Nr. 248 – vinter 2011

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

De nye tv-serier

Dette er det sidste nummer af *Kosmorama* i den form, vi kender. Det er slut med det trykte tidsskrift – fremtiden er digital. Den gamle redaktion takker af og ønsker det ny *Kosmorama* alt godt

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.

Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller ved indbetaling via Danske Bank – reg.nr.: 0216, kontonr.: 4069018262 att. Kosmorama. Abonnement 2011, 57. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer.

Redaktion: Eva Jørholt (ansvarshavende), Morten Egholm og Kristoffer Hegnsvad.

Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri.

ISSN nr. 0023 4222.

http://www.dfi.dk/Filmhuset/Cinemateket/Kosmorama.aspx

Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle ukrediterede rettighedshavere til billeder benyttet i dette nummer. Skulle der mod forventning være rettighedshavere, som redaktionen er ubekendt med, vil DFI mod behørig legitimation udbetale royalty for de anvendte illustrationer, som om aftale var indgået.

Omslag: Jon Hamm som reklamegeniet Don Draper i *Mad Men* (AMC, 2007-).

De nye tv-serier

Forord

Der var engang – for ikke så længe siden – hvor tv-serier blev anset for en slags *guilty pleasures*. Det var ikke, fordi vi ikke så dem. Stort set alle havde f.eks. et bud på, hvem der myrdede J.R. dengang i 1980'erne, hvor *Dallas* havde indtaget de fleste af den vestlige verdens tv-skærme. Men tv-serierne regnedes generelt ikke for så 'fine' som biografilmen, med mindre de var signeret Fassbinder, Bergman, Reitz eller Lynch. Sådanne kunstneriske auteurserier var imidlertid undtagelsen, der bekræftede reglen. Og når kunsten steg, faldt seertallene for det meste.

Sådan er det ikke længere. I dag er der ikke noget fordækt over at se tv-serier, ligesom kunstnerisk kvalitet ikke er uforenelig med populære underholdningsformater. Den lange tv-serie giver plads til en fordybelse i og nuancering af karaktererne, til sidehandlinger, afstikkere og bifigurer i et omfang, som vi ellers kun kender fra de store, episke romanværker. Alene i kraft af sin længde har den således et fortrin for den langt kortere biografilm. I USA er mange af tidens toneangivende tv-serier desuden produceret til nichekanaler, der ikke søger at appellere til alle på én gang og ikke er underlagt samme regler for programvirksomhed som de store, reklamefinansierede netværk – eller Hollywood, for den sags skyld. Af samme årsag søger flere og flere koryfæer fra filmens verden til tv, hvor arbejdsbetingelserne beskrives som friere, og selve formatet samtidig giver nogle nye og spændende kreative udfoldelsesmuligheder. Resultatet er ofte højligt originale, undertiden ganske bramfri og til tider også samfundskritiske serier, der måske hver især ikke scorer højest på de amerikanske seertalsbarometre, men som har vundet svorne fans over det meste af verden – også blandt hardcore intellektuelle.

Dette nummer af *Kosmorama* tager temperaturen på de nye tv-serier, der på mange måder kan betragtes som et nyt kapitel i filmhistorien – en slags overgang fra det korte novelleformat, som biografilmen har været henvist til, til et langt mere detaljerigt og udfoldet romanformat.

Selve seriekonceptet er dog på ingen måde et nyt fænomen. Brian Petersen indleder nummeret med at opridse den serielle fortællings historie fra de gamle grækere over 1800-tallets litterære avisføljetoner og det 20. århundredes film- og radioserier til vore dages tv-fiktion. Og med Aristoteles betoner han, hvordan der i de serielle fortællinger "digtes efter publikums smag", men netop dette krav om kommunikation gør ifølge Erwin Panofsky den "kommercielle kunst" mere levende og potentielt mere virkningsfuld end kunst, der blot skal tilfredsstille sin fremstillers skabertrang.

Den aktuelle og – trods alt – nye epoke i den amerikanske tv-series historie indledtes i vidt omfang med kabelkanalen HBO, der i 1990'erne var den første til selv at producere fiktionsprogrammer til sine abonnenter – ofte grænseoverskridende tv med æstetisk kant og indholdsmæssigt bid. Andreas Halskov og Henrik Højer giver en introduktion til kanalen med det karakteristiske slogan "It's not TV, It's HBO".

I kølvandet på HBO er social kritik blevet en integreret del af mange af de nye amerikanske tv-serier, ofte formuleret som komplekse etiske dilemmaer, der peger tilbage på politiske, økonomiske eller sociale strukturer, som på forskellig vis definerer og begrænser individets moralske muligheder. Morten Ebbe Juul Nielsen og Søren Staal Balslev reflekterer over denne tendens på grundlag af en række eksempler hentet blandt nogle af tidens mest populære primetime-serier: *The Wire*, *Dexter*, *Friday Night Lights* og *Battlestar Galactica*.

Derpå følger tre artikler om specifikke og signifikante HBO-serier. Først *The Sopra-*

nos, der gav kanalen dens afgørende gennembrud hos såvel kritikere som seere. Jesper Bo Petersen analyserer serien om den moderne gangsterboss med ondt i livet og påpeger dens affinitet til kunstfilmen, ikke mindst i kraft af de højst problematiske empatistrukturer, den tilbyder seeren.

En anden milepæl i HBO's historie var *Six Feet Under*, om hverdagen i en californisk bedemandsfamilie. Seriens skaber, Alan Ball, har siden begået vampyrserien *True Blood*, og Janet Ferrari Wanseele ser nærmere på de to seriers fremstilling af vores forhold til døden. Frygtet, fortrængt og fornægtet, men i begge serier taget op som et *memento mori* – en påmindelse om, at vi skal dø ... og derfor bør huske at leve livet, mens vi har det.

Todd Haynes' miniserie *Mildred Pierce* er et af de seneste skud på HBO-stammen. På én gang en tro filmatisering af James M. Cains roman og et subtilt forstadsmelodrama, der føjer sig smukt ind i Haynes' oeuvre. Morten Egholm stiller skarpt på dette filmkunstneriske auteurværk og holder det bl.a. op imod Michael Curtiz' film fra 1945.

De grænseoverskridende, nytænkende og moralsk udfordrende tv-serier er imidlertid ikke længere alene et HBO-fænomen. Andre kabelkanaler og sågar de store netværk har fulgt trop. Bl.a. AMC, der står bag en af tidens mest populære serier, *Breaking Bad*, og, ikke mindst, *Mad Men*, der er blevet en slags kulturelt pejlemærke. Dobbelthed og moralsk kompleksitet er nogle af kodeordene for *Breaking Bad*, om en midaldrende, kræftsyg kemilærer, der udnytter sin kunnen til at fremstille metamfetamin og bliver en frygtet narkokonge. Peter Schepelern giver en introduktion til serien, som han karakteriserer som "en af de mest fascinerende fortællinger i den nye tv-fiktion".

Mad Men har fået hele to artikler: en om den særlige form for refleksiv nostalgi, der kendetegner serien, og en om dens kvindefremstilling. Alexander Vesterlund skriver om *Mad Men* som et dobbelt tidsbillede, hvor seriens virkeliggjorte 60'er-utopi spejler sig i og filtreres igennem nutidens "nostalgiske tomhed, der dvæler ved utopiens forfald". Og imod anklager om, at *Mad Men* skulle være antifeministisk og skadelig for nutidens kvinder, argumenterer Cloé Bolle-Picard for, at serien tværtimod giver et nuanceret billede af kønsroller i en brydningstid.

Er forstaden i *Mad Men* fremstillet som et forgyldt fængsel for den opadstræbende klasses hjemmegående husmødre, danner den i *Desperate Housewives* og *Weeds* ramme om moderne gotiske fortællinger med humoristisk islæt. Helle Kannik Haastrup sætter de to serier op over for hinanden og fremdrager ligheder og forskelle.

Ved siden af de lange føljetonserier, som har fået mest opmærksomhed i litteraturen om tv's såkaldte tredje guldalder, står de episodiske serier, hvor hvert afsnit er en afrundet helhed – som f.eks. situationskomedien. Andreas Halskov beskriver, hvordan også sitcomgenren er blevet langt mere raffineret, og fremhæver eksempler på aktuelle sitcoms, der henvender sig til et smart publikum, som kan grine med på indforståede og underspillede jokes. Smartcoms kalder han dem.

Men det er ikke kun amerikansk tv, der har taget et kvalitativt spring fremad. Det gælder også svenske og danske tv-serier, der har høstet flere internationale priser og er blevet genstand for engelske og amerikanske remakes. Gunhild Agger sammenligner den svenske og den danske model for krimiserier: Hvor de svenske – f.eks. *Beck* og *Wallander* – som oftest bygger på litterære forlæg og indskriver sig i tidens bestsellerkultur, er de danske – ikke mindst *Rejseholdet*, *Forbrydelsen I-II*, *Ørnen* og *Livvagterne* – som regel selvstændige produktioner, der imidlertid kan ses som varianter af en slags supergenre.

I forlængelse heraf slutter Eva Novrup Redvall af med en redegørelse for de kreative processer i DR Fiktion, som er resulteret i adskillige prisvindende serier. Til grund for succesen ligger en række 'dogmer' – bl.a. 'one vision', 'den dobbelte historie' og 'crossover' – som præsenteres og diskuteres.

Indhold

Brian Petersen
Den serielle fortælleform
Fra *Iliaden* til den moderne tv-serie 7

Henrik Højer og Andreas Halskov
Kunsten ligger i nichen
'The HBO Playbook' 37

Morten Ebbe Juul Nielsen og Søren Staal Balslev
Moralske dilemmaer i *prime time*
Etiske temaer i ny amerikansk tv-dramatik 47

Jesper Bo Petersen
Gangstere på randen af et eksistentielt sammenbrud
The Sopranos: bevidstgørende, provokerende kunst-tv 62

Janet Ferrari Wanseele
Ej blot til lyst
Død, forfald og længslen efter evigt liv i *Six Feet Under* og *True Blood* 74

Morten Egholm
Det er ikke tv – det er filmkunst!
Todd Haynes' *Mildred Pierce* som moderne auteurværk 85

Peter Schepelern
Alle har noget, de skjuler
Dobbelthed og moralsk kompleksitet i *Breaking Bad* 100

Alexander Vesterlund
Nostalgien og den virkeliggjorte utopi
Om *Mad Men* som dobbelt tidsbillede 114

Cloé Bolle-Picard
Skadelig for kvinder?
Kønsroller i *Mad Men* 127

Helle Kannik Haastrup
Under overfladen
Desperate Housewives, *Weeds*
og den moderne gotiske forstadsfortælling 141

Andreas Halskov
Fra artig til arty
Smarte sitcoms til smarte seere 150

Gunhild Agger
Adaptioner, spinoffs og selvstændige produktioner
Strategier i svensk og dansk tv-krimi 161

Eva Novrup Redvall
Dogmer for tv-drama
Om brugen af *one vision*, *den dobbelte historie* og *crossover*
i DR's søndagsdramatik 180

Om forfatterne 199

Friday Night Lights (NBC, 2006-11).

Den serielle fortælleform

Fra *Iliaden* til den moderne tv-serie

Af Brian Petersen

I de senere år har tv-serien oplevet en kulturel renæssance og fornyet anerkendelse. Især efter at de amerikanske kabelstationer HBO og Showtime i slutningen af 1990'erne kastede sig over produktionen af lange tv-serier, er der, efter årtiers stedmoderlig behandling, igen kommet fokus på tv-serien som kunstnerisk udtryksform. Den øgede produktion af ambitiøs tv-fiktion har skabt efterspørgsel på professionelle filmfolk med en anerkendt *track record*, og flere har søgt mod tv, på det seneste bl.a. Neil Jordan, Jonathan Demme og Todd Haynes med hhv. *The Borgias* (2011-), *A Gifted Man* (2011-) og *Mildred Pierce* (2011; fem ep.), samt vor egen Niels Arden Oplev med *Unforgettable* (2011-). Det samme har skuespillere som Sam Neill, Kevin Spacey og Kate Winslet, der veksler ubesværet mellem roller i spillefilm og tv-serier. At arbejde med tv-fiktion er ikke længere ensbetydende med et skridt *ned* ad

Orson Welles som Falstaff i hans egen Shakespeare-filmatisering *Chimes at Midnight* (1965).

karrierens rangstige, snarere tværtimod.

På den baggrund er det fristende at udnævne tv-seriens aktuelle periode til en guldalder. At tale om en sådan implicerer imidlertid, at de tidligere epoker skulle have været mindre ædle, og det er – trods alt – en tvivlsom betragtning. Tv-serien har været en kulturbærende udtryksform i over et halvt århundrede, og adskillige folkelige og kunstneriske guldaldre er gået forud for den nuværende, såvel i USA som i Europa. Denne artikel vil optrække nogle af hovedlinjerne i tv-seriens forhistorie og udvikling frem til i dag. Fokus er primært på den amerikanske tv-serie, men også markante europæiske værker vil blive inddraget. Af pladshensyn – og fordi den fortjener særskilt behandling – beskæftiger artiklen sig dog ikke i nævneværdigt omfang med den danske tv-fiktions historie.

At digte efter publikums smag. Den serielle fortælleform – her anvendt som en samlende betegnelse for såvel føljetonen som den episodiske serie – er et tværmedialt fænomen med rødder i den tidligste fortællekunst, nærmere bestemt i de græske myter og episke digte. Allerede Aristoteles observerer om disse serielle urformer, at de er udslag af, at forfatterne "digter efter publikums smag" (Aristoteles 1969: 45). En praksis, der ikke bifaldes, fordi den ikke efterlever tragedieformens ideal om at bygge op til en – og kun én – rystende

og rensende *katarsis*, der er absolut og uomstødelig. Tværtimod udvander serialiteten på forskellig vis begrebet 'slutning'. Enten i form af flere-i-én-fortællinger som i *Iliaden* (cirka 800 f.v.t.), hvis flerstrengede struktur og store persongalleri er en forløber for føljetonen, dvs. én fortsat historie, der fortælles over en række afsnit. Eller derved, at gentagelsen af et fast historiemønster transcenderer konklusionen – som i myten om Herkules' prøvelser, en forløber for det episodiske serieformat, hvor hvert afsnit udgør en lille afrundet historie. Dengang som nu regnes det første for lidt finere end det sidste, formodentlig fordi føljetoner i højere grad lever op til et enhedsideal end serier, der i sagens natur opløser værket i mere eller mindre autonome enheder.

Trods Aristoteles' formaninger byder litteraturhistorien imidlertid på en stor forekomst af serialitet, bl.a. i rammekonstruktionerne til *1001 nats eventyr* (cirka 8-900) og *The Canterbury Tales* (cirka 1400), samt i *The Merry Wives of Windsor* (1598-99) og *Don Quijote* (1605; 1615). I de sidstnævnte genopliver Shakespeare og Cervantes deres populære ridderskabninger, Falstaff og Don Quijote, der begge indskrives i nye fortællinger – et klart serietræk – men samtidig bygges der videre på en forudgående handling, som ender med deres død – et klart føljetontræk: Den joviale Falstaff optræder som biperson i tre teaterstykker inden sin død, der markeres i *Henry V* (Falstaff bliver siden gjort til hovedperson i operaer af Salieri og Verdi samt i Orson Welles' film *Chimes at Midnight*, 1965). Tilsvarende gør Cervantes i fortsættelsen til sin oprindelige roman meget ud af at understrege, at Don Quijote bliver helbredt for sin sindssyge og dør – et forsøg fra forfatterens side på at sætte en stopper for flere uautoriserede videredigtninger af den slags, som blev sat i omløb af 'pirater' i de ti år, der gik mellem offentliggørelsen af første og anden del. Eksemplerne illustrerer, at serie og føljeton ikke er gensidigt udelukkende kategorier, men blot varianter af den serielle fortælleform.

I alle tilfælde indskrives der en potentiel *merværdi* i fortællingerne, som er forbeholdt et publikum med kendskab til de forudgående historier, og som i større eller mindre grad udelukker enhver anden, der er i stand til at betale entré- eller stykpris, fra at kunne følge med. Det er her vigtigt at notere sig, at en fortælling altid vil kunne serialiseres – enten i form af en *efterfølger*, som i tilfældet med Don Quijote; en *udløber*, som når Odysseus, en sidefigur i *Iliaden*, gøres til hovedperson i *Odysseen* (cirka 750 f.v.t.); eller i form af en *forløber* som i tilfældet med Sherlock Holmes, der vender tilbage i *Baskervilles hund* (1901-02), en *prequel* til *Det afsluttende problem* (1893).[1] Spørgsmålet er, hvor langt forfatteren er beredt til at gå for at udvide 'midten' og efterkomme publikums ønsker.

Den industrielle fortælling. Som Erwin Panofsky minder om, er kommerciel kunst reglen snarere end undtagelsen i vestlig kulturhistorie, hvis 'kommerciel' defineres som noget, der ikke primært handler om at tilfredsstille sin fremstillers skabertrang, men om at imødegå en mæcens eller et købende publikums krav:

> Det er dette krav om kommunikation, der gør kommerciel kunst mere levende end ikke-kommerciel kunst og derfor potentielt meget mere virkningsfuld, hvordan den end er. (Panofsky 1983: 165).

Den dynamik, der ligger i kommunikationen med publikum, bliver for alvor demonstreret med massemediernes udbredelse fra 1840'erne, hvor først aviser og

magasiner, siden en række andre medier, tager serialiteten i anvendelse for at fange og fastholde et publikum over tid. Generelt viser publiceringen i dele sig nemlig, og det gælder igen både føljetoner og serier, velegnet til at opdyrke en loyalitet hos publikum og dermed et marked for det pågældende serieprodukt – til gavn for såvel den enkelte ophavsmand/forfatter som avis, forlægger, producent, radio- eller tv-station.[2]

Det bliver et uudtalt krav, at fortællingerne skal kunne fortsættes så længe, de er i stand til at interessere publikum. Historierne er med andre ord ikke færdigprojekterede fra udgangspunktet, men skrives og justeres i et løbende samspil med receptionen af de enkelte afsnit. Hvis publikum f.eks. kræver et gensyn med figurer, der er 'brugt op' i den forstand, at de har udspillet deres narrative funktion, må disse enten indskrives i nye fortællinger, eller beretningen om dem må udvides. Det bliver dermed en del af fortælleformens attraktion, at læserne, lytterne og seerne oplever et igangværende værk. Forfatterne tilpasser sig beredvilligt denne udbuds- og efterspørgselsvirkelighed og lader sig hyre på akkord. Kapitalismen bliver kulturel, om man vil.

Dramaturgisk bliver konsekvensen, at der i endnu højere grad end tidligere slækkes på de aristoteliske idealer, bl.a. ved at der tillades spring i kronologien og forskellige forhalings- og variationsstrategier, hvis formål er at gøre historierne så elastiske og langtidsholdbare som muligt. Det handler, som Umberto Eco understreger, ikke om at masseproducere identiske kopier af originale prototyper – som i f.eks. kunsthåndværks- og bilindustrien – men derimod om at serieproducere "tilsyneladende forskellige udtryk", der udspiller sig i spændingsfeltet mellem gentagelse og fornyelse (jf. Eco 1985).[3] Mest iøjnefaldende flyttes fokus fra horisontal plotudvikling til vertikal udforskning af nogle indre kerneegenskaber og/eller grunddilemmaer hos hovedpersonerne. Al føljeton- og seriefortælling er med andre ord karakterdreven.

Præcis *hvor* virkningsfulde de serielle fortællinger er, bekræftes af den omstændighed, at Charles Dickens, Alexandre Dumas og Arthur Conan Doyle – der alle publicerede nogle af deres største værker som prototypiske føljetoner eller serier i aviser og tidsskrifter i 1800-tallet – stadig er aktuelle i form af nyfortolkninger af og videredigtninger på deres værker: Dickens i 2012 med adskillige spillefilm og tv-serier i anledning af 200-året for hans fødsel, bl.a. BBC-serien *Great Expectations* (2012-). Dumas med P.W. Andersons *The Three Musketeers* (2011), oprindelig en føljeton fra 1844, og tv-serien *Revenge* (2011-), inspireret af *Greven af Monte Cristo* fra 1844-45 (nu med handlingen henlagt til et velhavermiljø i The Hamptons ved New York og hovedpersonen ændret til en atten-årig pige). Conan Doyle er aktuel med Guy Ritchies blockbuster-filmserie – *Sherlock Holmes* (2009) og *A Game of Shadows* (2011). Men også med BBC's opdatering af seriehistorierne til vor tid, *Sherlock* (2010–) med Benedict Cumberbatch og Martin Freeman i rollerne som Holmes og Watson, der i denne udgave er udstyret med mobiltelefoner, sms'er en del og jævnligt antages at være et par.

Fortællingernes fortsatte aktualitet viser med al ønskelig tydelighed, at når seriefortællinger og -figurer først er blevet en del af den kollektive bevidsthed, indgår de i et kulturelt kredsløb, hvor end ikke ophavsmandens død kan sætte en stopper for deres videre cirkulation. Kun ophavsretten sætter grænser for udnyttelsesmulighederne. Netop lovgivningen på dette område og en værkbeskyttelsesperiode, der i løbet af

Reklame for tegneserien *The Yellow Kid* – og for den avis, der bragte striben, William Randolph Hearsts *New York Journal* (1896).

1900-tallet gang på gang udvides, forvandler seriekoncepter til guldæg – ikke blot for ophavsmanden, men også for dennes arvinger (og arvingers arvinger) samt for de selskaber, der opkøber og/eller varetager rettighederne (læs: opkræver vederlag).

Med et sådant kommercielt *og* mytisk potentiale kan det ikke undre, at serialiteten har en nøglerolle både i tegneseriens, spillefilmens og radioens fremtog som fortællende medier i hhv. 1890'erne, 1910'erne og 1930'erne. Førend den mere stabilt kommer til at dominere tv-mediet og slår rødder som det, vi i dag forstår ved *tv-serien.*

Serialitet i tegneserien. Da tegneseriemediet vinder udbredelse omkring 1896 (efter en lang forhistorie, der rækker tilbage til forhistoriske hulemalerier, middelalderlige glasmosaikker og Rodolphe Töpffers pionérarbejde i første halvdel af 1800-tallet), er de første betingelser en eksisterende distributionsplatform, en forbedret trykketeknologi og et købedygtigt publikum. Disse tre ting i forening muliggør introduktionen af *comic strips* og særtillæg i de store amerikanske aviser, hvorefter tegnede striber som Richard Outcaults *The Yellow Kid* (1895-98), Rudolph Dirks' *The Katzenjammer Kids* (1897-) og Winsor McCays *Little Nemo in Slumberland* (1905-11) ser dagens lys. Hver af disse striber udgør i sig selv en slags reklame for den avis, der

bringer dem, nemlig William Randolph Hearsts *The New York Sunday Journal* – f.eks. bruges tegneseriefiguren The Yellow Kid i en helsidesannonce som blikfang med teksten "Order It Now Or You Will Surely Miss It!". Tegneseriestriben breder sig dog hurtigt til konkurrenterne og bliver et fast indslag, som stadig praktiseres i aviser verden over.

Det er selvsagt begrænset, hvor megen narrativ udvikling der er plads til i sådanne små sekvensforløb. Men det ændrer sig med forlaget DC's mere udfoldede tegneserieværker, centreret omkring superhelte som *Superman* (1938-), *Batman* (1939-; bl.a. filmatiseret 1989-97; fire film; 2005-) og *Green Lantern* (1940-; filmatiseret 2011) samt rivalen Marvels *Captain America* (1941-; filmatiseret 2011) og de senere *The Fantastic Four* (1961-; filmatiseret 2005-), *Spider-Man* (1962-; filmatiseret 2002-07; tre film; 2012-), *Hulk* (1962-; televiseret som *The Incredible Hulk* 1977-82; 82 ep.; filmatiseret 2003 og 2008) og *X-Men* (1963-; filmatiseret 2000-) m.fl. Takket være slige seriekoncepter opnår DC Comics og Marvel med tiden absolut dominerende positioner på det amerikanske tegneseriemarked. Deres superheltefortællinger har primært karakter af at være afsluttede historier, men rummer alligevel en kumulativ udvikling i superheltenes privathistorier på tværs af afsnit (en *føljeton* i serien, så at sige). De skrives, redigeres og (ren)tegnes af mange forskellige forfattere, redaktører og tegnere, og diverse 'storylines' vokser sig med tiden så indviklede og uoverskuelige, at kronologien må nulstilles og fortællingerne relanceres fra bunden (jf. Wivel et al. 2002).

I dag er flere af titlerne omarbejdet til *multimedie*-sagaer med sideløbende liv i tegneserier, film, tv og computerspil. Det skyldes, at DC og Marvel i mellemtiden er blevet opkøbt af andre og indgår i større mediekonglomerater – hhv. Time Warner og The Walt Disney Company – med interesse i den mest effektive økonomiske udnyttelse af de erhvervede *franchises*, i *alle* medier. Eksempelvis er myten om Superman løbende blevet udbygget gennem et langt liv på radio, tv og film. En radioserie (1940-51) introducerer nye figurer og kryptonit som superheltens akilleshæl, og en tegnefilmserie (1941-43; sytten ep.) vendingen "It's a bird! It's a plane! It's Superman!" – elementer, som på forskellig vis indgår i diverse filmatiseringer (1948; 1950; 1978-87; fire film; 2006-) og tv-serier som *Adventures of Superman* (1951-58; 104 ep.), *Lois & Clark* (1993-97; 87 ep.) og *Smallville* (2001-11; 218 ep.).

Serialitet i filmen. I 1910'erne når filmmediet ud over attraktionsstadiet og udvikler sig til et "folkekunstprodukt" (Panofsky 1983: 165). Da det umiddelbart er ganske nemt for konkurrerende producenter at efterligne succesrige idé- og handlingsskabeloner, er den tidlige filmhistorie fuld af plagiater. Det viser sig derfor hurtigt at være en langt bedre succesformel at lægge produktionen an på seriekoncepter med opbrudte fortællinger og/eller bestemte skuespillere og figurer som trækplastre. De franske komikere Max Linder og André Deed er med til at vise vejen.[4] De indspiller i perioden 1905-16 flere hundrede kortfilm, der distribueres verden over som seriefilm, dvs. film, der hver især fortæller en hel og afsluttet historie, men med gennemgående protagonister. Linder er det erklærede forbillede for Charles Chaplin, hvis vagabondfigur fra 1914 er et godt bud på filmhistoriens måske mest succesrige seriefigur overhovedet.

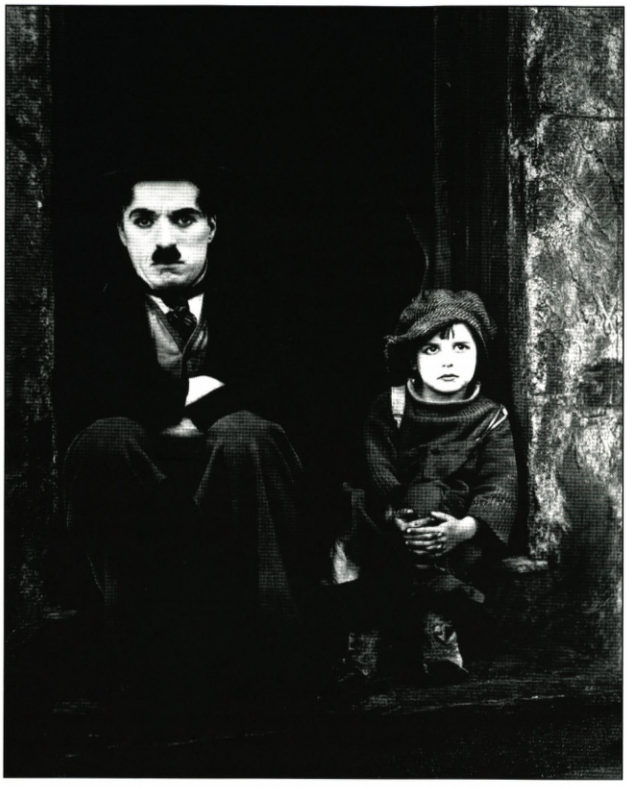
Af andre tidlige europæiske seriefilm finder vi bl.a. Nordisk Films Kompagnis

(desværre ikke bevarede) om Sherlock Holmes (1908-09; fem film) og om giftblanderen *Dr. Gar el Hama* (1911-16; fem film) samt Berliner Continental-Films detektivserie om *Stuart Webbs* (1914-15; fem film). Og i Italien får den stærke mand *Maciste*, en folkelig bifigur fra Giovanni Pastrones storfilm *Cabiria* (1914), sin egen serie og bliver et nationalt klenodie (1915-26; 26+ ep.; jf. Dall'Asta 2000).

Også filmføljetoner skaber trængsel ved billetlugerne og viser sig hensigtsmæssige til sikring af publikums tilbagevenden. F.eks. (Joe) May-Films om *Joe Deebs* (1915-18; 23 ep.) og Éclairs om *Nick Carter* (1908-12; otte ep.) og mesterforbryderen *Zigomar* (1911-12; tre ep.). Kunstnerisk bemærkelsesværdige er især Gaumont og Louis Feuillades filmføljetoner *Fantômas* (1913-14; fem ep.), *Les Vampires* (1915; ti ep.) og *Judex* (1916; tolv ep.; filmatiseret 1963).

Serie- og føljetontrenden breder sig hurtigt til USA. *The Hazards of Helen* (1914-17; 119 ep.) er et eksempel på en filmserie med enkeltstående afsnit af ti-tolv minutters varighed, produceret af det New York-baserede produktionsselskab Kalem (siden opkøbt af Vitagraph Studios). Flere af føljetonserierne udgives som avisføljetoner sideløbende med, at deres ugentlige eller månedlige afsnit spiller i biografen, f.eks. The Edison Companys *What Happened to Mary* (1912-13; tolv ep.), der får en fortsættelse i *Who Will Marry Mary* (1913; seks ep.) – og hvis succes inspirerer bl.a. Selig til *The Adventures of Kathlyn* (1913; tretten ep.) og Pathé til *The Perils of Pauline* (1914; tyve ep.).

Som bekendt er det USA, der ender med at dominere det internationale filmmarked efter Første Verdenskrig. Efterhånden som magtforholdene i Hollywood stabiliseres i 1930'erne, afløses den her tidligere så udbredte serialitet af et *studie-, stjerne- og genresystem* med samme produktdifferentierende funktion. Den serielle fortælleform forbliver dog repræsenteret som et B-film-fænomen frem til 1950'erne.



Charlie Chaplin og Jackie Coogan i *The Kid* (1921, instr. Charlie Chaplin).

Mellem spillefilmserierne finder vi alle lægeseriers moder om Dr. Kildare og Dr. Gillespie (1937-42; seksten film[5]; radio 1949-51; tv 1961-66; 191 ep.); en række kriminalserier som f.eks. *Mr. Moto* (1937-39; syv film), *Charlie Chan* (1931-37; seksten film) og *Bulldog Drummond* (1937-39; syv film). Blandt de mere kendte er den klassiske Sherlock Holmes-serie med Basil Rathbone og Nigel Bruce (1939-46; fjorten film), *Tarzan* (1932-48; tolv film; radio 1932-36) og *The Thin Man*-serien

(1934-47; seks film) med William Powell og Myrna Loy som detektiv-ægteparret Nick og Nora Charles (en radioserie med andre skuespillere blev udsendt 1941-50). Endvidere fortsættes stumfilmtraditionen med film, der er bygget op omkring komikere som f.eks. Laurel and Hardy (Gøg og Gokke), The Marx Brothers og Abbott and Costello.

Særligt inden for horrorgenren er man flittig til at følge økonomisk succesrige koncepter op med fortsættelser. Eksempelvis er de klassiske Universal-gysere yderst opfindsomme mht. genoplivning af de monster-, mumie-, vampyr- og zombiefigurer, der som regel mister livet i slutningen af hver film. Forud for romertalstraditionen sker dette typisk ved, at der sættes et "Return of...", "Son of...", "Ghost of...", osv. foran titler som *Frankenstein* (1931), *Dracula* (1930) og *The Wolf Man* (1941). Her er, som Peter Schepelern gør opmærksom på, virkelig tale om studiesystemets effektive udnyttelse af historier, kontraktbundne stjerner og filmkulisser mv. (Schepelern 1981: 99ff.). Den stærkt rationelle produktionsform resulterer desuden i en række *cross-overs* mellem forskellige filmserier, såkaldte 'Meet-film', hvor figurerne møder hinanden på kryds og tværs, bl.a. *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943), *House of Frankenstein* (1944), der bringer Dracula og ulvemanden sammen med Frankensteins monster, og *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948), hvor komikerparret ud over hele dette skrækgalleri også møder den usynlige mand!

Især mindre studier som Republic, Columbia og Universal specialiserer sig desuden i filmføljetoner beregnet som forfilm, jf. bl.a. *Flash Gordon* (1936; tretten ep.), *Zorro Rides Again* (1937; tolv ep.), *The Mysterious Doctor Satan* (1940; femten ep.) og *The Great Adventures of Wild Bill Hickok* (1938; femten ep.). Produktionen videreføres op til midten af 1950'erne, hvor konkurrencen fra tv betyder dødsstødet for føljetoner som Republic Pictures' *Zombies of the Stratosphere* (1952; tolv ep.) og Columbias *Riding With Buffalo Bill* (1954; femten ep.).

Fra 1960'erne bliver serialiteten igen et A-film-fænomen med bl.a. James Bond-serien (1962-) og *The Godfather Part II* (1974, instr. Francis Ford Coppola), *Star Wars* (1977, *Stjernekrigen*, instr. George Lucas) og *Raiders of the Lost Ark* (1981, *Jagten på den forsvundne skat*, instr. Steven Spielberg). De sidstnævnte er netop George Lucas' og Steven Spielbergs erklærede hyldest til de lørdagsmatinéer og B-film-føljetoner, de havde oplevet i biografen som børn. Blockbuster-serialiseringen fortsætter med diverse superhelte-serier samt fantasy-fænomenerne *Harry Potter* (2001-11; otte ep.), *The Lord of The Rings* (2001-03; tre ep.) og *Twilight*-serien (2008-12; fem ep.).

Den kunstneriske trend med trilogier og dogmefilm viser, at serialiteten også dukker op steder, hvor man måske mindre skulle vente det – karakteristisk nok i en tid, hvor filmindustrien er trængt fra flere fronter og har brug for at genfinde et publikum.

Serialitet i radioen. Da radioen i 1930'erne begynder at udsende regelmæssigt i USA, bliver der hurtigt tale om den hidtil bedst rationaliserede produktion af seriel fiktion, og den når nu helt ind i lytternes dagligstuer, sådan som det er skildret i Woody Allens *Radio Days* (1987). Stort set alle udsendelser præsenteres i serieformat med faste sendetidspunkter. På denne måde opnår annoncørerne og sponsorerne de bedste forudsætninger for stabile lyttertal

Optagelser til CBS-antologiserien *Playhouse 90* (1956-61).

til de reklamebudskaber, som finansierer programmerne, og lyttertallene kan måles ved hjælp af *Nielsen Ratings*. Det høje krav til standardisering gør, at dramaturgien finder et leje, hvor hvert afsnit tilpasses et halvtimes- eller timeformat.

Der produceres både serie- og følgetonfortællinger. På grund af fordringen om langtidsholdbare serier lægges hovedvægten dog på episodiske, afsluttede fiktioner – ofte baseret på allerede afprøvede koncepter og personaer, der har bevist deres popularitet og profitabilitet i andre medier. Ikke overraskende bliver også Sherlock Holmes nyfortolket i radioen, bl.a. af mediets unge *Wunderkind*, Orson Welles, i *Mercury Theatre on the Air* (CBS 25/9 1938)[6], samt i en radioserie med Basil Rathbone og Nigel Bruce, der løber parallelt med deres filmserie (1939-47; 220 ep.).

Nye radioprogrammer er på den måde ofte *spinoffs* af igangværende succeser, hvilket har den fordel, at de tager en del af det etablerede publikum med sig og ikke behøver at opbygge en ny lytterskare fra bunden (jf. Krutnik 1990: 217f.). Det er en erfaring, som radiostationerne ABC, CBS og NBC tager med sig, da de udvider deres *broadcast*-virksomhed til fjernsynet, hvor nogle af de mest populære radioprogrammer og hævdvundne genrer videreføres, nu med levende billeder. Det gælder bl.a. situationskomedier som *The Jack Benny Show* (radio 1928-59; tv 1950-65), *The Amos 'n' Andy Show* (radio 1928-51; tv 1951-53; 78 ep.) og *Father Knows Best* (radio 1949-54; tv 1954-60; 203 ep.), krimiserien *Dragnet* (radio 1947-51; tv 1951-59; 275 ep.; en

spillefilm) samt sæbeoperaen *Guiding Light* (radio 1937-52; tv 1952-2009; 18.262 ep.).

De nævnte serier er alle medvirkende til, at fjernsynet efterhånden bliver amerikanernes foretrukne underholdningsmedie.

Tv-seriens første guldalder: 1940-60. I de tidlige år er den mest prestigiøse form for tv-fiktion antologiserier, dvs. ugentlige dramaer med paraplytitler som *Philco Television Playhouse* (1940-55) og *Kraft Television Theatre* (1947-58). Det er tv-teater, der, ligesom radio, sendes direkte, og som bl.a. pga. de tekniske begrænsninger ved *live*-udsendelse har en forkærlighed for psykologiske kammerspil og en realistisk, neddæmpet nærbilledstil. Hele pointen er faktisk, som John Caldwell udtrykker det, "at vise, hvor meget der kan udrettes med meget lidt" (Caldwell 1995: 49).

Genren betyder et gennembrud for nye generationer af talentfulde manuskriptforfattere, heriblandt Paddy Chayefsky, Gore Vidal og Rod Serling, skuespillere fra *Actors' Studio*-skolen, bl.a. James Dean, og senere fremtrædende filminstruktører som John Frankenheimer, Arthur Penn og Delbert Mann. Også filmstjerner som James Stewart, Peter Lorre, Ida Lupino, Bette Davis og Myrna Loy krydser over til det nye medium (jf. Becker 2009).

Antologiseriens kvalitet bliver et adelsmærke, der sikrer fjernsynsmediet højkulturel status og er hovedårsagen til, at perioden 1940-60 vinder ry som fjernsynets (første) guldalder. Lidt efter lidt bevæger man sig dog væk fra denne form. I stedet får tv-stationerne øjnene op for de fordele, der knytter sig til det eksplicit serialiserede. I modsætning til tv-teatret, der løbende kræver nye idéer, rollebesætning osv., giver den episodiske serie mulighed for beskæftigelse af en fast medarbejderstab både foran og bag kameraet, hvilket indebærer en væsentlig reduktion af omkostningerne pr. times produceret fiktion. Med en én gang etableret seriesucces som f.eks. situationskomedien *Father Knows Best* kan netværkene desuden garantere sponsorerne eksponering af deres reklamebudskaber for et forudsigeligt antal seere uge efter uge. Derfor bliver serieformatet – med historier, som udspiller sig i et genkendeligt univers med faste hovedpersoner – opprioriteret, på bekostning af det unikke initiativ, hvert tv-teaterstykke havde udgjort. Og i takt med denne udvikling daler i øvrigt tv-mediets kulturelle status.

Fjernsyn, nu på film! 1950'erne Teknologisk ændrer produktionsformatet sig i første halvdel af 1950'erne fra direkte udsendelser til filmede tv-serier. Hermed muliggøres *syndikering*, dvs. videresalg, af tv-serier som *I Love Lucy* (1951-57; 194 ep.) og *Perry Mason* (1957-66; 271 ep.) til lokale og internationale tv-stationer, bl.a. Danmarks Radio. Udslagsgivende for denne udvikling er, at Hollywood omsider begynder at se økonomiske muligheder i tv. Efter en generel nedgang for filmbranchen i 1950'erne, bl.a. forårsaget af konkurrencen fra tv, som man valgte at imødegå med en satsning på det spektakulære – bredformater, 3D-eksperimenter og udstyrsstykker, kort sagt: dyrere og færre film – begynder studierne enten at producere direkte for tv eller at leje de nu ubenyttede produktionsfaciliteter ud til uafhængige tv-producenter. Eksempelvis producerer Warner Brothers tre fiktionsserier for ABC, som vises under overskriften "Warner Bros. Presents", og som er baseret på titler fra Warners bagkatalog: *Casablanca* (1942, instr. Michael Curtiz; tv 1955-56; ti ep.), *King's Row* (1942, *Af Ild og Støv,* instr. Sam Wood; tv 1955-56; syv ep.) og *Cheyenne* (1947, instr. Raoul Walsh).

Gunsmoke (CBS, 1955-75).

Af de tre serier er det kun *Cheyenne* (1955-62; 108 ep.), der opnår tilstrækkelig høje *ratings* til at blive videreført. Til gengæld indvarsler *Cheyenne* så også 'tv-westernens æra', idet dens succes resulterer i flere imitative afledninger. I dens kølvand følger således bl.a. *Gunsmoke* (1955-75; 635 ep.; 1987-94; fem tv-film), *Maverick* (1957-62; 124 ep., en tv-film, filmatiseret 1994), *Rawhide* (1959-65; 217 ep.) og *Bonanza* (1959-73; 431 ep.; tre tv-film). Som Schepelern anfører, har filmskribenter ofte hæftet sig ved western-genrens død i 1960'erne, men det må skyldes, at de har overset "tv's gigantiske modoffensiv" (Schepelern 1990: 13). Senest har HBO's *Deadwood* (2004-05; 36 ep.) og AMC's *Hell on Wheels* (2011-) pustet nyt liv i genren, godt hjulpet på vej af kabelstationernes lempeligere censurregler, som jeg vil vende tilbage til.

1960'ernes tv-fiktion – en kulturel losseplads? Fra 1960'erne til begyndelsen af 1980'erne har tv-mediet ry for at være en sådan kulturel losseplads, hvor ingen kunstnerisk frembringelse er original. Spørgsmålet er, om det er på sin plads med en så generel pessimisme på mediets vegne. Hvis man begrænser udsynet til USA, hvor de reklamefinansierede netværk ABC, CBS og NBC dominerer, er det korrekt, at tv-serierne følger den laveste fællesnævners princip. Ikke desto mindre produceres der også masser af tv-fiktion af ganske høj kvalitet og med en *production value*, der rækker langt ud over den 'zero degree style', John Caldwell ser som kendetegnende for tidlig tv-fiktion (Caldwell 1995: 50). Eksempelvis viderefører *The Untouchables* (1959-63; 119 ep.) på elegant vis *film noir*-traditionen på tv (serien blev i 1987 filmatiseret af Brian DePalma med manuskript

af David Mamet). Der produceres i det hele taget adskillige fine og seværdige tv-serier inden for de dengang som nu dominerende hovedgenrer: krimiserier (herunder politi-, detektiv- og advokatserier), dramaserier (herunder historiske, hospitals- og familieserier), situationskomedier, westerns og den fantastiske genre (herunder science fiction, horror og fantasy).

Seere af *Mad Men* (2007-) vil f.eks. have stiftet bekendtskab med CBS-serien *The Defenders* (1961-65; 132 ep.), der i fiktionen bliver den direkte anledning til, at reklamebureauet Sterling Cooper åbner en fjernsynsafdeling. Baggrunden er den virkelige historie om, at *The Defenders*' sponsorer trak sig pga. et omstridt enkeltafsnit, "The Benefactor", der omhandlede og forsvarede retten til abort. Det lykkes *ikke* Sterling Cooper at få en af deres klienter til at byde ind med en reklamespot til serien, men sagen bliver alligevel en øjenåbner i forhold til de muligheder, der ligger i nichemarkedsføring og målrettede tv-reklamer. I virkelighedens verden blev episoden udgangspunkt for en række kontroversielle afsnit, hvor *The Defenders* tog nogle af tidens samfundsnære emner op.

Andre eksempler på vellykkede tv-serier i de forskellige genrer er: agentserien *Mission: Impossible* (1966-73; 171 ep.; genoptaget 1988-90; 35 ep.; filmatiseret 1996-). Den velproducerede og velspillede *Peyton Place* (1964-69; 514 ep.), som for første gang forfremmer dramaserien til aftenfladens 'primetime', hvilket er lig med flere seere og højere budgetter. Situationskomedierne *The Addams Family* (1964-66, *Fami-*

Robert Stack som Eliot Ness i *The Untouchables* (1959-63).

lien Addams; 64 ep.; filmatiseret 1991-93; to film) og *The Munsters* (1964-66; 70 ep.; genindspillet 1988-91; 71 ep.), som begge er forud for deres tid, hvad angår satire og genreblanding af horror, socialrealisme og comedy. Samt *The Twilight Zone* (1959-64; 156 ep.; filmatiseret 1983; genoptaget 1985-89 og 2003) og *The Outer Limits* (1963-65; 49 ep.; genoptaget 1995-2002; 154 ep.), der hver især byder på skelsættende afsnit inden for den fantastiske genre.

Værd at bemærke er også, at der, trods netværksstationernes brede sigte, var plads til produktionen af *Star Trek* (1966-69; 80 ep.; 1979-91; seks film). En serie, som henvendte sig til et absolut smallere, men til gengæld meget *dedikeret* publikum, og som i lighed med den britiske kultserie *Doctor Who* (1963-96; 700 ep., en tv-film) formåede at aktivere og kultivere nogle af tv-historiens mest sejlivede fortolknings- og fanfællesskaber (jf. Tulloch og Jenkins 1995).

Netop fra England blæste der i 1960'erne eksperimenterende vinde med *The Avengers* (1961-69; 161 ep.; filmatiseret 1998) og *The Prisoner* (1967-68; sytten ep.), hvis selvbevidste leg med genrer og æstetik var henvendt til et andengenerations tv-publikum, som forudsattes bekendt med populærkulturens konventioner og arketyper. Samtidig begyndte Dennis Potter, en af mediets få *auteurs*, at markere sig som manuskriptforfatter til fremragende, enkeltstående tv-spil i BBC's antologiserie *The Wednesday Play*. Heriblandt *Alice* (1965; filmatiseret som *Dreamchild* i 1985), om forholdet mellem forfatteren Lewis

Den oprindelige *Star Trek*-serie (NBC, 1966-69).

Ingmar Bergmans *Fanny och Alexander* (1982).

Carroll og hans unge muse Alice, som inspirerede ham til *Alice i Eventyrland*, samt de delvis selvbiografiske *Stand Up, Nigel Barton* (1965) og *Vote, Vote, Vote for Nigel Barton* (1965), om sociale spændinger og klasseidentitet i et England i forandring.

Samme år skabte det franske ORTF i traditionen fra Feuillades stumme gyserføljetoner den æstetisk udsøgte *Belphégor – Le fantôme du Louvre* (*Belphégor – spøgelset på Louvre*, tretten ep.; filmatiseret 2001), der skræmte tv-seere over hele Europa fra vid og sans og nævnes som en af inspirationskilderne for Lars von Triers *Riget* (1994-97; otte ep.).

Fra mini- til nicheserier: 1970'erne og 1980erne. 1970'erne fremhæves ofte som et lavpunkt i tv-seriens historie, men igen er det en sandhed med modifikationer. I England vinder 'miniserien' frem med titler som BBC's *The Forsyte Saga* (1967, *Forsyte Sagaen*; 26 ep.) og *The Six Wives of Henry VIII* (1970; seks ep.), ITV's *Upstairs, Downstairs* (1971-75, *Herskab og tjenestefolk*; 68 ep.) og *A Family at War* (1970-72, *Familien Ashton*; 52 ep.). Disse serier vækker opsigt i USA, hvor de vises på den ikke-kommercielle tv-station PBS. Føljetonformen inspirerer siden amerikanske produktioner som *Rich Man, Poor Man* (1976-77, *To Brødre/To Sønner*; 30 ep.), *Roots* (1977, *Rødder*; otte ep.) og *Holocaust* (1978; fire ep.). I Europa når disse stort opsatte nationale familiekrøniker på et historisk bagtæppe nye kunstneriske højder, da respekterede filminstruktører som Jan Troell, Rainer Werner Fassbinder, Ingmar Bergman

og Edgar Reitz kaster sig over tv-seriens værksprængende voluminøsitet med hhv. *Utvandrarna* (1971, *Udvandrerne*; fire ep.) og *Nybyggarna* (1972, *Nybyggerne*; fire ep.), *Berlin Alexanderplatz* (1981; fjorten ep.), *Scener ur ett äktenskap* (1973, *Scener fra et ægteskab*; seks ep.) og *Fanny och Alexander* (1982, *Fanny og Alexander*; fire ep.), samt *Heimat* (1984, *Hjemstavn*; elleve ep.). Herhjemme gør Erik Balling noget lignende med *Matador* (1978-81; 24 ep.), der så sent som i 2006 af det kulturministerielt nedsatte kanonudvalg for spillefilm (!) fremhæves som "den største danske filmfortælling (sic!), der til dato er lavet."

ITV's *Brideshead Revisited* (1981, *Gensyn med Brideshead*; elleve ep.; filmatiseret 2008) er en del af periodedrama-trenden, og England er fortsat arnested for vigtige udviklinger. Bl.a. fornyes komediegenren med BBC's surrealistiske og crazy-komiske *Monty Python's Flying Circus* (1969-74, *Monty Pythons flyvende cirkus*; 45 ep.; 1971-2012; syv film) og den politiske satire *Yes Minister* (1980-88, fra 1986 *Yes, Prime Minister, Javel, Hr. Minister/Javel, Hr. Statsminister*; 38 ep.) – en stolt, britisk tradition, som i nyere tid videreføres med bl.a. *House of Cards*-trilogien (1990-95; seks ep.) og *The Thick of It* (2005-), der også er blevet til en spillefilm med *In the Loop* (2009). Desuden indledes en solid krimitradition med televiseringen af John le Carrés koldkrigsserie om MI6-agenten George Smiley, *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (1979; syv ep.; filmatiseret 2011) og *Smiley's People* (1982; seks ep.). Nyere højdepunkter i denne genre er *Prime Suspect* (1991-2006, *Mis-*

Larry Hagman som J.R. Ewing i *Dallas* (1978-91).

tænkt; fjorten ep.), *State of Play* (2003; seks ep.; filmatiseret 2009), Channel 4's *The Red Riding Trilogy* (2009; tre ep.), BBC's *Murder Rooms – Mysteries of the Real Sherlock Holmes* (2000-01; seks ep.) samt *Sherlock*, Mark Gatiss og Steven Moffats allerede nævnte, blændende opdatering af Sherlock Holmes-historierne til vor tid.[7]

I en helt anden boldgade begynder produktionsselskabet Hammer med speciale i gys og horror at producere til tv med antologiserierne *Hammer House of Horror* (1980; tretten ep.) og *Hammer House of Horror and Suspense* (1984-86; tretten ep.). Med de banebrydende *Pennies from Heaven* (1978; seks ep.) og *The Singing Detective* (1986, *Den syngende detektiv*; seks ep.) perfektionerer Dennis Potter desuden *sit* trademark: rå, udfordrende og komplekse menneskeskildringer, som opløser grænsen mellem real- og fantasiplaner og nedbryder 'den fjerde væg', tilsat et væld af populærkulturelle referencer. På det tidspunkt havde Potter allerede rykket indholdsmæssige hegnspæle med kontroversielle tv-spil som *Son of Man* (1969), om Jesus i identitetskrise, og *Brimstone and Treacle* (1976), der bl.a. viste en voldtægt af en handicappet kvinde.

I Polen skaber Krzysztof Kieślowski med *Dekalog* (1988; ti ep.) et uafrysteligt værk af samme kaliber som Potters mesterstykker – en undersøgelse af Det Gamle Testamentes ti buds etiske relevans i et moderne Warszawa. To afsnit udfoldes også til selvstændige spillefilm, *En lille film om kunsten at dræbe* (*Krótki film o zabijaniu*, 1988) og *En kærlighedshistorie* (*Krótki film o milosci*, 1988). Som det fremgår af hans forord til udgivelsen af *Dekalog*s manuskript i bogform, er ingen ringere end Stanley Kubrick en stor beundrer af netop denne serie (jf. Kieślowski et al. 1991).

Tv-seriens nye guldalder: 1982 til i dag. Lidt efter lidt sniger føljetonformen og nicheorienteringen sig også ind i den *lange* amerikanske tv-serie, der i slutningen af 1970'erne stadig domineres af episodeserier med afsluttede afsnit, såsom krimiserierne *McCloud* (1970-77; 46 ep.; en tv-film), *Kojak* (1973-78; 125 ep.) og *Quincy M.E.* (1976-83, *Quincy*; 148 ep.). Tidligere var føljetonserier synonymt med såkaldte 'daytime soaps', selv om enkelte primetime-serier allerede i 1960'erne indeholdt iøjnefaldende føljetonelementer, bl.a. førnævnte *Peyton Place*, *The Fugitive* (1963-67, *Flygtningen*; 120 ep.; filmatiseret 1993) og *Gilligan's Island* (1964-67; 98 ep.). Med *M*A*S*H* (1972-83; 256 ep.), *The Mary Tyler Moore Show* (1970-77; 168 ep.), *The Waltons* (1972-81; 221 ep.; syv tv-film), *Family* (1976-80; 86 ep.) og *The Little House on the Prairie* (1974-83, *Det lille hus på prærien*; 203 ep.; fire tv-film) breder tendensen sig. Persongallerierne udvides fra få hovedfigurer til et kollektiv, og der indføres plotlinjer, som strækker sig over flere episoder og hele sæsoner.

Udviklingen sker som en reaktion på, at netværksstationerne bløder seere til de omsiggribende kabel- og satellit-tv-stationer, hvis kundegrundlag er et kvalitetsorienteret publikum, parat til at betale for originalt indhold og for at blive fri for reklameafbrydelser. Nu gælder det for netværksstationerne om at opfinde strategier til fastholdelse af denne troløse, men købedygtige og derfor for annoncørerne attraktive seerskare. Og løsningen bliver at skrue op for serialiteten.

Den indflydelsesrige *Dallas* (1978-91; 357 ep.; tre tv-film) "tilfører", som Robert J. Thompson udtrykker det, "hele mediet en hukommelse", hvilket er en af betingelserne for den kvalitetstradition, han benævner fjernsynets anden guldalder (Thompson

1996: 34). Med sin evigt voksende fortid og sine dramatiske *cliffhanger*-slutninger formår *Dallas* ikke bare at blive et samtaleemne blandt amerikanske tv-seere, især hen over sommerpausen, hvor der gisnes om åbne spørgsmål som "hvem skød J.R.?", den optager også sindene i Danmark og Sverige. Blandt de begejstrede *Dallas*-seere er Ingmar Bergman, der ser serien under arbejdet på *Fanny och Alexander* og skriver flere positive indlæg herom i sin dagbog, bl.a. d. 21. september 1981: "Dejlig aften. Tv. Video: *Dallas*. Vidunderlig!" (jf. Koskinen 2006).

I kølvandet på *Dallas* kommer *spinoff*-serien om den mellemste Ewing-bror Gary og hans liv i den fiktive forstad *Knots Landing* (1979-93; 344 ep.; en tv-film), *Falcon Crest* (1981-90; 227 ep.) om vinavl i Californien, og den mere glamourøse *Dynasty* (1981-89, *Dollars*; 220 ep.; to tv-film), der flytter familiedramaet fra det rurale Texas til Colorado, men stadig har intriger i olieindustrien som handlingsmotor. *Dallas* inspirerer også en række toneangivende amerikanske tv-serier til at føre episodeseriens afsluttede historier sammen med sæbeoperaens uafsluttede – f.eks. politiserien *Hill Street Blues* (1981-87, *Distrikt Hill Street*; 146 ep.), hospitalsserien *St. Elsewhere* (1982-88; 137 ep.), situationskomedien *Cheers* (1982-93, *Sams Bar*; 275 ep.), advokatserien *L.A. Law* (1986-94, *Advokaterne*; 172 ep.) samt detektivserierne *Magnum, P.I.* (1980-88; 162 ep.), *Remington Steele* (1982-87; 92 ep.) og *Moonlighting* (1985-89, *De heldige helte*; 67 ep.).

Med *Miami Vice* (1984-89, *Miamipatruljen*; 111 ep.; filmatiseret 2006) tilføres fortællerformen desuden en visuel stilbevidsthed og et øget fortælletempo. Det hele kulminerer i serier som *Homicide: Life on the Street* (1993-99, *Drabsafdelingen*; 122 ep; en tv-film), *NYPD Blue* (1993-2005, *New York Blues*; 261 ep.), *ER* (1994-2009; 331 ep.) og *The West Wing* (1999-2006; 156 ep.). Fra kæntrede indstillinger, abrupt klipning, musikvideoæstetik og *swish pans* til glidende *steadycam*-optagelser, men med lige så prægnante scener og rappe *ping-pong* ordvekslinger og, altid, med plads til udhævelse af centrale, karakterdrevne scener.

I processen skabes en hybridform mellem føljeton og serie, som er dominerende den dag i dag, hvor hovedreglen er *episodeserier med føljetontråde*. Typisk eksekveret på den måde, at hovedfigurernes arbejds- og privatliv er adskilt rent dramaturgisk. Hvor arbejdspladsens udfordringer leverer stof til episodeplots, udvikler de mere komplekse privatplots en hovedbuefortælling, dvs. den samlede viden, den ideelle tv-seer akkumulerer om seriens hovedfigurer på tværs af afsnit. Privatplottet vil typisk være det, tv-seerne får opsummeret i de 'Previously on...'-resuméer, der indleder et afsnit og genopfrisker tidligere hovedvendepunkter i handlingen, som måtte være relevante for den pågældende episode. Underordnet i forhold hertil vil være en række føljetonbuer, som kan spænde over flere sæsoner (en sæson = cirka 24 afsnit) eller et mindre antal enkeltepisoder. På den måde tilføres fortællingen konstant fremdrift og indskrives i en forbindelse til andre afsnit, der dog ikke nødvendigvis er styrende for seeroplevelsen, idet episoderne som regel kan ses ude af rækkefølge pga. 'arbejdsplottet'.

Eksempelvis omhandler lægeserien *House, M.D.* (2004-) i hvert afsnit diagnosticeringen af en patient, mens den sarkastiske, Vicodin-afhængige og tilsyneladende egoistiske overlæge Gregory House er mere optaget af sine kollegers privatliv og gerne vil undgå at kigge for meget på sit eget. I TNT's krimiserie *The Closer* (2005-)

David Lynch og Mark Frosts kultisk dyrkede nicheserie *Twin Peaks* (1990-91).

– der med sine cirka syv millioner seere er den p.t. mest sete kabelserie i USA – opklares der hver uge enkeltsager, men samtidig er det historien om en kvindelig politichefs karriere i en mandeverden. Det samme er genindspilningen af Lynda La Plantes *Prime Suspect* (2011-) med Maria Bello i Helen Mirrens tidligere rolle – som her ikke længere hedder 'Jane Tennison', men 'Jane Timoney'. Advokatserien *The Good Wife* (2009-) byder på ugentlige udfordringer i retssalen, men er i det lange spænd beretningen om en kvindes selvstændiggørelse og frigørelse fra sin mand. *Blue Bloods* (2010-) handler om tre generationer af politifolk, hvis sager er viklet ind i hinanden og påvirker familierelationerne.

I hybridserien gives der som regel kun *closure* på episode- og føljetonbue-niveau, aldrig i hovedbuefortællingen – i hvert fald ikke uden, at der bliver sat en ny seriebue i stedet, f.eks. når bestemte figurer skrives ud af handlingen og erstattes af nye.[8]

At hovedreglen er episodeserier med føljetonelementer, udelukker naturligvis ikke, at der fortsat produceres rene føljetoner, som er kendetegnet ved, at tilskueren bliver stillet én slutning i udsigt pr. årgang som f.eks. i mordsagsdramaet *Murder One* (1995-97, 47 ep.), actionserien *24* (2001-10, *24 timer*; 192 ep., en tv-film), fængselsflugtserien *Prison Break* (2005-09; 81 ep.) og den psykedelisk-fantastiske *Lost* (2004-10; 121 ep.). Ligesom der på den anden side produceres overvejende episodiske serier som f.eks. krimiserierne *Law and Order* (1990-2010, *I lovens navn*; 456 ep.), *CSI* (2000-) og *Without a Trace* (2002-09, *Forsvundet sporløst*; 160 ep.).

Nicheserier på netværksstationerne. Midt i det hele er der stadig plads til nicheserier, som – trods de uundgåelige kreative boksekampe mellem de skabende kræfter og tv-stationernes direktioner – opnår en relativt bred succes og/eller indflydelse, heriblandt *Twin Peaks* (1990-91; 30 ep., en spillefilm), *Northern Exposure* (1990-95, *Livet i Alaska*; 110 ep.), *The X-Files* (1993-2002, *Strengt fortroligt*; 202 ep., to spillefilm) og *Buffy – the Vampire Slayer* (1997-2003, *Buffy – Vampyrernes skræk*; 144 ep.). Adskillige af denne type tv-serier kæmper en desperat kamp mod lave og svingende seertal – det gælder ikke mindst *Twin Peaks*, der indstilledes efter kun to årgange. I andre tilfælde står seertallene mål med kritikerroserne, jf. bl.a. mockumentary-serien *Modern Family* (2009-), endnu et eksempel på, at det kommercielle og det kunstnerisk interessante ikke behøver at stå i modsætning til hinanden.

Flertallet af nicheserierne overlever ikke mere end én sæson, mens andre kun holdes i live takket være kritikkens anerkendelse og/eller deres tag i et for annoncørerne attraktivt publikum i aldersegmentet 18-49 år. Det gjaldt for *Hill Street Blues* i 1980'erne, og det gælder tyve år senere for den skæve advokatserie *Boston Legal* (2004-08; 101 ep.), der på typisk metabevidst facon kommenterer sin egen omskiftelige skæbne i programfladen med følgende replikskifte:

Chelina Hall: *God, the last time I saw you ...*
Alan Shore: *I think it was a Sunday. Then I was taken off the air, you went off to do movies, and I got switched to Tuesdays, and ...*
Chelina Hall: *... here we are. With old footage.*
(*Boston Legal*, 2. sæson, ep. 23: "Race Ipsa", 2006).

En anden af de mest velskrevne og i det hele taget velproducerede nyere tv-serier, *Friday Night Lights* (2006-11; 76 ep.), om livet i en amerikansk middelklasseby med et *high school*-fodboldhold som omdrejningspunkt, reddes på målstregen fra at blive indstillet, da den fra 2008 produceres i et samarbejde mellem NBC og kabelkonkurrenten DirecTV.

Star Trek: The Next Generation (1987-94; 178 ep.; fire spillefilm) er i dette perspektiv måske særlig interessant, idet den blev realiseret uafhængigt af 'de tre store', ABC, CBS og NBC, der, ligesom opkomlingen FOX, alle afviste konceptet – et 'reboot' af *Star Trek*. Helt usædvanligt blev serien dog alligevel sat i produktion af Paramount Television med direkte henblik på syndikerings-leddet. Dvs. at uafhængige og netværks-affilierede lokale tv-stationer fik tilbudt den første visning gratis mod at lade Paramount få del i reklameindtægterne og forpligte sig til at købe genudsendelser af serien. En ordning, der viste sig fordelagtig. For det første fordi den sikrede producenterne og forfatterne frihed til at eksperimentere (jf. Gregory 2000), og for det andet fordi *Star Trek TNG* blev godt modtaget af kritikken og publikum, hvilket resulterede i hele tre *spinoffs*.

Dét er der garanteret nogle branchefolk, som har noteret sig. I hvert fald peger fænomenet med nicheserier frem mod tv-seriens nuværende 'guldalder', som af nogle iagttagere kobles snævert sammen med kabel-tv's indtog på tv-serie-scenen.

Den *nye*, nye guldalder. I 1997 svarer den amerikanske kabelstation HBO igen på netværksstationernes kvalitetstradition ved selv at begynde at producere lange tv-serier, hvilket sætter en ny dagsorden i branchen.

Da HBO ikke er æterbåren, er man ikke underlagt de samme restriktioner med hensyn til programindhold som netværkene. Det betyder, at bandeord samt ud-

penslet vold og sex er tilladt, og dét er en omstændighed, man ikke er langsomme til at markedsføre sig på. Det voldelige fængselsdrama *Oz* (1997-2003; 56 ep.), den ubornerte kvindeserie *Sex and the City* (1998-2004; 94 ep., to spillefilm) og den hårdkogte mafiaserie *The Sopranos* (1999-2007; 86 ep.) er vigtige prøveballoner, som sammen med det grænsesøgende bedemandsdrama *Six Feet Under* (2001-05; 63 ep.) bliver eksempler til efterfølgelse. Det varer nemlig ikke længe, før også den anden store *premium* kabelkanal – dvs. abonnementskanal – Showtime, følger trop og begynder at producere lange tv-serier. Det samme gør en underskov af *basic cable*-stationer, dvs. tv-kanaler, der finansieres af en blanding af reklamer og abonnement, som f.eks. AMC, FX, TNT, USA Network og SyFy. Alle forsøger de at positionere sig i forhold til kabelmarkedet ved at *brande* sig med originale og målgruppespecifikke tv-serier. Alene HBO og Showtime har hhv. cirka 28 og tyve millioner betalende abonnenter, hvortil kommer syndikering og internationalt dvd-salg, så det er bestemt ikke noget ubetydeligt marked, der kæmpes om.

Kabelstationerne bygger videre på netværkenes tradition for episodeserier med føljetontråde, dvs. at det enkelte afsnit som regel kan stå alene, men dog er underordnet en planlagt helheds- og deldramaturgi, typisk med en ny hovedramme (f.eks. en ny antagonist eller væsentlig udfordring) per årgang. Reglen er dog færre, mere gennemarbejdede afsnit – ti-tretten afsnit mod netværksstationernes 22-26. Noget, som er med til at gøre arbejdet mere attraktivt for manuskriptforfattere, hvis frihed samtidig øges, da de i mindre eller slet ingen grad skal tage hensyn til reklameafbrydelser i aktinddelingen af enkeltepisoderne. Kabelserierne fremhæves af samme grund ofte som forfatternes boltreplads.

Salman Rushdie, der p.t. arbejder på en science fiction-serie, *The Next People*, for Showtime fremhæver netop den kontrol, forfatterne efter hans opfattelse har over tv-serier som *Mad Men* og *The Wire* (2002-08; 60 ep.):

> Det er ligesom det bedste fra to verdener. Du kan arbejde i filmlignende produktioner, men bevare den passende kontrol ...
>
> Du har kontrol over tingene på en måde, som du aldrig har haft i filmproduktion. *The Sopranos* var David Chase, *West Wing* var Aaron Sorkin. (*The Guardian*, 12. juni 2011).

Antihelte, dobbeltliv og tabubrud bliver det nye sort. Således bl.a. i Showtimes *Weeds* (2005-), om en enlig forstadsmor med en nebengeschäft som pusher, *Dexter* (2006-), om en tvangsneurotisk seriemorder/politimand, der bruger sine tilbøjeligheder i den gode sags tjeneste, og *Nurse Jackie* (2009-), om en medicinafhængig sygeplejerske, der kæmper for at få arbejde og privatliv til at hænge sammen og konstant må overtræde al god sygepleje- og opdragelsesetik i bestræbelserne. Også AMC's *arthouse*-serie *Breaking Bad* (2008-), om en kræftsyg familiefar, der fører et dobbeltliv som kemilærer og metamfetamin-producent, kredser om depravation og spørgsmålet, om der overhovedet findes ondskab eller kun mennesker, der gør deres bedste og handler herudfra.

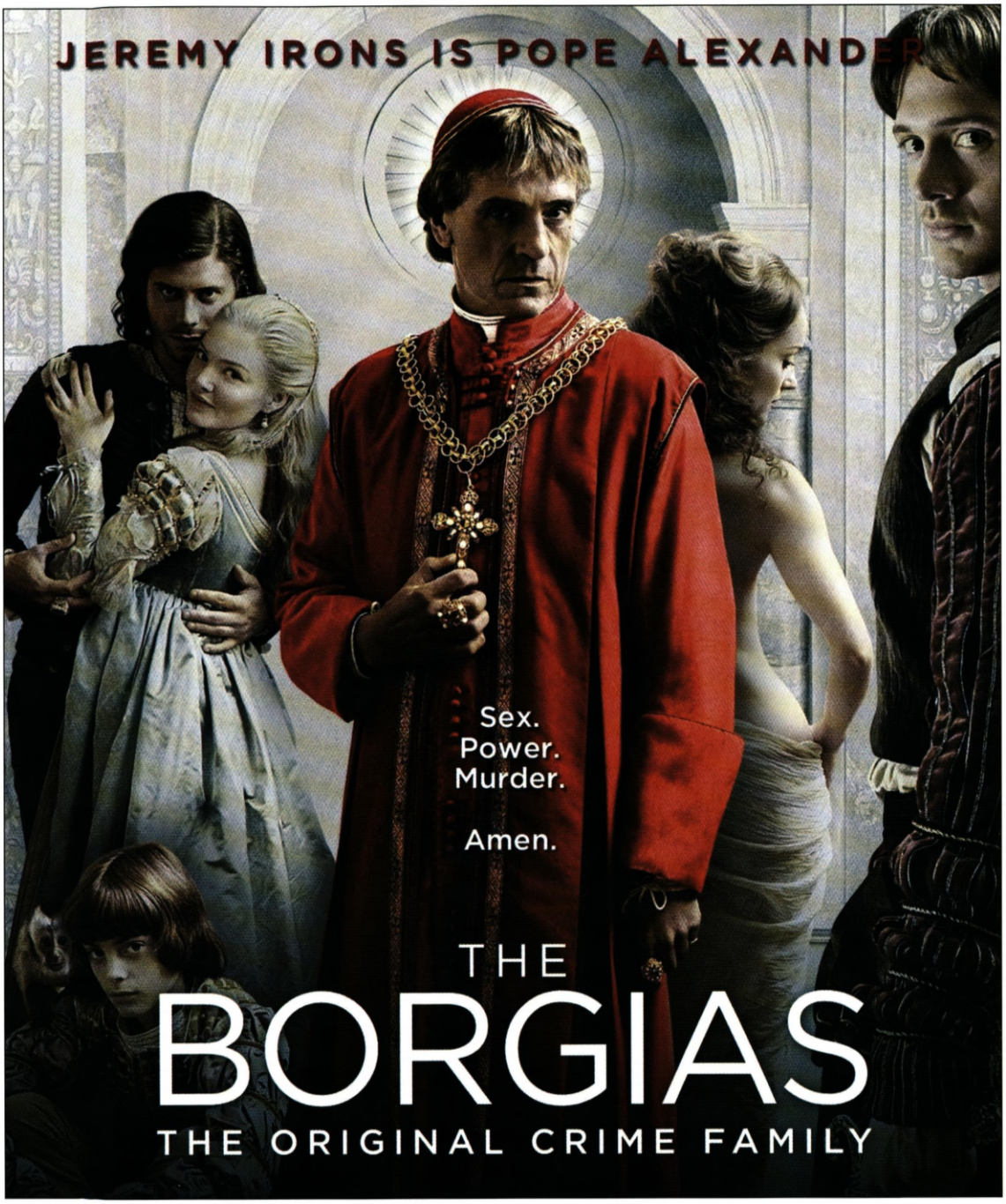
Seksualiteten træder i front i HBO's *Hung* (2009-), om en enlig far og basketballtræner, der fra naturens hånd er særdeles veludrustet, hvilket han udnytter til at gøre karriere som prostitueret. Mormonsk flerkoneri er temaet i *Big Love* (HBO 2006-11; 53 ep.), hvor moralen er, at den slags vist nok fungerer bedre i teori end i praksis. I Showtimes *Californication* (2007-) og FX's *Nip/Tuck* (2003-10; 100 ep.) er der ikke de seksuelle lyster, perver-

Gabriel Byrne som psykoterapeuten Dr. Paul Weston og Irrfan Khan som en af hans patienter i *In Treatment* (HBO, 2008-10).

sioner og stilarter, som playboy-forfatteren Hank Moody og plastikkirurgerne McNamara og Troy *ikke* stifter bekendtskab med.

Den rå tone og optagetheden af sex, vold og blod, er, sammen med de evigklassiske handlingselementer begær, bedrag, jalousi og hævn, ligeledes markant til stede i de kulørthistoriske (og europæisk co-producerede) *Rome* (HBO 2005-07; 22 ep.) om Romerrigets storhed og fald, *The Tudors* (Showtime 2007-10; 38 ep.), om Henry VIII's turbulente ægteskabsliv, og *The Borgias* (Showtime 2011-), om det korrupte pavedømme under Alexander IV. Sidstnævnte blev lanceret som "The Original Crime Family", en slet skjult reference til *The Sopranos*. De kulørte ingredienser indgår også til overflod i HBO's westernserie *Deadwood*, vampyrserien *True Blood* (2008-) og fantasyserien *Game of Thrones* (2011-), der fik *taglinen* "The Sopranos in Middle Earth", for ligesom at understrege, at kun HBO har ret til at bruge *The Sopranos* direkte i sin markedsføring.

Det går ikke mindre voldsomt for sig i AMC's *The Walking Dead* (2010-) og FX's *American Horror Story* (2011-), velgjorte forsøg på at serialisere hhv. zombie- og horrorgenren; i SyFys *Battlestar Galactica* (2003-09; 81 ep.) og HBO's *Falling Skies* (2011-), begge rendyrkede sci-fi genrestykker; eller i gangsterdramaet *Boardwalk Empire* (HBO 2010-) og krigsserien *The Pacific* (HBO 2010; ti ep.). I den blødere afdeling finder vi virtuos krimiføljeton og 'whodunit'-underholdning i FX's advokatserie *Damages* (2007-; fra 2011 overtaget af DirecTV), socialrealisme i HBO's *The Wire*, psykoanalyse i *In Treatment* (HBO



The Borgias (Showtime, 2011-).

2008-10; 106 ep.; et remake af den israelske *BeTipul*, 2005-) og nostalgi i AMC's *Mad Men*.

Som listen antyder, findes der noget for enhver smag, og det er netop pointen. Ulig deres æterbårne konkurrenter gælder det for kabelstationerne nemlig ikke primært om at gøre mange seere lige glade, men

om at gøre nogle få meget glade – som led i deres overordnede indsats for at finde et 'signature show', som berettiger deres plads i kabelpakken.

Det er vigtigt at holde sig for øje, at en gennemsnitlig kabelserie som tommelfingerregel har færre seere gennem en hel sæson end et enkelt afsnit af en netværksserie. Eksempelvis havde fjerde sæson af *Breaking Bad* – den hidtil mest sete årgang og en af de i øjeblikket mest omtalte kabelserier – i gennemsnit 1,9 millioner seere pr. afsnit (*The Hollywood Reporter*, 10. oktober 2011), hvorimod et afsnit af CBS-serien *NCIS* (2003-) i uge 41 2011 havde knap nitten millioner seere (ud af cirka 111 millioner mulige, jf. *tvbythenumbers.com*). På trods af den massive omtale i branchen og blandt connaisseurs er spredningen af og kendskabet til de nævnte kabelserier altså relativt begrænset. Der *er* tale om nicheserier, på godt og ondt.

Det kan synes paradoksalt, at det netop er under de grundkommercielle vilkår i USA, at tv-serien oplever et kunstnerisk *boost*, og ikke i den europæiske produktionskultur. Men udviklingen modarbejdes her, bl.a. i Danmark, af en forældet tankegang om, at *public service*-institutioner har til formål at samle befolkningen og ikke må 'fragmentere'. I England er man mere med på noderne. Bl.a. har betalingskanalen E4, en lillesøster til Channel 4, skabt en platform for smal og nyskabende tv-dramatik med ungdomsserierne *Skins* (2007-; remake MTV 2011; ti ep.), *The Inbetweeners* (2008-10; atten ep.; en spillefilm; remake MTV 2012-) og *Misfits*

En ny generation Ewing'er er rykket ind på Southfork-ranchen i TNT's genoptagelse af *Dallas* (2012).

(2009-). Men også Channel 4's *Queer as Folk* (1999-2000, *Drengerøve*; ti ep.; remake Showtime 2000-05; 83 ep.), BBC3's *Being Human* (2008-; remake SyFy 2011-), BBC's *Life on Mars* (2006-07; seksten ep.; remake ABC 2008-09; sytten ep.) og *Ashes to Ashes* (2008-10; 24 ep.) vidner om et vist mod til at tænke smalt, også hos de ikke-kommercielle tv-stationer (se også note 7).

Forfatterens død?

Forestillingen om, at *Star Trek* – eller næsten en hvilken som helst længere tv-serie – har en 'forfatter', er måske et eksempel på, hvad Marshall McLuhan kaldte 'rearviewmirrorism' – anvendelsen af et forældet kritisk koncept fra en skriftbaseret kultur på den elektroniske tidsalders produkter. I ethvert moderne kulturprodukt (...) er der uundgåeligt en grad af delt forfatterskab. (Gregory 2000: 5).

I den kollektive bevidsthed knytter en tv-serie sig i lige så høj grad til bestemte skuespillere som til forfatteren. Tv-serien om forsvarsadvokaten *Perry Mason* er f.eks. baseret på Erle Stanley Gardners *pulp*-historier, hvoraf flere filmatiseredes i 1930'erne. Det var dog om noget Raymond Burrs robuste legemliggørelse af figuren, der gjorde Perry Mason til en kendt og elsket skikkelse. Tyve år efter seriens ophør, og seksten år efter Gardners død, blev den i 1986 genoptaget med en række tv-film (1986-95; 30 ep.). På lignende måde fortsatte Peter Falk, hvor han slap, da han i 1989 vendte tilbage til sit livs rolle som *Columbo* (1968-78; 45 ep., 1989-2003; 24 ep.). Det skete efter elleve års pause og en medvirken som 'sig selv' i Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* (1988, *Himlen over Berlin*), som indeholder flere hilsner til Falks ikoniske rolle som kriminalkommissæren med glasøjet og den nussede cottoncoat. *Columbos* oprindelige forfattere, William Link og Richard Levinson, holdt sig, først som sidst, i baggrunden og lod i vid udstrækning serien styre af andre forfattere, bl.a. af den senere legendariske konceptudvikler Steven Bochco, som var *showrunner* på seriens første årgang.

Adskillige tv-serier bygger på tilsvarende vis videre på eksisterende *franchises* og serieuniverser med helt eller delvist nye hold foran og bag kameraet – og ved tastaturet:

I skrivende stund er der bl.a. udsigt til en tilbagevenden til den texanske Southfork-ranch og familien Ewing, når den amerikanske kabelstation TNT i 2012 genoptager *Dallas* – baseret på David Jacobs' figurer, men skrevet af en række nye forfattere. Flere af de originale skuespillere, heriblandt Larry Hagman som 'det dumme svin' J.R., medvirker i deres gamle roller og er på den måde med til at legitimere serien, der fokuserer på næste generation af Ewing-klanen.

I England har ITV planer om en *prequel* til krimiserien *Inspector Morse* (1987-2000; 33 ep.), endskønt både Colin Dexters kriminalkommissær Morse og virkelighedens hovedrolleskuespiller, John Thaw, er afgået ved døden. En *spinoff*-serie om Morses makker, *Lewis* (2006-), baseret på Dexters figurer, er allerede søsat.

Samtidig har BBC stor succes med et *reboot* af science-fiction-kultserien *Doctor Who* (2005-) med Matt Smith i rollen som den foreløbig ellevte 'regeneration' af titelpersonen. Serien var oprindelig produktet af et forfatterkollektiv og har i nyere tid fået Russel T. Davies og Steven Moffat som kreative tovholdere for nye forfatterteams, både her og på de to *spinoffs*, *Torchwood* (2006-) og *The Sarah Jane Adventures* (2007-).

I ITV's *Upstairs, Downstairs* (2010-) tages tråden op 35 år efter, at den oprindelige serie sluttede, men i fiktiv tid er der kun

gået seks år, siden ejerne af herskabsvillaen på 165 Eaton Place flyttede på landet, og tjenestefolkene blev spredt for alle vinde. Vi er i 1936, hvor den tidligere tjenestepige Rose Buck (Jean Marsh) af husets nye ejere får til opgave at ansætte en ny stab af tjenestefolk – og selv avancerer til husholderske. Måske har det lettet produktionen, at skuespillerinden Jean Marsh selv var en af idéfolkene bag den oprindelige serie, ligeledes et produkt af mange penne, og at den anden, Eileen Atkins, også har en større rolle i den nye *Upstairs, Downstairs*.[9]

Disse eksempler underbygger alle Gregorys påstand om, at der i den lange tv-serie eksisterer en udpræget grad af delt forfatterskab. Jo, jo, men det er jo alt sammen tv-serier af mere eller mindre populær- og trivialkulturelt tilsnit, vil nogle måske indvende. Hvad med nicheserierne – her giver det da mening at tale om forfatterskab med stort F? *The Sopranos er* jo David Chase, og *The West Wing er* Aaron Sorkin, ikke?

Nej. Idémanden til *The Sopranos*, David Chase, bevarer sin styrende rolle gennem hele seriens levetid, men fungerer 'kun' som hovedforfatter på godt en tredjedel (30 ud af 86 afsnit). Der er ikke nogen tvivl om, at han har overopsynet med og ansvaret for samtlige episoder, men Chase ville umuligt have kunnet løfte opgaven uden de i alt cirka tyve andre forfattere, som gennem årene er tilknyttet serien. Af disse med- og underforfattere skaber flere siden deres egne serier, heriblandt Matthew Weiner (*Mad Men*), Terence Winter (*Boardwalk Empire*), James Manos, Jr. (*Dexter*), Robin Green og Mitchell Burgess (*Blue Bloods*). På deres nye produktioner har de tidligere *Sopranos*-forfattere fået atter nye forfattere under sig, som med tiden måske selv vil kunne skabe serie-*franchises* på samme måde, som det i sin tid lykkedes for dem og David Chase. Han begyndte nemlig også sin karriere med at lære håndværket som episodeforfatter, bl.a. på den fantastiske tv-serie *Kolchak: The Night Stalker* (1974-75; 22 ep.) og detektivserien *The Rockford Files* (1974-80; 122 ep.; otte tv-film).

Som Salman Rushdie formentlig også vil komme til at sande (hvis det da er en lang serie, han arbejder på), er forfatteren død i tv-seriesammenhæng. Men forfatterteams og de uendelige historier lever. I allerhøjeste grad.

Princippet 'One Vision'. Ét er, at forfatteren er død i den forstand, at ingen enkeltperson kan være i fuld kontrol over så vildtvoksende og utøjlelig en størrelse, som en tv-serie er. Noget andet, at én styrende vision bag en tv-serie synes formålstjenstlig, både i det skabende arbejde og som forståelsesramme i distributionen og receptionen af en tv-serie; bl.a. kan bestemte instruktør- og forfatternavne fungere som *brands* i markedsføringen. I tv-industrien gør man derfor, hvad man kan, for at iscenesætte og organisere en autoritativ 'forfatter' – hertil tjener en række institutionelle og tekstuelle strategier.

Produktionelt opereres der med begrebet en *showrunner*, hvis funktion er at udøve kreativ kontrol over den givne serie, dvs. over manus, rollebesætning, instruktion og efterarbejde. Showrunneren er en uomgængelig og helt central person – den øverst ansvarlige i en tv-series kreative hierarki og chef for forfatterteams og historieredaktører. For naturligvis skal 'delt forfatterskab' ikke forstås sådan, at alle kreative beslutninger er kollektive og kræver konsensus. Nogen har det ledende ansvar, og den *nogen* er showrunneren.

Enkelte showrunnere er så markante, at de ligefrem er blevet forvekslet med

Martin Sheen som præsident i *The West Wing* (1999-2006).

seriens kunstneriske ophavsmænd. F.eks. var Michael Mann, modsat den gængse opfattelse, hverken instruktør eller forfatter på *Miami Vice*, men udelukkende producer og showrunner (han instruerede dog filmatiseringen fra 2006). David Chase, derimod, var både ophavsmand til *og* showrunner på *The Sopranos*. Sådan varierer det – og i øvrigt også beslutningsgangene og rollefordelingen – fra serie til serie, dog med en klar tendens i retning af, at showrunner-funktionen udfyldes af ophavsmanden, dvs. den forfatter, som har konceptueret og udviklet den givne tv-serie til en pilotepisode.

Uanset, hvor central og vigtig en showrunner er, knytter begrebet sig dog ikke til nogen individuel person. Det er således langt fra nogen usædvanlig foreteelse, at vedkommende udskiftes undervejs i produktionen. Eksempelvis forlod Aaron Sorkin *The West Wing* efter fire sæsoner (88 afsnit), hvorefter John Wells overtog hans rolle, ligesom Frank Darabont blev erstattet af Glen Mazzara fra og med anden sæson af *The Walking Dead* efter en lignende kreativ konflikt med producenterne. Begge serier klarede sig imidlertid, at dømme efter receptionen, fint uden dem.

Mere stabil er krediteringen af ophavsmanden. Han/hun tildeles typisk kreditering som *executive producer*, inkl. honorering, for resten af seriens levetid. Det vil sige, at alle fremtidige episoder bærer den oprindelige forfatters 'signatur', uanset om han faktisk har skrevet dem eller ej. Som når Aaron Sorkin er krediteret på de sidste tre årgange af *The West Wing* (66 afsnit)

til trods for, at han for længst har forladt serien. Eller Steven Bochco på samtlige episoder af *LA Law* og *NYPD Blue*, selv om han faktisk 'kun' har haft medansvaret for seriernes overordnede koncepter og forfattet en række enkeltepisoder.

Hvis den oprindelige forfatter bliver ombord, er det til gengæld normen, at han, ud over at svæve over vandene som *series creator* og/eller showrunner med ansvar for helheden, skriver og/eller instruerer nøgleepisoder af den pågældende serie. Afsnit, der i kraft heraf antager en særlig kanonisk status i forhold til resten, jf. f.eks. David Lynchs involvering i nøgleafsnit af *Twin Peaks*, som han skabte i samarbejde med Mark Frost, men ellers overlod til andre forfattere og instruktører. Nogle af de senere års mest fremtrædende serieskabere arbejder på denne måde, heriblandt, foruden de allerede nævnte: J.J. Abrams (*Felicity*, *Alias*, *Lost*, *Six Degrees*, *Fringe*, *Person of Interest*, *Alcatraz*), Alan Ball (*Six Feet Under*, *True Blood*), Chris Carter (*The X-Files*, *Millennium*), David E. Kelly (*Chicago Hope*, *Ally McBeal*, *The Practice*, *Boston Legal*), David Milch (*NYPD Blue*, *Deadwood*, *Luck*), Ryan Murphy (*Nip/Tuck*, *Glee*, *American Horror Story*), David Simon (*Homicide: Life on the Street*, *The Wire*) og Joss Whedon (*Buffy the Vampire Slayer*, *Angel*, *Firefly*, *Dollhouse*).

Denne praksis bidrager til at skabe en aura af sammenhængskraft i og omkring det endeløse værk, den enkelte tv-serie ellers let kan komme til at fremstå som. Især synes idéen om en klart defineret 'forfatter' at være vigtig for fans, når de diskuterer tv-serierne i online-fællesskaber mv.

Instruktøren som *brand*. En anden måde at illudere forfatterskab på er gennem, hvad Caldwell kalder 'auteur-import' fra andre medier (Caldwell 1995: 14). Et af de tidligste tv-historiske eksempler herpå er antologiserierne *Alfred Hitchcock Presents* (1955-62; 268 ep.) og *The Alfred Hitchcock Hour* (1962-65; 93 ep.), hvor Hitchcock som ankerperson introducerede og afrundede hvert afsnit, en lille spændingsfortælling. Han instruerede dog kun atten episoder selv og skrev end ikke sine egne replikker. Hans primære rolle var at fungere som et særligt *varemærke*, en attraktion med appel til en bestemt målgruppe.[10]

I nyere tid har Quentin Tarantino gæsteinstrueret og -forfattet to afsnit af retsmedicinerserien *CSI: Grave Danger I + II* (1995). Stephen King og William Gibson har skrevet enkeltepisoder til *The X-Files* (King: "Chinga", 1998; Gibson: "Kill Switch", 1998, og "First Person Shooter", 2000).[11] Og instruktører som Martin Scorsese og Michael Mann er blevet hyret ind til at instruere pilotepisoder af hhv. *Boardwalk Empire* og væddeløbsdramaet *Luck* (2012-) – begge er de, ud over at være tilknyttet som episodeinstruktører, også krediteret som *executive producers* på de pågældende serier.

Andre etablerede instruktører involverer sig konsekvent mere i produktionen end i *hands-on* udvikling og instruktionen af enkeltafsnit. Det gælder bl.a. Steven Spielberg. Gennem sine produktionsselskaber, Dreamworks Television og Amblin, er han f.eks. medproducent på krigsserierne *Band of Brothers* (2001; ti ep.) og *The Pacific*, fantasy/sci-fi-serierne *Taken* (2002; ti ep.) og *Falling Skies*, backstage-musical'en *SMASH* (2011-), den *Jurassic Park*-inspirerede *Terra Nova* (2011-) og gyserserien *The River* (2011-), konceptueret af Oren Peli, manden bag *Paranormal Activity* (2007).

Øvrige instruktører med *executive producer*-status tæller: Ridley og Tony Scott, som med deres produktionsselskab,

Scott Film, står bag *Numb3rs* (2005-10; 118 ep.), *The Good Wife* og *The Pillars of the Earth* (2010; otte ep.); brødrene Joel og Ethan Coen, der udvikler komedieserien *Harve Karbo* for FOX; samt David Fincher, som i kompagniskab med Kevin Spacey og streamingtjenesten Netflix arbejder på et remake af den tidligere omtalte britiske *House of Cards* (2012-).

Publikum som medskrivere. Et andet udbredt kendetegn ved den moderne tv-serie er mængden af inter- og intratekstuelle referencer. Hermed indskrives der et aktivt meddigtende publikum i serieteksten – et konkret udtryk for, at der, ligesom i den serielle fortællings barndom, fortsat er stor lydhørhed over for publikums (formodede) ønsker og smag. Enhver tv-serie med respekt for sig selv har desuden et onlineforum, hvor seerne opfordres til forskellige former for interaktion. På ABC's hjemmeside for *NYPD Blue* blev der f.eks. i 2001-02 foretaget en afstemning blandt seerne om, hvilke plottråde de satte størst pris på: Andy Sipowicz' familie- og kærlighedsliv eller hans relationer til bestemte kolleger? At tv-seriernes kreative teams ikke sidder seernes input overhørig, men tværtimod lader sig inspirere heraf og tager dem seriøst i det kreative udviklingsarbejde, har forfatterne til *The X-Files* ikke lagt skjul på (Delasara 2000).

Det, der gør den serielle fortælleform i almindelighed og tv-serien i særdeleshed så fascinerende, er måske netop deres rituelle dimensioner, som står i kontrast til de personlige udtryksformer og auteurtræk, vi kender fra romanen og kunstfilmen. At forfatterskabet kan placeres ikke kun hos én, men hos et kollektiv af forfattere og til en vis grad hos dem, hvis smag der digtes efter – publikum.

En bugnende tv-historie vidner om, at der i tidens løb er blevet produceret til mange slags smag. Som det er fremgået, er der ikke dét årti siden 1940'erne, hvor der ikke er blevet skabt betydelig tv-fiktion. En del af disse tv-serier er oven i købet stadig i cirkulation, enten i det museum, tv-mediets sendeflade *også* kan udgøre, eller som et alternativ til alt det nye på butikkernes dvd-hylder. I stedet for evindeligt at tale om en ny guldalder bør vi derfor også glædes over denne mulighed for at kigge ind i fortiden og studere en igennem mange år i akademiske sammenhænge forsømt tv-seriekultur.

Noter

1. *Det afsluttende Problem* (1893) slutter med, at Sherlock Holmes tilsyneladende styrter i døden sammen med sin til formålet opfundne ærkefjende og modpol, Professor Moriarty. Efter *prequel*'en *Baskervilles hund* (1901-02) genopstår mesterdetektiven imidlertid i *Det tomme hus* (1903), hvori det forklares, at Holmes reelt aldrig styrtede i Reichenbach-vandfaldet, men blot udnyttede Watsons deducerede antagelse herom for i ro og mag at gå under jorden og infiltrere Moriartys kriminelle organisation. Det var i øvrigt dette fortællegreb, der gjorde begrebet 'en cliffhanger' alment kendt, idet mange læsere fejlagtigt antog, at Holmes reddede livet ved at gribe fat i en klippeafsats.
2. Roger Hagedorn har vist, hvordan serialiteten som narrativ præsentationsform er blevet taget i anvendelse, hver gang en ny medieteknologi har skullet lanceres. Jf. Hagedorn 1988 og Hagedorn in Allen et al. 1995.
3. Se Petersen 2003 og 2006 for mere om de forskellige fortælleformers narrative karakteristika.
4. Den ufortjent oversete komiker André Deed (1879-1940) skabte oprindelig sin figur, Cretinetti, i Italien. Figuren blev kendt under forskellige navne verden over – 'Boireau' i Frankrig, 'Foolshead' i USA og 'Lehmann' i Danmark.
5. Hovedpersonen Dr. Kildare (Lew Ayres) forlod serien i 1942, men den fortsattes med Dr. Gillespie (Lionel Barrymore) som hovedperson.

6. Orson Welles lagde gennem et års tid stemme til *The Shadow* (CBS, 1937-54), som Woody Allen sender en hilsen til i *Radio Days* (1987). Welles blev berømt og berygtet for sin adaption af H.G. Wells' *The War of the Worlds* (CBS, 30/10 1938). Udsendelsen, der indgik som et afsnit i antologiserien *Mercury Theatre on the Air*, dramatiserede den klassiske *science fiction*-fortælling om invasion fra rummet som en moderne nyhedsreportage, hvilket skabte panik blandt enkelte lyttere, der ikke kunne skelne fiktion fra fakta.
7. Det britiske periodedrama lever også i bedste velgående med ITV's *Foyle's War* (2002-), *Downton Abbey* (2010-) og genoptagelsen af *Upstairs, Downstairs* (2010-) – serier, der alle er inspireret af og dramatiserer virkelighedens store historiske begivenheder i 'den lille fortælling'.
8. Undtaget herfra er såkaldte 'series finales', dvs. planlagte serie-afslutninger, der lanceres som en særlig begivenhed, jf. f.eks *The X-Files*: *The Truth* (2002), *ER: And in the end...* (2009) og *Battlestar Galactica*: *The Plan* (2009).
9. Herhjemme ser det omvendt ud til, at ophavsretten får lov til at spænde ben for en fortsættelse til *Matador*, Danmarks Radios hidtil største publikumsmæssige og kunstneriske succes. Dramachef Ingolf Gabold havde ellers spekuleret højt om, at en sådan kunne tage udgangspunkt i, at Daniel Skjern vender hjem til Korsbæk som modekonge. Sådanne unoder er dog på det kraftigste blevet afvist af seriens hovedforfatter, Lise Nørgaard, der til *B.T.* udtaler: "DR skal overhovedet ikke bryde sig om at røre ved Matador (...) Sådan går det slet ikke Daniel. Han er jo min person, og Daniel kommer da ikke hjem. Der er sgu da ingen, der gider tage hjem til Korsbæk efter at have boet i Paris. (...) Og dernæst minder det alt for meget om at presse citronen." (*B.T.* d. 15/3 2011).
10. Ud over tv-serierne lagde Hitchcock også navn til *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*, der bragte spændingsnoveller, samt til *Alfred Hitchcock and The Three Investigators*, en drengebogsserie, hvori han har en tilbagevendende rolle som fiktiv mentor. I begge tilfælde hverken skrev eller medvirkede han til tilblivelsen på anden vis end ved at stille sit navn til rådighed.
11. Stephen King er bl.a. også ansvarlig for udviklingen af *The Kingdom* (2004; tretten ep.) baseret på Lars von Triers *Riget*.

Litteratur

Allen, Robert C. (red.) (1995). *To Be Continued ... Soap Operas Around the World*. London, Routledge.

Aristoteles (1969). *Om Digtekunsten*. København, Gyldendal.

Becker, Christine (2009). *It's the Pictures That Got Small: Hollywood Film Stars on 1950s Television*. New York, Wesleyan.

Caldwell, John T. (1995). *Televisuality – Style, Crisis, and Authority in American Television*. Toronto, Rutgers University Press.

Dall'Asta, Monica (2000). "Italian serial films and 'international popular culture'". In: *Film History. An International Journal*, vol. 12, 2000

Delasara, Jan (2000). *PopLit, PopCult and The X-Files. A Critical Exploration*. North Carolina og London, McFarland & Company, Inc. Jefferson.

Eco (1985), Umberto. "Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aestetics". In: *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences. The Moving Image*, Fall 1985. Massachusetts, Canton.

Gitlin, Todd (1994). *Inside Prime Time*. London, Routledge.

Gregory, Chris (2000). *Star Trek – Parallel Narratives*. London, MacMillan Press Ltd.

Hagedorn, Roger (1988). "Technology and Economic Exploitation: The Serial as a Form of Narrative Presentation". In: *Wide Angle*, vol. 10, nr. 4: *Industry, Technology, Narrative*.

Kieślowski, Krzysztof et al. (1991). *Decalogue: The Ten Commandments*. London, Faber & Faber.

Koskinen, Maaret et al. (2006). *Fanny och Alexander: Ur Ingmar Bergmans arkiv och hemliga gömmor*. Stockholm, Wahlström & Widstrand.

Krutnik, Frank og Neale, Steve (1995). *Popular Film and Television Comedy*. London og New York. Routledge.

Panofsky, Erwin (1983). *Billedkunst og billedtolkning, udvalgte artikler*. København, Nyt Nordisk Forlag.

Petersen, Brian (2003). "Skumringszonen: Den fantastiske tv-serie". In: *Kosmorama* 231. København, DFI.

Petersen, Brian (2006). "Klassisk dramaturgi, multiplot og stafetfilm". In: *Kosmorama* 238. København, DFI.

Schepelern, Peter (1981). *Film og genre*. København, Gyldendal.

Schepelern, Peter (1990). "Livet som genre – standardisering og serie i amerikansk tv-fiktion". In: *Sekvens '90*. Institut for Film- og Medievidenskab.

Thompson, Robert J. (1996). *Television's Second Golden Age – From Hill Street Blues to ER*. Syracuse, Syracuse University Press.

Tulloch, John og Jenkins, Henry (1995). *Science Fiction Audiences: Watching Dr. Who and Star Trek*. London, Routledge.

Wivel, Matthias et al. (red.) (2002). *Rackham*, vol. 5, 2002.

Boardwalk Empire (HBO, 2010-).

Kunsten ligger i nichen

'The HBO Playbook'

Af Henrik Højer og Andreas Halskov

Hvis vi ved tv forstår de teknologier, industrielle institutioner, regeringspolitikker og tilskuer-praksisser, som tidligere blev associeret med tv-mediet i dets klassiske public service- og 'tre-netværks'-æra, så lader det til, at vi nu er på vej ind i en ny tv-historisk fase – den fase, der kommer efter tv. (Spiegel 2004: 3).

Television After TV er netop titlen på Lynn Spiegel og Jan Olssons nu klassiske antologi fra 2004 om overgangen fra amerikansk tv's klassiske æra til det moderne kvalitets-tv, som er fulgt i kølvandet på introduktionen af kabel-tv-kanaler som HBO (Home Box Office), AMC (opr. American Movie Classics) og Showtime. At tale om en tv-historisk æra 'efter' tv kan siges at være paradoksalt, men peger på den serie af vidtrækkende forandringer, som amerikansk tv har gennemgået i de sidste knap tyve år.

Afgørende faktorer i denne omstillingsproces er opblomstringen af kabel-tv (der gav mulighed for flere kanaler) og introduktionen af globalt satellit-tv – begge dele forhold, som har vist sig at udfordre og til en vis grad udhule de reklamefinansierede netværkers dominans på det amerikanske tv-marked (ibid.: 3f).

I denne artikel vil vi give en introduktion til denne ny tv-historiske æra og de

mange både populære og kritikerroste amerikanske tv-serier, der er vokset frem siden midten af 1990'erne. Forskerne taler om en ny 'kvalitetstradition' eller om 'tv-seriens tredje guldalder'[1], men er uenige om, hvilken rolle kabelkanalen HBO har spillet i denne udvikling.[2] Ifølge bl.a. Jane Feuer (2005, 2007) og Marc Leverette (2008) dannede HBO i 1990'erne grobund for en helt ny form for tv, men Audun Engelstad hævder omvendt: "HBO's dramaserier er i virkeligheden dybt forbundet med alt det, vi traditionelt forbinder med tv" (Engelstad 2011).[3]

I det følgende vil vi stille skarpt på netop HBO og kanalens introduktion af *original programming*, og vi vil desuden beskæftige os mere indgående med det, som populært kaldes 'The HBO Playbook', dvs. en række træk, der i særlig grad kendetegner den ny amerikanske tv-dramatik:

- Højere *production value*;
- Større fokus på ophavsmanden/skaberen/auteuren;
- En række iøjnefaldende stilistiske valg;[4]
- Komplekse fortællestrukturer og narrationstekniske greb;
- En højere grad af selvrefleksivitet og genrehybriditet;
- Større fokus på sex, nøgenhed og tabubelagte emner.

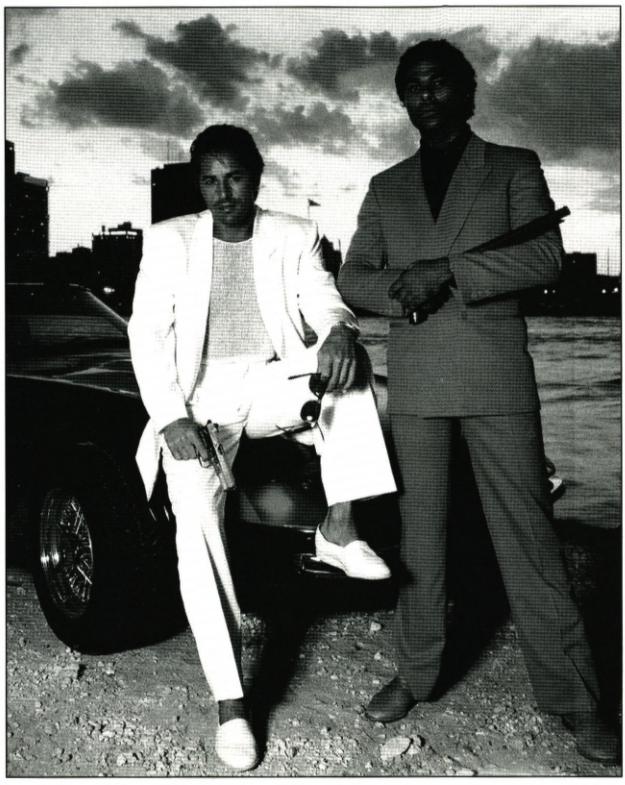
De tre guldaldre. Når vor tids amerikanske tv-drama ofte betegnes som 'tv-seriens tredje guldalder', sker det med udgangspunkt i Robert J. Thompsons nu klassiske værk *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to E.R.* (1997). Hjørnestenen i amerikansk tv-dramatiks 'første guldalder' var 1950'ernes *live television dramas*, der blev vist i antologi-serier – som f.eks. Paddy Chayefskys *Marty* (1953). Den 'anden guldalder' tidsfæster Thompson til 1980'erne og begyndelsen af 90'erne, hvor en række nyskabende, skæve og stiliserede dramaserier så dagens lys. Serier som *Miami Vice* (NBC, 1984-90) og *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87) skubbede den amerikanske tv-dramatik mod på den ene side en mere reportagelignende og rå realisme – senere genoptaget i serier som *The Wire* (HBO, 2002-08) og *Treme* (HBO, 2010-) – og på den anden side mod en mere legende og refleksiv stildyrkelse.

Der var dog ikke tale om et generelt nybrud eller et bredt kvalitetsløft i amerikansk 80'er-tv, for, som Thompson minder om: "De seksten live-antologidramaer fra 1951, originale og adapteret efter klassiske teaterstykker, var bedre end de tredive ugentlige sitcoms, der kørte i 1981." (Thompson 1996: 21). Så *Hill Street Blues* og *Miami Vice* var nok nybrydende, men de var også relativt enlige svaler på datidens tv-skærme.

De fleste ikke-amerikanske iagttagere udpeger *Twin Peaks* (ABC, 1990-91) som den egentlige forløber for de moderne amerikanske dramaserier. Denne serie, der var skabt i et samarbejde mellem manuskriptforfatteren og produceren Mark Frost, som forinden havde arbejdet på netop *Hill Street Blues*, og instruktøren David Lynch, kendt som den stilbevidste auteur bag film som *Eraserhead* (1977) og *Blue Velvet* (1986), blev dog ingen publikumssucces. Efter blot to sæsoner blev serien stoppet, trods klager fra en lille, hengiven skare af fans, herunder ad hoc-gruppen C.O.O.P. (Coalition Opposed to Offing Peaks).[5] Men *Twin Peaks*, der ikke mindst var æstetisk nyskabende, blev lanceret og rost som "enhver kritikers drøm" (Zoglin 1990), og den blev populær hos et segment, som var særlig interessant for sponsorerne, nemlig det højtuddannede

og købedygtige publikum. Samtidig var *Twin Peaks* et tidligt eksempel såvel på *auteur*-tv som (måske uforvarende) på den *niche*-branding, der siden skulle blive så central en strategi for moderne kabel-tv-kanaler som netop HBO.

Med deres genreblanding, deres refleksivitet, deres æstetiske nytænkning, deres fokus på skaberen bag og deres *niche*-markedsføring (Thompson 1996: 14) kan den anden guldalders mest nyskabende serier betragtes som banebrydere for den nuværende såkaldte tredje guldalder, der tog sin begyndelse i slut-90'erne.



Don Johnson og Philip Michael Thomas som de hippe undercover-betjente Crockett og Tubbs i *Miami Vice* (1984-90).

Fra LOP til HBO. I amerikansk tv var perioden fra 1950'erne til 1980'erne domineret af de tre *broadcast*-netværk NBC (National Broadcasting Company), CBS (Columbia Broadcasting System) og ABC (American Broadcasting Company). Men i 1980'erne voksede en række mere niche-orienterede kabel-tv-kanaler frem, og samtidig holdt videobåndoptageren sit indtog og gav seerne helt nye muligheder for selv at bestemme, hvad de ville se i fjernsynet hvornår.

Udviklingen mod et mere broget tv-landskab startede dog allerede i 1972 med undfangelsen af HBO. Hvor de tre netværk fulgte credoet om at producere *least objectionable programming* (LOP) i håb om at nå så mange seere som overhovedet muligt, blev HBO den første kanal, der helt bevidst baserede sin programlægning på den slags programindhold, som netværkene afstod fra at bringe af frygt for at skræmme seerne og, ikke mindst, annoncørerne væk.

FCC (Federal Communications Commision) – det forbundsorgan, der regulerer netværkene – forsøgte at tvinge HBO til at følge samme programretningslinjer som netværkene, men HBO gik til domstolene og påberåbte sig forfatningens *first amendment* om ytringsfrihed. Når HBO kun leverede programmer til dem, der specifikt havde bedt om – og betalt for – dem, kunne kanalen ikke være underlagt samme indholdsmæssige begrænsninger som netværkene, lød argumentet. I 1977 vandt HBO sagen mod FCC: I sin egenskab af *premium cable*-kanal (dvs. abonnementfinansieret) var HBO ikke underlagt de samme programmæssige retningslinjer som netværkene:

> Idet den støttede HBO's position i sagen HBO versus FCC, konkluderede retten i District of Columbia, at den føderale kommunikationskommissions (FCC's) broadcast-protektionisme ikke kunne retfærdiggøres og, måske mere vigtigt, at den service, som kabelkanalerne udbyder, er mere sammenlignelig med aviser end med

HBO's første egenproducerede serie, fængselsdramaet *Oz* (1997-2003).

broadcast-tv – hvorfor de skulle beskyttes under forfatningens *first amendment*. Dette ræsonnement banede vejen for, at kabelindustrien også kunne bryde andre politiske regler og beslutninger – regler, som alle, én efter én, blev bøjet eller forkastet som følge af sagen mellem HBO og FCC. (Strover 2011).

I forlængelse af dommen fra 1977 gælder der altså andre regler for HBO og de andre *premium cable*-kanaler end for de store, reklamefinansierede *broadcast*-netværk ABC, NBC og CBS.

HBO kvitterede for dommen ved at sende ucensurerede biograffilm og senere grænseoverskridende erotica, dokumentarfilm og comedy. Allerede i 1978 transmitterede kanalen således et show, hvor komikeren George Carlin bl.a. optrådte med en skarp og selvrefleksiv sketch om "syv ord, man aldrig kan sige på tv". I dansk oversættelse lyder sketchen således:

> Der var nogle, der var meget optaget af disse ord. De blev ved med at referere til dem: De kaldte dem slemme, grimme, beskidte, grove, fordærvede, vulgære, grovkornede, udtryk for dårlig smag, usømmelige, gadesprog, rendestenssprog, under bæltestedet, ufine, uartige, pikante, underlødige, ubehøvlede, voldsomme, tarvelige, væmmelige, upassende, profane, obskøne, sexfikserede, latrinære, saftige, bandeord, fy-ord, eder … og det eneste, jeg kunne tænke på, var: lort, pis, fuck, fisse, pikslikker, motherfucker og patter![6]

Hele pointen er selvfølgelig, at det kun var på broadcast-tv, man ikke kunne sige de syv ord, som Carlin så netop endte med at sige på HBO.

Til at begynde med slog kanalen sig

således ikke op på nyskabende, egenproduceret dramatik. Men ikke mindst inspireret af den succes, som *Miami Vice*, *Hill Street Blues* og *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005) oplevede, besluttede HBO i midt-1990'erne at satse på den egenproducerede dramaserie – et område, som i dag er helt centralt for kanalens profilering og selvforståelse.

Opskriften på succes. HBO's første egenproducerede serie var Tom Fontanas *Oz* (1997-2003, *Fangerne fra Oz*). Det var udfordrende og nytænkende tv, men alt for få bemærkede serien. Ikke desto mindre udstak *Oz* rammerne for så fænomenale senere succeser som *The Sopranos* (1999-2007), *Six Feet Under* (2001-05), *True Blood* (2008-) og senest *Game of Thrones* (2011-), der alle udnytter *first amendment*-rettighederne til det yderste. Ligesom *Oz* er de kontroversielle i såvel tematisk som æstetisk forstand.

Tematisk i kraft af seriernes stadige diskussion og bearbejdning af klassiske amerikanske værdier, ikoner og genrer. Hvortil kommer en udtalt forkærlighed for at svælge i den slags billeder, motiver og handlinger, som kun antydes eller helt fortrænges i den klassiske netværksserie (ikke mindst hvad vold og sex angår).[7]

Æstetisk er HBO's egenproducerede serier kendetegnet ved en meget ekspressiv brug af de filmiske virkemidler, fra *Deadwoods* (2004-06) sepiatonede introsekvens over *Six Feet Unders* surreelle tableauer til det episke schwung i *Boardwalk Empire* (2010-) – alt sammen i direkte opposition til det, som John T. Caldwell har kaldt

Livet i New Orleans efter orkanen Katrinas hærgen – *Treme* (HBO, 2010-).

tv's *zero degree style*, dvs. en stil, som ikke påkalder sig opmærksomhed, men tværtimod søger at være så neutral og usynlig som muligt.

Og hvad angår selve måden at fortælle på, er det karakteristisk for HBO's serier, at de ofte eksperimenterer med struktur, POV, indlevelse osv. Ikke mindst en serie som *The Wire* er blevet berømmet for sin narrative kompleksitet – og er på den baggrund blevet sammenlignet med 1800-tallets store samtidsromaner af Dickens og Balzac.[8]

Samtidig satte kanalen ekstra fokus på manuskriptforfatteren som seriernes kreative ophavsmand. Det havde 1950'ernes *live television drama* og serierne fra den anden guldalder i 80'erne for så vidt også gjort, men HBO anvendte *auteur*-brandet langt mere massivt i markedsføringen af deres dramaserier – jf. hvordan Alan Ball er kendt som skaberen af *Six Feet Under* og *True Blood*, David Chase som ophavsmanden til *The Sopranos*, og David Simon som manden bag *The Wire*, *Treme* og miniserien *Generation Kill* (2008).

En duft af kunst. Auteur-brandingen kan ses som et led i en strategi til at give HBO en aura af kunst. "Disse auteurkarakterer," skriver Thomas Nørgaard, "står [...] centralt i positioneringen væk fra det populærkulturelle og hen imod en mere kunstnerisk opfattelse af serierne" (Nørgaard 2011).

Dertil bidrager også seriernes selvrefleksivitet og det forhold, at de i vidt omfang blander genrer og strøer om sig med intertekstuelle referencer. Ved ofte at referere til anerkendt filmkunst markerer de en afstand til det traditionelle tv-medie og en tilnærmelse til filmkunsten. Dette træk, som ifølge Kristin Thompson er karakteristisk for tidens 'Art-TV' (Thompson 2003: 107f), finder vi bl.a. i *Six Feet Under*. Ikke alene er denne serie 'filmisk' i tematisk og udtryksmæssig forstand – gennem sin grænseoverskridende tematik, sin ekspressive lys- og filtersætning og sin markante nærbilledæstetik – det er også *film*historien, den refererer til og søger at indskrive sig i.

I prologen til afsnittet "The Invisible Woman" fra seriens anden sæson bliver en enlig kvinde fundet død i sit hjem, hvor hun formodes at have ligget i mange dage. I en enkelt – lang og dvælende – indstilling ses hun dér på stuegulvet, mens hendes ligblege hænder overrendes af myrer i billedets forgrund. På næsten surrealistisk vis afsøges tabuerne – kroppens afsondringer og gradvise nedbrydning – og den filmkyndige tilskuer vil straks genkende myrerne på hænderne som en henvisning til Buñuels surrealistiske klassiker *Un chien andalou* (1929, *Den andalusiske hund*).

I samme series pilotafsnit kan moderens voldsomme reaktion på faderens død ligne en reference til indledningsafsnittet af Lynchs 'kunst-serie' *Twin Peaks*, hvor Sarah Palmer (Grace Zabriskie) får et for tv-mediet usædvanlig langt hysterianfald, da hun hører om datterens død. Fortællingen, der indledes med patriarkens 'fald', har ligeledes klare filmiske forgængere, ikke mindst samme Lynchs *Blue Velvet* (1986). Og den hjemvendte storebror, Nate (Peter Krause) – i sig selv en reference til lignelsen om 'Den fortabte søn' – hævder, at hans yndlingsfilm er *Harold and Maude* (1971). Selv om det nok er de færreste, der i dag kender Hal Ashbys lille perle, er det en eksplicit intertekstuel reference til en film om et umage par, der finder sammen i en fælles dødsbesættelse.

Mange serier nyfortolker desuden aktivt filmens genretraditioner, som de både indskriver sig i og på forskellig vis søger

at overskride, gentænke og blande – det gælder således f.eks. westerngenren i *Deadwood*, periodefilmen og gangstergenren i *Boardwalk Empire* – hvis Emmy-nominerede titelsekvens' kombination af smuk nærbilledæstetik, *slow motion* og ældre populærmusik ydermere knytter an til Martin Scorseses velkendte stil- og genredyrkelse (Kau og Moestrup 2011) – samt gangstergenren i *The Sopranos*, der har Coppolas *Godfather*-film som en konstant, underliggende referenceramme (Graversen 2011).

Man kan således tale om en nærmest parasitisk tendens, hvor serierne via referencer til lødige film- og kunstprodukter overfører dele af disses kulturelle patina til sig selv (Halskov og Højer 2009). Samtidig lægges ofte bevidst afstand til andre, mindre lødige tv-serier. I *Six Feet Under* ses det homoseksuelle par David (Michael C. Hall) og Keith (Matthew St. Patrick) f.eks. dyrke den transgressive og stilskabende HBO-serie *Oz*, mens Keith i sine depressive perioder falder hen til ligegyldige og mere traditionelle tv-programmer.

Bestræbelsen på at markedsføre HBO-serierne som kunst og differentiere dem fra mere traditionelt tv hænger sammen med kanalens position som forholdsvis dyr betalingskanal, der i meget høj grad er afhængig af at kunne appellere til et højtuddannet og velbeslået segment, som tiltrækkes af mere elitære og udfordrende tv-serier. Dvs. en gruppe, der ikke betragter sig selv som traditionelle *couch potatoes*. De ser normalt ikke tv, og udfordringen består derfor i at få dem til at se HBO.

Som ringe i vandet. Inspirationen fra HBO har efterhånden bredt sig som ringe i vandet til både andre *premium cable*-kanaler som Showtime – der bl.a. står bag *Dexter* (2006-) og *The Borgias* (2011) – og *basic cable*-kanaler (der finansieres ved en kombination af abonnement og reklamer) som FX – *The Shield* (2002-08) og *Rescue Me* (2004-); TNT – *The Closer* (2005-), *Falling Skies* (2011), *Men of a Certain Age* (2009); samt, ikke mindst, AMC, som med *Mad Men* (2007-), *Breaking Bad* (2008-) og senest *The Walking Dead* (2010-) efterhånden er blevet HBO's vigtigste konkurrent (Seitz 2010).

Men også de store netværk har bemærket og reageret på den nye tv-dramatik fra kabelkanalerne. *Lost* (ABC, 2004-10), *24* (Fox, 2001-10, *24 timer*) og *CSI* (CBS, 2000-) er ifølge Erin Hill og Brian Hu eksempler på det, de kalder *blockbuster*-tv, dvs. tv, som mimer kabelseriernes æstetik, men som under den glitrende overflade afstår fra for alvor at udfordre sit publikum (Hu og Hill 2008).

Det grænseoverskridende eller i alt fald grænsesøgende er på mange måder et varemærke for de moderne kabel-serier. Det gælder bl.a. sprogbrugen, der ofte er bramfri, og det gælder sex og eksplicit nøgenhed: fra nøgne kroppe i *Six Feet Under* over semierotiske sexscener i f.eks. *Sex and the City* (HBO, 1998-2004) til en eksplicit tematisering af homoseksualitet i f.eks. *The L Word* (Showtime, 2004-09). Mest ekstrem er formentlig Cynthia Morts serie *Tell Me You Love Me* (HBO, 2007), der viser alt fra sædafgang til (tilsyneladende) penetrationssex.

> De [moderne kabelkanaler] slipper for reklamer. Og så må de kneppe, bande og ryge pot i serierne, fordi det er noget, du selv har bedt om at få. Det er en platform, hvor man kan udtrykke sig populært med en høj kunstnerisk integritet og ikke skal tilgodese alt for mange fokusgrupper og annoncører. Så det har åbnet en ny mulighed for at fortælle historier. (Lars Ringhof, in Thorsen 2011).

Det *tits, ass and guns*-image, som kabelserierne efterhånden har fået, kan næppe i sig selv betragtes som et kvalitetspara-

Deadwood (2004-06) – HBO's fornyelse af westerngenren.

meter. Men det er værd at bemærke, at det ikke er uforeneligt med det 'kunst-image', som serierne plejer, for hvor den slags udskejelser kun i meget begrænset omfang er at finde i massekulturens traditionelle Hollywoodfilm og broadcast-programmer, så er de på ingen måde fremmede for kunstfilmen (Leff og Simmons 2001).

TV ***indeed***! Hvorvidt de nye tv-serier reelt har noget nyt at byde på, eller om der blot er tale om traditionelle tv-serier i ny indpakning, er en kompleks og potentielt uendelig diskussion. Det turde dog være indlysende, at serierne fortsat *er* tv. Lige så indlysende er det imidlertid, at medielandskabet faktisk har undergået en række markante forandringer.

Bl.a. har tv-seriernes kreative bagmænd i dag væsentlig mere at skulle have sagt. I 1971 kunne Michael Cantor slå fast, at "Selv hvis en mand ejer, skaber og producerer sin egen serie, så fastholder netværket sin ret til at godkende eller underkende såvel det, der står i manuskriptet, og de skuespillere, der castes, på linje med andre kreative og administrative forhold" (Cantor 1971: 9). Men HBO og de andre kabelkanaler har vendt afgørende op og ned på dette billede:

> Post-netværk-æraen tilægger det at instruere, skrive og producere tv-serier stor værdi, og giver auteurstatus til de individer, som udfylder disse funktioner. Dette er en afgørende forandring fra de industrielle praksisser, man kender fra netværks-æraen, hvor producenterne – selv de producenter, som også var skabere – holdt en lav profil svarende til deres begrænsede magt. (Pearson 2007: 241).

Og i dag nyder tv-serierne da også langt større anerkendelse end tidligere. Som

Roberta Pearson udtrykker det:

> Tv har i store dele af sin historie været underholdningsindustriens Askepot, efterladt i køkkenet med tjenestefolkene, mens teatret og filmen gik til bal og mængede sig med aristokratiet. [...] Men siden 1980'erne har en stadig højere *production value* og en række stadigt mere fortættede og komplekse fortællinger flyttet tv flere pladser op i hierarkiet. (Pearson 2007: 243, 248).

Den billedlige beskrivelse af tv-serien som en moderne Askepot er ikke helt misvisende. I mange år har det således været utænkeligt at betragte tv-serien som et værdifuldt og potentielt udbytterigt kulturelt produkt,[9] men i sine nye, mere imponerende gevandter er den blevet ballets figurative dronning, der kurtiseres af alle – også akademikere.

Der ligger en egen ironi i, at netop HBO, som i sin tid gjorde sig bemærket med sloganet "It's not TV. It's HBO," har banet vejen for en situation, hvor kvalitets*tv* er blevet en slags adelsmærke. En ny variant af sloganet kunne således lyde: "It's not just TV. It's TV *indeed*."

Noter

1. Peter Schepelern (2007) har betegnet de nye originale dramaserier som en 'kvalitetstradition'.
2. Heriblandt kan nævnes Janet McCabe og Kim Akass' *Quality TV: Contemporary Television and Beyond* (2007), Marc Leverette, Brian Ott og Cara Buckleys *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era* (2008), Michael Hammond og Luzy Mazdons *The Contemporary Television Series* (2005) og Glen Creebers *Serial Television: Big Drama on the Small Screen* (2004).
3. Et lignende argument finder man hos Brian Petersen i dette nummer af *Kosmorama*.
4. Erin Hill og Brian Hu taler på den baggrund om *cinematized television* (Hill og Hu 2008).
5. For mere om dette – og hele receptionen af *Twin Peaks* – se Lavery 1995, s. 2f.
6. For en engelsksproget transkription af denne sketch, se Leverette 2008, s. 129.
7. For mere om dette fænomen, den føderale regulering og censur af broadcast-kanalerne henvises til Silverman 2007 (navnlig s. 1-31).
8. For mere herom, se Thomson 2011.
9. Dette, at tv-serien tidligere ikke har været anset for kulturelt lødig og interessant, beskriver og problematiserer Steven Johnson i bogen *Everything Bad Is Good for You* (2005).

Litteratur

Cantor, Michael (1971). *The Hollywood TV Producer: His Work and His Audience*. New York, Basic Books.

Creeber, Glen (2004). *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London, BFI.

Engelstad, Audun (2011). "It's Not TV – or is it?", *16:9*, nr. 40, februar. Online: *http://www.16-9.dk/2011-02/side11_inenglish.htm*

Gorman, Lyn og McLean, David (2002). *Media and Society in the Twentieth Century*. London, Wiley-Blackwell.

Feuer, Jane (2005). "The Lack of Influence of *thirtysomething*". In: Hammond, Michael og Mazdon, Lucy (red.): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Feuer, Jane (2007). "HBO and the Concept of Quality Television". In: McCabe, Janet og Akass, Kim (red.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, I.B. Tauris.

Graversen, Anne (2011). "På skuldrene af gangstere". *16:9*, nr. 40, februar. Online: *http://www.16-9.dk/2011-02/side05_feature2.htm*

Halskov, Andreas og Højer, Henrik (2009). "It's Not TV...", *16:9*, nr. 33, september. Online: *http://www.16-9.dk/2009-09/side06_feature3.htm*

Halskov, Andreas (2011 – under udgivelse). "*Six Feet Under* og moderne *transgressions-tv*". In: Nielsen, Jakob Isak et al. (red.): *Fjernsyn for viderekomne: ny amerikansk tv-dramatik*. Århus, Turbineforlaget.

Hammond, Michael og Mazdon, Luzy (red.) (2005). *The Contemporary Television Series*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Hill, Erin og Hu, Brian (2009). "HBO's Cinematized Television", *Mediascape: UCLA's Journal of Cinema and Media Studies*. Online: *http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Fall09_HBOTV.html*

Højer, Henrik (2011 – under udgivelse). "Det er da tv...? – Den amerikanske tv-series udvikling fra antologi-tv til ikke-tv". In: Nielsen, Jakob Isak et al. (red.): *Fjernsyn for viderekomne: ny amerikansk tv-dramatik*. Århus, Turbineforlaget.

Johnson, Steven (2005). *Everything Bad is Good For You*. London, Penguin Books.

Kau, Edvin og Moestrup, Steffen (2011 – under udgivelse). "Scorsese on the Boardwalk – Gangster-tv med havudsigt". In: Nielsen, Jakob Isak et al. (red.): *Fjernsyn for viderekomne: ny amerikansk tv-dramatik*. Århus, Turbineforlaget.

Lauridsen, Palle Schantz (2011 – under udgivelse). "'*Welcome to Fucking Deadwood*' – Fortælling, sprog og krop i verdens vildeste western". In: Nielsen, Jakob Isak et al. (red.): *Fjernsyn for viderekomne: ny amerikansk tv-dramatik*. Århus, Turbineforlaget.

Lavery, David (1995). "Introduction: *Twin Peaks*' Interpretive Community". In: Lavery, David (red.): *Full of Secrets*. Detroit, Michigan, Wayne State University Press.

Leff, Leonard J. og Simmons, Jerold L. (2001). *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. The University of Kentucky.

Leverette, Marc (2008). "Cocksucker, Motherfucker, Tits". In: Leverette, Marc (red.): *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. New York og London, Routledge.

Leverette, Marc et al. (red.) (2008). *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. New York og London, Routledge.

McCabe, Janet og Akass, Kim (red.) (2007). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, I.B. Tauris.

Nielsen, Jakob Isak (2011 – under udgivelse). "Netværk-serier". In: Nielsen, Jakob Isak et al. (red.): *Fjernsyn for viderekomne: ny amerikansk tv-dramatik*. Århus, Turbineforlaget.

Nørgaard, Thomas (2011). "Tv-auteurs". *16/9*, februar. Online: *http://www.16-9.dk/2011-02/side06_feature3.htm*

Pearson, Roberta (2007). "*Lost* in Transition: From Post-Network to Post-Television". In: McCabe, Janet og Akass, Kim (red.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, I. B. Tauris.

Schepelern, Peter (2007). "Forts. følger…", *Ekko* 36, februar-april 2007.

Seitz, Matt Zoller (2010). "The Extraordinary Rise of AMC", *Salon.com*, 23.11.10. Online: *http://www.salon.com/entertainment/tv/2010/11/23/amc_versus_hbo*

Silverman, David S. (2007). *"You Can't Air That": Four Cases of Controversy and Censorship in American Television Programming*. New York, Syracuse University Press.

Spiegel, Lynn (2004). "Introduction,". In: Spiegel, Lynn og Olsson, Jan (red.): *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham, NC, Duke University Press.

Strover, Sharon (2011). "United States: Cable Television". Online: *http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=unitedstatesc*

Tashiro, Charles Shiro (1991). "Videophilia: What Happens When You Wait for it on Video", *Film Quarterly*, 45.1.

Thompson, Kristin (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Thompson, Robert J. (1997). *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York, Syracuse University Press.

Thomson, Dick (2011). "The Wire: arguably the greatest television programme ever made", *The Telegraph*, 23. september 2011. Online: *http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/5095500/The-Wire-arguably-the-greatest-television-programme-ever-made.html*

Thorsen, Lotte (2011). "Dvd-kunst: Shakespeare ville have skrevet 'West Wing'-episoder", *Politiken*, 8. januar 2011. Online: *http://politiken.dk/kultur/tvogradio/ECE1162109/dvd-kunst-shakespeare-ville-have-skrevet-west-wing-episoder/*

Wonderland Productions (2004). "Press Release: HBO Returns to Wonderland Productions for Watercooler Campaign". Online: *http://www.digitalproducer.com/2004/03_mar/news/03_23/d8r6u28i.htm*

Zoglin, Richard (1990). "Like Nothing on Earth", *Time*, 9. april 1990. Online: *http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,969786,00.html*

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 biograffilmen, 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 beskidte 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, allerhøjst 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 videnskabelige 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 ikkepsykopatiske 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 katastrofereflekser – 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 kritikerroser 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 tyndbenet: 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 selvynkende, 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 massemordet søger de at etablere en slags *modus vivendi*, med føromtalte 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 bakelittelefoner. Ingen computerhologrammer, men virrende radarinstallationer og lækkende olie fra ramponerede maskiner, og det er altid gråvejr 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 lederes – 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 dilemmatiske 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 'forhørsmetoder' strækkes?[7]

Farvel til borgerdyden. *The Wire* (HBO, 2002-08)[8] er alment anerkendt som et højdepunkt i tv-dramatikkens ny gyldne tidsalder, selv om serien aldrig fik et voldsomt stort publikum i USA.[9] Det umiddelbare omdrejningspunkt for *The Wire* er politiets (mildest talt korrumperede) 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 korruption[11] 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, ressourcesvage 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 pilotafsnittet 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]

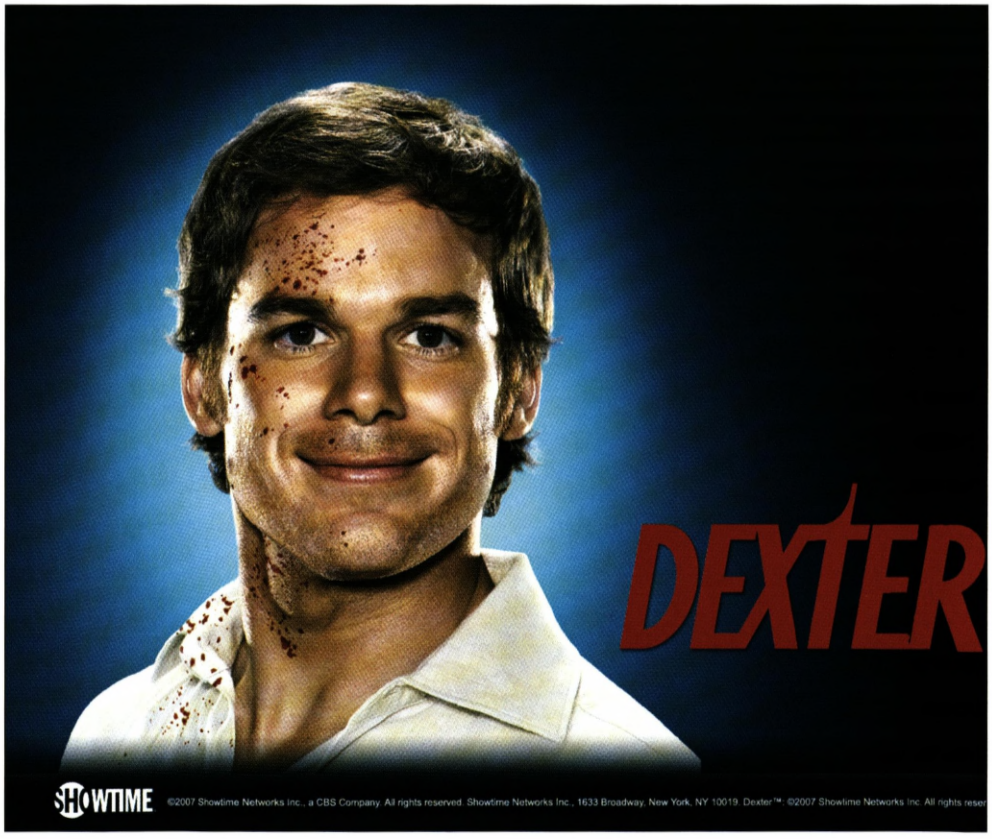
Endnu et eksempel ses i den sorte, lovende spiller Smash, hvis familie har fulgt en strategi, der desværre ikke er usædvanlig for fattige familier i USA, nemlig at investere alle midler i et enkelt af børnene, der så til gengæld forventes at lykkes og sørge for søskende osv.[14] Er footballholdet blot 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, velfærdsmæssige 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 lækkerbisken, at Dexter *himself* er ansat på den lokale politistation i Miami – som *blood spatter analyst* – og huserer i området i ly af sit arbejde som retskaffen 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 metaleg 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 selvdisciplinerede 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 ondskabsfulde. 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 almenkendte 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 konsekventialistisk 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 retributivister[16], 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 sanseoplevelsen 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 analyser.

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 kultiverede 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 pressetjeneste (*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 biblioteksslån (*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 'moralsk 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 *tvingende* 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 suverænens suverænitet – 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 forgængere 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.

The Sopranos (HBO, 1999-2007).

Gangstere på randen af et eksistentielt sammenbrud

The Sopranos: bevidstgørende, provokerende kunst-tv

Af Jesper Bo Petersen

Den midaldrende mafia-don Anthony Soprano ankommer til en *diner* i selskab med sin hjemmegående hustru Carmela. Han sætter et håbefuldt, uptempo popnummer på jukeboksen, inden han bestiller en kurv med løgringe. Parrets søn Anthony Jr. ankommer. De smalltalker og småskændes, nøjagtigt som de har gjort det igennem seks serie-sæsoner, i alt 86 afsnit.

Nu venter de bare på datteren Meadow, som læser jura. Alt syner fryd og gammen i den amerikanske kernefamilie, og så allige-vel ikke. Klippetempoet er mærkelig uroligt, og der klippes gentagne gange til en mistænkelig mand i baren. Samtidig klippes til Meadow, som ankommer i bil uden for dineren, hvor hun forsøger at parallelparkere. Indenfor går snakken videre. Den mistænkelige fremmede går på toilettet. Er han på vej ud efter en pistol? Det er set før, at et mordvåben er blevet gemt bag en toiletcisterne. Meadow får omsider parkeret. Hun kommer ind i dineren, smiler til sin far. I et nærbillede kigger Tony Soprano op

på sin datter og direkte ind i kameralinsen.

Klip.

Billedet går i sort, lyden forstummer.

Det ville være en underdrivelse at sige, at *The Sopranos* (1999-2007) lukker med en åben slutning. Faktisk slutter serien så abrupt, at man i det øjeblik, det sker, er overbevist om, at det er ens tv-apparat, den er gal med. For det kan da ikke ende sådan! Seeren får ingen entydig konklusion, ingen *closure*. Tværtimod opbygges en underligt suspense-fuld scene, der kunne minde om en *cliffhanger*. Men hvor cliffhangeren normalt skal sikre, at seerne vender tilbage ugen efter, er der her ikke noget at komme tilbage til. Det er definitivt slut, og man er efterladt med et utal af spørgsmål, der rumsterer larmende i bevidstheden. Ikke bare til den konkrete scene, men til store dele af den langstrakte familiekrønike, som trofaste seere fulgte gennem flere år, da serien kørte i fjernsynet.

The Sopranos slutter bare lige præcis der, hvor vi nu en gang er nået til i familiens liv. Meningen og det videre forløb må vi selv spekulere over, og den åbne slutning synes nærmest demonstrativt og uigenkaldeligt at afvise den seer, der bare er kommet for at blive 'underholdt', og som forventer, at den store fortælling om Anthony Soprano og hans to familier – den kriminelle og den af blodet – nu forløses endegyldigt.

Det er ikke, fordi serien ikke er underholdende. Det er den i allerhøjeste grad, men i HBO's kreative frirum er dét ikke uforeneligt med en kompleks fortællestruktur, som udnytter samtlige af kunstfilmens tvetydige greb og åbne betydnings-

The Sopranos (HBO, 1999-2007).

James Gandolfini som New Jersey-mafiabossen Tony Soprano.

rum. Det ses ikke mindst i *The Sopranos*' hyppige brug af uigennemskuelige symboler og subjektive virkelighedsrepræsentationer, som kræver et løbende, fortolkende engagement af seeren. Ofte er det drømme, som karaktererne (og seerne) gransker for mening, ligesom de konstant forsøger at afkode og give mening til den virkelighed, de er fanget i. Helt efter kunstfilmens ABC har seriens hovedforfatter, David Chase, valgt at fokusere på karakterernes indre, psykiske verdener og konflikter frem for på det ydre plot. Dette er selve udgangspunktet, som vi præsenteres for i første scene: En familiefar og gangsterboss med ondt i livet træder ind på en psykiaters kontor. Og selv om det umiddelbart er svært at overse det åbenlyst komiske i en Don Corleone-figur forvandlet til forstadskonge med stress og panikangst, er det tydeligt, at vi her har at gøre med en kunstfilm, der folder sig ud over seks serie-sæsoner på tv.

Angstanfaldet, der sender Tony til psykiateren og sætter hele serien i gang, udløses af en familie af ænder, som gangsterbossen har passet og plejet, siden de en dag tog bolig i hans pool. Da andefamilien i samlet flok forlader poolen, kommer angstanfaldet. Efterfølgende refererer Tony en drøm, han har haft, hvor hans navle var en skrue.

Da han løsnede skruen, faldt hans penis af, hvorefter en and kom flyvende og nappede den!

Det er værd at bemærke, at der her er tale om første afsnit i den serie, som for alvor sparkede HBO-revolutionen i gang. For ænderne og kastrationsdrømmen stikker ud som et Barthes'k *punctum* i gangsterdramaet, en Verfremdungseffekt, der tvinger os til at gentænke tv-serieoplevelsen – "It's not TV, it's HBO". Og hvis filmen og kunsten skal være som en sten i skoen – som Lars von Trier proklamerede i forbindelse med *Epidemic* (1987) – så lever filmkunsten i bedste velgående på HBO.

I den sammenhæng må *The Sopranos* siges at være et imposant hovedværk. Sidste afsnit løb over de amerikanske tv-skærme den 10. juni 2007, og serien står tilbage som sindbilledet på en senmoderne verden, hvor eksistentiel tomhed og meningsløshed lurer faretruende bag hverdagens sociale maskerade.

"Jeg ved det ikke, men det var bare et trip, at de her vilde dyr kom til min pool for at opdrage deres små babyer … det var sørgeligt at se dem rejse," siger Tony Soprano grådkvalt til sin kvindelige psykiater Dr. Melfi, og vi nærmer os dermed en forklaring på hans mærkelige og komiske fascination. Måske var ænderne bare et helle for en presset mand, et anstrøg af noget enkelt og meningsfuldt i en uoverskuelig verden.

Underworld New Jersey. Fra den engelske sociolog Anthony Giddens ved vi, at individet i senmoderniteten er blevet sat fri af den fælles kulturelle referenceramme. Vi er – hver især – på gyngende grund, fordi vi ikke længere kan retfærdiggøre vores handlinger og identitet med henvisning til gammelkendte sandheder. Ifølge den franske filosof Jean-François Lyotard har de store fortællinger spillet fallit i det moderne videns- og informationssamfund. Alting er åbent for fortolkning, og endegyldige sandheder er en saga blot. Selvidentitet er ikke længere noget, man får qua sin plads i det store samfundsmaskineri, men må betragtes som et flydende, refleksivt projekt. I den senmoderne virkelighed har man fået frihed til selv at skabe kontinuitet og mening i "den løbende fortælling om selvet", som Giddens kalder det (1991: 45-48). Og med friheden kommer den truende meningsløshed og den eksistentielle angst snigende.

Dette tab af mening synes at være et omdrejningspunkt i *The Sopranos*, hvor stort set alle karakterer løbende stiller frustrerede spørgsmål til deres eksistens og selvfortælling. Som f.eks. Tonys højre hånd, den unge Christopher Moltisanti, der drømmer om noget større, et højere mål: "The fucking regularness of real life is too fucking hard for me."

Moltisanti forsøger at mænge sig med smarte filmfolk i New York, men må sande, at han er og bliver en gangster fra New Jersey. Og da Tony Sopranos fætter Tony B i fjerde sæson kommer ud af fængslet som regelret samfundsborger med en drøm om at blive fysioterapeut, går der ikke længe, før han igen får smag for den anderledes profitable kriminelle tilværelse. Ligegyldigt, hvor ihærdigt de forsøger at bilde sig selv noget andet ind, synes de trællebundet til hverdagens trædemølle i dette Underworld New Jersey.

Selv en gammeldags *made man* som Paulie 'Walnuts' Gaultieri får lov at kigge ned i eksistensens sorte hul, da han først får konstateret kræft og sidenhen finder ud af, at hans elskede *mamma* ikke er hans biologiske mor. I virkeligheden er han søn af en prostitueret. Hele hans stolte italienske identitet fordufter med et slag, og hvem er han så?

Figurerne er konstant på udkig efter en dybere mening med den verden, der omgiver dem. En søgen, som dog igen og igen fortaber sig i det meningsløse. Som da Carmela og datteren Meadow er taget på museum, og Carmela begynder at græde ved synet af maleriet "The Mystical Marriage of Saint Catherine", hvor titlens helgen gifter sig med den spæde Jesus. "Se på det," siger hun henført, hvorefter Meadow spydigt trækker sin mors sublime oplevelse ned på et anderledes jordnært niveau: "Hun gifter sig med en baby? Held og lykke."

Filmene og The Old Country. Da Tony første gang sidder i stolen hos Dr. Melfi, formulerer han denne snigende tomhed. Han misunder sin far og hans kumpaner, for de stod ved deres kodeks. De havde deres stolthed. Tony forsøger desperat at holde fast i en fortid, som ikke længere giver mening, for som hans datter Meadow forklarer, så huserer 1990'erne udenfor. Tony svarer, at i hans hus skriver man stadig 1950'erne.

Netop 1950'erne er den tid, hvor den første film i Francis Ford Coppolas *Godfather*-trilogi finder sin afslutning, og meningstabet er i høj grad forbundet med den gangstermytologi, som *Godfather*-filmene definerer. I Marlon Brandos ikoniske skikkelse er Don Vito Corleone en retfærdig autokrat, som bliver behandlet med ære og respekt. Gangsteren Corleone fremstår nærmest som inkarnationen af den amerikanske drøm: immigranten, der gennem hårdt arbejde smeder sin egen lykke. I *Godfather*-filmene er der noget ærværdigt, næsten heroisk over den italienske mafia, og som David Chase selv påpeger i et interview, er filmene som en bibel for gangsterne i *The Sopranos*, fordi trilogien "kan ses som noget i retning af et manifest over italiensk-amerikansk stolthed og styrke." (Citeret i Pattie 2002: 140).

For Tony og hans mænd synes *God-*

Den ideelle, værdige og respektindgydende mafioso, Marlon Brandos Don Vito Corleone i Francis Ford Coppolas *The Godfather* (1972).

father-filmene og drømmen om moderlandet Italien at dække over et selvbedrag, hvor gangstermytologien retfærdiggør og ophøjer det dobbeltliv, de lever: barbecues og skole-hjem-samtaler på den ene side, elskerinder og ultravold på den anden.

Her er serien nådesløs og dekonstruerer med satirisk brod genrens ikonografi. Med deres pomadehår og silkehabitter fremstår Tony Sopranos *consigliere* Silvio Dante og den evige slider Paulie næsten *for* 'gangsteragtige' i en verden, der er langt fra den mytologi, de synes at høre hjemme i. Det er en komisk overkompensation, der også mærkes i mafiosoernes hyppige brug af italienske gloser og mafia-lingo. For eksempel når de kalder deres utallige elskerinder for *goomahs* og anser utroskab for at være en ældgammel, hæderkronet tradition med rødder i 'The Old Country'. Gangstergenren og *Godfather*-filmene leverer et sprog, som skaber en distance mellem virkelighed og selvopfattelse. Når lejligheden byder sig, optræder Silvio Dante, til stor moro for kollegerne, med sin parodi på Michael Corleone i *The Godfather: Part III* (1990): "Just when I thought I was out, they pull me back in." Vi får også at vide, at Tonys yndlingsscene i *Godfather*-trilogien er den, hvor en ung Vito Corleone hævner sig på den sicilianske mafia-don, der slog hans familie ihjel.

I pilotafsnittet likviderer Christopher Moltisanti, der aspirerer til at blive en *made man*, sit eget, jævnaldrende modstykke, Emil, fra en rivaliserende, tjekkisk gangsterfamilie. Imellem hvert pistolskud indklippes nærbilleder af de sort-hvide udklip med svundne tiders skuespillerikoner, som gangsterne har hængende på væggen: Bogart, Dean Martin og Edward G. Robinson. Klippene understreger på metatekstuel vis seriens åbenlyse affinitet til filmens verden, men måske først og fremmest karakterernes indbildte affinitet til samme. I det øjeblik, Christopher trykker på aftrækkeren, udgør de cool, filmiske ikoner den unge gangsters selvforståelse. Senere hjemsøges Christopher af Emil i en af seriens mange drømmesekvenser – noget kunne tyde på, at den meningshorisont, som filmens verden udgør for karaktererne i *The Sopranos*, er en livsløgn. Og når Tony efter sin forfærdelige, svigefulde mors begravelse sætter sig og græder til *The Public Enemy* (1931, *Samfundets fjende*, instr. William A. Wellman), hvor forholdet mellem James Cagneys gangster og hans mor er anderledes kærligt – på grænsen til det sygelige – bliver overkompensationen lige så klæg og komisk som Paulie og Silvios pomadehår. For uden gangsterfilmene, hvem er gangsterne i *The Sopranos* så egentlig?

Storhed står for fald. I en analyse af seriens forhold til gangstergenren pointerer David Pattie, at *Godfather*-filmenes billede af mafiaen som en glorværdig og magtfuld byggesten i det amerikanske samfund er en uopnåelig myte i *The Sopranos*' moderne forstadsverden. Og hvor den ældre generation i *Godfather*-filmene er et eksempel til efterfølgelse, gør den i *The Sopranos* sig end ikke fortjent til respekt. Tværtimod er det de gamle, Tonys egen mor og onkel, som i slutningen af første sæson konspirerer om at få ham snigmyrdet.

Men hvis *The Godfather* danner en meningshorisont for gangsterne i *The Sopranos*, så er den film, serien lægger sig tættest op ad, Martin Scorseses *Goodfellas* (1990) (Pattie 2002: 141). I Scorseses film er gangsterne arbejderklasse-forbrydere uden ære, disciplin og kodeks, alene styret af drifter og personlige agendaer. Gangsterne i *Goodfellas* har fingrene helt nede i den vold, som sikrer mafia-familiens, men også deres 'rigtige' familiers overlevelse. Og

Martin Scorseses skræmmebillede af den moderne mafias hverdagsliv i nyanlagte forstadshelveder – *Goodfellas* (1990).

volden er hverken ærefuld eller retfærdig. Billedet af det engang så stolte Cosa Nostra er lidet flatterende. Der er ingen frelse i Scorseses film, højst et nyanlagt forstadshelvede.

Netop *Goodfellas* repræsenterer for New Jersey-gangsterne deres værste frygt: at den organisation, den store fortælling, som de har viet deres liv til, ikke bærer nogen højere mening i sig selv. I den forbindelse er det interessant, at det er den senile Uncle Junior, som i sjette sæson sender Tony i koma. Junior er den sidste repræsentant for den forældregeneration, der også talte Tonys far, og som nu endegyldigt er sunket hen i senilitet og sygdom. Tidligere tiders storhed står for fald: mafiamytologien, *omertà* (mafiaens tavshedsløfte) og Cosa Nostra.

Uncle Junior skyder Tony i den tro, at nevøen er hans gamle rival, 'Little Pussy' Malanga. Døden nær havner Tony i en komatilstand, hvor han er fanget i et Kafka'sk og meget moderne limbo: et stort konferencehotel. Men selv om den person, vi ser i den komatøse drøm, er Tony og hedder Tony, virker alting alligevel en smule skævt: Han er en normal person, der arbejder med optik, og da han ringer hjem, er det ikke Carmela Sopranos stemme, der svarer, men en, der ligner, ligesom hans datter i telefonen er blevet yngre og spiller volleyball (vi ved fra et tidligere afsnit, at hun spiller fodbold). Alting er en smule ved siden af.

Tony sidder fast på hotellet, fordi han har fået forbyttet sin kuffert med en vis Kevin Finnerty. Og her på tærsklen til evigheden (som en hotelgæst bemærker, er der ikke langt fra Finnerty til 'infinity') er Tony Soprano ikke sikker på, hvem Tony Soprano er. "Jeg er 46 år gammel. Hvem er jeg?" spørger han nogle gæster i hotellets bar.

Langsomt begynder han i drømmen at udnytte Finnertys identitet, og pludselig er han forfulgt af en flok vrede buddhistiske

munke. Er det den inkarnerede åndelighed, der her angriber den dybest set afstumpede gangsterboss og bedsteborger? Nu kan han ikke gemme sig længere. Nøjagtigt som da en politihelikopter i drømmen retter sin projektør mod ham, og den kvinde, han forsøger at score, fortæller, at politiet leder efter en forbryder. Er virkeligheden her i den sidste sæson ved at indhente ham?

Tony Soprano er en senmoderne udgave af den tragiske gangsterhelt, som Robert Warshow beskriver i essayet "The Gangster as Tragic Hero" fra 1948. Det er Warshows pointe, at populærkulturen indgyder optimisme og falske forhåbninger, når usikkerheden og frygten breder sig i befolkningen – "euforien spreder sig over vores kultur som en idiots brede smil." Når håbløsheden alligevel skinner igennem i populærkulturen, er den maskeret, f.eks. som harmløs nihilisme hos The Marx Brothers. Undtagelsen er gangsterfilmen, fordi genren fra sin undfangelse har haft modernitetens tragedie indskrevet i sine konventioner. Gangsteren hører til i den amerikanske psykes mørke storby, hvor han jagter den succes, der uundgåeligt leder til hans fald. For den succesfulde mand er en ensom og forhadt mand, ikke mindst blandt de modstandere, han på sin vej har udmanøvreret med vold.

Det bemærkelsesværdige ved Tony Soprano er, at han nok er en brutal gangster, men ikke udelukket fra "that happier American culture", som det ellers gælder for Warshows tragiske gangsterhelt. Tværtimod er Soprano-familien en 'All American Family'. Snarere end at være dømt til at dø romantisk som titelpersonen i Mervyn LeRoys *Little Ceasar* (1931, *Chicagos un-*

En moderne don i eksistentiel krise – James Gandolfinis Tony Soprano.

derverden) er Tony Soprano dømt til et liv uden den mening og fortælling, som genren traditionelt har udstyret sine tragiske helte med.

Tony Sopranos tragedie er, at han er en gangster fanget i et afmytologiseret gangster-univers, hvor *made men* ikke får lov at dø med æren i behold. Hvis ikke kræften eller depressionen æder dem op, eller de sygner hen i senilitet – nøjagtigt som alle andre gør – er det bedste, de kan håbe på, en grotesk voldelig, nærmest grinagtig død (Tonys rival Phil Leotardo tager prisen: Det ene øjeblik leger han med børnebørnene, det næste bliver hans gennemskudte hoved knust under hjulet på en løbsk bil, hvor hans datter har glemt at sætte automatgearet i 'Neutral').

En kunstnerisk sten i skoen. På den måde tegner *The Sopranos* et allegorisk billede af en nation og et folk i eksistentiel krise. Da Tony i pilotafsnittet udtrykker, at han længes efter de gode gamle dage, siger Dr. Melfi empatisk: "Jeg tror, mange amerikanere har det på den måde."

Tony & Co. inkarnerer simpelthen et moderne eksistensvilkår, og måske er det derfor, man holder så meget af de skiftevis flæbende og brutale gangstere. Som psykologen Glen O. Gabbard pointerer i sit hyldestskrift til serien, bogen *The Psychology of the Sopranos* (2002):

> Vi indser, at vi alle er en slags mosaikker. Alle sider af os glider ikke nødvendigvis ind i en sammenhængende helhed. Har vi ikke alle sammen begået handlinger, der er moralsk tvivlsomme? Og forsøger vi ikke alle sammen at skubbe de handlinger til de mest afsidesliggende hjørner af vores bevidsthed? (Gabbard 2002: 40).

Det har han jo ret i. Man identificerer sig med Tony, for vi er i samme båd. Og så er Tony – når han er i sit es – dødcharmerende.

Problemet er selvfølgelig bare, at uanset hvor meget vi holder af Tony og deler hans hverdagslige kamp med at få handlinger, impulser og erindringer til at samle sig i en sammenhængende identitet, så har vi at gøre med en hovedperson, der fører en forløjet tilværelse med mord, tortur og afpresning. Den erfaring deler kun de færreste. Og i sidste ende er spørgsmålet, om ikke Tonys charme i virkeligheden er et udtryk for en sociopats manipulation.

At dyrke det moralsk forkastelige med fascination og indlevelse er ikke nyt. Figurer som Rambo og Dirty Harry er ikke ligefrem menneskerettighedsforkæmpere, og deres mere eller mindre fascistoide moral er lidet ønskværdig. Men i disse film er vi aldrig i tvivl om, at de problematiske hovedpersoner i sidste ende har sandheden på deres side, uanset hvor mange mennesker de slår ihjel. Deres handlinger sanktioneres af de genrer, de optræder i, og i kraft af disse genrers kontrakt med seeren, en slags moralsk *suspension of disbelief*. Hvis man ikke kan holde med hovedpersonen eller i det mindste se ironisk igennem fingre med hans blodsudgydelser, er det bare ikke særlig underholdende.

Det, der gør *The Sopranos* til 'kunst', er imidlertid de problematiske, usikre empatistrukturer, den tilbyder sine seere, snarere end det forhold, at serien skildrer indre virkeligheder og tegner sine karakterer med en uovertruffen psykologisk realisme. *The Sopranos* udfordrer og provokerer os – og bliver dermed den sten i skoen, som Lars von Trier mener, god kunst bør være.

Den østrigske instruktør Michael Haneke har, hvis ikke mest præcist, så i hvert fald mest værdiladet og helt i tråd med kulturkritikkens *grand old men*, formuleret forskellen på underholdningsfilmen og kunstfilmen. I 1992 skrev han i miniessayet "Film als Katharsis" om sin egen filmkunst:

Lorraine Bracco som psykiateren Dr. Melfi, der repræsenterer den udenforståendes blik på mafiafamilien.

Mine film er ment som polemiske udsagn imod den amerikanske film, der sluger og umyndiggør sin tilskuer. Med mine film appellerer jeg til, at filmkunsten skal stille insisterende spørgsmål i stedet for at komme med falske (alt for hurtige) svar. Den skal skabe afklarende distance i stedet for krænkende nærhed, provokation og dialog i stedet for forbrug og konsensus. (Haneke 1992).

Der er selvsagt langt fra den mentale istid i østrigerens film til *The Sopranos*' småborgerlige og skvadrende gangsterfamilier i North Caldwell, New Jersey. Men de provokerende Verfremdungsmekanismer og uforløste, abstrakte følelser, som karakteriserer den europæiske kunstfilm, er altså også til stede i *The Sopranos*. Alene slutningen på serien kan – uden sammenligning i øvrigt – minde om den sidste indstilling i Michael Hanekes *Caché* (2005, *Skjult*), hvor billedet unddrager sig konkret betydning, men står og sitrer tvetydigt i tilskuerens bevidsthed: Er det statiske billede af skolen, hvor protagonisten afleverer sin dreng, endnu en af de videoer, der terroriserer den lille familie, eller er det simpelthen Michael Hanekes udenforstående kamera, som runder filmen af? Tilsvarende spørger vi i slutningen af *The Sopranos*: Er den suspekte fremmed en pirrende metatekstuel reference, eller er han en konkret figur inden for fortællingens univers, eller begge dele på samme tid? Bliver den mildest talt moralsk anløbne hovedkarakter omsider stillet til regnskab – på den eneste måde, der rigtigt sømmer sig: et snigmord midt under familiemiddagen – eller klarer den charmerende og hårdt prøvede familiefar frisag?

Svaret blæser i vinden, for i *The Sopranos* kan karaktererne ikke læne sig op ad gangstergenrens konventioner. Det samme gælder for seeren, der konfronteres direkte med sin empati med forbryderkongen og semisociopaten Tony Soprano – med eti-

ske og eksistentielle mavekramper til følge.

Tony Sopranos mange ansigter. Når det lykkes på én gang at etablere en stærk empati med Tony Soprano og en bevidstgørende distance til hans person, er det fordi *The Sopranos* ikke er en *art film*. Den er *art television*.

For det er måske nok Tony Soprano og hans familie, som er hovedmålet for vores empatiske indlevelse, men fortællingen byder altså også på andre identifikationspunkter – ikke mindst Tonys psykiater, Dr. Melfi. Gennem seriens væld af serielle og episodiske plottråde løber indlevelsen i Tony Soprano parallelt med seerens engagement i andre karakterer og historier, der giver nye og ofte problematiske perspektiver på hovedpersonen.

Dr. Melfi og hendes anderledes lovlydige omgangskreds og familie repræsenterer således den udenforståendes blik på mafiafamilien. Psykiateren, der selv har en svaghed for den charmerende Tony, er på mange måder seerens spejlbillede i fortællingen. Faktisk passer Dr. Jennifer Melfi perfekt ind i HBO's seersegment: veluddannet, midaldrende og liberal. Og hun iagttager mafiabossens verden og indre kaos med fascination, empati og en anelse afsky. Gennem hendes figur konfronteres vi med vores eget engagement i gangsterbossen, som f.eks. når hendes eksmand eller terapeut direkte påpeger det moralsk uforsvarlige i at behandle en berygtet mafia-don. Det er også en løbende diskussion omkring middagsbordet i Melfi-hjemmet, hvorvidt Tony Soprano overhovedet kan helbredes.

Men så vender serien igen hele problematikken på hovedet, da Jennifer Melfi bliver voldtaget i afsnittet med den ironiske titel "Employee of the Month". Efter voldtægten begår politiet en procedurefejl, og gerningsmanden bliver løsladt til stor frustration for Dr. Melfi og hendes eksmand. Da det civile samfund med dets civiliserede regler og moral ikke længere rækker, virker mafiaens øje-for-øje-mentalitet ikke længere så fjern. Gerningsmandens billede dukker pludselig op på den lokale café som månedens medarbejder, og i skikkelse af en rottweiler begynder Tony Soprano at optræde i Dr. Melfis drømme som aggressiv, beskyttende selvtægtsfrelser. Pludselig giver det foruroligende god mening at stå uden for en lov, der ikke slår til – jf. hvordan Vito Corleone i starten af *The Godfather* indvilger i at hævne en lignende forbrydelse på vegne af en desperat far.

Sådan iscenesættes moralske diskussioner løbende igennem serien. I andre plottråde rives tæppet helt og aldeles væk under vores empati med Tony Soprano, når vi direkte og uomtvisteligt oplever ham som den kyniske gangster, han er. F.eks. i den tragiske historie om Gene Pontecorva – en historie, der strækker sig over en enkelt episode i sjette sæson. Her er Tony Soprano en grusom, hjerteløs antagonist.

Gene Pontecorva er en af New Jersey-mafiaens håndlangere. Skæbnen har villet det således, at han har arvet to millioner dollars fra en afdød tante, og nu vil han ud af gangstermiljøet for at opfylde sin og hustruens drøm om en ny tilværelse i Florida. Men Gene er en *made man*, og derfor står der én stor forhindring i vejen for ægteparrets aspirationer: den benhårde *godfather*, Tony Soprano. "Du svor en ed," minder Tony ham om, men lover at tænke over det. I sidste ende får Gene svar gennem chefens consigliere, Silvio Dante, der henkastet bemærker: "Florida-tingen. Det er et *no go*." Tonys iskolde afvisning fremstår så meget desto mere grusom, da vi kommer hjem til Gene, som skal forklare sin hustru, at deres livsdrøm ikke kan lade

sig gøre. Hun forstår ikke: "Det har intet med ham at gøre," argumenterer hun gråd-kvalt, men det har alt at gøre med Tony Soprano. Ironisk nok klippes der herfra til en scene, hvor Uncle Junior ser Stanley Kubricks *Paths of Glory* (1957, *Ærens vej*), hvis oberst Dax skuffer sin overordnede, fordi han faktisk bekymrer sig om sine soldaters liv. Den form for idealisme finder vi ikke hos Tony Soprano. Og i afsnittet ser vi – sort på hvidt – den brutale magt, han udøver. Historien om Gene Pontecorva ender med, at han hænger sig i sin kælder. I én lang indstilling er vi tvangsindlagt til at betragte konsekvenserne af Tonys lederskab. Gene Pontecorva er ulideligt lang tid om at dø, og indstillingen, hvor vi ser hans dødskamp i et totalbillede, er insisterende og konfronterende i sin varighed – han når sågar at pisse i bukserne, inden livet forlader ham.

Det er selvfølgelig fra starten åbenlyst, at der er to sider af Tony. Dét skæres bogstaveligt talt ud i pap i første sæsons afsnit 5, hvor Tony på far-datter-tur afser tid til brutalt at aflive en stikker, der lever under vidnebeskyttelse. Men i kraft af individuelle historier som den om Gene Pontecorva ser vi ikke bare Tonys uhyrlige, dobbelte natur, vi kastes også ud i følelser, som kommer i karambolage med vores empati med Tony Soprano som senmodernitetens tragiske gangsterhelt. Og ligesom hos Dr. Melfi, der i sidste ende må erkende, at hendes eksmand og terapeut måske har ret, indtræder den dér forstyrrende og ubehagelige maveforn-emmelse – det sikre tegn på, at man måske alligevel ikke kan stå inde for situationen. *The Sopranos* fordrer ikke bare et aktivt, intellektuelt engagement, den tvinger sin seer til refleksivt at tage stilling til sit eget engagement i det, der foregår på tv-skærmen. Det er bevidstgørende, provokerende tv. Kunst-tv, slet og ret.

Litteratur

Haneke, Michael (1992). "Film als Katharsis". In: Bono, Francesco (red.): *Austria (in)felix: zum österreichischem Film der 80er Jahre*. Rom, Aiace.

Gabbard, Glen O. (2002). *The Psychology of The Sopranos*. New York, Basic Books.

Giddens, Anthony (1991). *Modernitet og selvidentitet*. Oversat af Søren Schultz Jørgensen. København, Hans Reitzels Forlag A/S 1999.

Pattie, David (2002). "Mobbed Up: *The Sopranos* and the Modern Gangster Film". In: Lavery, David (red.): *This Thing of Ours: Investigating the Sopranos*. Columbia University Press.

Warshow, Robert (1948). "The Gangster as Tragic Hero". In: Warshow, Robert: *The Immediate Experience*. Garden City, First Havard University Press 2001.

Six Feet Under (HBO, 2001-05).

Ej blot til lyst

Død, forfald og længslen efter evigt liv i *Six Feet Under* og *True Blood*

Af Janet Ferrari Wanseele

I de vestlige samfund er døden almindeligvis ikke noget, vi taler åbent om. Vi undgår så vidt muligt emnet, især når der er børn til stede, eller omtaler døden ved hjælp af eufemismer. Ligesom sex i det nittende århundrede er døden i dag i høj grad noget, der foregår bag lukkede døre (Gorer 1955). I kølvandet på sekulariseringen og tabet af en fælles tro på et liv efter døden lider vi af en slags social dødsangst. Samtidig er døden blevet institutionaliseret i den forstand, at diverse institutioner har overtaget de opgaver og den viden, der knytter sig til døden, og som tidligere lå hos familien og fællesskabet. De døende er gemt væk på hospitaler og hospices, og bedemænd sørger for hurtigt og effektivt at fjerne alle tegn på sygdom og død fra de døde. Vi er blevet fremmedgjorte i forhold til døden.

Paradoksalt nok er døden imidlertid allestedsnærværende i medierne, fra nyhedernes krigsreportager over debatprogrammer og dokumentarfilm om alvorlige sygdomme, begravelsesskikke, sorg, eutanasi, palliativ omsorg osv., til actionfilm, hvor især bi-karakterer ofte lider en lige så voldsom som spektakulær død. Mediernes fremstillinger spiller en vigtig rolle i den sociale konstruktion og fremstilling af døden. De indgår i en dobbeltsidet dyna-

Bedemandsbrødrene Nate og David Fisher (Peter Krause og Michael C. Hall) i *Six Feet Under* (HBO, 2001-05).

mik, da de på den ene side – bevidst eller ubevidst – er påvirket af det omgivende samfunds opfattelser af døden, og på den anden side samtidig kan være med til at påvirke og ændre disse opfattelser.

Ud over de mange krimiserier mv., hvor døden blot indgår som et narrativt element, er der også en række tv-serier, som beskæftiger sig mere indgående med døden. Disse kan i grove træk opdeles i to kategorier:

1. Serier med en hyperrealistisk fremstilling af den voldsomme død og dens materielle manifestation: liget. Det drejer sig bl.a. om serier, hvor retslægen spiller en fremtrædende rolle, som f.eks. den populære *CSI* (2000-) eller *Bones* (2005-).

2. Serier, hvor grænsen mellem de levende og de døde er sløret, og begge bevæger sig i den samme virkelighed. Denne kategori kan omfatte forskellige genrer, bl.a. krimigenren, hvor efterforskerne får hjælp fra de døde – som f.eks. i *Pushing Daisies* (2007-09) og *Medium* (2005-11). Men det kan også være metafysiske/eksistentielle serier som eksempelvis *Dead Like Me* (2003-04), hvor dødens hjælpere skal hente sjælen fra de mennesker, der står over for at skulle dø; eller *Tru Calling* (2003-05), hvor en kvinde forsøger at forhindre et dødsfald, efter at det har fundet sted. Og sidst, men ikke mindst, er der fantasy-genren med dens overnaturlige væsener, hvoraf vampyren er den mest interessante i denne sammenhæng, fordi den udfordrer de fysiske grænser mellem levende og døde.

I det følgende vil jeg se nærmere på de to populære HBO-serier *Six Feet Under* (2001-05) og *True Blood* (2008-). De er begge skabt af Alan Ball, og i dem begge indgår døden som centralt tema, men på vidt forskellig måde. Med sin meget realistiske skildring af tildragelser i og omkring en bedemandsforretning nærmer *Six Feet*

Under sig den første af de to kategorier, som den dog også på afgørende områder adskiller sig radikalt fra, mens *True Bloods* overnaturlige sydstats-vampyrhistorie indskriver sig i den anden, med visse modifikationer. Begge serier på én gang bygger på og overskrider de måder, døden vanligvis bliver fremstillet på i populærkulturens tv-serier.

I *Six Feet Under* er døden hverdagskost – og levebrød – for familien Fisher, der driver et lille bedemandsfirma i Los Angeles. Men allerede i seriens allerførste afsnit får familien også personligt døden helt tæt ind på kroppen, da familieoverhovedet, Nathaniel Fisher Senior, dør i en trafikulykke, hvilket ryster moderen Ruth og de voksne børn Nate, David og Claire i deres grundvold. Efter faderens død overtager de to sønner firmaet. Den ældste, Nate, der altid har haft det svært med familieforetagendet, var ellers flyttet til Seattle, men nu bliver han nødt til at se døden i øjnene i sit nye job som bedemand.

Ganske anderledes fantastisk er *True Blood*, der blander horror, komedie, drama og sex til en eksplosiv gotisk cocktail. Første sæson er baseret på Charlaine Harris' roman *Dead Until Dark* fra 2001, og det er den del, der vil blive diskuteret her. Hovedpersonen Sookie Stackhouse, der er servitrice på Merlotte's Bar & Grill i Bon Temps, Louisiana, og bliver betragtet som lidt speciel på grund af sine evner som tankelæser, føler sig straks tiltrukket af vampyren Bill Compton, da han slår sig ned i den lille by – og følelserne er gengældt. Efter at japanerne har opfundet syntetisk blod – TruBlood – behøver vampyrerne ikke længere den ægte vare og kan derfor leve blandt mennesker. De opfattes dog som en slags outsidere og må kæmpe for deres rettigheder. På grund af folks fordomme må Sookie og Bills forhold således stå model til en del, og Sookies nærmeste – hendes chef Sam, hendes bedste veninde Tara og hendes liderlige bror Jason – er dybt bekymrede. Den eneste, der accepterer Bill uden forbehold, er Sookies bedstemor.

Seks fod under mulde. Udtrykket 'six feet under' – seks fod under (mulde) – angav oprindelig, hvor dybt de døde skulle begraves for at undgå smittespredning under Den store Pest i London i 1665. Men det er også blevet et udtryk for de vestlige samfunds afvisning af døden som en iboende del af menneskets natur. Døden selv begraves seks fod under mulde.

Serien *Six Feet Under* repræsenterer imidlertid døden i alle dens afskygninger. Hver episode indledes med en prolog, hvor man viser et dødsfald (eller nogle gange flere dødsfald, der indtræder på samme tid) som følge af ulykker, mord, selvmord, uhelbredelig sygdom eller alderdom, ja der er sågar en enkelt henrettelse. Mennesker, der dør ude eller i hjemmet, alene, omgivet af fremmede eller af deres nærmeste. Hver prolog slutter med en gravskrift med afdødes navn, fødsels- og dødsdato.

Efterfølgende bliver (de fleste af) disse døde sendt til Fishers bedemandsforretning, som vil stå for balsameringen og forberedelserne til ceremonien og begravelsen. Gennem serien får vi derved et indblik i procedurer, der ellers er lukket land for de uindviede – så som bedemændenes istandgørelse af den døde krop. En skik, som er typisk for det amerikanske samfund og en slags varemærke for bedemændene, er balsameringen, der er blevet kritiseret for at være en måde til at fornægte døden ved at sminke den og skjule dens sande natur og lugt. Det er en kritik, som Nate slutter op om. Han foretrækker

Balsameringskunstneren Rico (Freddy Rodríguez) i *Six Feet Under* (HBO, 2001-05).

en usminket død og grønne, kemikaliefri begravelser.[1] David og assistenten Rico går derimod ind for balsameringspraksissen, som kan skåne de pårørende for lugten – og for synet, når det drejer sig om voldsomme ulykker eller mord, hvor den døde ikke er til at kende. Mange af seriens scener viser desuden, at det i afskedssituationen kan være en fordel for de sørgende at se deres kære en sidste gang, som de så ud, da de var i live.

Videre får vi indblik i forhold, som ellers er forbeholdt den mest intime privatsfære. Som f.eks. de pårørendes sidste afsked, forskellige begravelsesceremonier, diverse former for sorgudtryk og eksistentielle overvejelser i forbindelse med døden.

Six Feet Under fremfører samtidig en kritik af det amerikanske samfunds stigende kommercialisering af døden – i serien især repræsenteret ved den store begravelseskæde Kroehner, hvis kolde forretningspraksis holdes op imod Fisher-familiens mere personlige begravelser. Ifølge den engelsk-amerikanske forfatter Jessica Mitford har den amerikanske begravelsesbranche forvandlet døden til et stærkt sentimentaliseret, kommercielt og ekstremt dyrt produkt (Mitford 2000). Denne udvikling kommenteres allerede i seriens pilot, hvor der vises reklamer for begravelsesprodukter, der markedsføres som alle andre varer, blot med det særlige twist, at der spilles på de sørgendes dårlige samvittighed, hvis de ikke giver deres afdøde kære det bedste af det bedste.

Døden er med andre ord allestedsnærværende i serien, men det, som gør *Six Feet Under* til noget ret enestående på den amerikanske tv-scene, er, at der er tale om

Anna Paquin og Stephen Moyer som Sookie Stackhouse og vampyren Bill Compton i *True Blood* (HBO, 2008-).

en realistisk repræsentation af døden, som den forekommer i virkeligheden. Ganske vist er nogle af dødsfaldene så absurde, at det grænser til det tragikomiske – som f.eks. en mand, der dør efter at være blevet ramt af en madkasse, der falder ned fra en høj bygning – men seriens seriøse livtag med praktisk talt alle aspekter af døden står i stærk kontrast til den spektakulære og overfladiske behandling af døden, vi ser i de fleste andre film og tv-serier.

Bag lukkede døre. Et af de temaer, serien tager op, er sorgen, der ellers ligesom døden i vidt omfang er blevet forvist fra de vestlige samfunds offentlige rum. Begravelser er i dag private begivenheder for den nærmeste familie, og de sørgende opfordres til at undertrykke deres følelser i offentligheden – et umiskendeligt symptom på et samfund, der føler sig ilde tilpas ved følelser, som minder os om vores endelighed. Forskellige faggrupper som psykologer, præster og bedemænd, der har tilegnet sig ekspertise i sorgterapi, søger at kompensere for denne mangel på social forståelse, fællesskab og kendskab til døden – ligesom selvhjælpsbøger og sorggrupper.

I *Six Feet Under* står David for denne fornægtende holdning til offentlig sorg. Han stikker blot de sørgende kunder en kleenex og viser dem hen til et lille værelse, hvor de kan sørge i enrum. Selv da hans egen far bliver begravet i seriens første afsnit, fører David sin mor, Ruth, til et isoleret rum, da hun er på nippet til at bryde sammen. Nate, derimod, opfordrer de sørgende til at give slip og forløse sorgen. Han

Max Schreck som filmhistoriens første Dracula, i F.W. Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922).

fortæller bl.a. om en begravelse, han overværede under et besøg på Sicilien, hvor kvinderne græd voldsomt og viste deres fortvivlelse. Han mener, det er sundere at give sig hen til følelserne; sorg hverken kan eller skal kontrolleres. Ruth følger hans råd, tager med sine bare hænder nogle håndfulde jord, som hun kaster på kisten, mens hun græder uhæmmet foran hele forsamlingen.

Nogle af karaktererne fører dialoger med de afdøde. Disse samtaler er selvfølgelig en dramaturgisk teknik til at give publikum adgang til karakterernes tanker og følelser, men er samtidig et udtryk for, at døden ikke nødvendigvis indebærer et totalt brud. Kommunikationen fortsætter, bare i en ny form. Tidligere sorgteorier anbefalede de efterladte at kappe alle bånd til de døde for at komme videre. Nyere sorgteorier, derimod, opfordrer de sørgende til at redefinere deres verden og finde nye roller og måder at forholde sig til den døde på.

Religionens løfter om et gensyn i det hinsidige er således blevet erstattet af en psykologisk diskurs om, hvordan man kan redefinere sit liv efter at have mistet en af sine kære, og gøre tabet til en selvudviklende oplevelse. Det er denne holdning, Alan Ball søger at formidle i *Six Feet Under*: "Det handler om sorg og om at leve med sorgen. Sorg kan lære os evnen til at føle ubeskrivelig smerte og forstærke vores evne til at føle glæde [...] Det handler om at komme videre. Om at hilse sorgen velkommen og være i stand til at komme over den."[2]

Vampyren som metafor. Med sin over-

naturlige vampyrhistorie nærmer *True Blood* sig spørgsmålet om døden og livets endelighed fra en ganske anden vinkel, men også denne serie bruger døden – og forestillingen om de ikke-døde – som en påmindelse om at leve livet, så længe det varer.

Vampyren har gennem tiderne været en metafor for vores frygt for forfald og død og vores længsel efter udødelighed. Et imperativt krav til en myte er, at den skal være i stand til at forny sig løbende, så den forbliver relevant i enhver tid og enhver kultur – et krav, som vampyrmyten i allerhøjeste grad lever op til. *True Blood*s unge, smukke vampyrer, der lever side om side med menneskene, er et af de seneste skud på stammen.

I sin egenskab af levende død har vampyren altid udfordret forståelsen af liv og død som indbyrdes ekskluderende kategorier. En vampyrs biografi begynder med døden, og de tidlige vampyrhistorier skildrede, hvordan vampyrerne dagligt overskred grænsen mellem levende og døde. Om dagen lå de som alle andre døde i deres kister, for om natten at blive vakt til live og gå på jagt efter deres livseliksir i form af menneskeligt blod. Kristendommen bidrog til myten ved at fremstille vampyren som djævelens allierede og introducere 'anti-vampyr-midler' i form af f.eks. krucifikser og vievand.

Et vendepunkt i mytens udvikling kom med romantikken, som gjorde vampyren til en tragisk figur, hvis ulykkelige skæbne blev betragtet som en forbandelse eller en form for straf for en stærk seksualdrift. I sin roman *Dracula* (1897) forvandlede Bram Stoker således vampyren til en mytisk figur, der opfattes som forførende og skræmmende på samme tid – som det ses ikke mindst i Murnaus klassiske *Dracula*-filmatisering *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922), hvor vampyren er både skrækindjagende monster og tilsyneladende væsentlig mere erotisk interessant end den lille ejendomsmægler Hutter. I amerikanske og britiske *Dracula*-filmatiseringer har vampyren hovedsagelig været skræmmende i Bela Lugosis gestaltning, og overvejende forførende i Christopher Lees.

Dette billede af vampyren som et på én gang erotisk tiltrækkende og afskyvækkende væsen, der truer samfundets fundament, var helt dominerende frem til 1960'ernes populære tv-serie *Dark Shadows* (1966-71), en gotisk soap opera med en domesticeret vampyr, Barnabas Collins. Før Barnabas kunne vampyren nok være forførende, dristig og plaget af både livslede og anger, men i bund og grund var den dog et rovdyr. I *Dark Shadows* havde den derimod en samvittighed, stillede spørgsmål til sin egen natur og spillede heltens rolle. Ja, Barnabas forsøgte endda at kræve sin sjæl tilbage.

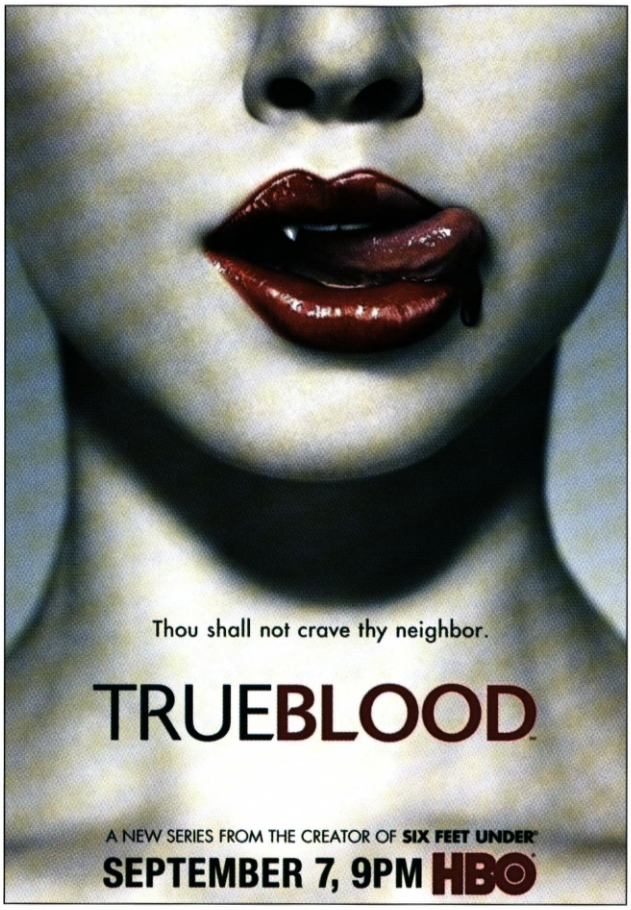
Mange har ladet sig inspirere af denne mere menneskelige vampyr. Det gælder bl.a. forfatteren Anne Rice, som nærmest har specialiseret sig i vampyrromaner, men også Francis Ford Coppola, der i *Bram Stoker's Dracula* (1992) skildrede Dracula som romantisk antihelt, og Joss Whedon, hvis plagede vampyr Angel fik sin egen tv-serie (1999-2004) efter først at være dukket op i en anden Joss Whedon-serie: *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003, *Buffy – Vampyrdræberen*).

I Neil Jordans Anne Rice-filmatisering *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles* (1994, *En vampyrs bekendelser*) fortvivler Louis (Brad Pitt) over sin vampyriske natur. Der er stadig alt for meget 'menneskeligt' i ham til, at han kan finde sig til rette i vampyrernes verden. Han prøver at leve af dyr i stedet for menneskeblod, men da dette ikke er muligt, er hans liv en

konstant kamp mellem det menneske, han var, og den vampyr, han er blevet.

Louis kom til at danne skole for eftertidens vampyrer, for siden *Interview with the Vampire* har populærkulturens vampyrer hovedsagelig været unge, smukke og plagede væsener, der betragter deres udødelighed som en forbandelse. Men for deres menneskelige omgivelser er de selve inkarnationen af drømmen om evig ungdom og skønhed, der aldrig falmer.

Med film som *Twilight* (2008) og tv-serier som *Buffy the Vampire Slayer*, *Angel*, *The Vampire Diaries* (2009-) og *True Blood* har den moderne vampyr udviklet sig til et væsen, der ligner mennesket så meget, såvel fysisk som psykisk, at udsigten til at blive forvandlet til vampyr ikke længere virker skræmmende. De 'gode' vampyrer lever nu blandt mennesker og opleves som følsomme, plagede væsener med overnaturlige evner, som på mange måder virker tiltrækkende på menneskene. Stadig betragtes vampyrerne dog som 'anderledes', men ikke mere end en hvilken som helst anden minoritet. I *True Blood* har vampyrerne således på mange måder overtaget den position, som de sorte tidligere havde i de amerikanske sydstater, samtidig med at man i serien ofte bruger udtrykket 'at komme ud af kisten' om de vampyrer, som lever i dagslys blandt mennesker – en klar allusion til udtrykket 'at komme ud af skabet', der som bekendt bruges om homoseksuelle, som står åbent frem.[3]



True Blood (HBO, 2008-).

Fangbanging. Det paradoksale er imidlertid, at mens mennesket misunder vampyren dens særlige evner, evige liv og evige ungdom, så længes vampyren efter sin tabte menneskelighed, som den betragter som et tabt paradis. Udødeligheden er ensbetydende med at se de mennesker, man holder af, forfalde og dø. For nogle vampyrer er den også forbundet med evig ensomhed, da de ikke føler noget tilhørsforhold til vampyrracen og bliver afvist af mennesker. Derfor burde udødelighed kun være ønskelig i familiens skød eller sammen med den eneste ene. Udødeligheden kan desuden være ufrivillig – som i Bills tilfælde. Han blev forvandlet, inden han nåede hjem til sin familie efter borgerkrigen, og måtte se dem blive gamle og dø uden at kunne nærme sig dem.

Vampyrens melankoli kan på mange måder ses som en kommentar til de forsøg på at transcendere døden, der kanaliseres ud i fitness-kultur, plastikkirurgiske ind-

greb og andre bestræbelser på at standse aldringsprocessen. I *True Blood* føres kritikken af disse udødelighedsbestræbelser helt ud i det ekstreme ved en elegant 'omvending af vampyrbiddet', for mens seriens vampyrer er på en diæt af syntetisk blod, kaster menneskene sig begærligt over vampyrernes blod.

Der er således et livligt sort marked for ufortyndet vampyrblod – kaldet V – som man kan komme i besiddelse af enten ved at prostituere sig for en vampyr, sådan som Merlotte's homoseksuelle kok Lafayette gør, eller ved at dræne en vampyr til døde, som et ægtepar var i færd med at gøre med Bill i første episode, før Sookie reddede ham. I deres jagt på V er menneskene mindst lige så skånselsløse som tidligere tiders bloddrikkende vampyrer.

Når V er så attraktivt, er det bl.a., fordi det kan give menneskene del i vampyrernes skærpede sanser og særlige evner: bl.a. forøget styrke og hurtighed samt evnen til at hele meget hurtigt. Men først og fremmest udmærker V sig ved at give sexlivet et boost. Vi bliver således bl.a. vidner til, hvordan Jason og hans kæreste overvældes af en strøm af billeder og farver efter, at de har indtaget V. De fysiske love ophæves, og deres sexliv føles som en åbenbaring.

Forbindelsen mellem død og seksualitet har altid eksisteret i vampyrfilm – jf. forestillingen om den erotisk dragende vampyr med en stærk seksualdrift. På film har sex med vampyrer især tidligere været fremstillet med en undertekst af voldtægt og noget tabubelagt, eftersom der teknisk set er tale om nekrofili. I de nyere vampyrfilm er sex mellem de to parter dog ofte frivillig, og hvor vampyrbiddet især tidligere indgik som seksualaktens blodige klimaks, er mange moderne vampyrer i stand til at kontrollere deres blodtørst, så de kan gennemføre et samleje med et menneske uden døden til følge.

Risikoen for, at driften tager over, er dog altid til stede, hvilket gør sex med en vampyr ekstra farligt og pirrende. Deraf *True Bloods* såkaldte *fangbangers*, der holder til på vampyrbaren Fangtasia. Fangbangers er en slags vampyrgroupies, både mænd og kvinder, der nyder at blive bidt af vampyrer, mens de dyrker sex, ligesom de oftest også selv drikker af vampyrens blod.

Sex med vampyrer bliver dermed på én gang en flirt med døden og en dødsforglemmende oplevelse. En generalprøve på dødsøjeblikket, der gør livet mere intenst, men også, i sin yderste konsekvens, et udtryk for den ultimative bestræbelse på at opnå udødelighed og evig ungdom.[4]

Memento mori! I *Six Feet Unders* langt mere realistiske omgivelser søger også Nate at holde døden på afstand ved at dyrke motion og i øvrigt leve sundt. Så meget desto større er chokket, da han alligevel får konstateret en hjernesygdom, som kan få dødelige følger. Han mener, det er dybt uretfærdigt, at han skal blive syg, når han nu gør alt for at holde sig rask: "Det må være en fejl. Jeg mener, jeg ryger ikke, har ikke spist rødt kød siden 1989. Jeg løber tre mil om dagen." ("Knock, Knock", første sæsons episode 13).

I modsætning til andre tv-serier, som fokuserer på, hvordan man kan forebygge eller bekæmpe døden, bekræfter *Six Feet Under* dødens universelle og uundgåelige natur. Med både humor, alvor og ofte absurde, nærmest surrealistiske elementer går den helt ned i dødens materialitet. Ikke desto mindre er det måske ikke så meget døden som livet, den handler om. Alan Ball har selv beskrevet serien som en eksistentialistisk soap opera[5] og udtalt, at "den handler om livet over for døden"[6]. Et andet sted har han udtalt, at han føler sig tiltruk-

ket af buddhismen, hvor "et af de centrale temaer [...] er, at den fysiske verden er midlertidig, hvorfor det er så vigtigt at leve i nuet."[7]

Og det er netop det, det drejer sig om i begge serier: at leve livet, mens vi har det. I *Six Feet Under* udtrykt ved seriens realistiske fokus på den død, der kan ramme os når som helst og hvor som helst, uanset hvor meget vi forsøger at undgå den. Og i *True Blood*s mere fantastiske gevandter manifesteret som en allegori over det absurde i bestræbelserne på at søge udødelighed og evig ungdom.

Når vi er tilbøjelige til at fornægte døden, er det, fordi vi jo ikke kan *vide*, om der findes noget 'på den anden side', eller om alt er slut, når vi drager vores sidste suk. I en dialog mellem Nate og hans afdøde far ("The Plan", anden sæsons episode 3) søger Nate at fravriste faderen et førstehåndsudsagn om, hvorvidt der findes et liv efter døden. Det lykkes ikke, for faderen 'besvarer' hans spørgsmål med et ikke-svar, der præsenterer menneskets eksistentielle vilkår i en nøddeskal: "Det er selvfølgelig en mulighed, at vi lever videre, når vi dør. Men det kan også være, at lyset forbliver slukket, når det går ud. Du kan ikke vide det, min dreng, før det bliver din tur."

Noter

1. Nate repræsenterer modstanden mod fornægtelsen og kommercialiseringen af døden, som bl.a. konkretiseredes i bevægelsen Natural Death Mouvement. Den vandt frem i dele af USA, Canada, England og Australien og stod bl.a. for en mere naturlig død, hvor den døende og/eller de pårørende kunne genvinde kontrol med dødsprocessen og begravelsen. Natural Death Movement har bl.a. været medvirkende til udbredelsen af grønne begravelser som f.eks. skovbegravelser – se Nicholas Albery et al.: *The Natural Death Handbook* (1993)
2. Interview med Alan Ball 18/09/2011 *http://dir.salon.com/story/ent/feature/2005/08/20/alan_ball/index.html*
3. Parallellen mellem vampyrer og homoseksuelle ses også i seriens introsekvens, hvor der bl.a. vises et skilt med påskriften "God hates Fangs" – en let genkendelig omskrivning af den stærkt antihomoseksuelle Westboro Baptist Churchs slogan "God hates Fags".
4. I Charlaine Harris' univers bliver et menneske ikke automatisk forvandlet til en vampyr. Det er en proces, som kræver en bestemt teknik – et værk, som skaberen må pleje og 'puste blod' til. Som Bill forklarer Sookie: "I would have to drain you, at one sitting or over two or three days, to the point of your death, then give you my blood. You would lie like a corpse for about forty-eight hours, sometimes as long as three days, then rise and walk at night." Charlaine Harris: *Dead Until Dark* (2001), s. 53.
5. Interview med Alan Ball 20/09/2002 *http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2261432.stm*
6. Interview med Alan Ball 30/09/2009 *http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/tv_and_radio/article6853973.ece*
7. Interview med Alan Ball 09/01/2008 "Blood on his hands – Arts + Culture – Time Out Chicago". *http://chicago.timeout.com/articles/tv/55541/blood-on-his-hands.*

Litteratur

Akass, Kim og McCabe, Janet (red.) (2005). *Reading Six Feet Under: TV to Die For.* New York, LB. Tamis.

Albery, Nicholas et al. (red.) (1993). *The Natural Death Handbook.* London, Virgin.

Ames, Melissa (2010). "Vamping up Sex: Audience, Age, & Portrayals of Sexuality in Vampire Narratives". In: *Journal of Dracula Studies*, nr.12, 2010. Online: *http://www.blooferland.com/drc/index.php?title=Journal_of_Dracula_Studies*

Auerbach, Nina (1995). *Our Vampires. Ourselves.* Chicago, Chicago University Press

Bauman, Zygmunt (1992). *Mortality, Immortality and Other Life Strategies.* Cambridge, Polity Press.

Beresford, Matthew (2008). *From Demons to Dracula.* London, Reaktion Books.

Boisvert Stéfany (2011). *La représentation de la mort dans* Six Feet Under*: Analyse herméneutique du traitement de la thématique centrale de la finitude dans une télésérie*

américaine contemporaine. Speciale. Université du Québec à Montréal. Online: *http://www.archipel.uqam.ca/3885/1/M11874.pdf*

Branson, Stephanie (1994). "The Curse of Immortality". In: *Popular Culture Review*, 5 (2).

Dunn, George A. og Housel, Rebecca (2010). *True Blood and Philosophy – We Wanna Think Bad Things with You*. New Jersey, John Wiley and Sons.

Elias, Norbert (1983). *De døendes ensomhed*. København, Tiderne skifter.

Faradji, Helen. (2009). "Sang frais". In : *Revue* 24 *images.com. http://www.revue24images.com/articles.php?atiicle=822*

Giddens, Anthony (1996). *Modernitet og selvidentitet*. København, Hans Reitzel.

Giddens, Anthony (1993). *The Consequences of Modernity*. Cambridge, Polity Press.

Gordon, Joan og Hollinger, Veronica (red.) (1997). *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Gorer, Geoffrey (1955). "The Pornography of Death". In: *Encounter*, october.

Jacobsen, Michael Hviid (2004). *Zygmunt Bauman – den postmoderne dialektik*. København, Hans Reitzels Forlag.

Harris, Charlaine (2001). *Dead Until Dark*. New York, Ace Books.

Howarth, Glennys (2007). *Death and Dying – a Sociological Introduction*. Cambridge, Polity Press.

Hughes, William (2000). "Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries." In: Punter, David (red.): *A Companion to the Gothic*. Oxford, Blackwell.

Kastenbaum, Robert (2008). *Death, Society, and the Human Experience*. New York, Allyn & Bacon.

Lifton, Robert (1973). "The Sense of Immortality – On Death and the Continuity of Life". In: *American Journal of Psychoanalysis*, 33.

Marigny, Jean (1985). *Le vampire dans la littérature anglo-saxonne*. Paris, Didier Érudition.

Marigny, Jean (1993). *Sang pour sang: le réveil des vampires*. Paris, Gallimard.

Mellor, Philip og Shilling, Chris (1993). "Modernity, Self-Identity and the Sequestration of Death". In: *Sociology*, 27 (3).

Mitford, Jessica (2000). *The American Way of Death Revisited*. New York, Vintage Books.

Schneider, John (2000). *The Overdiagnosis of Depression: Recognizing Grief and Its Transformative Potential*. Michigan, Seasons Press.

Shoshana, Avi & Elly, Teman (2006). "Coming Out of the Coffin: Life-Self and Death-Self in *Six Feet Under*". In: *Symbolic Interaction*, 29 (4).

Turner, Bryan S. (1996). *The Body and Society*. London, Sage Publications.

Walter, Tony (1999). *On Bereavement. The Culture of Grief*. London, Routledge.

Walter, Tony (1996). *The Eclipse of Eternity – A Sociology of the Afterlife*. Basingstoke, Palgrave MacMillan.

Walter, Tony (1994). *The Revival of Death*. London, Routledge.

Evan Rachel Wood (tv) og Kate Winslet (th) i *Mildred Pierce* (2011, instr. Todd Haynes).

Det er ikke tv – det er filmkunst!

Todd Haynes' *Mildred Pierce* som moderne auteurværk

Af Morten Egholm

"A film by Todd Haynes". Sådan præsenteres HBO-miniserien *Mildred Pierce* (2011) – lidt overraskende – i forteksterne. Men Todd Haynes insisterer altså på at se sit værk som en samlet filmfortælling, skabt på klassisk auteur-vis som resultatet af en instruktørs personlige, filmiske vision. Og det vel at mærke i en tid, hvor det ellers især er idémanden – oftest benævnt *the creator* – og det langstrakte serielle aspekt, der står i centrum i amerikansk tv-dramatik.

Haynes fører hermed en af de seneste tendenser i amerikansk tv ud i dens yderste konsekvens. Således bliver det mere og mere normalt, at amerikanske filmkunstnere slår deres folder i tv-mediet, ikke mindst på de nicheprægede betalingskanaler, der er uafhængige af reklameindtægter og derfor kan give plads til kunstneriske ambitioner. Det mest markante eksempel de sidste par år har været Martin Scorsese, der instruerede første episode af HBO's historiske gangsterserie *Boardwalk Empire*

(2010-). På vej er David Finchers *House of Cards* og Michael Manns *Luck* – produktioner, der i øvrigt har det til fælles med *Mildred Pierce*, at de har en etableret Hollywood-stjerne i den bærende hovedrolle. I *Mildred Pierce* er det Kate Winslet, i *House of Cards* og *Luck* hhv. Kevin Spacey og Dustin Hoffman. Men hvor *Boardwalk Empire, House of Cards* og *Luck* er længere serier, som er planlagt til at skulle løbe i flere sæsoner, og hvor den etablerede filmkunstner kun instruerer pilotafsnittet, dér har Todd Haynes valgt miniserien som format og selv instrueret alle fem afsnit.[1]

Europæiske forbilleder. Historisk set byder amerikansk tv ikke på mange auteurværker. Naturligvis kunne man nævne *Alfred Hitchcock Presents* (1955-62), men Hitchcock selv instruerede kun sytten af de i alt 270 episoder, og *The Alfred Hitchcock Hour* (1962-65), hvoraf Hitchcock blot instruerede en enkelt af seriens 93 episoder. Noget tilsvarende gør sig gældende for det, der ellers ofte omtales som amerikansk tv's første egentlige auteurværk, David Lynchs *Twin Peaks* (1990-91) – af de i alt 29 episoder instruerede Lynch kun de fem.

I Europa, derimod, er der en forholdsvis stærk tradition for miniserier eller tv-film med en etableret auteur i instruktørstolen. Denne tradition hænger naturligvis sammen med de public service-idealer, man i Vesteuropa udviklede i fjernsynets første årtier. Hovedparten af tv-auteurværkerne er således blevet produceret af licensfinansierede public service-stationer, der ønskede at give tv-mediet et kulturelt løft og formidle kunstneriske oplevelser til masserne. Selv om de europæiske auteurs for det meste har følt sig som gæster i tv-mediet, har de pudsigt nok ofte skabt nogle af deres mest markante værker netop dér. Lars von Trier fik således et folkeligt gennembrud med *Riget I-II* (1994-97, otte dele), og *Scener ur ett äktenskap* (1973, seks dele, *Scener fra et ægteskab*) og *Fanny och Alexander* (1982, fire dele) må begge siges at høre til blandt Bergmans absolutte hovedværker. Som Haynes selv fremhæver i et interview, instruerede et af hans helt store forbilleder, Fassbinder, omtrent halvdelen af sine værker for tv (Malcolm MacKenzie 2011). Og når nu vi er i Tyskland, så har Edgar Reitz ofte fremhævet, at hans cirka 55 timer lange, symbolsk-realistiske og æstetisk eksperimenterende Tysklandskrønike *Heimat* (1984, *Hjemstavn*, elleve dele), *Die Zweite Heimat – Chronik einer Jugend* (1993, *Den anden hjemstavn*, tretten dele) og *Heimat 3 – Chronik einer Zeitwende* (2004, seks dele) ikke blot skal betragtes som en tv-serie, men snarere som "verdens længste film" (Schepelern 2005: 44). I Polen blev Kieslowskis *Dekalog* (1988, ti dele) – et af de mest hædrede og indflydelsesrige værker i moderne filmhistorie – ligeledes produceret til tv. I de senere år er der imidlertid i takt med den øgede konkurrence og deraf følgende kommercialisering på public service-kanalerne blevet længere og længere imellem de europæiske auteurværker produceret til tv. To undtagelser i dansk sammenhæng er Ole Bornedals *Charlot og Charlotte* (1996, fire dele) og senest Per Flys *Forestillinger* (2007, seks dele). Begge blev programsat i det, der siden DR's succes med *Taxa* 1997-99 (56 afsnit) har været det gyldne tv-drama-*slot*, søndag kl. 20. Men eftersom *Forestillinger* ikke blev nær så stor en seermagnet som f.eks. *Krøniken* (2004-07, 22 dele) og *Forbrydelsen I-II* (2007-09, 30 dele i alt), har ledelsen i DR besluttet, at den foreløbig vil forblive en enlig auteur-svale (jf. bl.a. analyse af receptionen i Egholm 2008).

Instruktøren Todd Haynes og Kate Winslet under optagelserne til *Mildred Pierce*.

Mere frihed end i Hollywood. Men hvad er mere præcist årsagen til, at en instruktør som Todd Haynes vælger at instruere *Mildred Pierce* som miniserie for HBO i stedet for som film i Hollywood- eller independent-regi? Svaret rummer to aspekter, *et institutionelt-produktionsmæssigt* og *et narrativt*. Mht. det institutionelt-produktionsmæssige, så har de amerikanske betalingskanaler som nævnt mulighed for at henvende sig til en niche af kræsne seere, der forventer kvalitet frem for hurtig underholdning. Haynes nævner selv i et interview (Kohn 2011), at han var imponeret over, hvor intelligente og imødekommende HBO's producenter viste sig at være i hele seriens udviklingsproces. De viste både fuld forståelse for de særlige arbejdsmetoder, en independent-instruktør insisterer på at have, og var helt med på, at kompleksiteten i figurernes psykologi på ingen måde skulle simplificeres. Haynes konkluderer ligefrem, at det ville have været sværere for ham at få projektet igennem som independentfilm, da det her ville knibe med finansieringen. En kanal som HBO har altså den fordel, at den både kan tilbyde penge og kunstnerisk albuerum.

Det samme kan man ifølge Haynes ikke sige om Hollywood (MacKenzie 2011), hvor der i de seneste år primært er blevet satset på sequels, remakes og superhelte-, adventure- og actionfilm. Haynes mener således, at tv-stationerne er mere villige til at producere værker henvendt til kvinder:

> Her er det faktisk muligt at få lov at lave et historisk drama, der koncentrerer sig om at portrættere en kvindeskæbne – noget, der nærmest er umuligt at få finansiering til i Hollywood. Hvilket jo i virkeligheden er absurd, eftersom

Kate Winslet som den hjemmegående Mildred Pierce.

halvdelen af biografpublikummet er kvinder. Alligevel insisterer Hollywood-bosserne stadig på kun at henvende sig til mænd i tyve-års alderen. (MacKenzie 2011).

For Haynes udmærker nichekanalerne sig således ved at give ham mulighed for fortsat at beskæftige sig med det delvist Douglas Sirk- og Fassbinder-inspirerede hverdagsmelodrama, der på mange måder er hans varemærke.

Narrative fordele. Også på et narrativt niveau kan tv-serien tilbyde noget, spillefilmen ikke kan. I artiklen "Taking Our Personal Lives Seriously" (2001) peger den amerikanske tv-forsker Glen Creeber således på tv-seriens enestående mulighed for at brede historien ud og komme mere i dybden med kompleksiteten i stoffet. Når fortællingen bredes ud over tid og inkluderer psykologiske nuancer og uddybende sidehistorier, bliver publikums oplevelse simpelthen stærkere og mere mangefacetteret, ligesom den forbliver længere i erindringen. Creeber tager især udgangspunkt i nogle af 1970'ernes første seriøse amerikanske miniserier som *Roots* (1977, *Rødder,* tolv dele, diverse instruktører) og *Holocaust* (1978, fire dele, instr. Marvin J. Chomsky), men inddrager også bl.a. Reitz' to første *Heimat*-værker. I den forbindelse kan det også nævnes, at den franske auteur og guldpalmevinder Maurice Pialat blandt sine egne værker holdt mest af den historiske miniserie *La Maison des Bois* (1971, syv dele), fordi han netop her havde mulighed for at gå endnu mere i dybden med figurernes psykologiske kompleksitet.[2]

Evan Rachel Wood som Mildreds snobbede datter, Veda.

Også mht. *Mildred Pierce* har skribenter været inde på disse narrative fordele. Således understreger Bradshaw (2011), hvordan Haynes på grund af den forholdsvis lange spilletid (serien varer i alt cirka fem timer og fyrre minutter) har mulighed for at give sig god tid til beskrivelsen af titelpersonens hverdagsliv. Haynes nævner selv, at en stor fordel ved miniserieformatet har været at kunne gå i dybden med Mildred-figuren, hvis udvikling man følger over otte år. Således er oplevelsen af at se serien "mere beslægtet med at læse en roman end at se en enkelt spillefilm," konkluderer han (Mulkerrins 2011).[3]

I den forbindelse er det på tide at nævne, at *Mildred Pierce* rent faktisk er en filmatisering af James M. Cains roman af samme navn fra 1941. Eftersom man med en romanfilmatisering oftest ser sig nødsaget til at skære en del fra (jf. Schepelern 1972: 275-83; Seger 1992: 3; Schepelern 1993: 32; Egholm 2009: 14), rummer miniserien også her en åbenlys fordel, vel at mærke hvis ambitionen er at få så meget fra forlægget med som muligt. I hvilket omfang Haynes har bestræbt sig på at lave en trofast filmatisering, vil blive diskuteret senere. I første omgang er en mere almen introduktion til serien dog påkrævet.

En forretningskvindes storhed og fald. Historien om Mildred Pierce udspiller sig i Los Angeles i skyggen af 1930'ernes depression. I seriens åbningsscene beslutter middelklasseægteparret Pierce, med den hjemmegående og evigt kage- og tærtebagende kone Mildred som primær

initiativtager, at opløse deres ægteskab, fordi manden, den lidt vattede Bert, har et forhold til en anden. Mildred sidder nu tilbage i en forstadsvilla med to børn, døtrene Veda og Ray. For at hun og pigerne kan opretholde den materielle velstand, de er vant til, forsøger Mildred at finde et job, hvilket ikke er nemt i det depressionsramte USA, især ikke når man aldrig har fået en uddannelse eller haft et job. Samtidig forsøger hun hele tiden at bevare facaden over for den ældste datter, Veda, hvis arrogance og stædige insisteren på at bibeholde familiens status hun på én gang beundrer og forsøger at imødekomme. Da det endelig lykkes Mildred at få et job som servitrice på et cafeteria, vælger hun i første omgang at holde det skjult for den snobbede Veda, men da sandheden alligevel kommer for en dag, ender hun med at støtte datteren i at se jobbet som en familieydmygelse og lover hende, at de nok skal komme videre.

Det afgørende vendepunkt for Mildred kommer, da det bliver muligt for hende at starte sin egen restaurant. Få dage inden åbningen sker der imidlertid to afgørende begivenheder i hendes liv. På den sidste dag på jobbet som servitrice møder hun blandt gæsterne den velhavende playboy og lediggænger Monty, som hun vælger at tilbringe en erotisk hed og lidenskabelig dag med. Da hun om aftenen vender hjem fra sit kærlighedseventyr, er den yngste datter, Ray, imidlertid blevet indlagt på hospitalet med en infektion, som hun ud på natten dør af.

Tragedien bremser dog ikke Mildreds ambitioner om at drive restaurant og vinde Vedas accept og anerkendelse. Det første går det fint med (trods krisetider udvider hun med flere spisesteder), det andet ligger det til gengæld tungt med. Selv om Veda er (måske lidt for) begejstret for hendes forhold til playboyen Monty, kan respekten for den genvundne materielle status ligge på et lille sted. Veda har en drøm om at blive klassisk pianist, men da denne bremses pga. en ubarmhjertig ekspertdom, forsøger hun gennem det søde Hollywood-liv at skaffe sig en karriere som skuespillerinde. Vejen, Veda i den forbindelse benytter, er at indlede et forhold til en Hollywood-instruktørs søn, et forhold, der til Mildreds store forfærdelse i første omgang, ifølge Veda, er resulteret i en graviditet. Da Mildred går mere ind i sagen for at forsvare sin datter, viser det sig imidlertid, at Veda blot har brugt sin påståede graviditet som et middel til at presse penge af den rige Hollywood-familie. Historien ender i et brud mellem mor og datter, hvor Veda forlader hjemmet og flytter til Hollywood. Her lykkes det hende i løbet af kort tid at få et overraskende gennembrud som operasanger.

Mildred står nu helt alene tilbage, eftersom hun i mellemtiden også har gjort det forbi med Monty, hvis familieformue – som så mange andres i 1930'ernes USA – er forsvundet som dug for solen. Således har hun fået nok af hele tiden at finansiere hans playboy-tilværelse med diverse småbeløb, ikke mindst da hun erfarer, at han samtidig i sin lediggang har moret sig med i adskillige stunder sammen med Veda at analysere og delvist nedgøre hendes seksualitet og karriere. Ensomheden efter bruddet med Veda får hende imidlertid til at genoptage forholdet til Monty. De gifter sig og flytter sammen i hans rigmandsvilla, som istandsættes for Mildreds penge. Gennem Monty får hun genetableret kontakten til Veda, der nu er en feteret sangerinde. Det nye liv med den ekstravagante Monty og den forkælede Veda koster imidlertid Mildred mange penge, og pludselig står hun i et økonomisk uføre, hvor det bliver svært for hende at beholde sine spisesteder.

I desperation tager hun en fortrolig samtale med eksmanden Bert, der råder hende til at bede Veda om økonomisk hjælp. Da Mildred efter samtalen tager tilbage for at tale med Veda om sagen, finder hun datteren og Monty i samme soveværelse. Chokket får Mildred til at overfalde Veda og næsten kværke hende. Scenen slutter, hvor Veda rædselslagen mener at kunne konstatere, at hendes sangstemme har taget skade pga. Mildreds overgreb.

I seriens epilog fejres der et stilfærdigt bryllup mellem Mildred og Bert, som har fundet sammen igen. Mildred har nu definitivt mistet sine spisesteder, så både i økonomisk og ægteskabelig henseende er hun tilbage, hvor hun startede. Under brylluppet dukker Veda op for at fortælle hende, at hun rejser til New York med Monty for at fortsætte sin sangkarriere dér. Mildred gribes af vrede, da hun får en lumsk mistanke om, at Vedas påstand om den mistede sangstemme blot var endnu et intrigant og udspekuleret bluffnummer. Bert kommer dog til og trøster hende, og afsides får ægteparret en stille drink. Sammen beslutter de sig for at glemme alt om Veda, og deres sidste, resignerede kommentar bliver: "Let's get drunk".

Et typisk Haynes-værk. To tematiske spor løber igennem Haynes' instruktørkarriere. Det ene er kendetegnet ved alternative, avant garde-inspirerede skildringer af rockbands og rock- eller popmusikere, men med et udtalt fokus på den menneskelige identitets karakter af flygtighed og foranderlighed. Mest markant kommer denne tematik til udtryk i den originalt tænkte portrætfilm *I'm Not There* (2007), hvor Haynes lader syv forskellige skuespillere inkarnere syv forskellige aspekter af Bob Dylans liv. Temaet kan også spores i den tidlige, noget mislykkede *Velvet Goldmine* (1998), en kompleks og ofte unødigt forvirrende hyldest til de seksual- og identitetseksperimenterende elementer i 1970'ernes britiske glam rock.

Det andet og klart mest dominerende tematiske spor i Haynes' oeuvre består i en kulegravning af hykleri, fremmedgørelse og konformitetsdyrkelse i de amerikanske middelklasseforstæder. Hvis man er et følsomt og skrøbeligt gemyt eller på nogen måde har en afvigende seksuel adfærd, kan disse kvarterer have en særdeles ødelæggende effekt – i det mindste, hvis man skal tro Haynes' film. Det er dette spor, *Mildred Pierce* føjer sig ind i.

Fem forstadsfortællinger før Mildred. Allerede den 44 minutter lange *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) – som Haynes lavede i sin studietid for praktisk talt ingen penge – kombinerer de to tematiske spor. Filmen, der nærmest har opnået kultstatus, er et rørende portræt af popsangeren Karen Carpenter, der døde i en ung alder som følge af anoreksi – først og fremmest fordi hendes dominerende forstadsfamilie ikke ville acceptere sygdommens eksistens og derfor modsatte sig psykologisk bistand. Især broderen Richard, som Karen dannede duet med under navnet The Carpenters, pressede hende til at ignorere kroppens faresignaler. Richard var bestemt heller ikke begejstret for Haynes' fremstilling af ham (bl.a. antydes det i filmen, at han skulle være latent homoseksuel), og med udgangspunkt i copyrightlovgivningen fik han i 1989 gjort *Superstar: The Karen Carpenter Story* totalt forbudt og dermed umulig at komme til at se. De senere år er den imidlertid blevet tilgængelig adskillige steder på internettet.

Det, der gør *Superstar* til en helt enestående portrætfilm er, at Haynes har valgt at lade alle rollerne 'spille' af Barbie- og

Superstar: The Karen Carpenter Story (1987, instr. Todd Haynes).

Ken-dukker (i den forbindelse brugte han oceaner af tid på at opbygge små tilhørende miniatureverdener). Et træk, der umiddelbart kan lyde vel bastant i sin symbolik (forstædernes plastic-, overflade- og hulhedsdyrkelse), men som fungerer overraskende godt. Man er således ved filmens afslutning dybt rørt over Karen Carpenters tragiske skæbne, hvilket dog også hænger sammen med en effektfuld brug af duoens sukkersøde hits og nogle indlagte interviews undervejs.

Mildred Pierce kan på mange måder ses som en omvendt *Superstar*-historie. I *Superstar* går en datter – efter at have opnået stor succes og anerkendelse som musikstjerne – til grunde pga. sin forstadsfamilies dominans, undertrykkelse og småborgerlige værdier. I *Mildred Pierce* er det den kunstnerisk udøvende datter, der med sit forstadssnobberi knækker og ødelægger sin ellers succesfulde mor. Men en væsentlig forskel på de to værker er naturligvis den narrative bredde: i *Superstar* bliver der med plasticdukkerne og den begrænsede spilletid kun tale om psykologiske skitser, mens *Mildred Pierce* udmærker sig ved stærke skuespilpræstationer og komplekse, afrundede karakterer.

Haynes' næste værk, independent-debutspillefilmen *Poison* (1991), består af tre sammenflettede historier – fortalt i tre forskellige genreformater (autoritativ dokumentar, science fiction B-film og art house gay cinema) – hvor en mandlig protagonist indtager en outsiderposition på grund af sin seksualitet. Den mest medrivende af historierne handler om den syv-årige Richie Beacon, der under et familieopgør dræber sin far, da denne i jalousi er ved at kvæle hans mor. Bemærk ligheden med klimaksscenen mellem mor og datter i *Mildred Pierce*. I dokumentarstil afdækkes gennem brug af interviews, rekonstruktioner og en autoritativ voice-over, hvordan Richie pga. sin indestængte forstadstilværelse i årene op til mordet blev mere og mere indadvendt og i stigende grad udviklede sadomasochistiske tilbøjeligheder.

Forstadsklaustrofobien fortsætter i kortfilmen *Dottie Gets Spanked!* (1993), der ifølge Haynes selv er en delvist selvbiografisk historie.[4] Handlingen er således henlagt til 1960'erne, hvor vi møder den seks-årige Steven, som er fuldstændig sygeligt optaget af sitcomen *The Dottie Frank Show* (kalkeret over nogle af de kendteste tidlige sitcoms som f.eks. *I Love Lucy* (1951-57)). Dyrkelsen er med til at isolere ham både fra vennerne i skolen og fra hans far, der mener, at drengen må være decideret unormal. I forbindelse med sin dyrkelse af tv-serien udvikler Steven nogle af sine

Julianne Moore i *Far From Heaven* (2002, instr. Todd Haynes).

første, spirende seksualfantasier, der – som for Richie i *Poison* – antager sadomasochistisk karakter, især efter at han har fået mulighed for *live* at overvære indspilningen af en episode, hvor titelpersonen, Dottie, i en komisk scene får smæk. Ud over at præsentere os for endnu en variant af forstadslivets undertrykkelse af seksualiteten er *Dottie Gets Spanked!* naturligvis også interessant i *Mildred Pierce*-sammenhæng, fordi den rummer Haynes' – ganske vist ikke ubetinget romantisk-idylliserende – kærlighedserklæring til tv-serieformatet. En begejstring, han ifølge interviews altid har haft (Kohn, 2011), og som blev forstærket i mødet med HBO-serier som *The Sopranos* (1999-2007) og *The Wire* (2002-08).

Med spillefilmene *[Safe]* (1995) og *Far from Heaven* (2002), begge med Julianne Moore i hovedrollen[5], fik Haynes et større publikum i tale. I en afdæmpet, nøgtern og til tider (lidt vel) køligt distanceret stil beretter *[Safe]* om den perfekte og på overfladen lykkelige, hjemmegående husmor Carol White, der i sin sterile forstadstilværelse rammes af en række voldsomme, uforklarlige allergi-lignende anfald i form af næseblod, ustoppelige hosteanfald, udslæt, kramper o.l. Filmen lader det stå åbent for fortolkning, hvad det er, Carols krop reagerer imod. Således har nogle (jf. Grossman 2005) valgt at se filmens historie som en symbolsk samfundskritik, dels af den amerikanske sundhedsmentalitet, hvor alle forventes selv at have ansvaret for deres kropslige velvære, dels af et mandsdomineret samfund, hvor kvinder er dømt til at gå til grunde. Endelig kan filmen – hvilket den bl.a. delvist er blevet af Haynes selv (Rosenbaum 1997: 212) – ses som en allegori over 1980'ernes AIDS-fobi (filmen foregår i 1987), hvor markante konservative røster i Ronald Reagans storhedstid yndede at lægge skylden for sygdommens udbredelse hos de virusramte selv. Helt overordnet lader Carols anfald sig dog på typisk Haynes-vis fortolke som en reaktion

mod forstadstilværelsens karakter af latent undertrykkelse. Carol er i virkeligheden den sunde, hvis krop reagerer mod at leve i et sygt samfund.

Mesterværket *Far from Heaven* er Haynes' hyldest til og pastiche på Douglas Sirks farvemættede melodramaer fra 1950'erne og Fassbinders nyfortolkning af samme, ikke mindst *Angst essen Seele auf* (1974, *Angst æder sjæle op*), der er en slags remake af Sirks *All That Heaven Allows* (1955, *Med kærlighedens ret*), blot transponeret til et tysk arbejderklassemiljø i 1970'erne. Stilistisk har Haynes ladet sig inspirere af netop denne Fassbinder-film til bevidst at holde billedet et par sekunder længere end normalt i stedet for med det samme at klippe til næste scene.[6] En Verfremdungseffekt, der har til hensigt på én gang at skabe utryghed, undren og refleksion hos seeren.

Ellers går inspirationen i *Far From Heaven* mere direkte tilbage til Sirk. Julianne Moore spiller den tilsyneladende lykkelige *all American* 1950'er-husmor Cathy Whitaker (bemærk sammenfaldet i initialer med hovedpersonen i *[Safe]*), der får vendt op og ned på sin tilværelse, da hun finder ud af, at hendes mand har homoseksuelle tilbøjeligheder. Samtidig tiltrækkes hun i stigende grad af sin afdøde gartners søn, den afro-amerikanske Raymond. Begge disse 'tilbøjeligheder' – homoseksualitet og kærlighed på tværs af etnisk baggrund – kan på ingen måde accepteres af de konformitetsdyrkende forstadsomgivelser, og Cathy ender med at stå ensom tilbage, efter at hendes ægteskab er gået i opløsning, og hendes kærlighedsaffære har vist sig umulig at realisere.

I filmen lægger Haynes – som sit forbillede Sirk – særlig vægt på brugen af stærke farver i samspil med en gennemtænkt, ofte stiliseret *mise en scène*. Mange havde nok forventet at møde samme farvebombardement i *Mildred Pierce,* når nu der atter var tale om et historisk melodrama. Men Haynes har her valgt at tage udgangspunkt i den mere nedtonede, naturalistiske æstetik, der prægede nogle af 1970'ernes berømte, historisk anlagte New Hollywood-værker om 1930'erne. Forbillederne har især været Coppolas *The Godfather I-II* (1972, 1974) og Polanskis *Chinatown* (1975), der begge gør brug af *natural lighting* og en nedtonet, naturalistisk spillestil. Endvidere har Haynes til filmens grå-melerede, men æstetisk smukke 30'er-stemning ladet sig inspirere af Edward Hoppers melankolsk-realistiske malerier og fotografen Saul Leiters tidlige værker fra 1940'erne og 1950'ernes New York, hvor personer ofte er fotograferet gennem vinduer. Under optagelserne til serien blev det således ligefrem en del af jargonen at tale om et *Saul Leiter-shot.*[7]

Som forstadskritik fremstår *Mildred Pierce* mildere og mindre aggressiv end Haynes' tidligere værker. Først og fremmest fordi det især er de generelle økonomiske forhold i 1930'erne, der ses som den store synder, når Mildreds déroute skal forklares. Samtidig håber vi også langt hen ad vejen, at Mildred rent faktisk vil være i stand til at kæmpe sig op og opnå status, til trods for at det så vil være på det småborgerlige middelklasse-USA's præmisser. Dette ændrer dog ikke ved, at Mildreds nedtur i mange henseender også kan forklares med Vedas borgerlige forstadssnobberi. Serien fremstår derfor alt i alt som endnu et eksempel på et Haynes-værk, hvor indestængt konformitetsdyrkelse i forstæderne knækker alle tilløb til brud på patriarkalske normer.

En trofast filmatisering. Men først og fremmest bygger *Mildred Pierce* selvfølgelig på James M. Cains roman fra 1941. Cain bliver ofte set som repræsentant for

1930'ernes såkaldte *tough guy writers* (udtrykket blev introduceret af David Madden (1968)), som alle brugte kriminalgenren som afsæt for en venstreorienteret kritik af korruption, råddenskab og blind pengedyrkelse i depressionens USA. Romanerne var oftest skrevet i en nøgtern, kynisk og hårdkogt stil, jf. her Tom Kristensens begejstrede anmeldelse af Cains debutroman og gennembrudsværk, *The Postman Always Rings Twice* (1934, *Postbudet ringer altid to gange*):

> Tonen er den korte og knappe (...) hovedsagelig en Dialog, der lyder, som om der tales gennem sammenpressede Læber; og Følelserne er ogaa sammenpressede, de ligner Haardhed, de ligner Kynisme, men vi véd godt, at der er en god Portion Sentimentalitet paa Bunden. (Kristensen, 1953 [1935]: 255)

Todd Haynes har udtalt, at han først og fremmest blev fascineret af romanen *Mildred Pierce,* fordi den med sin depressionsstemning bragte mindelser om den tid, vi lever i nu.[8] Dertil kommer, at Cains bøger ofte har vist sig særdeles velegnede til filmatisering. Ud over en tidligere *Mildred Pierce*-udgave, som vi vil vende tilbage til nedenfor, er *The Postman Always Rings Twice* f.eks. blevet filmatiseret adskillige gange – bl.a. danner den forlæg for Viscontis italienske *Ossessione* (1943, *Besættelse*). Og Billy Wilders *Double Indemnity* (1944, *Kvinden uden samvittighed*), der står som en af film noir-genrens helt store klassikere, er en filmatisering af en lille, hårdkogt Cain-roman fra 1935.

Haynes har helt bevidst valgt at forholde sig ekstremt loyalt til Cains roman (MacKenzie 2011). Han har således medtaget stort set samtlige af bogens optrin og en meget stor del af replikkerne. Selv de fire cliff-hangere, der afslutter de fire første afsnit, er også at finde i romanen.

Enkelte nuanceforskelle er dog værd at fremhæve. Selv om forlægget *Mildred Pierce* ikke som Cains øvrige romaner fra perioden er en hårdkogt krimi, men snarere en psykologisk samtidsroman, er den alligevel sine steder præget af den *tough guy*-tone, som Tom Kristensen så præcist beskriver. Ikke mindst i den psykologiske skildring af Mildred – f.eks. de tanker, der løber igennem hovedet på hende, da hun vender hjem fra hospitalet efter Rays død og lægger sig i sengen ved siden af Veda:

> En Hulken som et Jordskælv gennemrystede hende, da hun til sidst gav sig over til det, hun havde kæmpet mod: en skyldbetynget overstadig Fryd over, at det var det andet Barn, hun havde mistet – ikke Veda. (Cain 1942 [1941]: 134).

Her nøjes Haynes med blot at vise os en grædende Mildred synke ned i sengen til Veda, og vi får på den måde ikke adgang til hendes voldsomme, 'forbudte' følelser. Naturligvis kan man hævde, at dette har at gøre med de to kunstformers ontologiske forskellighed, men Haynes kunne godt, hvis han ville, have skaffet os denne adgang gennem replikker, voice-over eller lignende.

En forskel mellem bogens og miniseriens Mildred – som Haynes også selv har fremhævet (Guillen 2011) – er skildringen af, hvor bevidst hun er om sine handlinger. Her er det igen Cain, der er kynikeren, idet han ind imellem lader skinne klart igennem, at Mildred er fuldt ud bevidst om, hvordan mændene omkring hende kan bruges til at generobre den tabte sociale status. Den tydeligste forskel mellem serie og roman kommer her til udtryk, da Mildred beslutter sig for at genoptage kontakten til Monty. Hos Cain fungerer gensynet med Monty som led i en nøje gennemtænkt plan om, hvordan hun kan få Veda tilbage. Haynes har derimod i serien valgt at skil-

Mildred Pierce på jagt efter job i 1930'ernes depressionsramte USA.

dre det som en tilfældighed (måske-måske ikke dikteret af underbevidsthedens instinktive ønsker), at Mildred pludselig fra sin bil i Los Angeles' gadevrimmel får øje på den omflakkende Monty.

Men på alle andre områder har Haynes været ekstremt loyal over for Cains roman, både hvad angår begivenheder, narrativ struktur og kompleksitet i persontegningen. Noget, som først og fremmest har været muligt, fordi han har haft miniserieformatet til rådighed.

Noir contra depressionsrealisme. I den forbindelse er det interessant at sammenligne serien med Michael Curtiz' spillefilmudgave fra 1945. Her valgte man at forholde sig temmelig frit til Cains forlæg, ikke mindst hvad angår genre, krisebaggrund og narrativ struktur. Hvor romanen og miniserien er uforfalskede melodramaer, dér er spillefilmen – i forlængelse af Cains mere hårdkogte romaner – en film noir med både Mildred og Veda som en slags *femmes fatales*. Typisk for noir-genren er 1945-versionen bygget op som en rammefortælling, hvor Monty[9] i åbningsscenen bliver skudt og dræbt. I flashbacks oprulles derpå forhistorien, som Mildred fortæller den til politiet, og her forholder filmen sig nogenlunde tro til forlægget, der dog komprimeres en del – bl.a. fylder 30'ernes depressionskontekst nærmest ingenting i spillefilmen. Til gengæld tilføjer filmen altså hele den kriminalistiske ramme samt en drilsk 'upålidelig fortæller'. Ingen af dem findes i romanen.

Titelrollen bliver i 1945-versionen spillet af Joan Crawford, der med denne rolle vandt en Oscar og fik et Hollywood-comeback, efter at hendes karriere i en årrække havde været faretruende tæt på at gå helt i stå. Således blev rollen som Mildred den første i en række for Warner Brothers, hvor hun optræder som den stærke, udfarende og psykologisk komplicerede kvinde, der har problemer med at tilpasse sig det borgerlige samfunds normer.

Joan Crawfords til tider rå og hårdkogte tilgang til rollen gør det nok alt i alt sværere at holde af hendes Mildred end af Kate Winslets mere ømme og erotisk sensitive ditto. Interessant er det i den forbindelse at nævne, at spillefilmens Mildred – i tråd med den gengivne tankestrøm i romanen, men i modsætning til Haynes' Mildred – indrømmer, at hun er lettet over, at det var den yngste datter og ikke Veda, der døde. Men hovedårsagen til, at man ender med at fatte mere sympati for Winslet end Crawford, er dog nok, at miniserien tegner et væsentligt mere komplekst portræt af titelfiguren.

Ann Blyth og Joan Crawford som hhv. Veda og Mildred i *Mildred Pierce* (1945, instr. Michael Curtiz).

Nye tider for filmkunsten. Konkluderende kan vi konstatere, at de amerikanske nichekanaler, ikke mindst HBO, er i stand til at tilbyde den moderne filmkunstner en høj grad af frihed til at følge egne visioner og beskæftige sig med sine yndlingstemaer; stoffet kan bredes ud i en miniserie, så der levnes plads til kompleksitet og bredde; og hvis der er tale om en romanfilmatisering, er det muligt på et narrativt og tematisk niveau at imødekomme så meget af den oprindelige historie som muligt.

Der synes på den baggrund at være tale om et uhyre frugtbart samarbejde mellem auteurs og nichekanaler. *Mildred Pierce* var ved dette års Emmy-uddeling den mest nominerede serie med ikke færre end 21 nomineringer, hvoraf den vandt i fem tilfælde. Både Kate Winslet og Guy Pearce (der spiller Monty) blev belønnet for deres indsats, mens der dog ikke faldt noget af til Haynes. Han er imidlertid allerede i fuld gang med en ny miniserie, *Dope,* baseret på en roman af Sara Gran. En gammel Haynes-kending, Julianne Moore, skal spille hovedrollen, til gengæld skal han selv kun instruere pilotafsnittet.

Er *Mildred Pierce* således en fremragende tv-serie med stærke skuespilpræstationer i en uafrystelig historie fortalt i en æstetisk gennemført stil, er den samtidig det måske hidtil tydeligste bevis på, at den amerikanske filmkunst rent faktisk lever endnu – hvilket man ellers godt nogle gange kan komme i tvivl om.

Kvalitetsmæssigt har amerikansk tv nået et niveau, som man ikke har set tilsvarende i Europa i de seneste ti-femten år.

I dag satses der i europæisk tv primært på velproducerede, velfortalte, men også ofte temmelig glatte genreproduktioner. Hvilket får et lidt tendentiøst spørgsmål til at melde sig: Hvornår mobiliserer europæisk tv et kunstnerisk comeback?

Noter

1. Man kunne i den forbindelse også nævne Mike Nichols' *Angels in America* (HBO, 2003, seks dele). Dog synes hoveddrivkraften her i mange henseender at have været forfatteren til skuespilforlægget og tv-manuskriptet, Tony Kushner. Til gengæld markerer serien noget nyt ved at være den første tv-produktion, hvor man fik en hel række etablerede Hollywood-stjerner (Al Pacino, Meryl Streep og Emma Thompson) til at optræde. Tom Hooper, der instruerede hele den historiske HBO-miniserie *John Adams* (2008, syv dele), og som fik sit endelige instruktørgennembrud med Oscarvinderen *The King's Speech* (2010, *Kongens store tale*), kunne evt. også nævnes, om end han vel primært anses som en britisk instruktør. Endelig kan det også diskuteres, om Hooper ligefrem lader sig betegne som en auteur. Ikke desto mindre ses der et klart tematisk spor i hans produktion i form af et særligt fokus på historisk magtfulde personer under pres.
2. Jævnfør ekstramaterialet til *Masters of Cinemas* dvd-udgave af Pialats film *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972, *Vi bliver ikke gamle sammen*).
3. Også med dette citat læner Haynes sig på mange måder op ad en europæisk tv-auteurtradition, jf. her, at Edgar Reitz ikke alene ofte har omtalt sin Heimat-trilogi som verdens længste film, men også som deciderede "filmromaner" (Töteberg, 1993: 13).
4. Jf. her Haynes' audiokommentar til den amerikanske dvd-udgivelse af filmen (udgivet af Zeitgeist Films).
5. Eftersom Haynes altid har været glad for at bruge Julianne Moore i sine værker, havde han faktisk også tiltænkt hende en af de mindre roller i *Mildred Pierce*. Hun måtte dog takke nej, da et tilbud om en større opgave dukkede op (MacKenzie 2011).
6. Jf. Todd Haynes' audiokommentar til den europæiske dvd-udgave af filmen.
7. Jf. interviews med Haynes i programmet *Making of Mildred Pierce* på *http://www.hbo.com/mildred-pierce/index.html*
8. Ibid.
9. I filmen er hans navn blevet ændret til Monte, men for overskuelighedens skyld kalder jeg ham her ved romanens og miniseriens navn.

Litteratur

Bradshaw, Peter (2011). *Todd Haynes's Mildred Pierce: the Crystal Meth of Quality Television.* På: *www.guardian.co.uk* (1/10 2011).

Cain, James M (1942 [1941]). *Mildred Pierce.* København, Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck.

Creeber, Glen (2001). "'Taking Our Personal Lives Seriously': Intimacy, Continuity and Memory in Television Drama Serial". In: *Media, Culture & Society,* 2001 23: 439.

Egholm, Morten (2008). "Forestillinger". In: Piil, Morten: *Gyldendals danske Filmguide.* København, Gyldendal.

Egholm, Morten (2009). *En visionær fortolker af andres tanker. Om Carl Th. Dreyers brug af litterære forlæg.* Ph.d.-afhandling. København, KUA.

Grossman, Julie (2005). "The Trouble with Carol: The Costs of Feeling Good in Todd Haynes's [*Safe*] and the American Cultural Landscape". In: *Other Voices. The (e)Journal of Cultural Criticism, Volume 2, no. 3.* Pennsylvania, University Press of Pennsylvania.

Guillen, Micael (2011). "HBO: *Mildred Pierce* (2011). Interview with Todd Haynes". På *http://twitchfilm.com* (1/10 2011).

Kohn, Eric (2011). "Todd Haynes on "Mildred Pierce": Too Racy for Indies, but Perfect for TV". På: *http://www.indiewire.com* (1/10 2011).

Kristensen, Tom (1953 [1935]). "Postbudet ringer altid to Gange". In: *Mellem Krigene.* København, Gyldendal.

MacKenzie, Malcolm (2011). "Todd Haynes's Kitchen Confidential". På *www.guardian.co.uk* (1/10 2011).

Madden, David (1968). *Tough Guy Writers.* Illinois, Southern Illinois University Press.

Mulkerrins, Jane (2011). "Todd Haynes Responds to Critics of *Mildred Pierce*". På: *http://nymag.com/daily/entertainment/2011/04/todd_haynes.html* (1/10 2011).

Rosenbaum, Jonathan (1997). *Movies as Politics.* Berkeley, CA, University of California Press.

Schepelern, Peter (1972). *Den fortællende film.* København, Munksgaard.

Schepelern, Peter (1993). "Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis". In: *Text & Kontext. Zeitschrift für Germanistische Literaturforschung in Skandinavien,* 18, 1-2. København og München, Wilhelm Fink Verlag.

Schepelern, Peter (2005). "Den lange rejse hjem". In: *Ekko* nr. 29. København.

Seger, Linda (1992). *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film. How to Transform Novels, Plays, and True-Life Stories into Screenplays.* New York, Henry Holt and Company Inc.

Töteberg, Michael (1993). "Forord til den danske udgave". In: Reitz, Edgar: *Den anden hjemstavn. Bogen bag filmserien.* København, Rævens Sorte Bibliotek.

Aaron Paul og Bryan Cranston i *Breaking Bad* (AMC, 2008-).

Alle har noget, de skjuler

Dobbelthed og moralsk kompleksitet i *Breaking Bad*

Af Peter Schepelern

Det begynder *in medias res*. To mænd, en midaldrende og en ung, kører vildt af sted med en stor camper i ørkenen. Situationen er lettere kaotisk. De har gasmaske på, og to livløse skikkelser rutsjer rundt på gulvet. Da vognen er bragt til en brat standsning, vælter den midaldrende mand ud. Han er kun iført skjorte og underbukser, da han præsenterer sig for videokameraet, som han holder i hånden: "My name is Walter Hartwell White. I live at 308 Negra Arroyo Lane, Albuquerque, New Mexico, 87104."

Det er seriens generelle fortællestil: Vi ser en situation, som er mere eller mindre gådefuld. Hvem er disse personer? Hvad er deres projekt? Hvad i alverden er det, der foregår? Og så kommer forteksterne, hvor titlen og alle navne præsenteres, sådan at visse bogstaver fremhæves, nemlig dem, som betegner kemiske stoffer i overens-

stemmelse med det periodiske system. Så springer historien tilbage til tre uger tidligere, og nu får vi forløbet frem til den kaotiske åbningsscene.

Breaking Bad havde amerikansk tv-premiere i januar 2008 og kørte frem til marts med mellem en og to millioner seere. Første sæson blev ramt af Hollywoods forfatterstrejke (november 2007-februar 2008) og var kun på syv episoder. Anden sæson på de normale tretten episoder kom marts-maj 2009, tredje sæson marts-juni 2010, og fjerde sæson er startet i juli 2011. En afsluttende femte sæson (på seksten afsnit) er annonceret.

Selskabet bag serien, AMC (oprindelig American Movie Classics), begyndte i 1987 som en kabeltv-kanal med klassiske film, ofte filmhistoriske specialiteter, men blev efter ejerskifte i 2002 en mere almen filmkanal. Selskabet var allerede i 1996 begyndt at producere egne serier, dog uden større succes. Gennembruddet kom med *Mad Men* (2007-), fulgt af *Breaking Bad* (2008-), *The Walking Dead* (2010-) og *The Killing* (2011-, baseret på den danske *Forbrydelsen*). Selskabet har dermed, sammen med Showtime, placeret sig blandt de vigtigste udfordrere af HBO's lederposition i kabel-tv's fiktionsserier.

Seriens skaber, Vince Gilligan (f. 1967), har tidligere skrevet 30 episoder til *The X Files* (1993-2002), som han også var executive producer på, og han instruerede selv pilot-episoden til *Breaking Bad*.

Historien om Mr. White. Den midaldrende Walter White er kemilærer på et gymnasium i Albuquerque, New Mexico, en lidt beskeden stilling for en mand, der

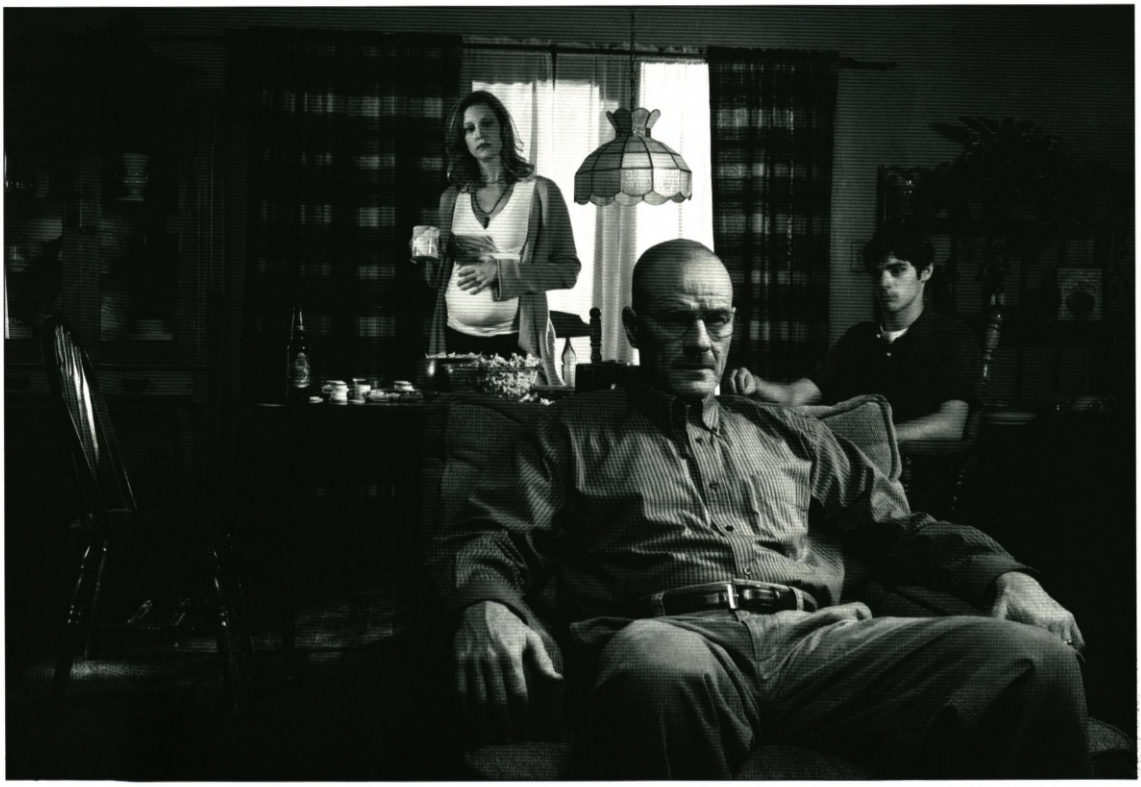
Kemilæreren Walter White (Bryan Cranston) i *Breaking Bad* (AMC, 2008-).

ellers kom fra en lovende videnskabelig karriere og som ung var med i et projekt, der vandt Nobelprisen. Ydermere har han, for at klare økonomien med en let handicappet teenagesøn og hustruen Skyler, der venter sig, også et job efter skoletid som bogholder på en lokal bilvask. En dag falder han om, bliver kørt på hospitalet og får her at vide, at han har lungekræft og nok højst har et par år tilbage.

Han vælger at holde situationen hemmelig for familien, som også omfatter Skylers søster Marie, gift med Hank, der er ansat i byens særlige task force til håndtering af narkokriminalitet. En dag, hvor Hank har Walt med for at vise ham, hvordan politiet stormer illegale narko-laboratorier, bemærker Walt en ung mand, der slipper bort. Walt genkender en tidligere elev, Jesse, der ikke just udmærkede sig i kemi. Men nu opsøger Walt ham med et tilbud: Walt vil bruge sin store faglige kompetence til at producere metamfetamin, et stof som har stor værdi på de lokale narkomarkeder, og Jesse skal sørge for logistikken og distributionen, som han åbenbart har forstand på: "You know the business and I know the chemistry." Walts motiv er at skaffe penge, der kan forsørge hans lille familie, når han selv falder fra. Efter nogen betænkelighed går Jesse ind på forslaget, og de starter produktionen i en gammel camper, som de kører ud i ødemarken.

Der er selvsagt komplikationer forbundet med at leve et dobbeltliv, hvor man både skal passe sin undervisning og koge

Walter (Bryan Cranston) i familiens skød med hustruen Skyler (Anna Gunn) og sønnen Walter Jr. (RJ Mitte).



narko i ørkenen, men det går godt et stykke tid. Så får to fyre, som Jesse arbejdede sammen med i det raidede laboratorium, mistanke om, at det var Jesse, der angav dem, og de møder op i ørkenen, hvor de truer med at dræbe dem begge. Det lykkes Walt at holde dem hen ved at tilbyde dem sin særlige opskrift. Under prøvekogningen i camperen fabrikerer Walt en giftgas, som uskadeliggør de to. Det er den situation, vi har set i seriens første scene.

Det lykkes Walt og Jesse at komme tilbage til den gamle villa, som Jesse har arvet fra en tante. Her viser det sig imidlertid, at kun den ene af fyrene er død, den anden er i live. Det står klart, hvad der må gøres, og de to trækker lod om opgaverne.

På et tidspunkt, hvor Walt er ved at blive trængt af sit dobbeltliv, tilstår han over for hustruen, hvad der er galt: Han har kræft. Han lader sig nu overtale til at gå i en dyr behandling. Til hustruen forklarer han, at det er hans gamle kollega og dennes kone (der i sin tid overtog Walts forskningsresultater og opbyggede en lukrativ forretning på dem), som har indvilget i at betale for hans behandlinger. Men i virkeligheden er det narkopengene, der bliver brugt.

Skyler føder babyen, men da det samtidig går op for hende, at alt, hvad Walt har sagt og forklaret, er løgn, forlader hun ham. Da hun siden forstår, hvad han laver, reagerer hun med afsky og vil skilles, men hun angiver ham ikke. Walt holder op i skolen og bliver efterhånden kureret for kræften, men der er stadige kriser for Walt og Jesse. De laver forretninger med den psykopatiske gangster Tuco, siden finder Walt i den respekterede forretningsmand Gus, som ejer en fastfood-kæde, en god partner, der også sørger for de ideelle arbejdsbetingelser. Imens er Hank på sporet af den mystiske Heisenberg, som angiveligt er den nye narkokonge, man taler om i miljøet.

Undervejs forelsker Jesse sig i stofmisbrugeren Jane, men da hun med sin indflydelse på Jesse truer Walts store projekt, må hun desværre ofres – med uforudsete konsekvenser til følge. Skyler finder en tid sammen med sin tidligere chef, Ted, som har givet hende arbejde igen. Men siden må hun under protest acceptere, at familien igen bor sammen i villaen. Og narkoproduktionen fortsætter, ligesom serien.

Midaldrende melankoli. Den midaldrende mand, der står i en *midlife crisis*, er en typisk figur i moderne fiktion. Han er især blevet en standardskikkelse i kriminalfiktionen, hvor Martin Beck fra Sjöwall & Wahlöös romanserie var prototypen. *American Beauty* (1999, instr. Sam Mendes) kan ses som et gennembrud for en veritabel mandlig *midlife crisis*-filmgenre, fulgt af *Wonder Boys* (2000, instr. Curtis Hanson), *Lost in Translation* (2003, instr. Sofia Coppola), *Sideways* (2004, instr. Alexander Payne), *A Single Man* (2009, instr. Tom Ford) og *A Serious Man* (2009, instr. Joel og Ethan Coen). Film, der har skabt ny opmærksomhed om den midaldrende mands melankoli – en omstændighed, som burde kunne opmuntre dette betydningsfulde befolkningssegment.

*Breaking Bad*s Walter White (spillet af Bryan Cranston, hvis præstation tre gange i træk har indbragt ham en Emmy for bedste mandlige hovedrolle i en dramatisk serie) møder sin krise med overvældende præcision. Netop som han har fået sin dødsdom fra lægen, tager han hjem og modtages med et surprise party, der skal fejre hans 50 års-dag. Men hvor andre kriseramte mænd typisk henfalder til sørgmodighed og opgivelse, dér stimuleres Walt til at handle, til at gøre noget ved sagen. Krisen får ham til

at mande sig op.

I Kurosawas *Ikiru* (1952, *Ikiru – at leve*), der også begynder med, at en midaldrende mand får besked om, at han har dødelig kræft, får dødsdommen manden til at satse på at udføre én god gerning (nemlig at oprette en legeplads). Sådan er det ikke med Walt. Han har andre planer.

Dobbeltliv i Albuquerque. Personer med et dobbeltliv er blevet et hovedtema i de nye tv-føljetoner. I *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) er Tony Soprano morderisk mafiaboss, når han er på arbejde, og almindelig familiefar, når han er hjemme. I *Dexter* (Showtime, 2006-) arbejder titelpersonen som kriminaltekniker hos politiet, men er seriemorder i sin fritid, og i *Mad Men* er Don Draper både dygtig reklameboss og god familiefar, men også ryggesløs kvindeforfører. Dobbeltheden er, i traditionen fra Stevensons roman *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, fordelt på en positiv og en negativ side.

I *Breaking Bad* tematiseres til stadighed vekselspillet mellem den åbne og den skjulte side af personen. Og Walt har to dobbeltheder. Han er den sunde mand, der i virkeligheden er den syge mand. Og han er den gode mand (kemilærer og familiefar), som i virkeligheden er den onde mand (narko-koger og *drug lord*). Seriens skaber Vince Gilligan peger selv på forvandlingstemaet: "Jeg ville have en person, der bare var en helt lige ud ad landevejen type, en meget almindelig slags individ. Jeg ville se Dr. Jekyll blive til Mr. Hyde. Jeg ville se Lon Chaney Jr. blive til varulven. Hvad hvis vi

Bryan Cranston i *Breaking Bad* (AMC, 2008-).

tager Mr. Chips og laver ham til Scarface hen over 40-50 episoder?" (*The Making of Breaking Bad*). Mr. Chips er den elskelige kostskolelærer i *Goodbye, Mr. Chips*.

På et tidspunkt siger hustruens sagfører: "You'd be amazed what I have seen partners hide from one another." Og Walt skjuler sandheden, først sygdommen, siden sit kriminelle engagement, for familien. Men han skjuler også ting for partneren Jesse, blandt andet sit medansvar for kærestens død.

Walt er som hovedkarakter den, som mest dramatisk rummer en dobbelthed. Men det er en vigtig pointe, at også en række af seriens andre personer færdes på begge sider af grænsen mellem det positive og det negative, accepterer forskellige former for bedrag (og selvbedrag). Alle har noget, de skjuler (det var oprindelig forfatteren Soyas påstand), eller i hvert fald næsten alle. Den magtfulde bagmand i hele narkobranchen, Gus, er samtidig den respekterede forretningsmand bag fastfoodkæden Los Pollos Hermanos; sagføreren Saul er korrupt, så det driver. Til gengæld kan man notere sig, at seriens politifolk ikke fører noget dobbeltliv, selv om – eller måske netop fordi – der er en lang tradition i fiktionerne (og til dels også i virkeligheden) for at forbinde amerikansk politi med korruption. Men i den sammenhæng er det en underfundig pointe, at Skylers søster, den nydelige lægesekretær Marie, gift med politimanden Hank, er butikstyv (en typisk 'spejling' af hovedpersonen) – en omstændighed hun pure fornægter – og, at Skylers chef (og på et tidspunkt elsker), Ted, også fifler med regnskaberne. Og da Jesse (igen), efter opdagelsen af lidt skjult marihuana, bortvises fra de bedsteborgerlige forældres hjem, er det en karakteristisk lille twist, at stofferne faktisk tilhører den tolv-tretten-årige lillebror, familiens dengse, som altså ikke er så uskyldig, som forældrene tror.

Hustruen Skyler står længe som den moralsk uangribelige i fortællingen. På et tidspunkt snakker hun med Walt om Maries tyverier, og replikvekslingen bliver for Walt – og for seerne – et forvarsel om, hvordan Skyler kan tænkes at reagere, hvis hun erfarer sandheden om sin mand.

Hun klager:
– I don't know what to do.
– People sometimes do things for their families.
– And that justifies stealing??
– What would you do if it were *me*? Would you divorce me? Would you turn me in to the police?
Og hendes uheldssvangre svar lyder:
- You don't want to find out …

Men den moralske kompromisløshed holder ikke. Da det kommer til stykket, forlader Skyler nok Walt, men hun angiver ham ikke. Siden ser hun igennem fingre med chefens dobbelte bogholderi, og hele udviklingen i den aktuelle sæson fire er, at hun i stigende grad accepterer og bliver impliceret i dobbeltlivet.

Målet helliger midlet. Hvor karakterernes dobbelthed i *The Sopranos*, *Dexter* og *Mad Men* har karakter af modsætninger, er det en vigtig pointe i *Breaking Bad*, at hovedpersonens onde side faktisk udspringer af hans gode side. De to sider er uløseligt forbundet. I *The Sopranos* og *Dexter* vil vi som udgangspunkt fordømme Tonys og Dexters handlinger (selv om Tonys kriminalitet hovedsagelig går ud over andre kriminelle, og Dexters mord kan forsvares som selvtægt på modbydelige typer, der ikke har fortjent bedre). Men *Breaking Bad* provokerer med en mere kompleks moral, hvor vi som udgangspunkt har stærk sympati og empati for vores stakkels helt, uanset hans amoralske handlinger.

Med denne drejning af dobbeltrollen

fokuserer serien på spørgsmålet, om målet helliger midlet. "I've done a terrible thing but I did it for good reasons, I did it for us," undskylder han sig over for hustruen. Hun reagerer lidt ligesom hustruen i *Mad Men* og giver igen på den måde, hun forestiller sig vil være mest sårende: "I fucked Ted!" erklærer hun efterfølgende, refererende til hendes forhold til chefen.

Breaking Bad er en kombination af en række af disse elementer. Walt er nok – som i *Dr. Jekyll og Mr. Hyde* – spaltet i en god og en ond, den gode kemilærer og den onde narkokoger. Men han er også spaltet i den stilfærdige, pæne veluddannede borger og den initiativrige, handlekraftige (anti-) helt – lidt à la forklædte helte som Superman, Zorro og Batman. Mest tematisk beslægtet er serien med Costa-Gavras' franske spillefilm *Le couperet* (2005, *Papirmanden*), en filmatisering af Donald Westlakes amerikanske krimiroman *The Axe* (1997). Her bliver den dygtige papiringeniør fyret som chef for en stor papirfabrik, og for at kunne opretholde familiens levestandard går han i gang med at udrydde det forholdsvis overkommelige antal personer, der har lignende jobs. Man bemærker også, at både *Breaking Bad* og *Le couperet* har scener, hvor teenagesønnens minimale 'forbrydelser' helt kommer til at overskygge faderens anderledes alvorlige handlinger.

Dilemma i kælderen. Seriens gennemgående dilemma, der instrumenteres på en række forskellige måder, kan sammenfattes i spørgsmålet: Hvad er vigtigst – at følge reglerne eller at hjælpe familien? Det er Walts centrale problem og dilemma, der hurtigt når frem til den afgørende udfordring: Han skal myrde et andet menneske. Det er nødvendigt, ikke mindst for at beskytte familien. Personen, Krazy-8, er ydermere en grim fyr, som selv var parat til uden videre at likvidere Walt og Jesse. Nu sidder han fanget i Jesses kælder, lænket til en stolpe med en cykellås om halsen. Ved lodtrækning er det blevet Jesses opgave at rydde lig af vejen (hvad han dog ikke håndterer særlig heldigt, idet han ikke respekterer Walts udtrykkelige anvisninger om, hvilke materialer der er egnede til syreopløsning, og hvilke der absolut ikke er), mens det er Walt, der skal aflive manden i kælderen. Og efter flere udsættelser må opgaven udføres.

Som udgangspunkt forventer vi, at der må ske noget andet. Vi tror ikke rigtigt på, at vores sympatiske, nødstedte hovedperson kan optræde som koldblodig morder. Af en eller anden grund er det uforeneligt med heltestatus at myrde andre. Som regel ordnes den slags ved, at personen kommer ud for en ulykke eller myrdes af en helt tredje.

Men i episode 3 udvikler situationen sig på en anden måde. Først opregner Walt, med akademisk stringens, dilemmaet på sin notesblok i to kolonner, for og imod. På den ene side er der grunde for at LET HIM LIVE:

It's the moral thing to do
He may listen to reason
Post-traumatic stress
Won't be able to live with yourself
Murder is wrong

På den anden side er der en god grund til at KILL HIM:

He'll kill your entire family if you let him go

Nede fra kælderen kalder Krazy-8, han er sulten. Walt, der er stadig mere svækket af sin hemmeligholdte sygdom, går i køkkenet, tager en kniv og skærer kanterne af sandwichbrødet, sådan som fangen kan lide det. Men på vej ned ad kældertrappen

med sandwichen falder han om, og tallerkenen smadres mod kældergulvet.

Han vågner op, samler skårene, smider dem i affaldsspanden. Laver en ny sandwich, tilbyder en øl. Nu følger en længere samtale med Krazy-8, der har gennemskuet, at Walt er syg, og for første gang kan Walt fortælle om sin cancer. Det viser sig, at Krazy-8 er søn af familien, der har kvarterets møbelforretning. Og det var faktisk i Tampico Furniture, at Walt og Skyler i sin tid købte barnesengen til sønnen. Efterhånden bliver den fællesmenneskelige forståelse så stærk, at Walt indser, hvad han må gøre. "I'll get the key," siger han og går ovenpå. Han smider sin øldåse i skraldespanden og går et par skridt, inden han, med en typisk forsinket reaktion, vender tilbage og kigger med pludselig mistanke ned i skraldespanden igen. Han tager alle skårene fra den smadrede gule tallerken op og breder dem ud på bordet. Og nu står det kun alt for klart, at der mangler et skår, et langt spidst skår, velegnet til at fungere som dolk …

Optændt af vrede, skuffelse og harme går han ned ad kældertrappen igen. Det forholder sig, som han har gennemskuet: Krazy-8 er parat med sit våben og sårer Walt i benet, mens Walt kvæler ham med cykellåsen: "I'm sorry!"

Scenen udnytter virtuost den dramaturgiske timing og fortællemæssige rytme. Der er Walts mentale forberedelse (notatet for og imod), der er udsættelsen (Krazy-8 skal have noget at spise, når han er sulten). Der er kniven som varsel (mordvåben eller køkkenredskab?). Der er dialogens frem og tilbage, overtalelsen, som bliver mere og mere definitiv, hele samtalen om Walts sygdom og om Krazy-8's baggrund på syv-otte lange minutter – en forhaling, måske en aflysning af hele projektet? Er vi lettede – eller måske også lidt skuffede? Og så – via de konkrete genstande (skårene af tallerkenen), som konkretiserer dramaet – den bratte erkendelse af tingenes reelle tilstand og den helt ændrede situation med resolut handlekraft til følge. Tilsammen skaber det måske den bedste scene i hele den nyere amerikanske tv-fiktion.

Fisk uden vand. En af de mest indflydelsesrige amerikanske dramaturger, Robert McKee, har i bogen *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (1997) karakteriseret det centrale ved en god film/tv-karakter: "Den sande karakter kan kun udtrykkes gennem valg i et dilemma. Hvordan personen vælger at handle under pres, er sådan, som personen er – jo større pres, desto sandere og dybere er valget for karakteren." (McKee 1997: 375). I den forstand er Walt den ideelle hovedkarakter. Han er "the complete fish out of water" (som story editor George Mastras siger i *The Making of Breaking Bad*). Udtrykket, som er trendy i dramaturgiske kredse, defineres hos Wiktionary som: "En person i fremmedartede og ofte ubehagelige omgivelser."

Serien udnytter dette tema, der også kunne karakteriseres som amatøren mod de professionelle. Walt er en amatør i narkobranchen, men hvad angår hans kemiske kunnen, er han en avanceret professionalist, og det er da også hans særlige faglige indsigt, der flere gange giver ham overtaget: Han laver giftgassen, der neutraliserer de to fyre i seriens begyndelse, og han laver det eksplosive stof, som tæmmer den ustyrlige Tuco.

Som udgangspunkt synes Walt at være en forsigtig, nørdet, ydmyg, lidt forskræmt type (tidligt i serien lider han den tort at blive sat til at vaske bil for sine højrøvede elever). Men når det kommer til stykket, kan han myrde, dog ikke med koldt blod,

Dilemmaet i kælderen.

og han kan sætte sig i respekt hos den psykopatiske voldsmand Tuco. Og inden længe har han antaget en ny personlighed, narkokongen Heisenberg. Mr. White og Heisenberg à la Dr. Jekyll og Mr. Hyde.

Omgivelserne tager generelt fejl af Walts potentiale. Marie siger: "You don't have it in you, Walter!" Men det har Walt. Svogeren Hank opfatter ham som en pivset akademiker, der ikke ville kunne klare sig ret længe i realiteternes verden. Og denne vildfarelse hos Hank er en stadig kilde til dramatisk ironi. Hank tror, at han selv er den handlekraftige he-man og Walt et skvat. I virkeligheden forholder det sig omvendt. Og et afgørende sidste vendepunkt, som vi ser frem til, er øjeblikket, hvor det går op for Hank, at han fuldstændig har taget fejl af sin svoger.

Der er en varselsscene, hvor familien er i en tøjforretning, fordi Walt Jr. skal have nye bukser. Da et par grove fyre håner sønnen for hans handicap, straffer Walt dem påfaldende effektivt. Trods sin karakter af pæn, borgerlig familiefar kan Walt godt gribe til effektiv selvtægt, når det gælder familien. I den henseende kan man måske se et slægtskab med selvtægtsfilm som *Death Wish*-serien. Men hvor Charles Bronson optrådte som en slags populistisk helt, der hævnede sig og samtidig gjorde, hvad det blødsødne samfund ikke turde, dér er Walts projekt uden fascistoide overtoner. Han skal ikke hævne sig, han skal bare realisere sit projekt, som helt og holdent drejer sig om hensynet til familien.

Breaking Bad placerer sig også i en af McKees centrale kategorier med et såkaldt Testing Plot, defineret som "Historier om viljestyrke versus fristelsen til at give efter" (McKee 1997: 81). Som eksempler nævner McKee film som *The Old Man and the Sea* (1958, *Den gamle mand og havet*, instr. John Sturges), *Cool Hand Luke* (1967,

Aaron Paul og Bryan Cranston brygger metamfetamin i *Breaking Bad* (AMC, 2008-).

Skrappe Luke, instr. Stuart Rosenberg), *Fitzcarraldo* (1982, instr. Werner Herzog) og *Forrest Gump* (1994, instr. Robert Zemeckis). Walts projekt er lige så dumdristigt og umuligt – eller er det?

Bordet fanger. På et tidspunkt siger Walt belærende til Jesse: "Your actions affect other people!" Temmelig ironisk i betragtning af, at Walt ikke selv just synes at indse, hvilke konsekvenser hans handlinger kan få. Han bliver morder af nødvendighed, måske endda et retfærdigt mord. Men det baner også vejen for andre mord. For man kan ikke gøre det moralske fald ugjort. Man kan ikke gå ind og ud af den dæmoniske identitet, det får uvægerligt konsekvenser.

Anden sæson præsenterer en overordnet historie, som belyser dette tema, markeret med flere episode-introer i sort/hvid og udvalgte farver. Et øje i vandet, en cyklamenfarvet legetøjsbamse. Forskellige ting, der fiskes op af en swimmingpool. Meget mystisk.

Jesse får en kæreste, stofmisbrugeren Jane, men hun bliver en trussel for hele projektet, og da Walt tilfældigvis overværer, at hun i bevidstløs tilstand er ved at kvæles i sit opkast, undlader han at gribe ind. Men Jane har en far, som er flyveleder. Og hendes død påvirker faderen, så han gør sig skyldig i et fatalt svigt, der resulterer i en flyulykke med 167 omkomne.

Det er netop resterne fra de kolliderende fly, som falder ned i Walts swimmingpool, forstår vi i sæsonens sidste minutter.

Og i tredje sæson er det Gus' håndlangeres mord på en elleve-årig dreng, der får Jesse til at udfordre håndlangerne med det resultat, at Walt må myrde dem og sætte sine relationer til Gus på spil. Det handler om konsekvenser, om årsagssammenhænge, om bordet, der fanger.

Glæden ved det forbudte. Da Walt begynder sin kriminelle løbebane, virker det også stimulerende for hans sexlyst. "Is that you, Walt?!" spørger hustruen forundret i soveværelset. Senere har Walt og Skyler sex i bilen. Og bagefter spørger Skyler: "Why was it so good?" – "Because it was illegal!" svarer Walt.

Tilsvarende er der en scene, hvor Hank byder Walt på en cubansk cigar:

- Sometimes forbidden fruit tastes the sweetest, doesn't it?
- It's funny, isn't it? How we draw that line.
- Yeah. What line is that?
- Well, what's legal, what's illegal. You know, Cuban cigars, alcohol.

Serien henter – som det ligger i *crime drama*-genren – sin narrative dynamik fra det kriminelle univers, der som bekendt er spændende og underholdende for tilskueren. Hovedrolleskuespilleren har ganske vist med korrekt alvor fastslået, at "vi i vores serie vil vise virkningerne af, hvad metamfetamin gør ved en person, ved en familie, ved et samfund" (*The Making of Breaking Bad*), men historien markerer også ret så åbenbart, at det kriminelle engagement ikke bare er en berigende virksomhed, men faktisk også en berigende *oplevelse*.

Selvfølgelig er det forkert og forkasteligt at producere narko og bidrage til den ødelæggende, umenneskelige trafik. Og vores følsomme hovedperson har tårer i øjnene, da han lader Jesses kæreste dø uden at gribe ind. Men man kommer ikke uden om, at den kriminelle karriere får Walt til at modnes og træde i karakter. 'Breaking bad', altså at gå ind på skråplanet, giver ham potens, mandighed, initiativ og mod. Den svage, ydmygede, sårbare mand går til modangreb på skæbnen og finder mandighed og lyst i dæmonien. Og nok så meget føler han også en stor professionel tilfredsstillelse ved sit illegale arbejde, der bliver hans stjernestund som kemiker.

Og på den måde bliver *Breaking Bad* en forfærdende, men også upassende frydefuld fortælling om uventede ressourcer i en midaldrende mand på gravens rand.

Den kære familie. Familielivet er selvsagt et af de store emner i fiktionen. Det er også dyrket med stor iver i tv-serierne, måske fordi familielivets lange flow er særlig velegnet til at formidles af serieformatets næsten lige så lange flow. Familieliv og familiekonflikter er de evige og evindelige temaer, og mange af de væsentlige nye serier fokuserer på emnet – *The Sopranos*, *Six Feet Under* (HBO, 2001-05), *Weeds* (Showtime, 2005-), *Big Love* (HBO, 2006-), *Mad Men* og *Desperate Housewives* (ABC, 2004-).

Fra fiktionerne kender vi til bevidstløshed stereotypen om den forsømmelige far, der glemmer at hente børnene, glemmer deres fødselsdag, og hvis han lover at tage dem til en sportskamp, bliver det alligevel ikke til noget, fordi arbejdet og mobiltelefonen kalder. Her er Walt en demonstrativ modtype. Han er for så vidt den ideelle ægtemand og far. Han engagerer sig i sin handicappede søns situation, han passer babyen, og han elsker sin kone. Men desværre er det hele baseret på løgn og bedrag, der ganske vist er nødvendige, men

ikke desto mindre udspringer af kærlighed til familien. Hans brutalitet og handlekraft skyldes hans ønske om at beskytte sine kære.

Temaet markeres også i andre sammenhænge. I tredje sæson begynder episode 7 med et flashback, hvor to mexicanske brødre på drastisk vis belæres om, at hensynet til familien går forud for alt andet. Det er de to brødre, der som voksne med deres morderiske fremfærd bliver en faretruende faktor i historien – lidt i stil med morderen i Coen-brødrenes *No Country for Old Men* (2007). De er dæmoniske dræbermaskiner, men deres bevæggrunde er de samme som Walts. Familien er alt.

Et beslægtet tema er lærer/elev-forholdet mellem Walt og Jesse. Forholdet går begge veje, for Jesse er læreren i den underverden, hvor Walt blot er eleven, om end en overraskende lærenem elev. Selv om man er nået til skelsår og alder, kan man godt udmærke sig i nye professioner.

Sort humor. *Breaking Bad* er et drama med spænding, forbrydelse og oprivende scener, men samtidig er serien præget af humor, sort humor. Det giver sig udslag i den generelle stemning, hvor gode hensigter og onde midler indgår en ironisk alliance. Og det udmønter sig i konkrete situationer. Scenen, hvor Hank skal afskrække den intetanende Walt Jr. fra stofmisbrugets skråplan. *Talking pillow*-scenen, hvor familiemødet diskuterer sagerne ud fra den-som-har-puden-kan-tale princippet. Scenen, hvor Walt og Jesse, maskeret med strikhuer, bryder ind i en fabrik efter først at have lukket vagtmanden inde i en toiletboks. Og scenen, hvor Skyler møder op på Jesses adresse og skælder ham ud, mens han er ved at hente liget af Krazy-8's kumpan Emilio ud af camperen.

Netop problemer med håndtering af ubelejlige lig er et klassisk sorthumor-tema i traditionen fra film som Lubitschs *To Be or Not To Be* (1942, *At være eller ikke være*), Hitchcocks *The Trouble with Harry* (1955, *Hvem myrdede Harry?*) samt *Weekend at Bernie's* (1989, *Weekend med Bernie*, instr. Ted Kotcheff) med sequel.

Overraskelse og suspense. Hitchcock taler i sin store samtalebog med Truffaut om begreberne *surprise* og *suspense*. Hvis to personer – som Truffaut og han – sidder ved et bord og taler sammen, og der så pludselig springer en bombe, giver det måske femten sekunders overraskelse. Men hvis vi – i modsætning til personerne – allerede fra begyndelsen ved, at der er en bombe skjult under bordet, kan det måske give femten minutters suspense.

*Breaking Bad*s mange scener, hvor Walt lyver om sagernes rette sammenhæng, skaber en sådan suspense. Men serien udnytter også en effektfuld kombination af surprise og suspense, f.eks. i scenen, hvor Walt opsøger Tuco første gang. Vi ved ikke præcis, hvad Walt har i baghånden, men vi er temmelig sikre på, at han har noget. Det skaber en stærk suspense i scenen, hvor Walt bliver mere og mere ydmyget af Tuco. Da det så viser sig, at Walt har medbragt et kraftigt sprængstof, som han bringer til eksplosion lige foran Tuco, bliver suspensen udløst, men samtidig får vi (og Tuco med kumpaner) en gedigen overraskelse.

Serien udmærker sig generelt ved en prægnant visualitet, hvor det skarpe lys og de mættede farver smager af formalisme, men det er også en serie, hvor konkrete elementer, visuelle ting, der ses i nærbilleder, spiller en afgørende rolle: den knuste tallerken i skraldespanden, pengene skjult bag ventilationsristen, klokken, som Tucos stumme onkel bruger som kommunikationsmiddel i den nervepirrende scene,

hvor Walt og Jesse har forgiftet en tallerken chili con carne, legetøjsbamsen i poolen, den fatalt hældende pengeautomat, og de blå krystaller, som det hele drejer sig om.

46 timer. Som det ofte er observeret, kan man se de nye tv-føljetoner som pendanter til 1800-tallets store episke romaner af forfattere som Dickens, Dumas, Dostojevskij, George Eliot og Eugène Sue. Romanerne blev distribueret først i føljetonform i tidsskrifter og blade, inden de udkom i en samlet bogudgivelse (der siden ofte har dannet grundlag for tv-versioner), på samme måde som tv-seriens afsnit bliver udsendt efterhånden, som de laves, for til sidst at samles i en dvd-boks. Når man publicerer i føljetonform, kapitel for kapitel, episode for episode, betyder det også, at man ikke kan gå tilbage og ændre, hvis det viser sig, at en anden handlingsudvikling ville være bedre.

Men især ligger ligheden mellem episke romaner og tv-serier i fortællingernes bredde. Den moderne filmdramaturgi, som præger mainstreamfilmen, drejer sig typisk om at skabe fremdrift i plottet og sørge for, at alle elementer medvirker til et målrettet, lineært plot, der kan afvikles på cirka to timer. Men hvor spillefilmene har travlt, har tv-serierne tid.

Hvis *Breaking Bad* ellers forløber som planlagt – med fem sæsoner på i alt 62 afsnit à cirka 45 minutter, så har fortællingen godt 46 timer til sin disposition, altså svarende til 23 spillefilm! Det lægger op til

Bryan Cranston i *Breaking Bad* (AMC, 2008-).

en helt anden type fortælling, hvor der er masser af tid og plads til detaljer, digressioner, sidehandlinger og sidefigurer. Personlighederne og deres reaktionsmønstre kan testes og gentestes igen og igen, situationerne kan vendes og drejes i det uendelige.

En scene i *Breaking Bad* kan ses som en meta-kommentar til dette fænomen. Da Jesse og Jane på en udstilling ser Georgia O'Keeffes malerier, spørger Jesse:

- Why would anyone paint a picture of a door over and over again, like, dozens of times?
- But it wasn't the same ...
- Yeah, it was.
- It was the same subject, but it was different every time!

Man plejer at fremhæve David Simons *The Wire* (HBO, 2002-08) som en serie, der på enestående sociologisk vis fokuserer på alle dele af det moderne amerikanske bysamfund. Men faktisk er det også tilfældet med *Breaking Bad* (med en mere bittersød og underholdende dynamik i fortællingen). For Walts midtvejs- og livskrise sender os ikke bare gennem familielivets talrige komplikationer, men giver os også indsigt i skolen, politiet, sundhedsvæsenet, forretningsverdenen, retssystemet, forskningsverdenen og sidst, men ikke mindst – den kriminelle underverden.

Det er serie-formatets force, at det med kombinationen af et overordnet hovedplots fremadskridende bevægelse og et mylder af sidehistorier, sidetemaer og sidefigurer opnår en effekt, der ligger tæt på ikke kun de klassiske romaner, men også på vores autentiske livsoplevelse, hvor vi nok er bevidste om at være hovedperson i vores eget liv, men samtidig er placeret i et rigt varieret mønster af alle mulige mere eller mindre kontrollerbare medaktører og omstændigheder.

Breaking Bad er, i sin endnu ufuldførte form, en af de mest fascinerende fortællinger i den nye tv-fiktion. Det er fortællingen om en mand, der gør det onde af gode grunde, og hvis liv bliver fyldt med hemmeligheder og løgne, men paradoksalt nok derigennem bliver i stand til at finde sin sande karakter. Alt sammen fortalt med *sound and fury*, med udsøgt stilfornemmelse og suverænt spil i rollerne.

Måske er livet *told by an idiot* (hvis man skal tro Shakespeare). Men det er tv-serierne ikke, slet ikke *Breaking Bad*.

Litteratur

McKee, Robert (1997). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting.* London, Methuen.

Schepelern, Peter (1990). "Livet som genre: Standardisering og serie i amerikansk tv-fiktion", *Sekvens Filmvidenskabelig årbog 1990.*

Schepelern, Peter (2007). "forts. følger ...", *Ekko* #36, s. 46-49.

Schepelern, Peter (2010) "Den uendelige historie", *Ekko* # 50, s. 74-78.

Truffaut, François (1968): *Hitchcock.* London, Secker and Warburg.

http://en.wiktionary.org/wiki/fish_out_of_water

Jon Hamm som reklamegeniet Don Draper i *Mad Men* (AMC, 2007-).

Nostalgien og den virkeliggjorte utopi

Om *Mad Men* som dobbelt tidsbillede

Af Alexander Vesterlund

*Mad Men*s titelsekvens viser, hvad serien handler om. En silhuetmand falder på en baggrund af tegnede, farverige skyskrabere. På vinduerne hænger en blanding af familiefotos, reklamer og slogans. Men der er noget elegant og nærmest yndefuldt over faldet. Jakkesættet sidder, og det ser i det hele taget lækkert og glitteragtigt ud, selv om manden er ude af kontrol. I det øjeblik, vi må formode, at han rammer jorden, toner billedet over i en rygvendt skikkelse, stadig i silhuet, og med en cigaret i hånden. Silhuetten er Don Draper, seriens hovedperson, som vi i første scene ser i jakkesæt i en lignende rygvendt positur.

Metaforikken er til at få øje på: En mand uden identitet falder mod en afgrund, mens en poleret, overfladisk og fortegnet amerikansk virkelighed tårner sig op omkring ham. Reklamernes grafiske

Seriens metaforiske intro-sekvens.

udtryk peger på 60'erne, og det samme gør den Saul Bass-agtige æstetik, der i øvrigt varsler undergangen med en intertekstuel reference til især Hitchcocks *Vertigo* (1958).[1]

Titelsekvensen anslår både opfyldelsen og afviklingen af den amerikanske drøm. Don Draper lever og falder i en form for virkeliggjort utopi. En sådan er ifølge den franske filosof Jean Baudrillard noget ærkeamerikansk:

> [Amerika] dyrker ikke oprindelse eller mystisk ægthed, det har hverken fortid eller nogen stiftende sandhed. Fordi det ikke har kendt tidens primitive akkumulation, lever det i en evig aktualitet. Fordi det ikke har kendt sandhedsprincippets langsomme og århundredgamle akkumulation, lever det i en evig simulation, i tegnenes evige øjeblik (Baudrillard 1987: 106).

Dette giver dog ikke amerikaneren identitetsproblemer. For fremtidens magt, polemiserer Baudrillard videre, vil ligge hos folk uden oprindelse, uden ægthed, og de vil forstå at udnytte denne situation til det yderste. Tanken om det sande, det ægte og det originale – som ifølge Baudrillard er noget ærkeeuropæisk – hører ikke hjemme i den amerikanske utopi.

Ikke desto mindre falder silhuetmanden. Der er noget, der ikke helt stemmer med Baudrillards ellers rammende karakteristik.

Men titelsekvensen peger også på et andet og helt centralt tema i serien: nemlig tider, der spejles i hinanden. Det er nutidens øjne, der ser fortiden brase sammen. Fortællerens syn foregiver ikke at være på niveau med karakterernes – selv musikken peger ud af deres tid.

Mad Men er altså en selvbevidst fortidsrepræsentation, og seriens retrobevidsthed synes afgørende for dens appel. Der er kælet for detaljerne i en grad, der nærmest gør 60'erne utopiske. Skrivemaskiner, telefoner, malerier, gulvtæpper, farver, whiskyglas, tobaksvaner og historiske referencer – for ikke at nævne den uhyre omtalte mode – er placeret med nidkær

historisk omhu. Farveskalaen går fra en lettere dunkel og blød, mørkebrun 50'er-æstetik til et mere prægnant og farverigt 60'er-udtryk i seriens fjerde sæson. Og på lydsiden er der kælet for tiden med larmende dørtelefoner, klirrende isterninger og et staccato-kor af skrivemaskiner. *Mad Men*s skaber Matthew Weiner siger, at serien fortælles i detaljen (Ferla 2007). Og detaljerne og tidsmarkørerne, mener den amerikanske filmkritiker Vincent Canby, er så historisk præcise, at det grænser til det satiriske (Schwarz 2009).

Mad Men er altså ikke blot et drama, der kredser om en handling og nogle karakterer, men en stemning, en tilstand eller måske endda en længsel. Det ligner et paradoks: Jo mere opmærksom serien er på detaljerede tidsmarkører, des mere synes blikket længselsfuldt tilbageskuende. Mens portrættet af tiden på den ene side troværdiggøres med præcise tidsmarkører, er blikket på den anden side æstetiserende, romantiserende og pinligt historisk bevidst. Tiden, der skildrer, flyder sammen med tiden, der skildres – og netop dette møde må betragtes som en afgørende kvalitet. Dobbeltheden kan virke fremmedgørende på den seer, der bare gerne vil leve sig ind i et drama. Men det er også denne dobbelthed og dette sammenstød, der gør serien kunstnerisk vellykket.

Stockholm-syndromet. *Mad Men* fik premiere på den amerikanske kabelkanal AMC i 2007. Serien, der kredser om et reklamebureau på Madison Avenue i New York, er en af de mest omtalte i amerikansk tv-dramatiks aktuelle såkaldte guldalder. *Mad Men* er blevet et fænomen, og de fleste kritikere er enige om dens kvaliteter: Persontegningen er nuanceret og kompleks, dialogen har litterære kvaliteter, og tidsbilledet er uimodståeligt.

Men der lyder også enkelte kritiske røster. Den amerikanske filmprofessor Jason Mittell ser *Mad Men* som en kritik af forbrugersamfundet (der for alvor løb løbsk i 60'erne), mens serien selv er glitteragtig og overfladisk (Mittell 2010). Det er der noget hyklerisk over, skriver han. Og serien kritiserer en nostalgisk illusion, men er selv nostalgisk: "Jeg finder det temmelig foruroligende, at serien både kan kritisere sin kulturelle periode og sælge den til seerne som et opmuntrende og stilfuldt sted at vende tilbage til." *Mad Men* er et opgraderet melodrama, der minder om 60'ernes soapserier som *Peyton Place* (1964-69), skriver han med slet skjult aversion. Ifølge Mittell er Don mere overfladisk og usympatisk, end han er kompleks og interessant – som f.eks. Tony i HBO-serien *The Sopranos* (1999-2007). Hvis vi alligevel holder af ham, er det, fordi vi lider af et Stockholm-syndrom. Men for Mittell er seriens måske største problem, at dramaet ikke virker ægte.

Kritikeren Daniel Mendelsohn uddyber en lignende kritik i det hæderkronede *New York Review of Books* (Mendelsohn 2011). Ikke alene finder han serien dårligt skrevet, han mener også, at vi i udpræget grad får at vide, hvad vi skal tænke, når en højgravid kvinde ryger, når en voksen slår et barn, og når tidens racistiske, antisemitiske, homofobe og kvindeundertrykkende tendenser blotlægges. *Mad Men* er pakket ind i en ubehagelig følelse af, at vi i dag er blevet meget klogere. Og så får vi i øvrigt ikke noget af substans at vide om de 60'ere, serien vil skildre. Filmen er som en reklame med en alt for tydelig undertekst, skriver Mendelsohn.

Når jeg bruger tid på denne kritik, er det, fordi jeg et stykke af vejen er enig i præmissen og uenig i konklusionen. Det *kan* være vanskeligt at leve sig ind i Don

og de andres følelser og motiver, og det er næppe helt forkert at tale om serien som en stiliseret soap eller et forvrænget tidsbillede. Men jeg vil i det følgende give en karakteristik af *Mad Men*, hvor netop disse 'fejl' og 'mangler' er en kvalitet. *Mad Mens* efter min mening afgørende kvalitet skal findes som en merværdi, der ikke lader sig afkode entydigt. Jeg vil give en karakteristik af serien som et selvbevidst nostalgisk portræt, som kræver noget af øjnene, der ser. For *Mad Men* tilbyder sjældent et drama, vi kan leve os ind og forsvinde i.

Seriens karakterer har det pr. definition svært med deres roller. På reklamebureauet møder vi Peggy, der keder sig som sekretær og drømmer om at bryde med tidens fortegnede kvindebillede (hun aner, hvor absurd det er). Vi møder Pete, der hverken kan opfylde sine egne eller sin slægts ambitioner; selvværdet afhænger af næste forfremmelse, og han føler sig generelt misforstået og forbigået. Og Dons kone, Betty, kan ikke finde ud af det forstadsliv, der gør hende ulykkelig, men som hun også selv vedligeholder som den naive småborger, hun er dømt til at være. *Mad Mens* karakterer bevæger sig mellem samfundets konventioner og det selvskabte billede. Rollerne er ikke til forhandling (endnu). Men identiteten er. Don har selv opfundet sin, da han under Koreakrigen tog en anden mands navn og nu er steget til tops i reklamebranchen. Som den eneste i serien er det for alvor lykkedes ham at leve i sit eget billede af virkeligheden og så at sige skabe sin egen konvention – eller i det mindste udnytte konventionen til sin fordel. Han har visket tavlen ren og lever i den virkeliggjorte utopi. Serien viser, hvordan han trives og realiserer sig selv i en form for amerikansk drøm. Men den beskriver også drømmen og utopiens forfald, når fortiden ustandseligt vender tilbage, og når den nye frihed efterlader ham desillusioneret. Spørgsmålet er, om mennesket – selv når det har fået bugt med konventionen – virkelig er frit til at skabe sig selv. Men inden vi går dybere ind i *Mad Men*, skal vi dvæle en smule ved nostalgien.

En romance med fantasien. Den russiske litterat Svetlana Boym beskriver nostalgien som en romance med fantasien. Det nostalgiske billede er en dobbeltekspone-ring af fortid og nutid, hjemme og ude, fantasi og virkelighed (Boym 2007). Men nostalgiens etymologiske oprindelse skal findes i det græske *nostos*, der betyder 'at vende hjem' og *algia*, der betyder 'længsel'. Nostalgien har altså at gøre med længslen efter et hjem. Begrebet blev første gang brugt i 1688, da en schweizisk studerende ville definere en særlig form for hjemve. Nostalgien var et medicinsk problem, der bl.a. ramte soldater.

I 1798 noterede Immanuel Kant, at nostalgikeren efter hjemkomsten blev skuffet, hvad der fik ham til at konstatere, at længslen nok havde mere med tid end med sted at gøre. Vi ser altså et skisma mellem nostalgien rettet mod et sted og mod en tid. Mens Odysseus længes hjem, længes Proust efter en tabt tid. Og tiden er irreversibel; derfor er længslen umulig at kurere. Nostalgien bliver en reaktion på det bedrøvelige faktum, skriver den canadiske litterat Linda Hutcheon. Den bliver en form for utopi, der er rettet mod fortiden – en tilstand, der især næres af en modernitet med traditioner og værdier i opbrud (Hutcheon 1998).

Den amerikanske litteraturkritiker Fredric Jameson mener endda, at nostalgiens blik er et overgreb mod fortiden og siger mest om en historieløs nutid (Jameson 1991). Nostalgien er et desperat forsøg på at fylde fortidens huller ud. Jameson

Det kreative team på Sterling Cooper-reklamebureauet.

taler om nostalgiske film, som han mener hylder en imaginær forestilling om fortiden. Med postmodernismen som den store synder ser han nostalgien som et regressivt onde, mens han sjovt nok selv synes at længes efter en form for ægte historicitet. Og spørgsmålet er, om problemet ikke først og fremmest skal spores i selve filmmediet, der pr. definition skaber distance. Er en fortidsrepræsentation ikke altid mere eller mindre manieret? Eller, med filminstruktøren Derek Jarmans ord, en mistolkning? (Hutcheon 1998).

Spørgsmålet er, om *Mad Men* ikke netop dyrker den afstand, Jameson kritiserer, om den ikke bevidst arbejder med det imaginære og det manierede. Den postmoderne tilstand, skriver Hutcheon med inspiration fra den franske filosof Lyotard, udnytter og udstiller nostalgien, men næres også af den. Postmodernismen gør nostalgien ironisk. Teknologien har gjort grænserne mellem fortid og nutid flydende, fortiden aktiveres i bevidstheden om, at det autentiske aldrig kan genskabes. Her kommer ironien ind i billedet og markerer den distance, vi udmærket er klar over adskiller os fra fortiden. Man ironiserer over nostalgien, fordi man kender til dens farer. Ironien bliver det greb, der får nostalgien til at virke tålelig. Og nostalgien udstilles som det, den er: En kommentar, ikke bare til fortiden, men også til nutiden (Hutcheon 1998).

En fragmenteret virkelighed har skabt en nostalgi-epidemi, skriver litteraturteoretikeren Elisabeth Bronfen. Hun omtaler nostalgien som en beskyttelsesfiktion, der

idealiserer fortiden og digter videre på den (Bronfen 1998). Dermed bliver længslen forbundet med noget, der aldrig har eksisteret. Nostalgien bliver en forsvarsmekanisme mod et postmoderne forfald og globaliseringens eksplosion af informationer. Vi længes efter et fællesskab med en fælles hukommelse, og forsvarsmekanismen minder om en sekulariseret form for spirituel længsel efter det absolutte. Det nostalgiske filter kan sortere og skabe en nøje defineret version og dermed afgrænse erfaringsrummet (Boym 2001). Denne form betegner Boym som en *restorativ nostalgi*, der forsøger at genskabe en bestemt version af virkeligheden, mens den fortrænger en kompleks og flertydig virkelighed. Man søger tilflugt i en tid, der idealiseres ud af proportioner. Den kommer til at virke stabil og sammenhængende og befriet fra den tilfældighed og uforudsigelighed, der altid er nuets vilkår. Nostalgien forbindes med noget sandt og traditionelt og opfatter ikke sig selv som nostalgisk.

Det gør derimod den *refleksive nostalgi*, der ved, at længslen er umulig at indfri og netop dyrker afgrunden mellem tabte tider og steder. Mens den restorative nostalgi, som jeg senere vil se *Mad Men*s Betty som en repræsentant for, understreger hjemmet (nostos), næres den refleksive af længslen i sig selv (algos) og udskyder konstant hjemrejsen på en vemodig, sanselig og ofte ironisk måde. Den refleksive nostalgi har ingen illusioner om at genskabe det tabte; den er snarere betaget af selve distancen. Denne nostalgiske følelse iagttager sig selv. Det er en intellektuel, selvbevidst og

Don Draper (Jon Hamm) og hans hustru Betty (January Jones) i perfekt 60'er-stil.

kontrolleret følelse, der dvæler i spændingerne mellem *longing* og *belonging*. Og den refleksive nostalgiker frygter hjemmet med samme passion, som han længes efter det: "Her er udgangspunktet ikke genskabelsen af det, man forstår som en endegyldig sandhed, men en meditation over historien og tidens gang," og det er med en følelse af underliggørelse (defamiliarisering), at den refleksive nostalgiker fortæller sin historie (Boym 2007). I det følgende vil jeg diskutere, hvordan *Mad Men* kan ses i et (refleksivt) nostalgisk lys.

Karrusellen. Mens det i filmen er et klassisk dramaturgisk princip, at handlingen – efter Aristoteles' gamle doktrin – bevæger sig fra en begyndelse over en midte mod en slutning, er det tv-seriens kendetegn, at en endelig slutning konstant udskydes. *Mad Men*s tematiske pointe, der handler om, at identiteten ikke lader sig fastslå, forankres således i den serielle struktur. Mennesket udvikler sig grundlæggende ikke, og en slutning er altid en ny begyndelse. I den evige midte er menneskets muligheder åbne, og det samme er seriens, men begivenhederne bevæger sig snarere i ring end kausalt fremad. Mens vi som seere af tv-serier ofte fanges mellem et begær efter afslutning og et begær efter fortsættelse, er det primært den evige fortsættelse, der tænder i *Mad Men*. Vores narrative begær skuffes ikke så sjældent – der er kun få *cliffhangers*, der lokker med spændende forløb. Slutter et afsnit uforløst, er det ikke i udpræget grad, fordi serien skaber *suspense* og lokker med spændende fortsættelser, men fordi det uforløste er et uomgængeligt vilkår. Der er naturligvis føljetonelementer på tværs af afsnittene i *Mad Men* og en fremadskridende historisk pointe, men ofte er der også løse ender. I første sæsons afslutning føder Peggy et barn, hun ikke vil se. Vi efterlades nysgerrige, men inden der bliver fulgt op på historien, er vi så langt inde i anden sæson, at vi næsten havde glemt det eller mistet interessen.

På den ene side kan vi se et tema i *Mad Men*, der går ud på at betegne verden og mennesket, skabe sprog og betydning. Reklamebranchen opfinder betydninger og giver verden værdi, men også mennesket er en del af en fortælling, det i et vist omfang selv må være med til at fortælle. På den anden side flyder mennesket ud i en form for retningsløs betydningsløshed. Jo mere mennesket vil give verden betydning, des mere synes tomheden at træde frem. Jo mere man vil skabe sin egen version af sig selv, des mindre ved man, hvem man er. Og her kommer nostalgien ind i billedet.

I afsnittet "The Wheel", der er det sidste i første sæson, skal Don præsentere et billedhjul, som kan projicere diasfotografier op på et lærred. Kunderne fra Kodak ser måbende til, mens Don holder en inspireret tale om maskinen som en karrusel, der kan reproducere fortiden. Til lejligheden har han sat billeder ind af sin egen familie. Dons genistreg er, at han giver et banalt billedhjul en ny betydning, der aktiverer nostalgien. Man kan pendle fra det ene billede til det andet uden at nå en afslutning. Der er ingen sammenhæng mellem de enkelte billeder – snarere en seriel forvirring – for karrusellen begynder hele tiden forfra og markerer, at erindringen konstant giver fortiden ny betydning. Det er ikke en lineær fortælling, der strukturerer forløbet, men et bombardement af sanseindtryk, der er langt mere forførende end virkeligheden. Mens billederne manipulerer med erindringen (og omvendt) og aktiverer en tabt fortid, er det tydeligt, at der blot er tale om billeder, som projiceres op på et lærred, hvorfor fraværet samtidig bliver afgørende for nostalgien: Den skabes af kombinatio-

nen af nærvær og fravær. Dermed bliver scenen et billede på, hvordan serien selv portrætterer tiden. Billedhjulet er ikke i sig selv nostalgisk, og det er 60'erne heller ikke. Men ligesom erindringen kan fylde karrusellens billeder med merbetydning, gør serien selv tidens mindre flatterende tendenser forførende.

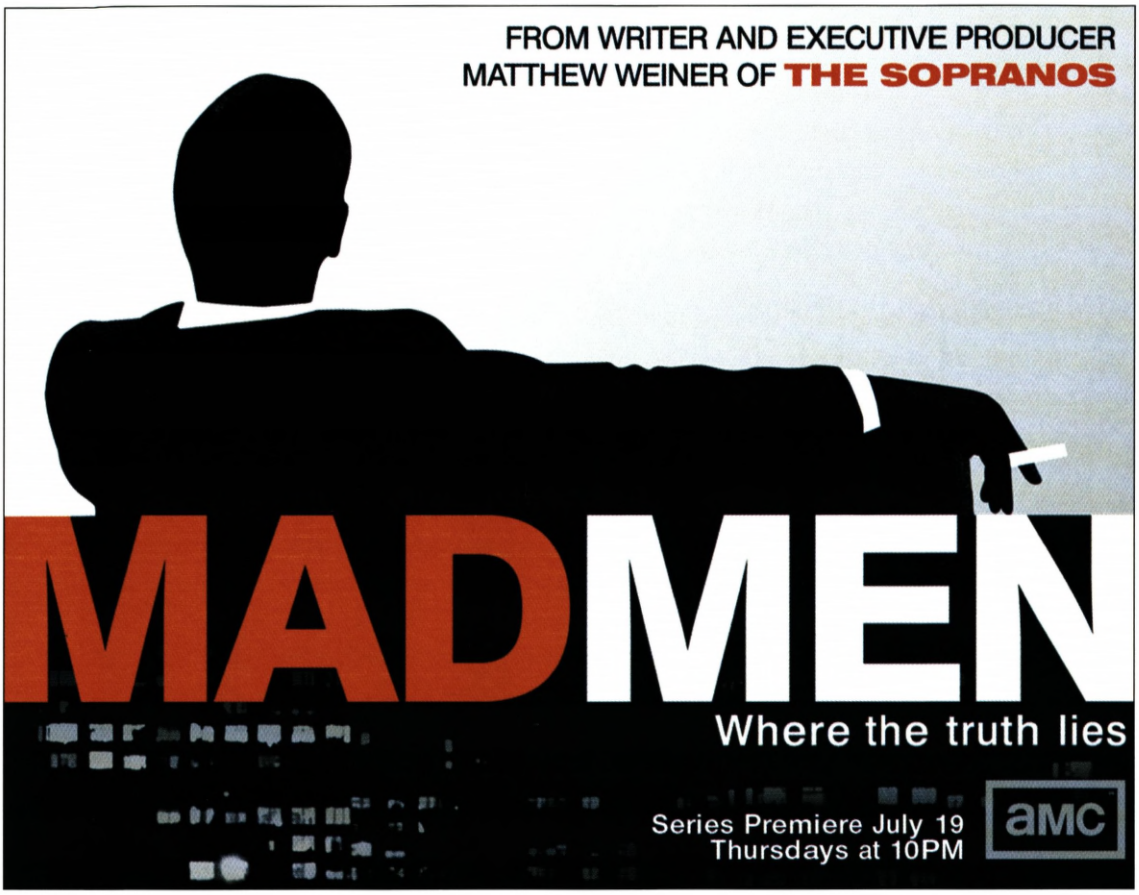
Franskmanden Roland Barthes erfarer noget lignende i sin meget personlige essaybog *Det lyse kammer* (1983). Fotografier, skriver Barthes, kan rumme et *punctum*, der giver en smertelig erkendelse af tings forgængelighed. Den affotograferede situation kommer aldrig tilbage, og på den måde minder fotografiet om det faktum, at vi skal dø. Punctumoplevelsen overskrider den kulturelle og intellektuelle forståelse (*studium*) og giver en intens adgang til fortiden, der helt overskrider den sproglige erkendelse. Fotografiet åbner en utopi, beskueren kan træde ind i. Men tegnet rummer også et fravær, og her kan nostalgien komme ind igen: Længslen efter, at tegnet kan referere til en virkelighed. Problemet er, at den dybt subjektive punctumoplevelse netop er en fantasi.

I slutningen af "The Wheel"-afsnittet kommer Don hjem til sin familie, der ligner et poleret reklamebillede. Vi ser en rygvendt Don i en indstilling, hvor børnene hopper op på hver sin skulder, mens Betty virker lettet over, at Don alligevel vil med på Thanksgiving-ferie. Der klippes brat ud af situationen, som begynder forfra; nu er huset bare tomt. En kamerabevægelse fjerner sig langsomt fra Don, der sidder tænksom tilbage på trappen. Ville han hive nostalgien ud af billedkarrusellen og udleve den i virkeligheden? Havde han et øjeblik troet, at den nostalgiske vision kunne realiseres, erfarer han nu, at der netop var tale om en fantasi.

Det ironiske er, at drømmescenariet sagtens kunne have været en scene i *Mad Men*, hvorfor Don indirekte kommer til at forholde sig til den fiktion, han er en del af – en fiktion, der selv ligner et glansbillede. Det er altså forståeligt nok, at Don kan komme i tvivl om, hvad der er virkeligt og uvirkeligt. På den ene side har vi den virkeliggjorte utopi, på den anden side den refleksive nostalgiske tomhed, der dvæler ved utopiens forfald. Men overgangen er ofte flydende.

Kamerabevægelsen væk fra Don markerer trods alt distancen. Fortiden bliver til i nutidens optik, og derfor bliver begivenhederne uvirkelige eller eksplicit fiktive. *Mad Men* er klar over sin egen kunstighed og lægger også op til, at vi nyder tegnene i sig selv – som *simulacra* snarere end virkelighedsgengivelse – og finder sprækker, der kan aktivere punctumoplevelsen, hvad enten vi husker 60'erne eller falder for det, Hutcheon betegner som *armchair nostalgia*, hvor man længes efter en tid, man ikke selv har oplevet.

En opgraderet soap? *Mad Men* har fællestræk med soapserierne, der kredser om intriger i familien og på arbejdet i en uendelig hverdag. Soapseriens plot involverer talrige karakterer – vel at mærke stereotyper – og stilen er udpræget melodramatisk (Dunleavy 2009). Her er mennesket en del af et større system (eller skæbne), der får afgørende indflydelse på dets livssituation. Musikken ledsager emotionelle og dramatiske højdepunkter – i *Mad Men* ofte i form af en særlig sigende sangtekst mod slutningen. Melodramaet tematiserer ofte et sprogligt underskud, hvorfor billederne formidler en stærk følelsesmæssig påvirkning. Følelsespåvirkningen relaterer til noget, der sker i handlingen, men dramaet udfolder sig og er ofte kun interessant i et indre mentalt rum (Grodal 1991).



En typisk anke mod melodramaet er, at følelsespåvirkningen snarere benyttes som en social kode, der skal fortælle noget om karakterernes tilstande, som vi kan leve os ind i, end det er en affekt, der er direkte motiveret af handlingen. Affekten isoleres fra årsagen, og begivenhederne indtræffer altså kun, fordi vi skal leve os ind i karakterernes reaktion. Affekten bliver en reaktion på en form for kommunikativ afmagt i forhold til begivenheder, der er så voldsomme, at karaktererne ikke kan reagere aktivt på dem, og dermed intensiveres oplevelsen. Dermed bliver affekten også uudsigelig, og som seere reagerer vi først og fremmest følelsesmæssigt (Ibid.).

Det system, karaktererne i *Mad Men* er oppe imod, er så at sige *hele historien* og fiktionens greb. De bliver objekter for en tid, og en del af betydningen opstår i den merviden, vi som seere har i forhold til dem. Men mens melodramaet i vid udstrækning tilbyder seeren et 1:1-forhold mellem udtryk og indhold – eller mellem ansigtsudtryk og følelse – kan det i *Mad Men* være vanskeligt at tyde forbindelsen. Her er melodramaets affekt erstattet af mere poetiske tilstande, og den kommunikative afmagt er et eksistentielt vilkår snarere end et melodramatisk virkemiddel. Tvetydige tilstande vises i billeder, men en forståelse af tilstanden kræver en deltagende seer, der – som i melodramaet – relaterer til begivenhederne, men som også – på

Romantisk retro eller spejling af vor egen tid?

ikke-melodramatisk vis – fjerner sig fra dramaet og vurderer fiktionen som fiktion.

I en scene (i afsnittet "Marriage of Figaro") er Don forsvundet fra datteren Sallys fødselsdagsfest. Vi ser ham sidde i bilen i mørket, tilsyneladende ventende på nogen. Overraskende viser det sig, at han blot hentede en hund til Sally. Hvorfor skulle vi dvæle ved Don i bilen? Afsnittet slutter med, at Don ligger på sofaen og kigger op i loftet med en mine, der både kan tolkes som lykkelig og vemodig. Hvis vi blot skulle have fortalt, at Don hentede en hund, kunne klipningen langt mere effektivt have fortalt dette uden de uklare mellemregninger. Scenen lades med en merbetydning, der fortæller noget om Dons tilstand. Mens Jason Mittell altså ikke vil acceptere, at man ikke forstår Dons motiver, kan man omvendt argumentere for, at det gør Don heller ikke selv. Og vi kan hverken dechifrere billederne til håndgribelige følelser eller motiver. Det uafklarede åbner betydningen og er en del af fascinationen. Den ydre årsag til Dons eksistentielle eller kommunikative afmagt (som han i øvrigt ofte havner i, når han ikke befinder sig på kontoret) er gådefuld, og som seere må vi stumt relatere til situationen – ligesom i melodramaet. Og hvis vi har svært ved at leve os ind i tilstanden, er det måske, fordi vi i for høj grad leder efter en årsag i dramaet, der direkte kan pege på affekten.

Afstand mellem mennesker. Menneskets kommunikative (af)magt er et gennemgående tema i *Mad Men*. I seriens første afsnit ("Smoke Gets in Your Eyes") taler

Dons jødiske kunde Rachel Menken om kærligheden, men Don afviser den og siger, at ordet 'kærlighed' blot er noget, folk som han selv har opfundet for at sælge nylonstrømper, mens Menken insisterer på, at der findes en følelse bag kærlighedens sproglige udtryk. Don kan ikke se sproget som noget gennemsigtigt, der betegner en virkelighed. Sproget skaber verden – ikke omvendt.

Det er også en kommunikativ afstand, der adskiller Don og Betty. I en opvisning i den restorative nostalgi ødelægges Bettys billede af Don, da hun opdager hans hemmelighed: "Jeg har altid troet, du var en fodboldhelt, der hadede sin far," siger hun, som om hun har været forelsket i et billede. Betty kan ikke leve med Dons bedrag, men måske er det primært det nye, tvetydige billede af Don, hun ikke kan leve med. Don benytter ikke lejligheden til endelig at fortælle den *ægte* historie. Han har ingen fornemmelse af, hvem han i virkeligheden er, og ingen restorativ nostalgisk tro på det *sande* og *oprindelige*. Man kunne tro, at serien gerne (med tyk symbolik) vil vise denne tilstand i de efterfølgende scener, hvor Don går forbi adskillige spejle, der viser ham som ren overflade, uden dybde og *ægte* identitet. De mest autentiske øjeblikke mellem Don og Betty finder i øvrigt sted i karrusellen – eller i den nostalgisk dvælende erindring. I virkeligheden når de næsten aldrig hinanden. Og det er sigende, at der ofte kommer en telefon imellem dem. Don kan kun få vished om Bettys tilstand ved at ringe til hendes psykolog. Og Betty tyer til at tolke telefonregningen, da hun mistænker Don for utroskab – som et billede på, at kommunikationen er uoverskueligt filtreret.

I en anden scene møder Betty nabodrengen Glenn på en parkeringsplads. Hun betror ham, at hun ingen har at tale med, og at ingen virkelig kender hende. Dette møde er den mest autentiske kontakt, hun har med et andet menneske gennem hele serien. Men selvfølgelig vil Betty ikke kunne etablere noget forhold til den lille dreng. Igen er tiden på spil: De lever i hver sin. "Jeg ville ønske, jeg var ældre," siger Glenn.

Karaktererne når ikke hinanden. Og der er intet forsonende eller nogen løsning i den *evige midte* – eller i tegnenes evige øjeblik. Som seere må vi nyde seriens *serialitet* og droppe tanken om en dramaturgi, der lader mennesket og handlingen udvikle sig i for faste kurver. Vi kan træde ind i nostalgien, mens dramaturgien er indrettet efter karrusellens princip. Det serielle peger på den hermeneutiske pointe, at man aldrig bliver færdig med at fortælle og forstå.

Banale livshistorier. Vi ved, at *Mad Men*s fastlåste roller og sociale orden snart vil være til forhandling. Det ser vi begyndende tendenser til i løbet af sæsonerne, der mere og mere bevæger sig mod kvindefrigørelse, borgerrettigheder, etc. Men det er ikke bare kønsrollemønstre, der vil falde. Hvis konventionerne afsløres som konventioner, vil virkeligheden virke fragmenteret og simpelthen sværere at forstå. Er det sådan et postmoderne værdiskred, der er i gang? Det er således også forholdet mellem udtryk og indhold, serien skildrer – eller måske endda en sproglig opløsning, der trænger sig på bag menneskets definitioner og konventioner. På den ene side kan man skabe sig selv, og på den anden side vil man altid være den samme. Denne tilstand er Don et billede på. Prisen for friheden og den virkeliggjorte utopi er en grundlæggende meningsløshed uden faste rammer for erkendelsen.

Det problematiske ved at fortælle, hvem man *i virkeligheden* er, tematiseres

ved flere lejligheder. Afsnittet "Suitcase" ironiserer over livshistorien, da Don finder et kassettebånd med kollegaen Roger Sterlings indtalte erindringer. Don griner ad Roger, der med sin biografiske iver virker ufrivilligt komisk. Derfor er det også dobbelt ironisk, når han selv senere i afsnittet er på cafeteria med Peggy, og de begge får et pludseligt behov for at fortælle deres livshistorier. Don taler om Koreakrigen og Peggy om sin mor. Hun tror, Don pjatter, da han fortæller, at han så sin far blive sparket ihjel af en hest: Livshistorien som koncept er grinagtig og banal, og i øvrigt ikke rammende for, *hvem* man er. Og mens de sidder og blotter sig i det klinisk lyse cafeteria, foreslår Don, at de går et mørkere sted hen, som om han vil tilbage i de æstetiserede kulisser, der er seriens varemærke, og som kan filtrere historierne gennem den nostalgiske glød. Livshistorien eller forestillingen om det *sande* erstattes af en mere bekvem beskyttelsesfiktion.

Don og Peggy kan ikke sætte ord på, at de i løbet af afsnittet er kommet tæt på hinanden, men vi forstår det med Dons gestus, da han lægger sin hånd på hendes, og de kigger tavst på hinanden. Don træder imidlertid straks tilbage i sin rolle, da han med en formel mine beder Peggy om at gå hjem i bad og komme tilbage med ti linjer. Det virkelig betydningsfulde mellem mennesker kan tilsyneladende ikke udtrykkes. Men Peggy kan benytte en metafor, når hun med indforstået mine spørger, om hun skal forlade Dons kontor med lukket eller åben dør. Tættere kommer de ikke på en formulering af, hvad der skete mellem dem.

***Homesick* og *sick*.** Det virker meningsløst at kritisere *Mad Men* for at sjofle tidsbilledet. Serien er ikke forpligtet på nogen virkelighed. Don lever i en fiktion, i sin egen version af Baudrillards virkeliggjorte utopi:

> Vi [europæere] er og bliver nostalgiske utopister, der er sønderrevet af idealet, men som, når det kommer til stykket, føler uvilje mod dets virkeliggørelse, samtidig med vi hævder, at alt er muligt … men aldrig at alt er virkeliggjort. Dette er imidlertid hvad Amerika hævder. (Baudrillard 1987: 109).

I denne optik minder *Mad Men* mere om den europæiske tilstand, når den virkeliggjorte utopi gang på gang skildres som noget, der for alvor vakler og dækker over et åndeligt forfald.

At mennesket er frit, og verden åben, er både en velsignelse og en forbandelse, der overskrider seriens forankring i 60'erne. På den ene side er *Mad Men* et tidsbillede, på den anden side en selvbevidst fiktion. Karaktererne udstråler en sådan dobbelthed. Selve fiktionen, det polerede og det

Grubleren Don Draper (Jon Hamm).

kunstige bliver en afgørende attraktion, og serien kommer altså til at kommentere sig selv.

Mad Men er den nostalgiske hukommelse, der rekonstruerer en tabt tid. Og er blikket ikke, som Boym skriver, *homesick* og *sick* på samme tid? Tiden romantiseres, ja, men den udstilles også. Det paradoksale er afgørende for den refleksive nostalgi, og det samme er uafgjortheden. Og at serien er pakket ind i et selvbevidst, nostalgisk blik gør, at karaktererne ikke blot skal ses som troværdige spejlinger af en tid, men i høj grad også som projektioner af vores egen. Vi kan pege fingre, når familien Draper efterlader skrald i naturen efter en picnic, og kameraet dvæler ved det, men gør vi os så ikke selv skyldige i det bedrevidende, nedladende og fordømmende blik, vi gerne vil kritisere? For er det ikke urimeligt at bebrejde mennesker, der også er produkter af deres tid? På den måde prikker serien til, hvem og hvor vi *selv* er. Serien efterlader ikke seeren narrativt tilfredsstillet og tryg, men snarere lidt urolig og fremmedgjort. Der er ingen fast betydning at dechifrere bag seriens mange udsagn, men der er rigeligt at gå i dialog med i tegnenes evige øjeblik, ligesom der er nok at være nostalgisk over.

Note

1. Saul Bass (1920-96) var en amerikansk grafisk designer, der producerede filmplakater og animerede titelsekvenser til en lang række spillefilm (især) i 50'erne og 60'erne. Med Bass blev titelsekvensen en kunst- og udtryksform, der skulle slå filmens tema og stemning an, hvad han ofte gjorde med forsimplede, kantede og silhuetagtige figurer og menneskeskikkelser på farverige baggrunde.

Litteratur

Barthes, Roland (1983). *Det lyse kammer – Bemærkninger om fotografiet*. København, Forlaget politisk revy.

Baudrillard, Jean (1987). *Amerika*. København, Informations forlag.

Boym, Svetlana (2007). "Nostalgia and its Discontents". *http://www.iasc-culture.org/eNews/2007_10/9.2CBoym.pdf*

Bronfen, Elisabeth (1998). *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. New Jersey, Princeton University Press.

Dunleavy, Trisha (2009). *Television Drama – Form, Agency, Innovation*. New York, Palgrave Macmillan.

Ferla, Ruth La (2007). "A Return to That Drop-Dead Year 1960". *http://www.nytimes.com/2007/08/23/fashion/23MAD.html*

Grodal, Torben Kragh (1991). "Individ, samfund og passion – om historisk melodrama på tv". In: Jensen, Jens F. (red.): *Analyser af tv & tv-kultur*. København, Medusa.

Hutcheon, Linda (1998). "Irony, Nostalgia and the Postmodern", University of Toronto. *http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html*

Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.

Knudsen, Britta Timm. "Længslens iscenesættelse – nostalgi på film og i tv-serier". *http://www.historienu.dk/site/index.php?option=com_content&task=view&id=538&Itemid=31*

Mendelsohn, Daniel (2011). "The Mad Men Account", *The New York Review of Books*, 24. februar.

Mittell, Jason (2010). "On Disliking Mad Men". *http://justtv.wordpress.com/2010/07/29/on-disliking-mad-men*

Schwarz, Benjamin (2009). "Mad About *Mad Men*". *http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2009/11/mad-about-i-mad-men-i/7709/*

Betty Draper (January Jones) i *Mad Men* (AMC, 2007-).

Skadelig for kvinder?

Kønsroller i *Mad Men*

Af Cloé Bolle-Picard

"*Mad Men* is bad for women," hævder den amerikanske journalist Nelle Engoron (2010), der mener, at den succesrige tv-serie om ansatte på et reklamebureau i 1960'ernes New York tager mændenes parti. Og Engoron er ikke alene om at se kritisk på seriens kvindesyn. I den amerikanske blogosfære er *Mad Men* et udbredt diskussionsemne, og dér finder man også andre kritiske indlæg, som bl.a. argumenterer for, at serien fremstiller kvinderne fra et mandligt synpunkt/blik, og derfor konkluderer, at serien er antifeministisk.[1]

De fleste kritikere medgiver, at *Mad Men* tegner et nøgternt og på mange måder kritisk portræt af 1960'ernes galoperende kønsdiskrimination, men bl.a. Engoron sætter spørgsmålstegn ved denne kritik

og frygter, at den går hen over hovedet på mange kvindelige seere under 40, som i stedet for at glæde sig over kvindebevægelsens sejre siden da kaster sig ud i pastelfarvede *Mad Men*-parties med pink martinis i glassene og håret arrangeret i perfekt permanent. Og hun konstaterer, at seriens mænd slipper af sted med stort set alt, hvorimod kvinderne udsættes for alskens ydmygelser og elendighed. Vel at mærke ikke fordi der er noget i vejen med samfundet, men fordi der er noget i vejen med kvinderne selv. For deres ulykke fremstilles i alt væsentligt som en klar konsekvens af deres egne fejl og forkerte valg, hævder Engoron, der på den baggrund opfatter *Mad Men* som en antifeministisk – og derfor farlig – serie. Det er jeg dybt uenig i, og i det følgende vil jeg igennem en analyse af seriens tre mest fremtrædende kvindelige karakterer – Betty Draper, Joan Holloway og Peggy Olson – søge at påvise, at Engoron tager fejl.

Tre kvinder. Omdrejningspunktet for *Mad Men* er den mandlige hovedperson Don Draper, der er kreativ chef på reklamebureauet Sterling Cooper. Dons liv følges både på og uden for kontoret, og det er gennem ham, serien skildrer de omvæltninger, Amerika gennemgår i løbet af 60'erne, såvel de små som de store begivenheder, der var med til at forme USA til det land, man kender i dag. Hen over sæsonerne lykkes det seriens forfattere diskret at indflette historiske begivenheder som mordet på Kennedy og Vietnamkrigen i seriens univers, og lade flere af seriens øvrige karakterer bearbejde disse forskellige begivenheder.

Alle seriens karakterer er draperet omkring Don. Det gælder også hustruen Betty, chefsekretæren Joan og karrierekvinden Peggy.

Elisabeth 'Betty' Draper (senere Francis) er Dons hustru gennem de første tre sæsoner. Parret blev gift, da Betty var 21, og de har ved seriens start to børn, Sally og Bobby, men får undervejs sønnen Gene. Betty er tidligere model og uddannet i antropologi ved Bryn Mawr College. Da vi møder hende første gang, i slutningen af seriens første afsnit, præsenteres hun som den pligtopfyldende hjemmegående husmor, der venter på sin mands hjemkomst til villakvarteret. Som serien udvikler sig, er det dog tydeligt, at der er ridser i den ellers så perfekte lak. Betty keder sig alene i det store forstadshus, mens hun håber på, at Don skal skænke hende noget af den opmærksomhed, der ellers går til hans elskerinder. Begge Bettys forældre, som hun har komplicerede forhold til, dør i løbet af serien, og det bliver ved faderens død tydeligt, at Betty har videregivet komplikationerne til sin datter. Mellem tredje og fjerde sæson bliver Betty gift med Henry Francis, og i seriens foreløbig sidste afsnit flytter parret sammen i et nyt fælles hus.

Joan Holloway (senere Harris) er chefsekretær på Sterling Cooper, og kontorets alpha-hun. Hendes yppige former leder tankerne hen på Marilyn Monroe og giver anledning til mange kommentarer fra de mandlige kolleger – kommentarer, som Joan forstår at returnere. I første sæson har hun en affære med Roger Sterling, en af partnerne i Sterling Cooper, men bliver i sæson 2 forlovet, og senere gift, med lægen Greg Harris, som dog viser sig at være alt andet end den perfekte ægtemand. I tredje sæson forlader Joan jobbet hos Sterling Cooper for at blive hjemmegående, men vender tilbage på arbejdsmarkedet for at hjælpe Roger og Don med deres nye firma, Sterling Cooper Draper Pryce. I den seneste sæson er Greg Harris blevet sendt til Vietnam som militærlæge, og Joan har

en sidste affære med Sterling, der ender i en graviditet, som hun i sæsonens sidste afsnit fortæller er Gregs barn.

Peggy – Margaret 'Peggy' Olson – introduceres ved seriens start som en museagtig, underdanig sekretær. Hun bliver i første afsnit ansat i Sterling Cooper, hvor hun straks forsøger at forføre Don Draper. Er hun naiv eller beregnende? Det ved Peggy tilsyneladende lige så lidt som seeren. Førstehåndsindtrykket af hende ændres dog markant, som serien udvikler sig. Hun viser sig at være den mest progressive af de tre kvindelige hovedpersoner og er ved udgangen af sæson 4 ansat som reklameforfatter i den kreative afdeling af Dons nystartede firma. I mellemtiden har hun haft en hemmelig affære med kollegaen Pete Campbell, hvilket resulterede i en lige så hemmeligholdt fødsel, bortadopteret barnet og kæmpet sig vej igennem firmaets fødekæde – hvor mændene ikke har lagt skjul på, at de finder hendes ambitioner og forsøg på at kapre de bedste reklameopgaver ucharmerende. Skønt Peggy igennem serien forsøger sig med en række kærlighedsforhold, efterlader hendes prioritering af jobbet hende ved slutningen af sæson 4 uden et romantisk forhold til en mand, men med et specielt mentor/elev-forhold til Don Draper.

Betty, Peggy og Joan repræsenterer hver sin kvindelige 60'er-arketype: den hjemmegående husmor, karrierekvinden og kvinden midt imellem, der prøver at få egne ønsker til at gå op i en højere enhed med omgivelsernes forventninger.

Betty Draper (January Jones), Joan Holloway/Harris (Christina Hendricks) og Peggy Olson (Elisabeth Moss).

Det perfekte trofæ. Skønt Nelle Engoron betragter Betty Drapers husmor-tilværelse som en naturlig konsekvens af datidens samfundsnormer – og dermed anerkender, at Betty på trods af sine privilegier er fanget bag en mur af sociale forventninger og restriktioner – mener hun altså også, at serien fremstiller Betty på en sådan måde, at vi skal forstå, at hun selv er skyld i sine lidelser.

Enhver form for sympati med Betty undermineres ifølge Engoron af karakterens ekstreme simplicitet, som hun beskriver som "a child in a beautiful woman's body" og "a shallow princess." Hun hævder videre, at fraværet af dybde hænger sammen med Bettys personlighed og manglende intellekt, og karakterens simplicitet fremhæves af, at seerne ikke får noget indtryk af, hvordan Bettys liv ville forløbe uden ægteskabet med Don. Skilsmissen fra ham og det efterfølgende ægteskab med Henry Francis understreger blot seriens kvinde-

syn: I stedet for at blive en uafhængig, enlig mor til tre bliver hun gift med endnu en mand, der skal tage sig af hende.

En anden væsentlig pointe i Nelle Engorons kritik er Bettys mangel på moderlige kompetencer, hvilket yderligere forhindrer seerne i at have sympati med hende. Hun fremstilles som kold, overfladisk og selvcentreret i sin omgang med børnene. Hun synes ikke at finde nogen glæde ved moderrollen og kommanderer børnene rundt med et uengageret træk på skulderen. Bettys egocentriske tendenser indebærer ydermere, at hun ikke er i stand til at værdsætte det privilegerede liv, hun lever – bortset fra de afbræk fra hverdagen, som udgøres af sex og fester. Engoron konkluderer på den baggrund, at *Mad Men* får det til at virke yderst uattraktivt at være kvinde, med mindre man blot vil klædes i smukke kjoler.

Jeg mener imidlertid ikke, at Betty fremstilles så entydigt negativt, som Engoron hævder. Betty er vokset op i et samfund, der satte kvinders skønhed langt højere end deres intellekt. I seriens begyndelse kan hun godt opfattes som en simpel hjemmegående husmor, hvis dybeste tanker vedrører planlægningen af næste måltid og farvekoordinering af sko og kjoler. Men i løbet af serien bliver det klart, at Betty stikker dybere end den nydelige facade. I modsætning til datidens gennemsnitlige kvinde er hun veluddannet og belæst. Hendes uddannelse er på niveau med flere af seriens mandlige karakterers, og på trods af, at omverdenen behandler hende som et laverestående væsen, ses Betty oftere med et litterært værk i hånden end Don, der også taler ned til hende. Selv har han reelt ingen uddannelse, men har løjet sig til en universitetsuddannelse via sin stjålne identitet. Betty er ydermere sprogligt begavet, hvilket kommer til udtryk i tredje sæsons afsnit 8, hvor Draper-parret er i Rom, og hun viser sig at tale flydende italiensk.

I anden sæsons afsnit 10 beretter hun om, hvordan hun og hendes bror som børn blev straffet med bøder af deres far for småsnak uden dybere indhold. Hun er altså fra barnsben blevet opdraget i konversationens kunst, og det er tydeligt, at der fra familiens side er blevet lagt stor vægt på at forme Betty til at blive sofistikeret og interessant, for at hun kunne blive godt gift ... og ende alene i et køkken uden at have nogen at konversere med. Som hun udtrykker det i første sæsons afsnit 9: "My mother wanted me to be beautiful so I could find a man. There's nothing wrong with that. But then what? Just sit and smoke and let it go till you're in a box?" Hun sætter med andre ord selv spørgsmålstegn ved den rolle, hun er blevet opdraget til.

Betty skiller sig desuden ud fra den traditionelle 60'er-husmor ved at være relativt seksuelt sofistikeret. Hun betragter ikke sine lyster som noget skamfuldt og er ikke bange for at presse på for at få sine behov opfyldt. Hun er således ikke frustreret, fordi hun ikke kender sine lyster, men fordi hun er fanget i et på flere niveauer understimulerende ægteskab med en fraværende mand, som behandler hende som et trofæ, der tages frem efter hans forgodtbefindende.

Betty Drapers karakter er altså langtfra så flad, og hendes skæbne langtfra så selvforskyldt, som Nelle Engoron giver udtryk for. Hun er en veluddannet kvinde, der ikke stimuleres intellektuelt i det miljø, hun er havnet i. Kedsomhed, depression og ensomhed er konsekvenserne af det svigt, hun oplever fra sin mand og det samfund, hun lever i. Hun er blevet opdraget til rollen som den perfekte hustru, men ingen har forberedt hende på et uperfekt ægteskab.

Fængslet i forstæderne. Den manglende

stimulering i hjemmet har drevet Betty ud på randen af en alvorlig depression, som hun ikke har kompetencerne til at tackle, og slet ikke alene. Bettys frustrationer skaber ikke blot forvirring for hende selv, men kommer også bag på Don, der har sørget for at give hende alle de materielle goder, hun kunne ønske sig, og to sunde børn. Da hun i første sæson, til Dons beklagelse, begynder at se en psykolog, udtrykker han i episode 2 sin undren til kollegaen Roger Sterling: "Who could not be happy with all this?" Ironien er, at Betty netop ikke har det hele. Hun har ikke, hvad Don har: et liv og en omgangskreds uden for hjemmets fire vægge. For den moderne seer kan det måske være svært at forstå, hvorfor hun ikke selv gør noget ved det og forlader sin promiskuøse mand. Men datidens kvinder betalte en høj pris for at forlade et opløst ægteskab, hvad enten de selv var skyld i miseren eller ej. Dét demonstreres i første sæsons afsnit 3, hvor en enlig mor, Helen Bishop, flytter ind i Draper-kvarteret, til alles store misfornøjelse.

Betty er – som Engoron pointerer – ikke den perfekte mor for sin børn, men serien gør det klart, at også Bettys moderrolle er en konsekvens af det samfund, hun lever i. Serien giver et indblik i hendes egen barndom, hvor hendes far, Gene, opdrog hende til at være en prinsesse, og hvor moderen kun gik op i datterens udseende. I tredje sæsons afsnit 4 omtaler faderen bl.a. en episode, hvor Betty som barn blev tvunget af moderen til at gå hjem fra et indkøbscenter, da moderen mente, at Betty var blevet for tyk. Fra barndommen er hun således blevet indpodet et usundt kropsbillede, som hun nu videregiver til sin egen datter.

Først i 1970'erne blev det almindeligt anerkendt, at forældrenes opdragelse kunne påføre børn traumer. Derfor sidder man som seer med en viden, som Don og Betty Draper ikke er i besiddelse af, og vi ser Bettys opførsel i et helt andet perspektiv, end man ville have gjort i 60'ernes USA. Livet drejede sig simpelthen ikke om børn i samme grad, som det gør nu.

Der skal ikke herske tvivl om, at Betty ofte er kold over for sine børn, men Nelle Engorons reaktion er interessant og vidner om, hvor svært det er at acceptere en kvinde, der ikke lægger hele sit hjerte i moderrollen. Bettys reaktion på sin tredje graviditet (sæson 2, afsnit 13) kan måske give et hint om, hvordan hun havde det med de to foregående. Efter nyheden om graviditeten opsøger hun sin læge for at få foretaget en abort, men bliver talt fra det. Det er dog tydeligt, at barnet ikke er ønsket. Hvis hun havde det på samme måde med de to første graviditeter, er hun altså blevet tvunget ind i en moderrolle, hun ikke var klar til.

Betty Draper er med andre ord alt andet end en simpel karakter uden dybde. Hun fremstilles i høj grad som et produkt af en tid, der ikke anså kvinder af hendes type for andet end sminkedukker, der kunne spises af med et pænt hus og en drink som eneste stimulation. En tid, som krævede af kvinderne, at de skulle finde deres identitet og mening med livet via deres mænd og børn – hvilket medførte, at mange ofrede deres individuelle identitet til fordel for familien.

"The finest piece of ass". I modsætning til Betty er både Joan og Peggy udearbejdende, hvilket umiddelbart kan ses som tegn på en vis moderne selvstændighed, men serien fremhæver på én og samme gang de grænser, der sættes for kvindernes selvstændighed, og den måde, hvorpå de to kvinder, hver på sin måde, ikke desto mindre kan ses som forløbere for 70'ernes kvindefrigørelse.

Den perfekte forstadsfamilie. January Jones og Jon Hamm som Betty og Don Draper.

Chefsekretæren Joan Holloway har lært at udnytte de værdier og forventninger, samfundet havde til kvinder, før kvindekampens anden bølge skyllede ind over den vestlige verden (den første bølge var den, der i starten af 1900-tallet bl.a. førte til, at kvinder fik stemmeret). Joans livsmål afsløres allerede i seriens aller første afsnit, hvor hun gør det klart for den nyankomne Peggy, at hun ønsker at opnå, hvad Betty Draper har: ægteskab med en mand, der er velhavende nok til at kunne forsørge hende, så hun kan blive hjemmegående på fuld tid.

Umiddelbart giver Joan indtryk af at være en skrap kvinde, der ikke er bange for at kommentere de fejl og mangler, hun oplever hos andre. I første afsnit råder hun således Peggy til at gå hjem og tage en sæk over hovedet og "really evaluate where your strengths and weaknesses are." Joan viser sig dog i løbet af serien at være en både sympatisk og charmerende person. Som chefsekretær er hun ikke blot yderst kompetent, hun besidder også udtalte sociale kompetencer og omgås både sine overordnede, kunderne og de underordnede med stor professionalisme. Hun viser ingen tegn på magtsyge eller behov for at øge sit selvværd ved at udnytte dem, der er svagere end hende selv. Bl.a. hjælper hun ved flere lejligheder Peggy med at passe ind i miljøet hos Sterling Cooper: Hun skal tage sig selv seriøst, klæde sig mere voksent og tale mere professionelt.

Som serien udvikler sig, bliver det tydeligt, at Joan er en uvurderlig del af reklamebureauet. Selv de mest udfordrende

problemer holder hun professionelt under kontrol. Som f.eks. da Roger Sterling i første sæson får et hjerteanfald, og bureauets chef, Bert Cooper, kalder Joan på arbejde midt om natten for at sende beroligende telegrammer til firmaets kunder. På trods af, at hun er tydeligt bekymret for Roger, forbliver Joan professionel og koncentreret. Et andet eksempel på hendes professionalisme ses i afsnittet "Guy Walks into an Advertising Agency" i tredje sæson, hvor Guy MacKendrick, der er på besøg fra et britisk reklamebureau, får sin fod skåret af efter nærkontakt med en løbsk plæneklipper under Joans farvel-sammenkomst. Alle på kontoret går i panik ved synet af det fossende blod, på nær Joan, der som den eneste kan samle sig, stoppe blødningen og sende MacKendrick på skadestuen.

Til trods for sin dygtighed og effektivitet bliver Joan imidlertid forbigået som kandidat til jobbet som *script reader*, selv om hun har vist åbenlyst talent for det. Og hendes autoritet som chefsekretær bliver gang på gang underkendt af bureauets mandlige ansatte. Det sker bl.a. ved de gentagne kommentarer med seksuelle undertoner, der fremsiges i hendes nærvær, men det er særlig tydeligt i anden sæsons afsnit 7, hvor Joan fyrer en af de andre sekretærer, Jane, efter nogle problemer med hendes arbejdsindsats. Roger Sterling (der på dette tidspunkt ikke længere er Joans elsker) underkender Joans beslutning og genansætter Jane. Rogers handling er en alvorlig krænkelse af Joans autoritet, men

Christina Hendricks som Joan Holloway/Harris.

ligger i forlængelse af den genstandsgørelse, der er kernen i hans erotiske fascination af hende. Han værdsætter hende alene for hendes skønhed, og da han i slutningen af første sæson (afsnit 11) afslutter affæren mellem dem, gør han det bl.a. med ordene "You are the finest piece of ass I ever had and I don't care who knows it. I am so glad I got to roam those hillsides."

Efter deres bryllup bidrager også Joans mand, Greg Harris, til genstandsgørelsen ved at få hende til at blive hjemmegående og således fratage hende den selvstændighed, hun besad i kraft af sit job. Hendes status defineres nu af den position, han tilkender hende. Også på det erotiske område bankes hun på plads. Her har hun ellers udvist en høj grad af initiativ og selvstændighed, hvilket bliver for meget for Greg. Efter et samleje, hvor hun forsøger sig med en for ham uvant stilling, reagerer han vredt og undskylder, at han ikke kender til alle de ting, hun synes om i sengen. Senere i samme afsnit (anden sæson, afsnit 2) besøger han Joan hos Sterling Cooper og tvinger hende til samleje på Don Drapers kontor. Han opfatter Joans seksuelle udfarenhed som en underminering af hans magt som mand.

I psykoanalytisk forstand er Gregs nærmest sadistiske reaktion på Joans selvstændighed et klart udtryk for kastrationsangst, og serien gør det klart, at ægtemanden ikke er den eneste, der føler sin maskulinitet truet af den stærke Joan. De andre betvinger hende dog ikke korporligt, men i kraft af deres objektificerende, skopofile blikke på hendes krop. Det ses bl.a. i første sæsons afsnit 6, hvor Joan bøjer sig ned over et bord foran et såkaldt *one way mirror*. Fra hendes side ligner det et spejl, men fra den anden er det et vindue, som kontorets mænd kan iagttage hende igennem. En af dem, Ken Cosgrove, rejser sig op og proklamerer, "I wanna stand and salute that."

Scenen fungerer som en perfekt illustration af Laura Mulveys teori om den maskuline filmiske skuelyst (Mulvey 1975), for kameraet adopterer Cosgrove og de andre mænds blik på Joan. Der zoomes ind på hende, da hun bøjer sig fremover, hvilket er med til at gøre billedet af hende fragmenteret, opstykket i fuldendte kropsdele. Ved således via blikket at gøre Joan til et perfekt produkt – indbegrebet af den kvindelige *to-be-looked-at-ness*, som Mulvey taler om – søger mændene at kontrollere hende og imødegå den såkaldte 'kastrationstrussel'. Og i kraft af nærbillederne synes serien i denne scene at bakke dem op i deres projekt.

Umiddelbart kan det således se ud, som om *Mad Men* viderefører de patriarkalske Hollywood-konventioner, som Mulvey og Engoron kritiserer. Især i forbindelse med Joan inviteres den mandlige tilskuer tilsyneladende til at påtage sig de mandlige karakterers blikke og derved fastholde hende i rollen som et rent objekt *to be looked at*. Men Mulveys teori belyser ikke alle aspekter af den filmiske fremstilling af kvinder, ligesom den ikke beskæftiger sig med den kvindelige tilskuers blik. Jeg vil hævde, at Joans seksualitet og yppige former, som kameraet ganske rigtigt ofte dvæler ved, også kan tolkes i et frigørelsesperspektiv – især for den moderne seer.

Fremstillingen af Joan Holloway som en vellystig kvinde, der går så ufortrødent og bemærkelsesværdigt i ét med sin seksualitet, bryder med 60'ernes syn på kvinders seksualitet – og udfordrer samtidig nutidens idealisering af den tynde kvindekrop. Ved at fremhæve Joans decideret 'ikke-slanke' krop og iklæde den 60'ernes mest udsøgte modetøj giver *Mad Men* både mandlige og kvindelige seere et alternativt bud på en attråværdig kvindekrop.

Christina Hendricks som Joan Holloway/Harris.

Ydermere er det tydeligt, at Joan opfatter sin seksualitet som et nyttigt våben, som hun gerne gør brug af – og ikke som en forhindring i en kamp for ligeværd. Hun fremstår i det hele taget som en kvinde, der befinder sig i vadestedet mellem den gamle tids kvindebillede og det nye, der opstår i løbet af 60'erne. Hun starter med at stræbe efter mere traditionelle mål – så som at blive hjemmegående – men bliver i løbet af serien gradvis bevidst om sine egne muligheder. Hun viger ikke tilbage for fremskridtet og hjælper f.eks. gerne Peggy med at komme frem i den lukkede mandeverden, på trods af, at hun ikke deler Peggys ambitioner.

Joan Holloway har således langt flere nuancer, end Nelle Engoron og en klassisk feministisk analysetilgang à la Laura Mulveys lægger op til. Gennem hele serien veksler hun mellem gamle og nye værdier. Hun er en selvstændig, fornuftig kvinde, som benytter sig af sin seksualitet, og sin charme – eksempelvis i den førnævnte spejlscene, hvor Joan ved, at hun bliver betragtet fra den anden side og frivilligt poserer foran spejlet – men hverken lader sig objektificere eller kontrollere af mændene.

På vej mod den moderne kvinde. Hvor Betty repræsenterer fortidens uselvstændige kvindetype, og Joan er splittet mellem den gamle verdens normer og en ny tids muligheder, peger Peggy frem mod den moderne, selvstændige kvinde. I løbet af serien skaber hun sig et liv, som der ikke findes nogen fiks og færdig brugsanvisning

Peggy Olson (Elisabeth Moss).

til i 60'ernes USA, og hun demonstrerer, at det dengang ikke var kvindernes evner eller mangel på samme, der holdt dem ude fra arbejdsmarkedet, men datidens normer. Peggy er dog ikke til sinds at starte et feministisk oprør, hun vil blot have et tilfredsstillende job. Da hun først opdager sine evner inden for den kreative del af reklamebranchen, bliver hun ambitiøs og begynder at arbejde sig op igennem kontorets hierarki. Selv om Joan også er en selvstændig og stærk kvinde, udvikler Peggys liv sig markant anderledes i løbet af serien. Hvor Joan trods alt spiller med på samfundets regler, bryder Peggy gang på gang normerne og kan i sæson 3 konstatere, at hun er tilfreds med sine resultater og går fremtiden ubekymret i møde.

Peggys vej til en god karriere fremstilles dog ikke som urealistisk nem. Bl.a. gør hendes familie det i løbet af anden sæson klart, at hun har skuffet dem ved at sætte sine egne behov først i stedet for at ofre sig, som det traditionelt forventes af kvinden. Og på arbejdet må hun kæmpe imod mændenes ekskludering af hende. De holder bl.a. møder med kunder på stripklubber og inviterer ikke Peggy med, da de mener, det ville være uanstændigt. Men trods modstanden insisterer hun på sin ret til en karriere.

Die-hard feminister vil måske hævde, at Peggy ofrer sin feminitet på karrierens alter. Engoron kritiserer således Peggy for at være en humorforladt og socialt inkompetent karakter, hvis forsøg på at være mere feminin ikke lykkes særlig godt.

Da vi møder hende i seriens aller første

afsnit, udstråler hun underdanighed og renhed – selv hendes pjuskede pandehår understreger, hvor ung og naiv hun føler sig. Allerede i løbet af denne hendes første dag på kontoret bliver hun – af både mænd og kvinder – spurgt, om hun ikke skulle klæde sig mere feminint. Uden at hun agerer decideret maskulint, opfatter hendes nye kolleger hende som en trussel, fordi hun ikke opfører sig, som normen (og det patriarkalske samfund) foreskriver.

Da hun tager på (som følge af den graviditet, hun gør alt for at skjule), klæder hun sig i mindre figursyet tøj, hvorved hendes krop fremstår mere kønsneutral. Samtidig afslører hun så småt sine – 'maskuline' – karrieremæssige ambitioner, og omgivelserne reagerer prompte med chikane og yderligere forsøg på at få hende til at indordne sig og blive mere kvindelig.

Ved siden af Don Drapers sande identitet forbliver Peggys graviditet igennem serien en af de bedst bevarede hemmeligheder. Det at få et barn uden for ægteskab og derefter bortadoptere det bryder eftertrykkeligt med tidens normer for moderlighed/kvindelighed, men ved at hemmeligholde det undgår Peggy den straf, der ellers med stor sandsynlighed ville overgå en kvinde i den situation.

Efterhånden som hun arbejder sig opad i kontorets hierarki og får mere og mere magt, forsøger hun at dække over denne i samfundets øjne maskuline rolle ved at klæde sig mere feminint. Men hendes 'ukvindelige' aktivitet og dygtighed går ikke ubemærket hen af hendes mandlige kolleger, der i flere tilfælde forsøger at uskadeliggøre hende. Som f.eks. i fjerde sæsons afsnit 11, hvor Peggy skal præsen-

Fremtidens karrierekvinde: Elisabeth Moss som Peggy Olson.

tere en vigtig marketingkampagne for en ny kunde, og hendes kollega Stan Rizzo bevidst undlader at fortælle hende, at hun har læbestift på tænderne, hvilket ender med at blive et forstyrrende element i hendes præsentation. Da hendes forsøg på at skjule sine maskuline tendenser under en feminin maske (læbestiften) mislykkes, falder straffen prompte.

Peggys kamp for accept og for de samme rettigheder som mændene på kontoret ser imidlertid i løbet af sæson 4 ud til at lykkes. Faktisk giver hun til tider indtryk af at være bedre end sin mentor, Don Draper, som ellers anses for at være bureauets kreative geni. Det ses bl.a. i sæsonens afsnit 6, hvor Don vinder en reklamepris for en idé, han har taget fra Peggy uden at sige det til hende.

Serien antyder, at Peggys succes måske delvis skal tilskrives hendes uortodokse livsstil. Som den eneste af *Mad Men*s kvindelige hovedpersoner plejer hun omgang med nogle af de nye subkulturer, der dukker op i løbet af 60'erne. I løbet af fjerde sæson bliver hun således venner med den frisindede, lesbiske journalist Joyce, der arbejder i samme bygning. Da hun i sæsonens fjerde afsnit skal ud og spise frokost med Joyce, fanger hun på vej mod elevatoren Pete Campbells blik gennem en rude. På den ene side af ruden står Pete, faderen til hendes hemmelige barn og inkarnationen af Peggys gamle liv, på den anden side af ruden står hun nu selv med den frigjorte Joyce. Da hun træder ind i elevatoren med Joyce, markerer det et brud med den gamle verden, som prøver at fastholde hende.

På trods af Dons tilsyneladende succes gør serien det klart, at Peggy overordnet set har mere succes med sin uortodokse livsstil, end Don har med sin mere traditionelle, mandlige livsstil. Dette eksemplificeres meget subtilt i fjerde sæsons afsnit 6, hvor vi først får en scene med Peggy, der arbejder på et hotelværelse med kollegaen Stan Rizzo, som ikke kan blive træt af at prale af sine seksuelle eskapader. Da han antyder, at Peggy må være usikker på sit udseende, konfronterer hun ham ved at foreslå, at de smider tøjet og arbejder i undertøj resten af aftenen. Få øjeblikke senere står Peggy foran Stan, og kameraet, i undertøj, og Stan følger modvilligt hendes eksempel. Han bliver dog generet og lukker sig inde på badeværelset, mens Peggy står tilbage som en modig ung kvinde, der ikke lader sig kue af sin kollegas kommentarer. Heroverfor står en scene i samme afsnit, hvor Don Draper efter en weekend med alkohol og kvinder vågner op og indser, at han har glemt såvel navnet på den kvinde, der ligger ved siden af ham, som sin søndagsaftale med børnene. Hans kaotiske liv når her et lavpunkt, og kun iført undertøj vakler han ud på badeværelset og lukker døren.

De to scener demonstrerer, hvordan Peggy ser sin frygt og sine problemer direkte i øjnene, mens Don vender ryggen til sit kaos og lukker døren. Den stille kvindelige sekretær, der bryder normerne for at leve det liv, hun ønsker, er nået langt, i modsætning til den mandlige chef, der lever i en verden skabt af mænd til mænd. Hun demonstrerer derved, at kvinder ikke behøver gemme sig bag en maske af kvindelighed for at opnå accept. Ved at kæmpe for sine rettigheder har hun vist, at hun kan nå lige så langt, om ikke længere end Don.

Kønsroller i opbrud. Peggy, Betty og Joan – karrierekvinden, den hjemmegående husmor og kvinden midt imellem, som søger at vende de klassiske kønsroller til egen fordel og må betale prisen – er de udtryk for en antifeministisk og regressiv opfattelse af kvinder? Som jeg har søgt at påvise

her, er billedet langtfra så entydigt, hvis man ser nærmere på fremstillingen af de tre kvindelige hovedpersoner. Tværtimod skildrer *Mad Men* en tid, hvor de traditionelle kønsroller er i opbrud, og hvor såvel kvinderne selv som mændenes syn på dem flytter sig hen over sæsonerne.

Snarere end at være antifeministisk kan serien således betragtes som feministisk i og med, at den sætter fokus på, hvor meget den kvindekamp, som i *Mad Men* endnu kun findes i kim, har ændret forholdet mellem kønnene siden 1960'erne. Og selv om jeg i denne artikel har taget udgangspunkt i seriens tre mest fremtrædende kvindelige karakterer og deres udvikling, så handler serien i lige så høj grad om den udvikling, de mandlige hovedpersoner gennemgår.

Mere end noget andet er *Mad Men* således en beskrivelse af såvel mænds som kvinders forsøg på at definere deres plads i en opbrudstid. Dét kan næppe siges at være skadeligt for hverken kvinder eller mænd.

Note

1. Se f.eks. *http://snicholsblog.blogspot.com/2010/10/mad-men-feminist.html*, *http://www.postbourgie.com/2009/08/20/people-mad-men-is-not-feminist/* og *http://thefeministtexican.wordpress.com/2009/08/27/some-clarifications-re-mad-men-feminism/*

Litteratur

Benshoff, Harry M. og Griffin, Sean (2004). *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Victoria, Blackwell Publishing.

Boesen, Steffen (2010). ""Mad Men" fejrer ny Emmy-triumf". Politiken.dk, 30. August 2010: *http://politiken.dk/kultur/tvogradio/ECE1047412/mad-men-fejrer-ny-emmy-triumf/* (set d. 26/5/11).

Carr, Coeli (2008). "Naughty or nice? Why Peggy is the key to 'Mad Men's mystique". Nypost.com, 29. Juli 2008. *http://www.nypost.com/p/entertainment/tv/item_2Qc9OXOtbRXloHEoK1lojL* (set d. 26/5/11).

Carveth, Rod og South, James B. (red.) (2010). *Mad Men and Philosophy*. New Jersey, John Wiley & Sons, Inc.

Doane, Mary Ann (1982): "Film and The Masquerade: Theorising the Female Spectator". In: Sue Thornham (red.): *Feminist Film Theory – A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press 2005.

Dunn, Amanda (2010). "Not mad about the girl". Brisbanetimes.com.au, 3. Oktober 2010: *http://www.brisbanetimes.com.au/entertainment/tv-and-radio/not-mad-about-the-girl-20101002-1622d.html* (set d. 26/5/11).

Engoron, Nelle (2010). "Why "Mad Men" is Bad for Women". Salon.com, 23. Juli 2010: *http://www.salon.com/entertainment/tv/2010/07/23/mad_men_bad_for_women* (set d. 26/5/11).

Erens, Patricia (red.) (1990). *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington, Indiana University Press.

Kord, Susanne og Krimmer, Elisabeth (2005). *Hollywood Divas, Indie Queens, & TV Heroines*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Krasnik, Martin (2010). "Ser De Mad Men?". *Weekendavisen* – Kultur, 31. December 2010.

Marcotte, Amanda (2009). "A defense of Betty Draper". Pandagon.net, 21. August 2009: *http://pandagon.net/index.php/site/comments/a_defense_of_betty_draper/* (set d. 26/5/11).

Mellencamp, Patricia (1995). *A Fine Romance – Five Ages of Film Feminism*. Philadelphia, Temple University Press.

Miller, Danny (2009). "In defense of Betty Draper". *Jew eat yet?*, 16. November 2009:

http://dannymiller.typepad.com/blog/2009/11/in-defense-of-betty-draper.html (set d. 26/5/11).

Monggaard, Christian (2010). "Store historier i lille format". Information.dk, 3. Marts 2010: *http://www.information.dk/226126* (set d. 26/5/11).

Mulvey, Laura (1975). "Skuelysten og den fortællende film". In: *Tryllelygten: Tidsskrift for levende billeder*, 1. Årg., nr. 1, 1991.

Sonne, Sophie Engberg (2011). "Forrygende 'Mad Men' fremmaner en svunden tid". Politiken.dk, 29. Marts 2011: *http://politiken.dk/kultur/tvogradio/ECE1238304/forrygende-mad-men-fremmaner-en-svunden-tid/* (set d. 26/5/11).

Tananbaum, Laura (2010). "Looking at Betty Draper". Openlettersmonthly.com, 2. Juli 2010: *http://www.openlettersmonthly.com/looking-at-betty-draper/* (set d. 26/5/11).

Thomsen, Bodil Marie (1997). *Filmdivaer: Stjernens figur i Hollywoods melodrama 1920-40.* København, Museum Tusculanums forlag.

Desperate Housewives (ABC, 2004-).

Under overfladen

Desperate Housewives, *Weeds* og den moderne gotiske forstadsfortælling

Af Helle Kannik Haastrup

De kom til verden samme år (2004) og lever fortsat i bedste velgående. De stiller begge skarpt på forstædernes husmødre og forsøger at få gys og grin til at gå op i en højere enhed. 'De' er de to populære tv-serier *Desperate Housewives* (ABC) og *Weeds* (Showtime), der tager livet i de amerikanske forstæder under kærlig behandling og trænger ned under pænhedens friserede overflade af veltrimmede parcelhuse, nyslåede græsplæner og hvide stakitter – ned i en underverden af moralsk forfald og kriminalitet. Fælles for de to serier er desuden, at de begge trækker på romantikkens gotiske tradition, som de imidlertid opdaterer og kombinerer med både drama og komedie – men de gør det på hver sin måde og med vidt forskellige moralske og ideologiske indfaldsvinkler.

Pænhed og ukrudt. *Desperate Housewives* er skabt af Marc Cherry, der står bag en lang række nord- og latinamerikanske tv-serier, ingen af dem dog tilnærmelsesvist så store succeser som 'husmødrene', der i 2005 var den tredje mest sete tv-serie i tyve lande, kun overgået af *Lost* (2004-10) og *CSI: Miami* (2002-).[1]

Handlingen i *Desperate Housewives* udspiller sig på og omkring Wisteria Lane i et californisk forstadskvarter og er centreret omkring de fire naboer Susan (Teri Hatcher), Lynette (Felicity Huffman), Bree (Marcia Cross) og Gabrielle (Eva Longoria). Dertil kommer deres afdøde veninde Mary Alice (Brenda Strong), som i voice-over fra det hinsidige kommenterer de øvrige beboeres jordiske gøren og laden.

Det er vigtigt for de fire kvindelige hovedpersoner at opretholde familiernes pæne overflade, men selv om de er veninder, både snyder og bedrager de hinanden. Det er dog primært udefrakommende, der med deres lyssky dagsordner – som rækker fra pædofili til seriemord – for alvor kan forstyrre forstadsidyllen.

Weeds er skabt af Jenji Kohan, der tidligere bl.a. har skrevet enkeltafsnit til serierne *Will & Grace* (1998-2006) og *Sex and the City* (1998-2004), men først for alvor brød igennem med *Weeds*. I centrum for serien står husmoderen Nancy Botwin (Mary Louise Parker), der har taget konsekvensen af sin manglende uddannelse og kastet sig ud i en stadig mere omsiggribende handel med pot for at opretholde sin families middelklasselevestandard. Forstædernes pæne facade tjener som skalkeskjul for hendes kriminelle aktiviteter.

Hemmeligheder og løgne. Kontrasten mellem den nydelige overflade og de frygtelige hemmeligheder og rædselsscenarier, der udspiller sig under den, er omdrejningspunkter i både *Weeds* og *Desperate Housewives*. De er dermed eksempler på det, som Bernice M. Murphy har kaldt den gotiske forstadsfortælling (Murphy 2010). Den gotiske forstadsfortælling kan beskrives som en opdatering af den klassiske gotiske roman, men hvor denne grundlæggende er en symbolsk fortælling om menneskets frygt for døden og fascination af både livets og dødens mysterier (Huckvale 2010: 3), dér fokuserer den moderne gotiske forstadsfortælling i stedet på materialisme, tab af individualitet og trusler mod kernefamilien. De overnaturlige kræfter, som typisk findes i den gotiske roman (Carroll 1990: 4), er samtidig skiftet ud med en rationel virkelighedsforståelse, selv om det overnaturlige også *kan* indgå i den gotiske forstadsfortælling – som det f.eks. sker i tv-serien *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003, *Buffy – Vampyrdræberen*).

Forstæderne opstod i 1950'ernes og 60'ernes USA, hvor mange så dem som en mulighed for dels at slippe ud af byen (Murphy 2010: 6), dels at få opfyldt den amerikanske drøm for en billig penge. For andre kom de nye forstæder derimod til at fremstå som indbegrebet af konformitet og materialisme (ibid.: 6 -7). Forstæderne repræsenterede således på den ene side drømmen om et trygt hjem – en base, hvor man kunne være i sikkerhed for udefrakommende farer (ibid.: 3). Og på den anden side blev de opfattet som et mareridt, et klaustrofobisk helvede befolket af pædofile og børnemordere, og et sted, hvor naboerne gemte på frygtelige hemmeligheder. Som nutidige pendanter til den gotiske romans labyrintiske borge og herresæder er forstæderne rige på kældre, bagtrapper og haver, hvor ugerningsmænd kan gemme sig. Men helt grundlæggende kommer truslen inde-

Vold og perversioner under overfladen i den postkortidylliske forstad. Dennis Hopper og Isabella Rossellini i David Lynchs *Blue Velvet* (1986).

fra, ikke udefra (ibid.: 3-4).

Med sin blanding af humor og horror kan den moderne gotiske forstadsfortælling forstås både som en kritik af sociokulturelle forhold og som en anerkendelse af forstædernes dobbelte status af drøm og mareridt. *Weeds* og *Desperate Housewives* iscenesætter begge dele og bruger kontrasten mellem ofte mørke temaer og lyse, glade farver, mellem gys og grin, som narrativ drivkraft.

I så henseende lægger de to serier sig i forlængelse af film og tv-serier som f.eks. *The Stepford Wives* (1975 og 2004, instrueret af hhv. Bryan Forbes og Frank Oz) og Todd Haynes' *[Safe]* (1995), der begge fremstiller den perfekte forstadshusmor som monstrøs – et tema, som John Waters desuden har givet sin egen camp-version af i *Serial Mom* (1994, *Massemor*). Kritikken af forstædernes konformitet og undertrykkelse af alt, hvad der falder en smule uden for normen, ses tillige i så i øvrigt forskellige film som David Lynchs *Blue Velvet* (1986) og Tim Burtons *Edward Scissorhands* (1991, *Edvard Saksehånd*). *Blue Velvet* stiller forandringsangst og ensretning op over for kreativitet og grænseoverskridende adfærd – jf. indledningssekvensen, hvor den klare blå himmel, det hvide stakit, de gule og røde blomster og det grønne græs, altsammen i postkortstærke, venlige farver, ironisk kontrasteres mod den mørke mulds sorte og rumlende biller. I *Edward Scissorhands* ligger der simpelthen et gotisk slot for enden af den pastelfarvede villavej. Og også i f.eks. *American Beauty* (1999, instr. Sam Mendes) finder man en tematisering af mørke kræfter og moralsk forfald i et lyst, overskueligt og harmonisk æstetisk udtryk.

Bree (Marcia Cross) i *Desperate Housewives* (ABC, 2004-).

Stemmen fra det høje. Det allerførste afsnit af *Desperate Housewives* indledes med, at Mary Alice præsenterer sig selv i voice-over. Der lægges op til, at det er hendes historie, der skal fortælles: Hun taler i nutid, og vi ser hende lave morgenmad og ordne sit hjem samtidig med, at hun fortæller:

> My name is Mary Alice Young. When you read this morning's newspaper you may come across an article about the unusual day I had last week. Normally there is nothing newsworthy about my life, but that all changed last Thursday. First everything seemed quite normal. I made breakfast for my family. I performed my chores [hun fylder vaskemaskinen og tørretumbleren – nærbillede af tromlen]. I completed my projects [match cut til pensel, som rører rundt i en malerbøtte, og Mary Alice, som maler en havestol]. I ran my errands. In truth, I spent the day as I spend every other day quietly polishing the routine of my life until it gleened with perfection.

Så langt fremstår Mary Alice som et sindbillede på 1950'ernes perfekte husmor, fjernt fra nutidens urbane neurotikere, som vi kender dem fra serier som *Sex and the City* (1998-2004) og *Ally McBeal* (1997-2002): "That's why it was so astonishing when I decided to go to the hallway closet and retrieve a revolver that had never been used." Close-up af fingerens tryk på aftrækkeren. Skud høres, og vi ser blodet sprøjte på et nydeligt familiefoto. Først her går det op for førstegangsseeren, at Mary Alice er død. Som Billy Wilders klassiker *Sunset Blvd.* (1950) har *Desperate Housewives* altså en afdød fortæller. "My body was found by my neighbor Mrs. Huber," fortæller hun, og fra det blodplettede foto klippes nu til Mrs. Huber, som dypper pegefingeren i en blodlignende væske og stikker den i munden. Det viser sig at være tomatpuré fra hendes blender. Koblingen mellem det tragiske og det ironiske etableres således fra begyndelsen. Ironien fungerer på flere planer, fordi Mary Alices omhyggelige op-

regning af dagens gøremål lægger op til, at hendes selvmord er motiveret af den ulidelige daglige trummerum, men det holder ikke stik. Den venlige og myndige stemme skal vise sig at tilhøre en kvinde, som er parat til at begå ulovligheder og slå ihjel for at beholde den kernefamilie, der for hende er idealet.

Den egentlige baggrund for selvmordet oprulles således senere: Mary Alice har myrdet sit uofficielle adoptivbarns biologiske mor, fordi denne forlangte at få sit barn tilbage. Liget blev efterfølgende hakket i stykker, lagt i en legetøjskasse og begravet under swimmingpoolen, men da Mary Alice kan se, at hendes forbrydelse vil blive opdaget, vælger hun selvmordet og håber at tage sin hemmelighed med i graven. Sådan går det dog ikke, for i første sæsons sidste afsnit fortæller hun, hvad der virkelig skete.

Mary Alice er således langtfra en objektiv og neutral fortæller, men hendes egen anløbne moral afholder hende ikke fra at dømme sine medsøstre og -brødre eller se deres groteske løsningsmodeller i et større perspektiv.

Syndere i forstaden. Syndefaldet er et overordnet tema for hele serien – jf. hvordan de fire kvindelige protagonister i titelsekvensen præsenteres med hver sit æble fra Kundskabens Træ – men det udmønter sig forskelligt fra afsnit til afsnit.

I første afsnit i sjette sæson, "Nice is Different than Good", er temaet 'syndere i forstaden'. Afsnittet indledes med, at Mary Alice udpeger, hvad de forskellige karakterer er i færd med at begå af både små og store synder: Vi præsenteres således bl.a. for Brees potentielle utroskab og hendes mand Orsons vodkaindtag, samt Lynettes søn, der kigger i (fars) pornoblad. I slutningen af afsnittet er der en ny, opsummerende montage, hvor vi delagtiggøres i Brees nu fuldbyrdede utroskab med Susans eksmand Karl, Lynettes manglende lyst til at få tvillinger, og tilflytteren Katherine, der lægger skumle planer, fordi Susan (igen) er blevet gift med den virile blikkenslager Mike.

I begge montager synes kameraet at 'snige' sig ind på de intetanende beboere på Wisteria Lane, som om Mary Alice kigger ind til dem. Karakterer, som er spærret inde i deres huse, bag vinduer og døre, er en gennemgående stilfigur i serien. Men ikke alene kan hun se ind i de nydelige hjem – og har dermed adgang til alle karakterer og deres motiver – hun kan også skue både frem og tilbage i tiden. Og så kan hun være ironisk – som f.eks. da veninderne skal organisere et modeshow, og naboen Edie Britt udtrykker sin utilfredshed med at overtage en kjole fra den forsvundne Martha Huber: "She wouldn't be seen dead in black," hvortil Mary Alices voice-over tørt konstaterer: "Sadly for Mrs. Huber, this was no longer the case," og der klippes til hendes lig iklædt en sort skraldepose (Jermyn: 172).

I slutningen af afsnittet "Nice is Different than Good" kan Mary Alice konkludere, at der er forskel på synd og decideret ondskab – mens vi ser Susans datter Julie blive overfaldet og slået ned bagfra, da hun går ud med skraldespanden.

Ikke alene forener Mary Alice i sin person den gotiske forstadsfortællings drømme- og mareridtsaspekter, hendes voice-over har også en lang række narrative funktioner: Hun guider seeren ind i universet og kommenterer karakterernes forskellige (u)gerninger, ofte med brug af ironi, men hun sætter også de mange handlingstråde i perspektiv og etablerer sågar en cliffhanger i afsnittets sidste sekvens. Det er desuden hende, der lægger stemme

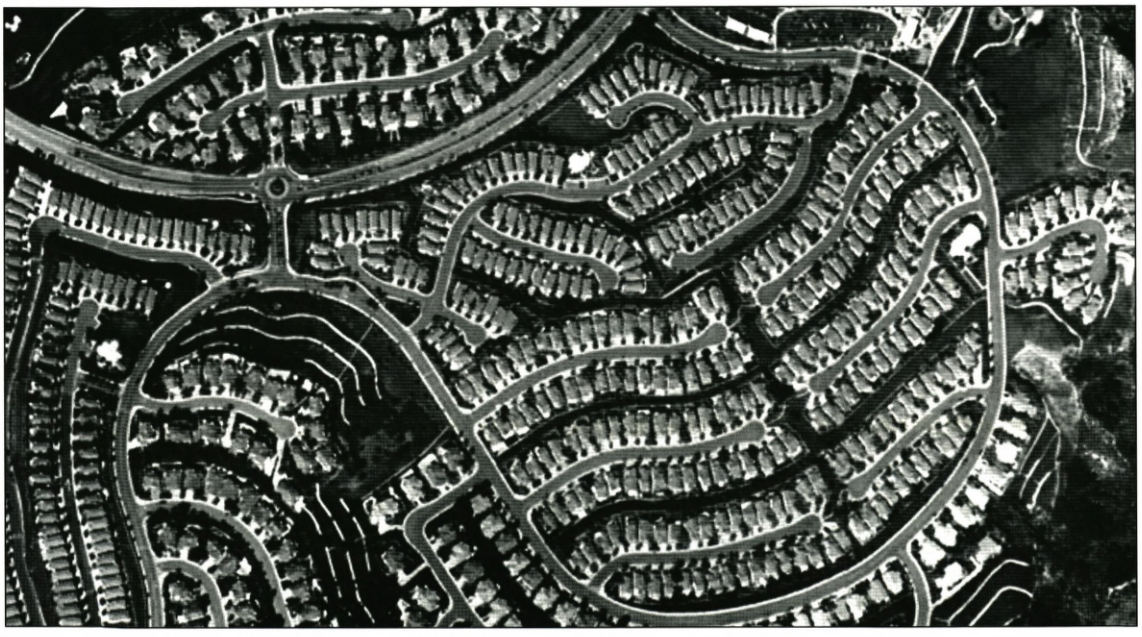
til føljetonens faste 'service-sekvens', hvor seeren opdateres i forhold til, hvad der skete i det foregående afsnit.

Selv om Mary Alice som nævnt på ingen måde kan siges at være moralsk pletfri, kan hun på mange måder betragtes som seriens moralske stemme. I essayet "A Morality Play for the Twenty-First Century" anskuer Shanna Swendson ikke mindst på den baggrund *Desperate Housewives* som en nutidig version af middelalderens moralitetsspil (Swendson 2005: 105-6). Det samme kan man til en vis grad hævde om *Weeds*, men ingen af de to serier skal forstås som handlingsanvisende rettesnore. Snarere er de groteske iscenesættelser af det moderne forstadslivs modsætninger.

Den uregerlige Nancy. Hvor den afdøde Mary Alice samler trådene i *Desperate Housewives*, er det i *Weeds* den spillevende Nancy Botwin, som styrer slagets gang. I det følgende vil jeg med udgangspunkt i dels seriens titelsekvens dels afsnittet "He Taught Me How to Drive By" (sæson 3, afsnit 7, 2007) se nærmere på seriens fremstilling af såvel forstæderne som rebellen Nancy og hendes dobbeltliv som husmor og pothandler.

At det i *Weeds* er mareridtsaspektet, der står i fokus, kommer til udtryk allerede i titelsekvensen, der ledsages af Malvina Reynolds' klassiske sang "Little Boxes" (1962). Titlen henviser til de mange forstæder med hundredevis af identiske huse, der var blevet opført i løbet af 1950'erne – "They all look just the same," som det hedder i sangens omkvæd. På billedsiden ser vi en montage af identiske mandlige joggere, identiske kvindelige joggere, identiske mænd, der henter caffe latte, identiske tykke drenge med ens rygsække, identiske piger med langt lyst hår, og identiske hunde. Kritikken af ensretningen og den

Luftfoto af den fiktive californiske forstad Agresti fra introsekvensen til *Weeds* (Showtime, 2005-).



manglende individualisme er ikke til at misforstå.[2]

Men heroverfor står Nancy Botwin, der i mere end én forstand må betegnes som individualist. Hun er 'den uregerlige kvinde' (Rowe 1995), som bryder med konventionerne og 'skaber uorden' ved ikke at ville placeres inden for de traditionelle rammer. Ifølge Kathleen Rowe, der har lanceret begrebet med teoretisk afsæt i bl.a. Bakhtins karnevalsbegreb, er den uregerlige kvinde ('the unruly woman') en grænseoverskridende, kvindelig komediefigur – som f.eks. Miss Piggy fra *Muppet Show* og sitcom-heltinden Roseanne fra serien af samme navn (Rowe 1995: 30-31). Hendes krop er gerne excessiv, hun fortæller vittigheder, griner ad sig selv og kan ofte have en androgyn fremtoning. Desuden er hun tit gammel eller maskuliniseret og som regel løs på tråden. Den uregerlige kvinde befinder sig således i yderkanten af, hvad der er normalt og acceptabelt (Rowe 1995: 31).

Skønt Nancy hverken er fed, gammel, maskulin eller androgyn – tværtimod lever hun op til tidens slanke og veltrænede kvindeideal – vil jeg alligevel karakterisere hende som en uregerlig kvinde, fordi hun i allerhøjeste grad overskrider det normale og accepterede. Hun skaber uorden, fordi hun som hvid middelklassehusmor vælger en kriminel 'karriere' inden for en branche (narkohandel), der traditionelt er domineret af mænd. Det tilsyneladende paradoks er, at hendes 'uregerlighed' skyldes et ønske om at opretholde en normal tilværelse for sine to børn. Det er den ulovlige pothandel, der skal muliggøre drømmen. Men den karriere, som Nancy i første omgang slår ind på for at overleve, udvikler sig i løbet af seriens første tre sæsoner til et familieforetagende, hvor hun også inddrager sine to sønner. Den ældste, Silas, bliver dealer for hende, og hun lader sin kompagnon Conrad lære ham op i potdyrkningens finesser. Efter i starten kun at have solgt til voksne i den umiddelbare omgangskreds udvider hun desuden efterhånden kundekredsen til high school-elever. Det bliver mere og mere betændt, men seriens sympati ligger utvetydigt hos Nancy og hendes familie. Det er dem, vi som seere inviteres til at føle empati med.

Afsnittet "He Taught Me How to Drive By" tydeliggør, hvordan Nancy hele tiden må balancere mellem frygten for at få afsløret sin frygtelige hemmelighed i det pæne nabolag og en angst for, at hun som almindelig husmor ikke vil kunne slå til blandt de garvede kriminelle, som hun er afhængig af for at kunne sælge pot. Et partnerskab med gangsteren U-turn resulterer i, at Nancy kommer til at skylde ham en særdeles stor sum penge på grund af en fejlslagen handel. Til hendes store held bliver U-turn dog kort efter dræbt af sin næstkommanderende, og i håb om at få annulleret sin gæld møder Nancy op til begravelsen. Her bliver hun introduceret til en anden narkogangster, og sammen mindes de U-turn. Nancy beretter lakonisk: "He taught me how to drive by". Det er underforstået, at der her er tale om en såkaldt *drive by shooting*. "Respekt!" udbryder gangsteren. Men hun undlader at nævne, at hun kun var passager og blev særdeles chokeret, da U-turn pludselig skød en flok medlemmer af det mexicanske narkokartel ned. Ikke desto mindre blev han en slags læremester for hende – hvilket hun anerkender ved siden at få tatoveret et U-vendings-symbol på den ene balde. U-turns efterfølger, Marvin, vil imidlertid alligevel ikke slå en streg over Nancys gæld og kræver, at hun deltager i et *gang meeting* med mexicanerne, der næppe vil "skyde en hvid kvinde på åben gade". Hun skal med andre ord fungere som en slags skjold, men

Mary-Louise Parker som den uregerlige Nancy Botwin i *Weeds* (Showtime, 2005-).

Nancy vender forhandlingssituationen til sin fordel og ender med alligevel at slippe for at betale gælden. Hun er ikke længere den naive hvide middelklassehusmor: Nu kan hun forhandle på egen hånd.

I forholdet til familien har hun opretholdt sin status som matriark, og de to sønner sætter ikke for alvor spørgsmålstegn ved hendes autoritet, selv ikke da de finder ud af, at deres mor er pothandler. Den eneste gang, hvor tvivlen melder sig hos sønnerne, er, da internettet ikke virker, fordi regningen ikke er betalt, eller da familien i sidste afsnit af sæson 3 bliver nødt til at flytte fra bydelen Agrestic. Sønnerne mukker, men Nancy påpeger, at det er hende, der er familiens overhoved, og at det derfor er hende, der bestemmer. Hvortil Silas replicerer: "The head of this family is dead!" med tydelig reference til den afdøde far. Nancy konstaterer tørt: "At least that's not my fault!". Den enlige mor har dårlig samvittighed over for sine to sønner, men kommunikation af følelser er ikke det, der fylder mest i *Weeds*.

Weeds skal imidlertid ikke forstås som en forfaldshistorie – tværtimod. For seriens logik er, lettere forenklet, at de korrupte, de politisk ukorrekte og anti-autoritære er 'de gode', som er oppe imod det pæne og konforme. Nancy opfatter selv sin kriminelle løbebane som en transformation og en personlig frigørelse, og hun nægter at lade sig knægte af politisk korrekte forventninger og krav til, hvordan man skal opføre sig.

Kritik og konservatisme. *Desperate Housewives* og *Weeds* er således to meget forskellige varianter af den moderne gotiske

forstadsfortælling. Hvor *Desperate Housewives* tager afsæt i angsten for ikke at leve op til omverdenens krav og forventninger, handler *Weeds* tværtimod om oprøret mod det konforme, det ensrettede og det almindelige. *Desperate Housewives* er blevet karakteriseret som en ekstremt negativ og kynisk skildring af forstaden og dens beboere – her affinder man sig med mord, kidnapninger og afpresning i nærmiljøet, men behøver til gengæld aldrig bekymre sig om benzinpriserne (Murphy 2009: 191). Omvendt i *Weeds*, hvor Nancy bliver kriminel, fordi hun ikke kan betale sine regninger.

Den helt centrale forskel på de to serier er imidlertid, at *Weeds* retter skytset udad mod politisk korrekthed, religiøs fundamentalisme og enhver form for autoriteter, mens *Desperate Housewives* vender perspektivet indad og fastholder en konservativ moral med den romantiske kærlighed som ideal. En mulig forklaring på denne forskel kunne være, at *Weeds* som *premium cable*-serie ikke er underlagt de samme indholdsmæssige restriktioner som broadcast-serier. Den samfundskritiske satire kan derfor være eksplicit i *Weeds*, mens *Desperate Housewives* grundlæggende dyrker det politisk korrekte og moralsk (for)dømmende, om end med en ironisk distance.

Noter

1. *http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5231334.stm*
2. Denne titelsekvens er fra sæson 3 af *Weeds* og er en lettere forlænget version i forhold til de to første sæsoner.

Litteratur

Carroll, Noël (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. London og New York, Routledge.

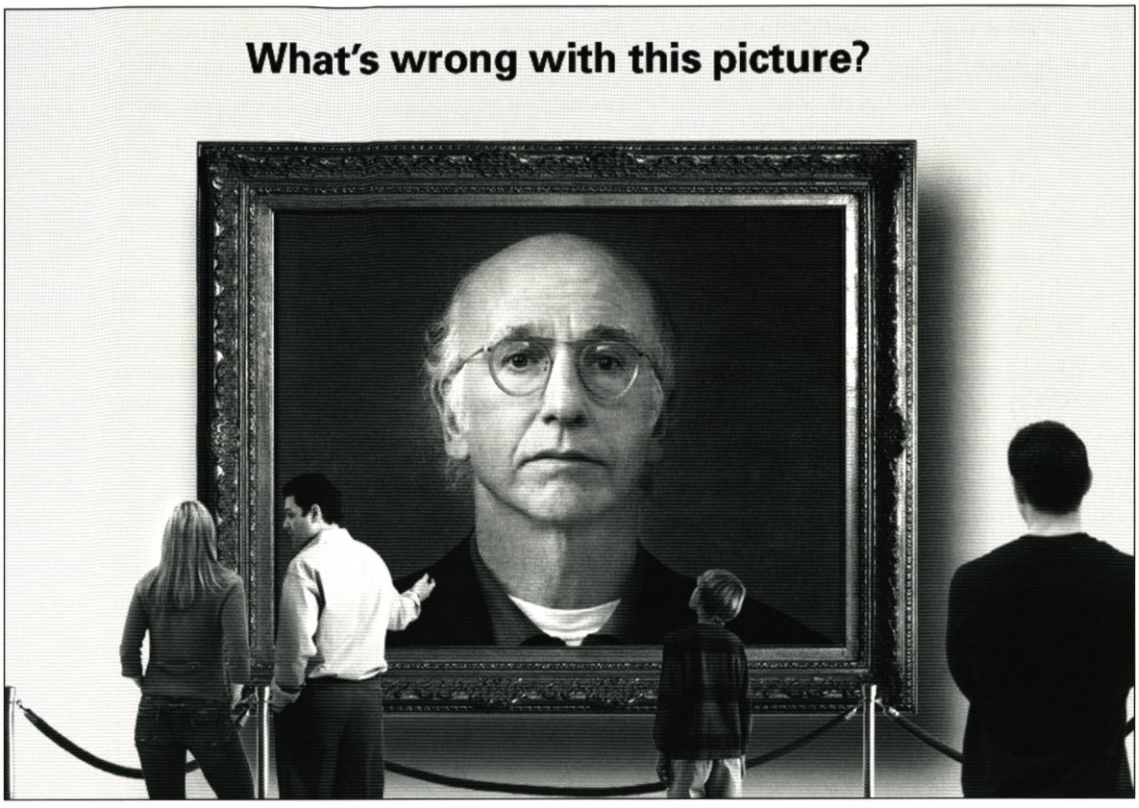
Huckvale, David (2010). *Touchstones of Gothic Horror. A Film Genealogy of Eleven Motifs and Images*. North Carolina, McFarland.

Jermyn, Deborah (2006). "Dying to Tell You Something: Posthumous narration in Desperate Housewives". In: McCabe, Janet og Akass, Kim (red.): *Reading Desperate Housewives. Beyond the White Picket Fence*. New York, I.B. Tauris.

Rowe, Kathleen (1995). *The Unruly Woman. Gender and Genres of Laughter*. Austin, University of Texas Press.

Swendson, Shanna (2005). "A Morality Play for the Twenty-First Century". In: Wilson, Leah (red.): *Welcome to Wisteria Lane*. Dallas, Benbella Books.

Murphy, Bernice, M. (2009). *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Houndsmills og New York, Palgrave Macmillan.



Curb Your Enthusiasm (HBO, 2000-, *Slap af, Larry!*).

Fra artig til arty

Smarte sitcoms til smarte seere

Af Andreas Halskov

Humor is serious business. (Nash 1985: 1).

Det hele starter med lyden af trommer, inden der blændes op til et nærbillede af et digitalur i, hvad der må formodes at være et soveværelse. Trommerne tilføjes guitar, og en fod kommer ind i billedet og banker hælen mod urets 'snooze'-knap. Kameraet tracker til siden og en smule baglæns, og en ung mand ses nu i halvnær, mens en ukendt førstepersonsfortæller høres på lydsporet: "Jeg har altid kunnet sove igennem alt. Storme, sirener, hvad som helst. I nat sov jeg slet ikke."

Således starter *Scrubs,* en moderne *sitcom*, der kørte i ni sæsoner på netværket NBC i perioden 2001-10. Skønt ovenstående måske kan lyde som en ganske traditionel åbning på en film eller tv-serie, byder disse første tretten sekunder faktisk allerede på nogle klare stilistiske brud med den klassiske sitcomgenre. Brugen af en

såkaldt *cold open*, hvor tilskueren kastes direkte ind i handlingen, er således atypisk for genren, ligesom den allerførste indstillings nærbillede udfordrer den traditionelle sitcoms karakteristiske halvnære beskæringer og halvtotaler. Også trackingen og førstepersonsfortælleren antyder en mere filmisk og stilbevidst form, der peger væk fra den klassiske sitcoms mere teaterprægede iscenesættelse.

I anslaget til seriens første afsnit fortsætter fortællerstemme og musik og lægger sig som en lydbro på tværs af de enkelte indstillinger, når der f.eks. klippes til nærbillede af et par hænder, der trykker barberskum ud af en dåse. Tilt op på ansigtet af den semi-afklædte hovedperson, J.D. (Zach Braff), efterfulgt af en tracking til venstre, hvor et spejl viser hans ansigt og overkrop i en halvtotal. Herefter følger en serie af *jump cuts*, der i sig selv har en komisk funktion. Der er med andre ord tale om en komik, som i lige så høj grad skabes gennem klipningen, dvs. på det postfilmiske plan, som gennem performance og staging foran kameraet. "Jeg bliver lidt underlig, når jeg er nervøs," 'forklarer' fortælleren, hvorpå der jump cuttes to gange til en halvtotal af hans overkrop, som på forskellig vis er dækket af barberskum.

Klip til et *establishing shot* af Sacred Heart Hospital, hvor J.D. arbejder, og som i vidt omfang danner den overordnede ramme om denne sitcom. Kameraet panorerer en smule til venstre, mens den joviale, non-diegetiske musik fortsætter på lydsporet, og bedst som J.D. træder ind

Scrubs (NBC, 2001-).

på hospitalet – i en halvtotal, med et smil på læben – bliver der manipuleret med musikken, så den i samspil med et hurtigt *POV shot* understreger kontrasten mellem virkelighedens kaos og J.D.'s naive forestillinger. "Syv års medicinstudier har lært mig én ting," siger fortælleren, afbrudt af en hektisk sygeplejerske, der aflægger rapport i et stressende POV shot: "Jeg ved ikke en skid."

Efter 46 sekunder introduceres nu seriens korte, men relativt avancerede titelsekvens, som snart efterfølges af et længere og ganske stiliseret fortælleforløb. Et forløb, der indeholder både flashbacks, flashbacks-i-flashbacks og eksempler på *imaginary shots*, hvor J.D.'s mentale forestillinger indklippes uden tydelige audiovisuelle markører.

Dette korte forløb, der varer cirka 3 minutter og 45 sekunder, indeholder samtidig en række forskellige stilvalg: Vennen Turk (Donald Faison) introduceres via en komisk *freeze frame*, og mødet med den kvindelige *love interest*, Elliot Reid (Sarah Chalke), gøres komisk i kraft af *slow motion* og en komisk, påfaldende brug af non-diegetisk musik. Desuden laver Turk en indforstået, intertekstuel reference til Steven Spielbergs *E.T.* (1982), da han pegende kommenterer Elliots fornavn.

Smartcoms. Mange nyere sitcoms gør elegant brug af netop intertekstualitet og stilbevidst selvrefleksivitet, men hvor der efterhånden er skrevet meget om de lange dramaseriers såkaldte 'tredje guldalder' (se f.eks. Creeber 2004, Spiegel og Olsson 2004, McCabe og Akass 2007), så har de nye sitcoms indtil videre ikke fået den store opmærksomhed. Men faktisk har sitcom-genren i de senere år gennemgået en udvikling, der ikke står tilbage for de lange dramaseriers. Steven Johnson sporer således "en lignende bevægelse frem mod en højere kompleksitetsgrad i de fleste af de sitcoms, som er blomstret frem i løbet af de sidste tyve år":

> Sammenlign den måde, komikken udfolder sig på i nyere klassikere som *Seinfeld* og *The Simpsons* – samt i moderne kritikerfavoritter som *Scrubs* og *Arrested Development* – med tidligere sitcoms som *All in the Family* eller *Mary Tyler Moore*. Den mest sigende målestok for en tv-series kompleksitet er mængden af ekstern information, seeren må trække på for at 'fange' vitserne i deres helhed. Alle kan sætte sig ned foran de fleste samlebåndsagtige sitcoms – *Home Improvement* eller *Three's Company* – og humoren er øjeblikkeligt forståelig … Næsten samtlige sekvenser i *Seinfeld* eller *The Simpsons* indeholder derimod en vits, som kun giver mening, hvis tilskueren selv bidrager med den nødvendige ekstra information – information, som bevidst tilbageholdes af serien. (Johnson 2005: 84-85).

En række af tidens mest markante sitcoms spiller netop på indforståede referencer – det gælder således f.eks. *Family Guy* (Fox, 1999-) og *Scrubs*. Og/eller deres humor kan være ironisk, intellektuel og stærkt dobbeltbundet – som f.eks. i *Modern Family* (ABC, 2009-) og *Flight of the Conchords* (HBO, 2007-) – ligesom de gerne leger med deres egen repræsentationsstatus – som det ses i f.eks. *The Office* (BBC, 2001-03), *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000-, *Slap af, Larry!*) og *Klovn* (TV 2 Zulu, 2005-10). Endelig kan man konstatere, at mange af de nye sitcoms ikke blot videreformidler en verbal og fysisk komik, der udspiller sig foran kameraet, men i høj grad lader humoren udspringe af stil og filmiske virkemidler.

I forlængelse af Jeffrey Sconces begreb 'smart-films'[1] vil jeg kalde disse nye sitcoms *smartcoms*: smarte serier, der henvender sig til et smart, dvs. oplyst publikum, som forstår at goutere stilistiske raffinementer, og som – frem for alt – kan deres tv-historie.

Hverdagskomik med dåselatter. Den klassiske situationskomedie – sitcom – blev født i 1950'erne, hvor udbredelsen af tv for alvor tog fart.[2] Ligesom først de stumme slapstick-komedier og siden de tidlige tonefilms overvejende verbale komedier blev sitcomgenren anklaget for at være 'ufilmisk': Komikken, der hovedsagelig tog sit afsæt i hverdagsagtige situationer, lå ikke i den filmiske formidling, men i karakterernes replikker og fysiske udfoldelser foran kameraet. Fra Jackie Gleasons højrøstede oneliners i *The Honeymooners* (CBS, 1951-55) til Michael Richards farcekomiske entréer som Kramer i *Seinfeld* (NBC, 1990-98).

I modsætning til de lange dramaserier med deres fortløbende handling er sitcoms episodiske. Hver episode, der typisk varer 20-30 minutter, er bygget op omkring en komisk situation – deraf navnet – der som regel hjælpes på vej af et *laugh track*, så tilskueren aldrig er i tvivl om, hvor der skal grines. Karakterer og miljø går igen fra afsnit til afsnit, men hver episode er en selvstændig, cirkulær fortælling, hvor handlingen typisk ender med at vende tilbage til udgangspunktet.

1. Normalsituation etableres. Hvert afsnit åbner med en præsentation af seriens velkendte ramme og faste, prototypiske karakterer.
2. Rituel fejl begås. Hovedpersonen bryder en social regel, f.eks. ved at lyve, og derfra bliver situationen hurtigt mere og mere kompliceret og kaotisk.
3. Rituel lektie læres. Hovedpersonens brud på den sociale norm afsløres, og han/hun erfarer f.eks., at det ikke betaler sig at lyve.

Desi Arnaz og Lucille Ball i *I Love Lucy* (CBS, 1951-57).

4. Normalsituation genetableres. Hovedpersonen tilgives for sin fejl, og *status quo* genetableres.
(Marc 1989: 190-91).

Den æstetiske formel for den traditionelle sitcom blev skabt af filmfotografen Karl Freund, der også fotograferede *I Love Lucy* (CBS, 1951-57). Freund opererede typisk med tre stationære kameraer, som fra tre forskellige positioner optog en række scener, der ofte udspillede sig imellem blot to personer. Det ene kamera fangede personerne i en total, mens kamera 2 og 3 indfangede hver af de implicerede parter i en halvnær eller halvtotal. Denne tre-kamera-teknik, af Freund kaldet *the three-headed monster*, havde til formål at skabe en nem og sømløs klippestil, hvor man hurtigt kunne klippe imellem karaktererne og således konstant veksle imellem komiske *punchlines* og *reaction shots* (Mills 2009: 39).

Den klassiske sitcom har to grundformer: *workplace sitcoms* – f.eks. *Spin City* (1996-2002) – og *family sitcoms* (som f.eks. *I Love Lucy*), der udspiller sig hhv. inden for hjemmets fire vægge, typisk med en hjemmegående husmor og en udearbejdende familiefar som omdrejningspunkter, og på en arbejdsplads, hvor forholdet mellem medarbejderne ofte antager karakter af en slags erstatningsfamilie. Hertil kommer en tredje, mere moderne afart – den såkaldte *friends-as-family sitcom*, der foregår i et hjemligt miljø, men blandt venner, ikke i en traditionel kernefamilie. Sådanne friends-as-family sitcoms taler til et yngre publikum og afspejler en moderne virkelighed, hvor folk forbliver 'unge' og uden ægteskabelige bindinger i længere tid end nogensinde før (Charney 2005: 586-89; Hartley 2005: 65-67). Det gælder f.eks. *Friends* (NBC, 1994-2004) og *How I Met Your Mother* (Fox, 2005-), der ellers i alt væsentligt bekender sig til den traditionelle formel.

Selvrefleksivitet med stil. Man kan diskutere, om de serier, jeg her kalder smartcoms, overhovedet er sitcoms. Det mener jeg dog, de er, fordi

- de følger sitcomens klassiske cirkulære dramaturgi;
- de har for størstedelens vedkommende sitcomens korte format og varer typisk 20-30 minutter pr. episode;
- de knytter sig fortsat til et sæt af faste karakterer i et fast miljø, ofte hjemmet eller arbejdspladsen;
- de bygger på en situationel komik, der udspringer af hverdagslignende situationer;
- de lanceres ofte *som* sitcoms (dette gælder f.eks. både *30 Rock*, *Scrubs*, *Curb Your Enthusiasm*, *Flight of the Conchords* og sågar *The Office*).

Men dels glimrer dåselatteren typisk ved sit fravær i smartcoms, dels er de langt mere stilbevidste, refleksive og grænsesøgende end de klassiske situationskomedier. Med Jane Feuer (2000) kan vi sige, at sitcomgenren har bevæget sig ind i en refleksivitetsfase, hvor den leger med og udfordrer sine egne traditioner og 'regler', gerne med hyppige intertekstuelle referencer til andre tv-serier og film.

Anslaget til den moderne workplace-sitcom *Scrubs* kan igen tjene som eksempel – ikke mindst selve mødet mellem protagonisten J.D. og hans kvindelige kollega Elliot. I en klassisk *walk-and-talk* ses de bevæge sig hen imod det stationære kamera, mens Elliot fabulerer over sin livshistorie til en synligt begejstret J.D. Hun snakker uafladeligt, stort set uden afbrydelser, og

da hun forklarer, at faderen gav hende et drengenavn, fordi han ønskede sig en sportsudøver ... og straks tilføjer, "I'm joking. You get it?", lyder J.D.'s refleksive svar: "I would have laughed if you had paused."

Der klippes til en trappeopgang, hvor vi ser Elliot og J.D. i stationært fugleperspektiv, idet Elliot siger: "Jeg ved, hvad du tænker." Herefter klippes til et nærbillede af hendes bagdel set fra J.D.'s *point of view*, som voice over-fortælleren kommenterer med bemærkningen, "Din bagdel ligner to saltkringler, der krammer." Klip til J.D., som kigger på Elliot og ryster på hovedet: "Nej, du gør ej," svarer han. Elliot fortsætter nu med at forklare, hvad hun tror, J.D. tænker, nemlig at hun er en hyperambitiøs pige – i skarp og komisk kontrast til de tanker, som fortælleren formidler, at J.D. faktisk går rundt med.

Elliott fortsætter med at snakke og bevæger sig hurtigt, målrettet op ad trapperne, idet J.D. spørger hende, om det er et kapløb, hun har gang i. Overraskende svarer hun "ja" og forsvinder nu ud af skærmbilledet, mens fortælleren igen dukker op på lydsporet: "Så desperat er jeg altså ikke".

Efter et komisk kontrastklip ser vi nu – i *slow motion* – Elliot og J.D. løbe om kap på hospitalsgangen iført løbetøj, rygnummer og alt, hvad dertil hører. På lydsporet høres popnummeret "I Want You to Want Me" med Cheap Tricks. I samspil med Zach Braffs non-verbale performance underkender popnummeret J.D.'s påstand om, at han ikke er desperat. Hvis der er ét ord, der kan karakterisere ham, er det netop 'desperat'.

Tina Fey og Alec Baldwin i *30 Rock* (NBC, 2006-).

Scrubs anvender generelt en mere legende og grænsesøgende fortællestil, samtidig med at serien gør brug af en dobbeltbundet og selvrefleksiv humor, som stiller krav til publikum.

Meta-tv for viderekomne. Noget tilsvarende er på spil i serien *30 Rock* (NBC, 2006-), der er skabt af Tina Fey fra holdet bag sketch-showet *Saturday Night Live* (NBC, 1975-). Allerede seriens titel, der henviser til adressen 30 Rockefeller Plaza, hvor hovedkontoret for NBC's New York-studie ligger, peger således i retning af den indforståede og ofte 'smarte' form for (meta-tv) komik, der præger *30 Rock*.

I en af seriens episoder indgår f.eks. et terapiforløb for stationens sorte 'stjerne', Tracy (Tracy Morgan). Med stor komisk effekt forsøger den koleriske chef, Jack Donaghy (Alec Baldwin), at spille samtlige personer i Tracys nærmeste familie. Det lille rollespil, indfanget med let sitrende håndholdt kamera, løber imidlertid løbsk og ender snart som en Jack Donaghy *one-man-sketch*, hvor Tracy er helt overflødig. Den kvindelige terapeut kigger uforstående på Jack og siger: "I think we're just doing *Good Times* now ..."

Referencen til *Good Times,* en CBS-sitcom fra 1970'erne om en fattig sort familie, forudsætter kendskab til den genre, som *30 Rock* indskriver sig i og i nogen grad sprænger rammerne for. Der er med andre ord tale om en langt mere indforstået humor end den klassiske sitcoms simple, hverdagslignende situationer, hvor dåselatteren hjælpsomt angiver, hvor der skal grines.

Newzealandsk deadpan. *Flight of the Conchords* er endnu et eksempel på en moderne smartcom. Serien, der er baseret på et radioshow fra BBC, er en skæv blanding af sitcom og *comedian comedy*. Den er skabt af de to newzealændere Jemaine Clement og Bret McKenzie, der spiller 'sig selv'.

Episodelængden afviger ikke fra den traditionelle formel, og man kan godt – om end måske med en lille tilsnigelse – kalde komikken situationel. Som *Scrubs* og *30 Rock* gør *Flight of the Conchords* ikke brug af et *laugh track*, og i det hele taget er komikken langtfra overfortalt. I stedet kombineres de to skuespilleres *deadpan*-agtige udtryk med en række ofte skøre og pudsige indfald af både fortælleteknisk og stilistisk karakter. Og så er serien kendt for sine mærkværdige, musikvideolignende mellemspil, hvor Jemaine og Bret pludselig bryder ud i sang og metakommenterer på de vittige og oftest skæve forløb.

I "Mugged" (første sæsons episode 3) oplever vi et interessant og for serien ganske typisk eksempel på denne mere stilbårne og subtile komik. Her er Bret og Jemaine blevet berøvet af to bøller, der dog virker mere bøvede end egentlig faretruende. I forbindelse med røveriet kommer Jemaine til at sidde fast i et hegn, og Bret efterlader ham alene med de to bøller.

Senere i afsnittet bliver Jemaine pludselig og uden større virak gode venner med de to røvere, og nu klippes der til en mærkværdig scene på en bar. En let klimprende akustisk guitar høres på lydsporet, og en kvinde siger: "Så din bedste ven, din bedste ven i hele verden, efterlod dig altså bare dér helt alene med to farlige bøller?" I en halvtotal ser vi nu kvinden sidde sammen med Jemaine, en anden kvinde og den ene af bøllerne, der afbryder kvinden og opfordrer hende til at omtale ham pænere. Den anden kvinde (bøllens kæreste, må vi formode) spørger nu Jemaine, om han var bange. "Jo, det var jeg vel," siger han og kigger på bøllen som for at få ham til at afeller bekræfte dette udsagn. Bøllen nikker.

Bret McKenzie og Jemaine Clement i *Flight of the Conchords* (HBO, 2007-09).

Der klippes imellem en halvtotal af alle fire og et *two-shot* af bøllen og hans kæreste, idet kæresten siger: "Jeg forstår simpelthen ikke, hvorfor han ville gøre sådan noget. Sådan en idiot." Den anden kvinde stemmer i: "Ja, sikke en idiot" – hvorpå hun pludselig og ganske uventet synes at kigge ud mod tilskueren. Men der klippes på blikretning ... til en halvnær af Bret, som pinligt berørt kigger ned i bordet. Først nu viser det sig altså, at den person, de alle har talt om og skoset, hele tiden har været en del af gruppen. Den pudsige iscenesættelse, billedbeskæringerne og klipningen er således det egentlige grundlag for komik og overraskelse i denne scene.

Den klassiske sitcoms stationære, upåfaldende tre-kamera-system er her erstattet af et ét-kamera-system, hvor de enkelte indstillinger, kamerabevægelser, mellemtekster og musikalske mellemspil pådrager sig særskilt opmærksomhed. I stedet for en sømløs stil, der giver plads til en skuespiller- og dialogbåren humor, glimrer *Flight of the Conchords* ved et påfaldende udtryk, der i samspil med skuespillerne og de skæve replikker skaber en ofte særpræget og mere selvrefleksiv form for komik.

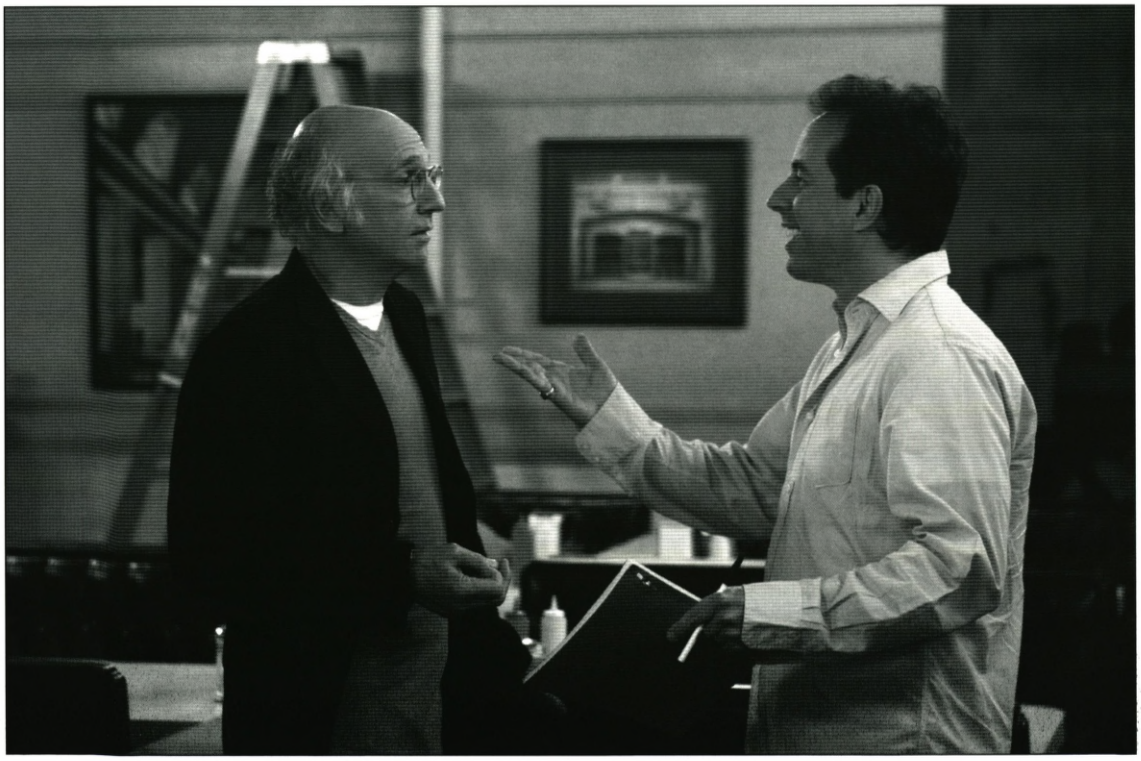
Intranetworkcrosspolinisynergism. Den indforståede og refleksive humor ses også – og måske i endnu højere grad – i de forskellige *paratekster*, som omgiver tidens tv-serier. I forbindelse med Emmy-showet i 2010 blev der således vist en særdeles morsom og yderst refleksiv sketch med de medvirkende fra *Modern Family*.[3] En tv-producent kigger smørret på hele den mo-

derne familie, der har installeret sig i den bløde familiesofa, og siger så: "Jeg vil bare lige sige: Serien (*Modern Family*) kan umuligt blive bedre, men hvis der er én ting, jeg har lært af mine to måneders erfaring med tv, så er det, at serier altid kan blive bedre." "Hvad tænker du på?" spørger Ed O'Neill, der spiller seriens familieoverhoved, Jay Pritchett. "Ét ord," siger producenten, "intranetworkcrosspolinisynergism". Hvorpå der klippes til en scene, hvor tegneseriefiguren Stewie Griffin fra *Family Guy* flettes ind i *Modern Family* som adoptivbarn for seriens homoseksuelle par. "Hvorfor kan I ikke bare adoptere et almindeligt barn?" spørger Ed O'Neill, hvortil Stewie replicerer: "Hey, Al Bundy, det må være dejligt for dig at være med i en serie, hvor folk kan nævne dig ved middagsselskaber uden at skulle græmmes."

Et replikskifte, der absolut ingen mening giver, med mindre seeren er med på, at Ed O'Neill også spillede familiefaderen Al Bundy i serien *Married ... With Children* (Fox, 1987-97, *Vore værste år*).

I grænselandet. En sidste smartcomtendens, jeg kort vil omtale, er serier, der anvender en række virkemidler, man kender fra dokumentarens univers (håndholdt kamera, naturligt lys og lyd mv.), og/eller baserer sig på virkelige personer og begivenheder – ofte skabernes egne liv – på en sådan måde, at det bliver meget vanskeligt for seeren at skelne mellem fakta og fiktion. Eksempler her er *Klovn*, *Arrested Development* (Fox, 2003-06), *The Larry Sanders Show* (HBO, 1992-98), *Louie* (FX,

Jerry Seinfeld møder sin 'skaber', Larry David, i *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000-, *Slap af, Larry!*).



2010,-)[4], *Curb Your Enthusiasm* og *30 Rock*.

I disse serier gøres grænsen imellem virkelighedsrepræsentation, fiktionsserie og metafiktion flydende, hvorfor flere (bl.a. Toft 2008) har omtalt fænomenet som en tidstypisk blanding af sitcom og *mockumentary*, dvs. 'falske dokumentarfilm', mens andre (bl.a. Brix 2008) har forsøgt sig med helt nye betegnelser så som 'fiktiobiografisme'. Disse seriers leg med deres egen repræsentationsstatus er efterhånden velkendt og velbeskrevet – i en dansk sammenhæng primært i forbindelse med *Klovn* – og skal derfor ikke være genstand for en længere redegørelse her.[5]

Blot et par ord om *Curb Your Enthusiasm*, der er en af de mest ekstreme og iøjnefaldende af disse nye serier. Den er grænsesøgende i både sprog og indhold – som det eksempelvis ses i en episode, hvor Larry og hustruen sidder til bords med en pornoskuespiller, der under maden taler frivolt om analsex, *teabagging* og andre seksuelle udskejelser. Mere interessant er dog seriens selvrefleksive fremstilling, idet den omhandler en tv-serieskaber, Larry David, der i rollen som sig selv – eller rettere sin medieskabte persona – lever i en på alle måder medieret og mediecentreret verden. Brugen af håndholdt kamera, virkelige hændelser, diverse kendisser (bl.a. Ted Danson og Jerry Seinfeld) i rollerne som 'sig selv' og fraværet af dåselatter er alle centrale komponenter i Larry Davids serie om 'Larry David'.

Seriøst sjove serier. *Curb Your Enthusiasm*, *Scrubs*, *30 Rock* og de øvrige her omtalte smartcoms bygger stadig først og fremmest på den komik, der kan ligge i den enkelte situation, og er således at betragte som sitcoms. Men de kendetegnes samtidig ved en række markante stilistiske og intertekstuelle afvigelser fra genren. Den moderne smartcom gør således op med sitcom-genrens ry for at være harmløs og latterlig. Smartcoms er alt andet end platte – de er tværtimod, ja, smarte og henvender sig til et sofistikeret publikum, der forstår at værdsætte indforståede referencer og subtile stilistiske finesser. De moderne smartcoms er ikke blot filmet komik – de inddrager i høj grad mediet selv, reflekterer over det og gør det til genstand for komik – uden brug af dåselatter. De bliver dermed *seriøst* sjove.

Noter

1. Her refereres til Sconces begreb 'smart-film', som betegner en række amerikanske film fra 1990'erne i grænselandet mellem *art film* og kommercielt produkt – film, der søger at ramme et publikum bestående af 'smarte', dvs. hippe og højtuddannede, unge med penge på lommen. For mere herom, se Sconce 2002.
2. I 1950 ejede fire millioner amerikanere et tv-apparat, men blot ni år efter, i 1959, var tallet vokset til hele 44 millioner. Tallene vidner om den eksplosive udvikling, som skete på film- og tv-fronten i 1950'ernes USA (se f.eks. Gorman og McLean 2003: 128).
3. Sketchen kan ses her: *http://www.youtube.com/watch?v=bBEp7XawX7k&feature=related*
4. Her skylder jeg en tak til August Wester for at have ledt mig på sporet af Louis C.K.-sitcomen *Louie*.
5. Se eksempelvis Stockmann 2005, Toft 2008 og Jacobsen 2008.

Litteratur

Agger, Gunhild (2009). "Komedie". In: Kolstrup, Søren et al. (red.): *Medie- og kommunikationsleksikon*. København, Samfundslitteratur.

Altman, Rick (1999). *Film/Genre*. London, British Film Institute.

Charney, Leo (2005). "Television Sitcoms". In: Charney, Maurice (red.): *Comedy: A Geographical and Historical Guide*, vol. 2. London, Praeger.

Creeber, Glen (2004). *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London, BFI.

Feuer, Jane (2000). *The Hollywood Musical*. Bloomington og Indiana, Indiana University Press.

Gorman, Lyn og David McLean (2003). *Media and Society in the Twentieth Century: A Historical Introduction*. Malden, MA, Blackwell Publishing.

Gripsrud, Jostein (2002). *Understanding Media*. London, Arnold.

Hartley, John (2005). "Situation Comedy, Part 1". In: Creeber, Glen (red.): *The Television Genre Book*. London, BFI Publishing.

Jacobsen, Louise Brix (2008). "Klovnen og ryg-tet", *16:9*, september.

Johnson, Steven (2005). *Everything Bad is Good for You: How Popular Culture is Making Us Smarter*. London, Penguin Books.

King, Geoff (2002). *Film Comedy*. London, Wallflower.

Krutnik, Frank (2003). "General Introduction". In: Krutnik, Frank (red.): *Hollywood Comedians: The Film Reader*. London, Routledge.

Larsen, Peter (2008). *Medievitenskap bind 2: Medier – tekstteori og tekstanalyse*. Bergen, Fagbokforlaget.

Marc, David (1989). *Comic Visions: Television Comedy and American Culture*. London, Blackwell.

McCabe, Bob (2005). *The Rough Guide to Comedy Movies*. London, Rough Guides.

McCabe, Janet og Akass, Kim (red.) (2007). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London og New York, I.B. Tauris.

Mills, Brett (2009). *The Sitcom*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Nash, Walter (1985). *The Language of Humour: Style and technique in comic discourse*. Essex, Longman.

Neale, Steve (2005). "Sketch comedy". In: Creeber, Glen (red.): *The Television Genre Book*. London, BFI.

Neale, Steve og Krutnik, Frank (2003). "The Case of Silent Slapstick". In: Krutnik, Frank (red.): *Hollywood Comedians: The Film Reader*. London, Routledge.

Nielsen, Jakob Isak (2011 – under udgivelse). "Netværks-serier". In: Nielsen, Jakob Isak et al. (red.): *Fjernsyn for viderekomne: ny amerikansk tv-dramatik*. Århus, Turbineforlaget.

Savorelli, Antonio (2010). *Beyond Sitcom: New Directions in American Television Comedy*. London, McFarland.

Sconce, Jeffrey (2002). "Irony, nihilism and the new American 'smart' film". *Screen* 43, 4 (vinter).

Spiegel, Lynn og Olsson, Jan (red.) (2005). *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham, NC, Duke University Press.

Stockmann, Camilla (2005). "Tv-serien 'Klovn' stærkt 'inspireret' af amerikansk serie". *Politiken*, 24. september.

Toft, Julie Hornbek (2008). "Latterligt! Pinligt! Virkeligt? Virkeligheden som komisk reference i *Klovn*". *Kosmorama*, nr. 242, vinter. København, DFI.

Noomi Rapace som Lisbeth Salander i *Män som hatar kvinnor* (2005, *Mænd der hader kvinder*, instr. Niels Arden Oplev). Foto: Knut Koivisto.

Adaptioner, spinoffs og selvstændige produktioner

Strategier i svensk og dansk tv-krimi

Af Gunhild Agger

Det er en kendt sag, at litterære bestsellere er med til at bestemme, hvilke film og tv-serier der bliver produceret. Det svenske filmselskab Yellow Birds motto er: "We turn bestsellers into blockbusters".[1] Yellow Bird, der er grundlagt i 2003, har flere gode argumenter for sit motto. Mest kendt er selskabet nok for produktionen af Millennium-trilogien, baseret på Stieg Larssons umådeligt velsælgende krimithrillere: *Män som hatar kvinnor* (2005, *Mænd der hader kvinder*), *Flickan som lekte med elden* (2006, *Pigen der legede med ilden*) og *Luftslottet som sprängdes* (2007, *Luftkastellet der blev sprængt*). De tre film delte titler med romanerne, men havde forskellige instruktører, nemlig henholdsvis danske Niels Arden Oplev (*Män som hatar kvinnor*, februar 2009) og svenske Daniel Alfredson (*Flickan som lekte med elden*, september 2009, og *Luftslottet som sprängdes*, november 2009). Filmene blev samtidig produceret for tv og er også udgivet på dvd. Ifølge Yellow Bird har film-

ene været vist i 50 lande og har indtjent 214 millioner dollars. Ikke så underligt, at Yellow Bird – i samarbejde med andre, bl.a. Nordisk Film – har ønsket at følge succesen op med filmatiseringer af andre internationalt kendte svenske og norske krimiforfattere så som Liza Marklund (f.eks. *Nobels Testamente*, 2012, instr. Peter Flinth; Marklund har også tidligere været filmatiseret), Jo Nesbø (med filmen *Headhunterne*, 2011, instr. Morten Hyldum) og Anne Holt (hvor man i samarbejde med TV 2 Norge i øjeblikket arbejder på at omforme seks krimier til seks tv-film).

Internationalt har man længe været opmærksom på den såkaldte 'tie-in'-effekt (Feather og Woodbridge 2007: 218), dvs. at succes på ét område, f.eks. bogens, øger chancerne for succes på et andet, f.eks. filmens og/eller tv-seriens. Tie-in-effekten er et stærkt argument for at tænke i flermediale produktioner, i hvert fald hvis man er interesseret i økonomisk overskud. En bogudgivelse med tilstrækkelig gennemslagskraft, gerne i serieform, danner grundlag for en eller flere film, der igen vækker interesse for bogen, som nu kan recirkuleres i nye oplag i bogklubber eller som paperback, ofte med skuespillerne på forsiden. Eksemplerne fra Yellow Bird viser, at man i Skandinavien op igennem 00'erne i stigende grad har taget tie-in-fænomenet til sig. Og det danske selskab Miso Film, der er grundlagt i 2004, har haft succes med Varg Veum-serien (film, tv og dvd-udgivelser 2007-11), der bygger på adaptioner af norske Gunnar Staalesens romaner.

I en dansk sammenhæng er Miso Film imidlertid undtagelsen, der bekræfter reglen, for den dominerende danske model for tv-krimi-produktion bygger ikke på romanforlæg. Her er tv-krimierne selvstændige produktioner, hvilket kan skyldes en insisteren på, at uafhængigheden af litterære forlæg giver bedre betingelser for kreativitet og eksperimenter. Dette er i hvert fald opfattelsen i DR, der gennem det seneste årti har været den vigtigste producent af tv-krimier i Danmark (se Lynge A. Gemzøes interview med Ingolf Gabold i Agger og Waade 2010).

Det kan også skyldes, at den danske romanproduktion som helhed har været svagere profileret end den svenske og derfor i mindre grad presser sig på som forlæg. I hvert fald finder man endnu ikke mange romanserier på de obligatoriske ti bind, der jo næsten beder om at blive genstand for en tv-serie, fordi man allerede har fået serveret idéerne til en række hovedkarakterer og et plot, der blot venter på at blive visualiseret.[2]

Det er imidlertid interessant at konstatere, at den selvstændige model ikke har været en forhindring for international anerkendelse eller eksport, jf. den succes, DR har haft med *Rejseholdet* (2000-04, 32 afsnit), *Ørnen* (2004-06, 24 afsnit) og *Livvagterne* (2009-10, 20 afsnit), der vandt Emmy-priser i henholdsvis 2002, 2005 og 2009. Alle er de blevet distribueret i hele Norden foruden en række andre, primært europæiske, lande. I forhold til distribution spiller det også ind, at film og tv-serier i dag, i Danmark som i Sverige, oftest er koproduktioner mellem flere lande – og er blevet til med støtte fra nordiske og europæiske film- og tv-fonde. Desuden betyder omdømmet en del, og danske tv-krimier har efterhånden oparbejdet et godt ry, som det ses af omtaler ikke mindst i Tyskland. F.eks. skriver internetmagasinet Kino.de om *Forbrydelsen*:

> Æstetisk præsenterer produktionen sig langt over det gængse tv-gennemsnit. Selv om amerikanske 'ægtheds'-formater som *24 timer* måske har tjent som inspiration, udmærker *Forbrydel-*

sen sig dog ved sin egen, typisk skandinaviske atmosfære. (Kino.de besøgt d. 29.4.2011).

Også TV 2 har valgt at følge den uafhængige linje, en linje, de indvarslede med *Strisser på Samsø* i 1997-98. *Blekingegade* (2009) blev således udviklet på baggrund af virkelige begivenheder i 1970'erne og 80'erne, som senere er fremstillet i reportageform af kriminalkommissær Jørgen Moos og – mest markant og med størst gennemslagskraft – af Peter Øvig Knudsen i bøgerne *Blekingegadebanden I-II* (2007). TV 2's *Blekingegade* var dog bl.a. af ophavsretsmæssige grunde ikke en adaption. *Den som dræber* 1-10, sendt på TV 2 i 2011, blev udviklet af den kendte danske krimiforfatter Elsebeth Egholm og konkretiseret af den erfarne manuskriptforfatter Stefan Jaworski, men har ikke noget med Egholms romaner at gøre.[3] Det har derimod en planlagt filmatisering af Egholms Aarhusromaner, som Miso Film og TV 2 er i gang med på baggrund af støtte fra Den Vestdanske Filmpulje og Aarhus Kommune (kilde: *Fynske Medier* d. 12.4.2011). Alt i alt må man dog sige, at det foreløbig er den selvstændige produktion, der har domineret på både DR og TV 2.

Jeg skal i det følgende udbygge og præcisere dette foreløbige signalement af, hvad man kan kalde henholdsvis den svenske og den danske model. Det er i sig selv interessant, at strategierne er så forskellige i to produktionskulturer, der ellers på mange måder er ret beslægtede. Formålet er at indkredse særlig markante forskelle, men også at udpege de ligheder, der trods alt er. Hvilken strategi der er at foretrække, er svært at afgøre, da det kommer an på, hvad succeskriterierne er. Det er samtidig interessant at konstatere, at de to forskellige produktionskulturer i 2011 barslede med en fusion – *Bron/Broen* (ti dele, konceptuerende instr. Charlotte Sieling).

Sverige: Adaption og spinoff. Den svenske model bygger i sit udgangspunkt på adaption, altså 'oversættelse' fra bog til film. Men den form for spinoff, der er baseret på videreudvikling af bestemte karakterer hos en populær forfatter, har vist sig at være et meget vigtigt næste led i modellen.

Det har stor betydning for den svenske model, at det var i Sverige, den skandinaviske krimibølge startede, og at det er den svenske kriminalroman, der har domineret på internationalt plan. Andrew Nestingen og Paula Arvas omtaler ganske vist den skandinaviske krimi som "a familiar brand in the United States and England since the 1990s" (Nestingen og Arvas 2011: 1), men der er ingen tvivl om, at det er Sverige, der har været den dominerende part i det skandinaviske gennemslag. Det brede internationale gennembrud skete i løbet af 00'erne, hvor først Henning Mankells *Sidetracked* (1995, *Villospår*) og dernæst Arnaldur Indridasons *Silence of the Grave* (2001, *Grafarþögn*) vandt den britiske Crime Writer's Association's Golden Dagger, i hhv. 2001 og 2005. Samtidig blev Liza Marklunds romaner bredt oversat, efterfulgt af f.eks. Camilla Läckberg og en lang række andre. Norske og danske krimiforfattere kunne efterhånden slutte sig til selskabet. F.eks. er Jo Nesbø, Karin Fossum, Leif Davidsen og Jussi Adler-Olsen så bredt oversat, at der også er salg i filmrettighederne. Stieg Larssons globale gennembrud fra 2006 lå i kølvandet på Henning Mankells og Liza Marklunds internationale succes – og blev, som vi har set, en vigtig ingrediens i opbygningen af en skandinavisk afdeling for eksportérbar bestseller- og blockbusterkultur.[4]

Udbredelsen af det skandinaviske krimifænomen understøttes af portaler på internettet. Her er det karakteristisk, at den vigtigste tyske portal hedder *www.schwedenkrimi.de*, selv om den trods navnet formidler bredt om udgivelser på tysk af alle nordiske krimiforfattere. I engelsk og fransk sammenhæng er den skandina-

Laura Bach og Jakob Cedergren i *Den som dræber* (2011). Foto: Per Arnesen.

viske fællesbetegnelse dog slået igennem, jf. hjemmesiden *http://www.scandinavianchimefiction.com/default.htm*, der skilter med det fællesnordiske under titlen "Din litteraturportal til nordiske afvigere". Frankrig bruger ligeledes den skandinaviske fællesbetegnelse på internetportalen *http://www.fluctuat.net/3169-Les-polars-scandinaves-a-la-loupe*.[5]

Karsten Wind Meyhoffs lister over krimiadaptioner (Meyhoff 2009: 402-47) dokumenterer, at disse specielt i Sverige spiller en fremtrædende rolle.[6] Blandt dem er – som måske de mest markante – film- og tv-adaptionerne af Maj Sjöwall og Per Wahlöös romaner om kriminalkommisær Martin Beck, hvor det hele begyndte med Hans Abramsons filmatisering af *Roseanna* (1967) og fortsatte med bl.a. Bo Widerbergs *Mannen på taket* (1976). Alle ti romaner er over årene blevet filmatiseret. F.eks. blev *Roseanna* genindspillet i 1993 (instr. Daniel Alfredson), og samme år kom også *Brandbilen som försvann* (instr. Hajo Gies) og *Mannen på balkongen* (instr. Daniel Alfredson). I 1994 fulgte *Polis polis potatismos* (instr. Per Berglund), *Polismördaren* (instr. Peter Keglevic) og *Stockholm Marathon* (instr. Peter Keglevic). Sideløbende er en del Sjöwall og Wahlöö-romaner også blevet indspillet i udlandet: den amerikanske *The Laughing Policeman* (1973, *Endestation Mord,* instr. Stuart Rosenberg, med Walter Matthau som Beck),

den tysk-ungarske *Der Mann der sich in Luft auflöste* (1980, instr. Péter Bacsó, med Derek Jacobi som Beck) og den hollandske *Beck – De gesloten kamer* (1993, 'Beck – Det låste værelse', instr. Jacob Bijl, med Jan Decleir som Beck)

I det hele taget har der været meget bud efter Beck, og i slutningen af 1990'erne kunne filmene alene ikke længere opfylde behovet. Med tv-serien *Beck* (1997-2009, i alt 26 episoder) begyndte den særlige form for serier, der ikke er direkte adaptioner af romaner, men baserer sig på en videreudvikling af karakterer fra populære romaner – og deres adaptioner på film og tv. *Beck*-serien er således baseret på to hovedkarakterer hos Sjöwall og Wahlöö – Beck, spillet af Peter Haber, og Gunvald Larsson, spillet af Mikael Persbrandt – der begge blev internationalt berømte ikke mindst takket være disse roller. *Beck* kom til at repræsentere en ny, moderniseret udgave af Sjöwall og Wahlööss oprindelige karakterer og samfundskritik. Men serien mødte også kritik, bl.a. fra Daniel Brodén, der mener, at *Beck* har skiftet den frontale samfundskritik, som Beck-karakteren oprindelig var garant for, ud med melodramatiske modsætninger (Brodén 2008: 212). Under alle omstændigheder formulerer tv-versionen en mildere samfundskritik end originalen – og den er mere humoristisk. I Danmark blev Becks fordrukne nabo en fast referenceramme.

Sjöwall og Wahlöö-adaptionerne blev i 1990'erne fulgt op med værker af Henning Mankell (ti titler 1994-2005), Liza Marklund (to titler 2001-03), Åke Edwardson (seks titler 2001-04) og Camilla Läckberg (syv titler 2002-08). Nye føjes hele tiden til

Peter Haber og Mikael Persbrandt i *Beck* (1997-2009), et spinoff af Sjöwall og Wahlööss romaner.

listen, hvilket også fremgår af Yellow Birds nye satsninger (jf. Hedling 2010).[7]

Uanset vurdering har de svenske adaptioner og spinoffs haft en vældig opbakning hos det nordiske publikum og har desuden kunnet eksporteres, ikke mindst fordi DR, ZDF og en række andre aktører gik ind som medproducenter. Popularite-ten ses f.eks. af det forhold, at det blev gjort til en nyhed i *Ekstra Bladet*, da den sidste episode blev vist på DR. Det skete under overskriften "Farvel til Beck: Den sidste stänker" i en artikel af Thomas Harder d. 11.3.2009. Såvel overskrift som artikeltekst solidariserer sig med den danske seer, der nu må savne *Beck*:

> Tirsdag aften kl. 22.00 har i lang tid været ensbetydende med svensk krimi med makkerparret Martin Beck og Gunvald Larsson i centrum. Politimænd, der stod skarpt, elskeligt og – med alle deres fejl og mangler – helstøbte i modsætning til så mange danske krimi-hovedpersoner.
>
> De svenske skuespillere Peter Haber og Mikael Persbrandt nåede ind under danskernes hud i en grad, så TV 2 Nyhedernes flagskib kl. 22.00 flere gange måtte se sig slået på seertal. Sidste tirsdag aften nåede Beck en 'share' på 38, hvilket betyder, at 38 procent af dem, der havde tv-et tændt på det tidspunkt, fulgte med i 23. afsnit af den svenske krimi. TV 2 Nyhederne havde til sammenligning en 'share' på 30. (*http://ekstrabladet.dk/nationen/article1137855.ece* besøgt d. 29.4.2011).[8]

Henning Mankells Wallander har gennemgået samme udvikling som Sjöwall og Wahlöös Beck, fra egentlige romanadaptioner til spinoff-produktioner. 1990'ernes og 00'ernes filmadaptioner, der blev vist i tv 1994-2007 med Rolf Lassgård i rollen som Wallander, blev videreført som 30 karakterbaserede spinoff-produktioner i serien *Wallander* (2005-07, tretten afsnit; og

Krister Henriksson som *Wallander* (2005-).

2009-10, sytten afsnit), der havde Krister Henriksson i titelrollen. Historierne i *Wallander* er dog udviklet af Mankell selv, der tegner hovedlinjerne i en synopsis, hvorefter de overtages af en manuskriptforfatter (kilde: producent Ole Söndbergs oplæg på konferencen 'Skandinavisk krimiindustri' i Ystad 2.-3.6.2008).[9] Som titlen siger, er Kurt Wallander – i lighed med Martin Beck – fortsat omdrejningspunkt for efterforskningen. Og Ystad er – som Stockholm i *Beck* – fortsat location. Også disse produktioner er baseret på en international samarbejdsmodel, hvor tv-selskaber som TV 4 i Sverige samt andre skandinaviske tv-stationer er medfinansierende foruden ARD i Tyskland (Waade 2010: 208).[10] Der er ingen tvivl om, at både *Beck* og *Wallander* har været særdeles populære, både i deres hjemland og som eksportvare.

Vi kan på den baggrund konkludere, at der har udkrystalliseret sig en dominerende svensk model for integration mellem bestsellere, film- og tv-adaptioner og spinoff-produktioner. Det er en model, der i sin oprindelse bygger på adaption, sådan som Meyhoffs lister og andre producentoplysninger dokumenterer.[11] Modellen inddrager en lang række kendte svenske krimiforfatteres værker og lader dem udspille sig i de autentiske miljøer, hvad enten det er Kiruna eller Fjällbacka, Stockholm eller Ystad. Udviklingen går fra adaption til spinoff: Først kommer adaptionerne; siden spinoff-produktionerne i form af de karakterbaserede serier.

Men der er også sket en mediemæssig accentforskydning. Det er værd at bemærke, at det traditionelle samspil mellem bog og film har ændret sig i dette kredsløb. Kun Stieg Larsson-adaptionerne er blevet blockbustere. Bortset fra dem har succesen været begrænset for de biograffilm, der er produceret som slagnumre i forbindelse med tv-udgaverne. De har som regel fået mådelige anmeldelser, ligesom publikum ikke i noget større omfang har været indstillet på at se dem i biografen. I stedet har tv-serier og deres reproduktion som dvd-bokssæt overtaget blockbusterens gamle indtjeningsfunktion. Tie-in-effekten er den samme, men mediet er skiftet ud.

Danmark: selvstændig produktion. Den danske model med selvstændige produktioner har haft tre bemærkelsesværdige konsekvenser. For det første er der opstået en særlig sammenhæng mellem nogle af produktionerne. Således har bestemte forfattere (mest markant Peter Thorsboe) kunnet opdyrke en slags *supergenre* med dennes mulighed for variation af fortsættelse, genreudvikling og forskydninger.[12] Det er sket med trilogien *Rejseholdet*, *Ørnen* og *Livvagterne*.

Men termen supergenre er ikke kun knyttet til én bestemt manuskriptforfatter og idéudvikler. Den er velegnet til at karakterisere det forhold, at en genre gennem en periode næsten opnår hegemonisk status, sådan som det var tilfældet med krimigenren i DR Drama i 00'erne. Når det er tilfældet, sker der en særlig genreudvikling, for det er indlysende, at genren så skal varetage langt flere funktioner, end den plejer, f.eks. fungere som fælles referenceramme i debatten.

Bl.a. derfor har den danske model for det andet været kendetegnet ved en udtalt følsomhed over for sin tid. Den har dyrket *aktualiteten* i en grad, så den somme tider – trods planlægnings- og produktionstidspunktet, der er nødt til at ligge tidligere – er blevet oplevet som en overraskende forudseende kommentar til aktuelle begivenheder.

For det tredje kan man argumentere for, at den danske model i højere grad end

Charlotte Fich og Mads Mikkelsen i *Rejseholdet* (2000-04). Foto: Ulla Voigt.

den svenske har kunnet eksperimentere med *det stilistiske udtryk*, fordi det ikke skulle tilpasses et på forhånd kendt litterært forlæg. Friheden i forhold til udformningen af et særligt æstetisk design har derfor været større, og bindingerne til den kriminalistiske genrekonventions traditionelle udtryk mindre.

Jeg vil i det følgende kort belyse disse tre træk gennem nogle eksempler. I den forbindelse finder jeg det oplagt at vælge *Rejseholdet*, *Ørnen* og *Livvagterne*, da disse serier især eksemplificerer, hvordan supergenren fungerer, og hvilken udvikling den undergår med den samme hovedforfatter. At en dominerende manuskriptforfatter – i dette tilfælde Peter Thorsboe – kan blive anledning til en supergenre, er måske ikke overraskende. Men man kan argumentere for, at en af årtiets største succeser, nemlig *Forbrydelsen I-II* (2007 og 2009), der har Søren Sveistrup som hovedforfatter, indgår i og bidrager til denne supergenre, og jeg inddrager den derfor blandt mine eksempler. De tre ovennævnte træk er alle til stede i mine eksempler, men med forskellig betydning og betoning. Alle har været programsat på DR 1 i søndagsslottet kl. 20-21.

Peter Thorsboe har selv nævnt, at *Rejseholdet*, *Ørnen* og *Livvagterne* skal ses som en trilogi.[13] Trilogi-tanken, som Thorsboe allerede var inde på i forbindelse med seriernes lancering, er begrundet i, at de tre serier alle handler om forholdet mellem

Lars Brygmann som den intuitivt arbejdende Thomas La Cour i *Rejseholdet* (2000-04). Foto: Ulla Voigt.

forbrydelse og moral. På DR's hjemmeside, der må formodes at fungere som en autoritativ kilde i denne sammenhæng, står der: "I *Rejseholdet* handlede det om forbrydelsen i den nære relation. I *Ørnen* handlede det om forbrydelsen som erhverv. I *Livvagterne* handler det om forbrydelsen, der reducerer menneskeliv til symboler." (*http://www.dr.dk/DR1/Livvagterne/Om_Livvagterne/omprogrammet2.htm*, besøgt d. 29.4.2011). Der er således tale om overordnede tematiske forbindelseslinjer mellem de tre serier.

Men genreanknytning, betoning, synsvinkel og stil varierer. Genremæssigt kan såvel *Rejseholdet* og *Ørnen* som *Forbrydelsen* karakteriseres som politiserier, mens *Livvagterne*, som omhandler PET's aktioner, placerer sig lidt mere marginalt i forhold til krimigenren. Her drejer det sig nok om efterforskning og opklaring, men med det særlige sigte at forhindre forbrydelser i at finde sted, hvilket betyder, at etableringen af *suspense* spiller en mere fremtrædende rolle.

Den danske udvikling er naturligvis ikke sket uafhængigt af den internationale udvikling inden for tv-drama. De store, amerikanske serier, f.eks. HBO's *The Wire* (2002-08) og NBC's *The West Wing* (1999-2006), samt britiske klassikere, f.eks. *Prime Suspect* (1991-2006), har fungeret som inspirationskilder, konkurrenceparameter og kontekst.

Rejseholdet. I *Rejseholdet* er forbrydelserne lokale. De har rødder i den danske provins, som serien også fremhæver ved sin brug af locations. Der ligger virkelige forbrydelser (registreret i retshistorien) bag seriens krimisager, og ved afslutningen af hver episode bliver seerne mindet om dette forhold gennem den nøgterne gengivelse af rettens kendelser om skyld og straf, formidlet i lakonisk form som tekstlig meddelelse på skærmen, men fortsat med brug af de fiktive navne. At koble fiktionens slutning til virkelighedens retslige efterspil fungerer som en efterhængt anknytning til virkeligheden. Den er diskret i kraft af sin placering til slut, men effektiv i kraft af sin underforståelse af parallellitet og skæbnefællesskab mellem virkelighedens personer og fiktionens karakterer. Hvad der ligger imellem indledningen og slutningen, er dramaturgisk tilrettelagt ud fra genrens krav, men med mange typer hanke til virkeligheden. Den væsentligste består i *tids- og stedrealismen.*

Både samtiden og dens steder er indfanget meget præcist gennem en række genkommende virkemidler. Stedrealismen er i det skildrede København markeret ved f.eks. Politigårdens store, grå trekant, ofte fotograferet med en distance, der får mennesker til at se mindre ud, end de er. Efter signatursekvensen bliver stedrealismen fulgt op af etableringsbilleder fra det sted i provinsen, hvor man har brug for hjælp. De kan være taget fra en helikopter (som Bornholm, afsnit 27, og Rold Skov, afsnit 31-32), hvor synsvinklen fra oven mimer landkortets nøjagtighed og samtidig formidler et labyrintisk præg. De kan være på gadeniveau (som i Aarhus, afsnit 21 og 22) og indfange bymiljøerne med vidvinkel eller i øjenhøjde med fokus på et butiksvindue. Og der er transportbilleder, hvor veje, hoteller, landskaber og rastepladser indgår, især set inde fra en bil, i en stadig flydende strøm. Også tog og fly figurerer som transportmidler. Stedbevidsthed og mobilitet bliver uafladeligt koblet sammen. Lækre biler, GPS-system og mobiltelefoner indgår i en højere enhed, der sammen med holdmedlemmernes tjekkede påklædning, ure og briller signalerer teknologisk topniveau og kontrol. Men begge dele bliver hele tiden anfægtet af uorden og trussel om sammenbrud, i arbejdslivet som i privatlivet, nøjagtigt som i virkeligheden.

Aktualiteten i *Rejseholdet* ligger under overfladen. Man kan – som formiddagsbladene også flittigt gjorde – grave i fortidens historier og afdække, hvordan det så siden er gået ofre og forbrydere. Man kan som seer generalisere ud fra de konkrete eksempler og uddrage den lære, der blev mottoet for produktionen: "Vi har en læresætning her i Rejseafdelingen som siger: Vi jager et bæst og fanger et menneske" (Per Kanding i *Nordjyske Stiftstidende* d. 3.12.2000: 3). Eller man kan hæfte sig ved alle de tidstypiske træk, der er inkarneret i efterforskerne, deres op- og nedture i arbejds- og privatliv, deres roller som mænd og kvinder, deres ønsker, skrækvisioner og forhåbninger. Og ikke mindst mobiltelefonerne, der med denne serie for alvor fik en afgørende rolle på skærmen.[14]

Stilistisk bliver den fængende optaktsekvens, der indeholder præsentationen af den gåde, som skal løses, trendsættende for efterfølgerne. Den bliver efterfulgt af den æstetisk iøjnefaldende titelsignatur, der overskrider realismen og peger mod den gerningsstedsintuition, som spiller så stor en rolle i serien. Visuelt bliver det markeret af en split screen-tredeling af skærmen, blålige og grønlige farver, afbrudt af nedlø-

Jens Albinus (th) som den globale islænding Hallgrim Ørn Hallgrimsson i *Ørnen* (2004-06). Foto: Ulla Voigt.

bende rustrødt, af det moderne Danmarks symboler – vindmøllerne og broen – og af den afsluttende synsvinkel på det sammentømrede hold, der endnu en gang skal stå distancen. De blålige og grønlige farver dominerer ofte billedet og angiver kølighed og distance. Musikalsk er markeringen ligeledes helt efter bogen i sin vekslen mellem rytmiske og melodiske betoninger, der modsvarer klipningen.

Ørnen. Hvor *Rejseholdet* fokuserer på den danske provins og individuelle, lokale forbrydelser, er det den vidtforgrenede, organiserede, internationale kriminalitet, der danner udgangspunkt for *Ørnen*. Det hold, der skal bekæmpe denne grænseoverskridende kriminalitet, er da også målrettet sammensat til opgaven. En intellektuel actionhelt af blandet islandsk-dansk oprindelse, Hallgrim Ørn Hallgrimsson, står i spidsen for den nyoprettede enhed til bekæmpelse af kriminalitet med internationale perspektiver.[15]

Den internationale dimension er således indtænkt i *Ørnen* på et overordnet tematisk niveau, eftersom det er den grænseoverskridende forbrydelse, der er i centrum. Her er det både ydre fjender med komplicerede internationale forgreninger og indre dæmoner, der jages. Serien tematiserer i mindre grad den nationale identitet end *Rejseholdet* og i større udstrækning det moderne mobile, globaliserede menneske. Hallgrim er ligeglad med, hvor han er, og kan finde sig til rette overalt – undtagen dér, hvor han oprindelig er fra. Den nationalt forankrede identitet optræder her

som fravær, rodløshed, traumer og mangel på hjemsted. Det universelle er pointeret gennem sammenligninger med mytiske figurer, ikke mindst Odysseus, der som bekendt også havde svært ved at finde hjem.

Stilen tager farve efter det mytologiske niveau, der bruges som overbegreb for serien gennem undertitlen "En krimi-odyssé". Det markeres i de gennemgående signatursekvenser, hvor det er fremmede landskaber, der opsøges, mere specifikt de islandske lavaformationer, som filmes i en fejende bevægelse. Drengen, der optræder i signatursekvensen (og som skal forestille vores protagonist som barn) er optaget som på et amatørfotografi for længe siden, og afstanden i tid giver distance. Men han virker alligevel velkendt i sin egenskab af barn, udsat for en forladthed, som de fleste vil kunne genkende fra episoder i deres eget liv. Samtidig leverer signatursangen "Forgiveness", skrevet af Misen og komponeret af Jacob Groth, både gennem sin engelske tekst og sin patosfyldte, musikalske udførelse et universelt anslag:

I'm a roamer in time
I travel alone
Throughout an endless journey

Home
Where is my home
Fragments of a love life
I won't surrender

When the spirits are calling my name
Then I will have passed all the sorrow and pain
And I'll go to heaven with you
I'll lay down my head on your pillow and ask for forgiveness.

Med sit fokus på internationalt organiserede forbrydelser med økonomiske motiver havde *Ørnen* også i høj grad et aktualitetspræg i en tid, hvor transnationalt politisamarbejde er en nødvendighed, hvis man skal gøre sig håb om at hamle op med den grænseoverskridende kriminalitet. De konkrete valg af forbrydelser igennem seriens episoder viser dette med al ønskelig tydelighed. Hvidvask af penge og andre lyssky økonomiske transaktioner, bloddiamanter, overgreb mod kvinder og flygtninge, foretaget af østeuropæiske mafiosi osv. – alt sammen var og er det aktuelle emner, som vi møder hver eneste dag i nyhedsformidlingen.

Livvagterne. I takt med Danmarks stigende engagement i international politik er der sket en mærkbar amerikanisering af genrer og temaer i dansk film og tv-drama. I det øjeblik nationen som sådan er engageret, og i det øjeblik danske soldater dør i en højere sags tjeneste, bliver det muligt at tematisere den nye verdensordens store moralske emner med profileret autoritet og ligefrem patos. Det er først og fremmest dét, vi er vidner til i *Livvagterne*.
Ikke siden besættelsestiden blev behandlet umiddelbart efter krigen, har der været så gode muligheder for med stor autoritet at rejse moralske spørgsmål.[16] Krigsdeltagelse fungerer altid som en stærk hjemmel til at ytre sig moralsk. Årsagen til den drejning, vi ser mod krigsfilm og de politiske thrillere, der er kendt fra USA, er derfor solidt forankret i virkelighedens dilemmaer. Dermed bliver der også åbnet op for en meget direkte kommentarfunktion i forhold til virkeligheden.

Optaktshistorien fra Islamabad i *Livvagternes* anden sæson (2010) understreger med stor effektivitet, at virkeligheden også i denne serie leverer baggrund, ligesom det dilemma, historien rejser, også her er pinligt aktuelt: Skal vi lade vores handlinger diktere af modstandernes dagsorden, in casu Taliban-bevægelsens notorisk formørkede kvindesyn? Og hvis ikke, er vi så villige til at betale prisen for at sætte vores

André Babikian, Cecilie Stenspil og Søren Vejby som den multietniske og -religiøse treenighed i *Livvagterne* (2009-10). Foto: Mike Kollöffel.

dagsorden igennem? Også 'den højeste pris'? I tv-serien udløser demokratiseringsdagsordenen en dobbeltbombning. Først bliver den pigeskole, den danske bistandsminister vil støtte, bombemål, og dernæst sprænges hotellet, hvor livvagterne bor, i luften.

Der kører med jævne mellemrum en ophedet debat i medierne om PET's evne til risikovurdering. Debatten blev aktualiseret i forbindelse med angrebet på tegneren Kurt Westergaard i januar 2010 – et angreb, der gav forhøjet aktualitet og opmærksomhed omkring afsnit 1 og 2 i anden sæson af *Livvagterne* i januar 2010. Heri indgik nemlig en kontroversiel bladtegner i et hjemligt parallelspor til det udenrigspolitiske. Dette eksempel profilerer aktualiteten – på samme måde som referencen til mordet på Anna Politkovskaja i 2006 i de senere episoder: Der er tale om tydelige virkelighedsreferencer.

Serien fremstår på mange måder som ét stort argument for PET, der kan forsvare os mod politiske og religiøse ekstremister. Vi er ikke længere i tvivl om hverken PET's eller livvagternes berettigelse. I forhold til den aktuelle danske debat om faren ved religiøs fanatisme indtager serien en midterposition i den måde, den fremstiller situationen på. Det vises ved, at det heroiske trekløver af de tre musketerer i livvagtkorpset er sammensat, så de har rødder i hver sin religion – Rasmus i kristendommen, Jasmina i islam og Jonas i jødedommen. Glasmosaikken af Abraham og Isak i deres bolig i Trangraven minder dem dagligt om deres fælles udspring og kom-

munikerer også et klart budskab til seerne om muligheden af fredelig sameksistens.

Aktualitetsaspektet indgår således i *Livvagterne* i sammenhæng med en drejning af genren mod thrilleren – og forbrydelsens mulige undgåelse. I overensstemmelse med denne tendens er stilen mere klar, mindre tonet, end tilfældet var i *Rejseholdet*, og mere skarpskåret end i *Ørnen*, og den passer dermed godt til den krystalklare dagsorden, der præger *Livvagterne*.

Med de tre dele af trilogien dækker Peter Thorsboe og DR Drama således et væsentligt spektrum i kortlægningen af forbrydelser og deres karakter. De tematiserer en retspolitisk og samfundsmæssig udvikling, der både analyserer og afspejler centrale dilemmaer i tiden. Det begynder med *Rejseholdet*s humanistiske dictum "Vi jager et bæst og fanger et menneske", hvor 'vi' dækker hele holdet af mandlige opklarere med hver deres veldefinerede kompetence og funktion, centreret omkring en stærk kvindelig leder, Ingrid Dahl. I midten ligger *Ørnen*s internationalt forgrenede forbrydelser, tilrettelagt via digitale platforme af utilnærmelige bagmænd med kapitalen i orden, og opklaret af den kosmopolitiske, men hjemløse islænding og hans hold af nørdede mandlige og kvindelige specialister. Og i trilogiens sidste del, *Livvagterne,* forsvares en midtersøgende samfundsorden og en konfliktramt global bevidsthed mod politisk og religiøs ekstremisme. Det forsvarende hold af PET-agenter (to mænd og én kvinde) er netop agenter først, og mennesker bagefter, og deres dedikation i forhold til de udfordrende opgaver er ikke set større, siden de første besættelsestidsfilm rullede over lærredet i 1945.

Forbrydelsen. Den type brug af aktualitet, man støder på i *Livvagterne*, finder man også i krimithrilleren *Forbrydelsen I-II*. Genrebetegnelsen går på den spænding, der er koblet til mord og opklaringshistorie, men den er også dækkende i forhold til det politiske drama, der foregår samtidig på Københavns Rådhus og, i anden sæson, på Christiansborg. At udforske forbrydelsens element ad kriminalitetens og politikkens dobbeltspor var en fornyelse i dansk tv-drama, da *Forbrydelsen* begyndte i 2007. De tendenser, tv-føljetonen har fat i, var solidt forankrede i særdeles aktuelle elementer fra virkeligheden. Også her mærkedes den næsten absurd præcise kommentarfunktion i forhold til helt aktuelle begivenheder både i det hjemlige politiske liv og i Afghanistan.

Forbrydelsen II henter således meget af sit materiale fra virkeligheden og sætter det sammen på en måde, der passer ind i thriller-dramaturgien. Hvor *Forbrydelsen I* opererede med parallelverdener, der spejlede hinanden, indrammet af en fælles målrettethed hos både kriminelle og kommunalpolitikere, er der i anden sæson tale om mere direkte relationer mellem det politiske niveau og det forbryderiske. De tendenser, de har fat i, er solidt forankrede i særdeles aktuelle elementer fra virkeligheden.

At det er forbrydelsens element inden for flere sfærer, det drejer sig om, antydes gennem introens genkommende fingeraftryk i ultranært sort-blåt. Fingeraftryk er selv i vores dna-tid stadig et gangbart bevis for en forbryders tilstedeværelse. Samtidig vil de fleste politikere gerne sætte deres fingeraftryk på sager af betydning, hvorfor fingeraftrykket i den politiske verden er en særdeles udbredt metafor. Og både i forbrydelse og politik lurer der en afgrund bag hvert hjørne, og alle vil have en finger med i spillet. Ligesom skeletter i skabene kan blive fatale, kan det afgørende fingeraftryk også være det. Det fremhæves af noir-

stilens uklarhed og opløsning.

Refleksiviteten i *Forbrydelsen I-II* er, som dette eksempel viser, markant. Den går i dialog med sine forgængere på flere måder, hvorfor jeg vil argumentere for, at den indgår i tv-krimiens supergenre. *Forbrydelsen I* fokuserer i lighed med *Rejseholdet* på det næres betydning, mens *Forbrydelsen II* ligesom *Ørnen* inddrager forbrydelsernes internationale sammenhæng. På linje med *Livvagterne* sker dette som én omfattende kommentar til Danmarks engagement i internationale krige. I højere grad end i *Livvagterne* tilstræber man dog at afdække nogle af konsekvenserne for helt almindelige danskere. Desuden inddrager *Forbrydelsen I-II* en kønsproblematik som en central ingrediens i sammenhængen, primært i forhold til den specielle type, vicekommissær Sarah Lund repræsenterer. Som sin engelske forgænger Jane Tennison i *Prime Suspect* rummer hun alle de karaktertræk, der traditionelt har været forbeholdt mandlige efterforskere – ensomhed, ihærdighed, stålsat fokusering på at finde frem til sandheden og – som følge af sidstnævnte – manglende evne til at abstrahere fra arbejdet og f.eks. huske at tage sig af sin familie.[17]

Opsummerende sammenligning. Sammenligner vi den svenske og den danske model, er det altså først og fremmest påfaldende, at vi i den svenske støder på så mange adaptioner fra bog til film og især tv inden for krimigenren. Det bekræfter tesen om, at bestsellerkulturen lever af en fortsat iscenesættelse af sine produkter, hvor gentagelse ikke er nogen hindring for udbredelse og succes – tværtimod. Det bekræfter også antagelsen af, at denne kultur fungerer på en måde, hvor publikum går uhindret fra det ene medie til det andet og retur. Fødekæden viser, at tv-produktioner og dvd-udgaver i stigende grad har overtaget den funktion, der vedligeholder interessen for bogudgaven. Undersøgelser af det danske krimipublikums reception viser, at socialt samvær og snak om oplevelserne er en vigtig del af denne kultur.[18]

Den svenske model er som vist domineret af adaptioner og spinoff-produktioner. Et stærkt nationalt, nordisk og internationalt gennemslag, især i forbindelse med Beck, Wallander og Salander-karaktererne, har på sin side resulteret i flere interkulturelle genindspilninger. Hvis vi inddrager spinoff-produktionerne, er der i høj grad tale om en tilpasningsdygtig udvikling af karakterer over tid. Gunvald Larssson leverer det måske bedste eksempel på denne tendens, når han udvikler sig fra at være en parodi på det værste i det svenske politikorps i 1970'erne til at fremstå som inkarnationen af den moralske politimand i 00'erne.

Den svenske model går rent ind i tidens bestsellerkultur og fornyer den mediemæssigt ved primært at satse på tv og dvd. Derigennem styrkes det svenske brand som værende Skandinaviens førende. Nogle gange satser man på succes i biograferne og opnår det også undertiden, men mere udbredt er tv- og dvd-udgaven. I forhold til eksponering og eksport er den svenske model særdeles effektiv. Den nye populære, multimediale kultur, der ikke skelner skarpt mellem medierne, har således haft bedre betingelser i Sverige end i Danmark.

Over for den svenske model finder vi så den danske, der med sine selvstændige produktioner primært har sine rødder i DR Dramas klassiske traditioner. Produktionerne er dog – som de svenske – koproduktioner, der har været populære både i Danmark og de andre nordiske lande samt i bl.a. Tyskland. De danske krimiproduktioner har derudover vundet international

Mikael Birkkjær og Sofie Gråbøl i *Forbrydelsen II* (2009). Foto: Tine Harden.

anerkendelse i form af priser for bedste udenlandske dramaproduktion. Især *Forbrydelsen I* har appelleret bredt internationalt og har under stor pressebevågenhed været vist på BBC 4 i foråret 2011. Og som den første danske tv-føljeton siden *Riget* blev den genstand for en tværkulturel genindspilning i USA – *The Killing*, sendt i Danmark i foråret 2011.[19]

Kombinationen af kontinuitet og sporskifte har medført, at man kan tale om en supergenre inden for danske tv-kriminaldramaer, hvor produktionerne på de indre linjer i usædvanlig grad er indbyrdes forbundne, både i den forstand, at de fortsætter bearbejdelsen af allerede behandlede temaer ud fra nye synsvinkler, og i den forstand, at de udvikler og ændrer sig og derigennem gensidigt kommenterer hinanden. Det er altså en produktionsmåde, der giver frihed til at tilrettelægge og forbinde produktioner, som dels hænger sammen på et overordnet plan, dels i den enkelte serie fanger og uddyber bestemte tendenser inden for supergenren.

På det tematiske niveau er især *Forbrydelsen I-II* og *Livvagterne* kendetegnet ved en usædvanlig høj grad af aktualitet, og de får dermed en direkte kommentarfunktion i forhold til deres samtid, først og fremmest til de mange dilemmaer, som politik, forbrydelse og moral stiller os i. Det er en tendens, der er blevet videreført i *Borgen I-II* (2010-11, 20 afsnit), som til gengæld har droppet det kriminelle tema til fordel for det rent politiske.

Stilistisk har vi set en række forskellige varianter – fra *Rejseholdet*s eksperimenter med noir i provinsen over *Ørnen*s storladne stil til *Forbrydelsen I-II*'s genfortolkning af det danske novembertusmørke i noir-stil. Og endelig har vi så *Livvagterne*s påfaldende klare lyssætning, som klart bryder med forkærligheden for de mørke nuancer. Der er således tale om en stadig udvikling, der ikke kun giver muligheder for variation, men også for en høj grad af æstetisk og tematisk sammenhæng.

Den danske model har altså ikke satset på eller været i stand til at understøtte bestsellerkulturen. Man har ikke hjulpet litteraturen på vej eller selv haft hjælp af litteraturen til at slå igennem over længere tid – bortset fra i de tilfælde, hvor danske kræfter har allieret sig med svenske.[20] Styrken i den danske model ligger til gengæld i den professionalisme og ekspertise, der er opbygget, og som har medvirket til de danske tv-krimiers store gennemslagskraft nationalt og internationalt. Også i dvd-udgaver har de danske tv-krimier et langt efterliv.

I den dansk-svenske fusionskrimi *Bron/Broen* er det den selvstændige, danske model, der er anvendt – med inddragelse af diverse nationale stereotyper som den originale, men regelbundne svenske efterforsker og den hyggespredende, men dog skarptseende danske ditto. Målt i omtale, seertal, anerkendelse og tv-kvalitet har den danske tv-krimi altså alt i alt gjort det godt i kraft af sin specialisering, sit talent for aktuel kommentar og sin evne til æstetisk fornyelse.

Det forlyder nu, at *Forbrydelsen I* skal 'oversættes' til roman på forlaget Pan-Macmillan og udgives på engelsk og dansk. Så måske vil fremtiden bringe eksempler på den modsatrettede bevægelse: se tv-føljetonen, læs romanen!

Noter

1. Jf. *www.yellowbird.se* (besøgt d. 27.4.2011).
2. I Sverige er nu også Arne Dahls ti-bindsserie om den såkaldte A-gruppe (Rigskriminalpolitiets specialenhed for voldskriminalitet med internationale aspekter) filmatiseret for tv.
3. Tidligere har romanforlæg af Poul Ørum, Helle Stangerup, Anders Bodelsen m.fl. dog medvirket til udviklingen af den danske tv-krimi i DR, så denne model er afprøvet i en tidligere periode, se Agger (2005).
4. Se Povlsen og Waade (2009) samt Agger (2010b) for uddybning.
5. Interessen i Frankrig ses i et særnummer af *Etudes Germaniques* (no. 4, 2010, red. Marc Auchet), der har titlen *Le roman policier scandinave*.
6. I Agger (2010a) omtaler jeg de væsentligste svenske tv-serier, der enten er adaptioner eller spinoffs, og jeg henviser til denne artikel, som jeg i det følgende på væsentlige punkter udbygger. Også i Norge dominerer film- og tv-adaptioner frem for selvstændige produktioner, jf. Varg Veum-serierne (2008-10 og 2010-12), se Engelstad (2010).
7. En interessant udviklingstendens, der i den forbindelse også kort bør nævnes, er de *tværkulturelle* adaptioner. I 2008 blev tre *Wallander*-romaner adapteret af BBC Scotland og produceret i Ystad med Kenneth Branagh i rollen som Wallander. Den britiske *Wallander* repræsenterer således en fortsættelse af den svenske model, set i britisk optik. Den første serie blev fulgt op af endnu en adaptions- og genindspilningsserie på tre produktioner i 2010. *Wallander* blev i Storbritannien diskuteret ud fra sin svenske forankring, men generelt blev den godt modtaget af både kritikere og publikum: Den fik rimelige seertal, prestigefyldte priser og stor medieopmærksomhed. *Sidetracked,* der er en adaption af *Villospår* og nummer ét i serien, viser den dobbelte strategi, producenterne fulgte i processen. Dels læner serien sig op ad den eftersynkroniseringstradition, der er så udbredt i alle større nationer, dels gør den åbent opmærksom på det svenske miljø i stedet for at underspille eller bagatellisere det.
8. Det er desuden værd at bemærke, at *Ekstra Bladet*, der ellers er meget nationalt bevidst, fremhæver den svenske tv-krimi på den danskes bekostning. Det siger lidt om gennemslagskraften.
9. Ole Søndberg har været producent på *Beck* og *Wallander*.

10. Den sidste, *Pyramiden*, havde ikke biografpremiere, men blev udgivet direkte på dvd.
11. Der findes dog også svenske serier, der ikke er adaptioner, f.eks. *Höök* (SVT 2007-08).
12. Termen supergenre er inspireret af termen 'super-themes', som Klaus Bruhn Jensen anvender i forbindelse med tv-flow (Jensen 1995: 115).
13. Mai Brostrøm er en af de vigtige medforfattere.
14. Nielsen (2010) analyserer således mobiltelefonens betydning for specielt tv-seriens dramaturgi. *Ørnen* bruges som hovedeksempel.
15. Samme overgang fra det primært nationale fokus til det internationale foretager Arne Dahl i sin romanproduktion.
16. Se Villadsen (2000).
17. Se min analyse af kønsfremstillingen i *Forbrydelsen* i Agger (2010c) og af forholdet mellem genre, køn og følelser i Agger (2011).
18. Dokumenteret bl.a. i en receptionsundersøgelse foretaget af Karen Klitgaard Povlsen (2008-09) og præsenteret på konferencen 'Emotion, Media and Crime' i Aarhus d. 1.10.2010.
19. Mht. *Riget*, se min sammenligning af *Riget I-II* og *The Kingdom* (ABC 2004) i Agger (2009).
20. Dette er sket i mange tilfælde, f.eks har Ole Søndberg været en vigtig faktor i dannelsen af Yellow Bird samt i produktionen af såvel *Beck* som *Wallander*, ligesom danske instruktører har medvirket til film- og tv-produktioner i Sverige (foruden Niels Arden Oplev kan f.eks. Katrine Windfeld og Peter Flinth nævnes).

Litteratur

Agger, Gunhild (2005). *Dansk tv-drama – Arvesølv og underholdning*. Frederiksberg, Samfundslitteratur.

Agger, Gunhild (2009). "I transformationernes rige". In: Larsen, Peter Stein et al. (red.): *Interaktioner*. Aalborg, Aalborg Universitetsforlag.

Agger, Gunhild (2010a). "Krimi med social samvittighed". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.

Agger, Gunhild (2010b). "Krimithriller, melodrama og bestseller". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.

Agger, Gunhild (2010c). "Forbrydelsens kvinder". In: Weibull, Lennart et al (red.): *Norden och världen. Perspektiv från forskningen om medier och kommunikation*. Göteborg, Göteborgs Universitet.

Agger, Gunhild (2011). "Emotion, Gender and Genre – Investigating *The Killing*". In: *Northern Lights* 9. London, Intellect Press.

Auchet, Marc (ed.) (2010). *Le roman policier scandinave. Etudes Germaniques* no. 4. Paris, Centre Universitaire Malesherbes, Didier Érudition.

Brodén, Daniel (2008). *Folkhemmets skuggbilder*. Göteborg, Ekholm og Tegebjer.

Feather, J. og Woodbridge, H. (2007). "Bestsellers in the British Book Industry 1998-2005". In: *Pub Res Q* 23, s. 210-223.

Collins, Jim (2010. *Bring on the Books for Everybody. How Literary Culture Became Popular Culture*. Durham, Duke University Press.

Engelstad, Audun (2010). "Kriminalfortellingen på tv – Formater og dramaturgi". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.

Gemzøe, Lynge Agger (2010). "Vi har førertrøjen! Interview med producer Sven Clausen i DR om den danske tv-krimi". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.

Handesten, Lars (2010). *The Hitchhiker's Guide to the Bestseller Galaxy. Bestsellernes art og historie*. In: *Kritik 195*, København, Gyldendal.

Hedling, Olof (2010). "Historien om et brott". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.

Jensen, Klaus Bruhn (1995). *The Social Semiotics of Mass Communication*. London, Sage.

Meyhoff, Karsten Wind (2009). *Forbrydelsens elementer. Kriminallitteraturens historie fra Poe til Ellroy*. København, Informations Forlag.

Nestingen, Andrew (2008). *Crime and Fantasy in Scandinavia*. Seattle og København, University of Washington Press og Museum Tusculanum Press.

Nestingen, Andrew og Arvas, Paula (2011). *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff, University of Wales Press.

Nielsen, Jakob Isak (2010). "Mobiltelefonitis. Om mobiltelefonens entré i film og tv-serier". In: *Kosmorama* nr. 245. København, Det danske Filminstitut.

Povlsen, Karen Klitgaard og Waade, Anne Marit (2009). "*The Girl with the Dragon Tattoo*. Adapting embodied gender from novel to

movie in Stieg Larsson's crime fiction". In: *P.O.V.* nr. 28. Aarhus, Institut for Informations- og Medievidenskab.

Sjöholm, Carina (2010). "Wallanderland. Film- och litteraturturism i Ystad". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster.* Göteborg, Nordicom.

Waade, Anne Marit (2010). "Fra bestseller til blockbuster. Interview med Ole Söndberg, Yellow Bird, 7. oktober 2008". In: Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster.* Göteborg, Nordicom.

Villadsen, Ebbe (2000). "Besættelsesbilleder". In: *Kosmorama* nr. 226. København, Det danske Filminstitut.

Waade, Anne Marit (2011). "Crime scenes: Conceptualizing Ystad as location in the Swedish and the British Wallander tv-crime series". In: *Northern Lights* 9. London, Intellect Press.

Artiklen publiceres sideløbende i Esbjörn Nyström, Ingunn Stokstad og Katrin Kangur (red.): *Litteratur och film – samband och samspel ur skandinaviskt perspektiv.* Tartu, 2011. Nordistica Tartuensia, bd. 19.

2002: DR vinder Emmy i kategorien 'Bedste udenlandske dramaserie' for *Rejseholdet* (2000-04). Fra venstre: Sven Clausen, Mads Mikkelsen, Charlotte Fich og Peter Thorsboe. Foto: Bax Lindhardt.

Dogmer for tv-drama

Om brugen af *one vision*, *den dobbelte historie* og *crossover* i DR's søndagsdramatik

Af Eva Novrup Redvall

Danmarks Radio har siden årtusindskiftet haft markant succes med sine lange dramaserier. Derom vidner både høje seertal søndag efter søndag i kl. 20-slottet og fire Emmyer for bedste internationale dramaserie siden 2002.[1] Senest har *Forbrydelsen I* (2007) taget både de britiske tv-anmeldere og seere med storm, mens den amerikanske remake, *The Killing* (2011-), har fundet plads blandt serier som *Mad Men* (2007-), *The Walking Dead* (2010-) og *Breaking Bad* (2008-) på kabelkanalen AMC. Tv-serierne er blevet et stærkt *brand* for DR, og herhjemme er man begyndt at tage for givet, at alle serier er succeser, som samler omkring halvanden million danskere foran skærmen og får internationale priser med på vejen.

Succesen er på ingen måde en selvfølge for en public service-kanal. Det kan man bl.a. se af de diskussioner om tv-drama, man har i Norge og Sverige, hvor de danske serier ofte fremhæves, og hvor DR's produktionsmodeller karakteriseres som 'best practice' (Bondebjerg og Redvall 2011: 99-104). Andre danske kanaler har heller ikke opnået samme popularitet med deres dramaserier, skønt der de senere år er blevet postet flere penge og mere energi i serier som *Anna Pihl* (TV 2, 2006-08), *2900 Happiness* (TV3, 2007-09) *Lærkevej* (TV 2, 2009-10), *Lulu & Leon* (TV3, 2009-10) og *Den som dræber* (TV 2, 2011).[2] Siden *Taxa* indtog skærmen i 1997, har Danmarks Radios produktion af populære og prisvindende serier været bemærkelsesværdig i såvel en national som en international optik.

En væsentlig årsag til DR's succes er, at man siden midten af 1990'erne har formået at skabe en ny opfattelse af tv-dramatikken og en vellykket ændring af selve produktionskulturen. Det var således på det tidspunkt, at nye kræfter bevidst gjorde op med traditionerne fra det klassiske tv-teater og med inspiration fra udlandet bragte dansk tv-drama effektivt ind i det ny årtusinde. Omlægningen af produktionen har været baseret på en række centrale begreber, som i 2003 blev formuleret på papir som femten dogmer for produktionen. Efter en kort historisk redegørelse for centrale personer og begivenheder i DR Drama (nu kaldet DR Fiktion) fra 1994 til i dag, vil jeg i artiklen analysere DR's tre centrale produktionsdogmer: 'one vision', 'den dobbelte historie' og 'crossover'.

Tv som samarbejde. Mit fokus på DR's produktionspraksis skal ses på baggrund af tidligere studier af manuskriptskrivning i filmbranchen. Her undersøgte jeg især den kreative proces, der opstår i samarbejdet mellem instruktører og manuskriptforfattere (Redvall 2010a). Blandt mine konklusioner var, at selv om manuskriptskrivning som fag og profession i dag nyder stor anerkendelse, er det generelt instruktørerne, man ser som initiativtagerne og drivkraften bag nye projekter. Instruktørerne har den samlende vision for det, der skal skabes, mens manuskriptforfatterne hjælper med at forløse visionen. Få projekter initieres af forfatterne, modsat den amerikanske filmbranche, hvor såkaldte *spec scripts* cirkulerer flittigt.

Det fremgik imidlertid, at dette mønster er ved at ændre sig, bl.a. som følge af de anderledes arbejdsgange under produktionen af tv's dramaserier. Mens instruktører kommer og går som episodeinstruktører på de lange serier, holder en hovedforfatter sammen med en producer fast i visionen og følger en original idé helt til døre. Rollerne er altså her dramatisk anderledes end i den danske filmbranche. Flere instruktører og forfattere udtrykker i bogen *Danish Directors 2* (Hjort, Jørholt og Redvall 2010) stor tilfredshed med dynamikken i at kunne bevæge sig frem og tilbage mellem film og tv, hvor man skiftevis kan være tovholder på sit eget projekt og indgå som medskaber af andres værk.

Siden slutningen af 90'erne er der blevet skrevet flittigt om både nybølger, morgenluft og guldalder i dansk film (f.eks. Redvall 1998; Schepelern 2001; Hjort 2005; Philipsen 2005). De markante forandringer på tv-drama-fronten har derimod ikke fået samme grad af opmærksomhed. Gunhild Agger har ganske vist ud fra spørgsmål om national identitet stillet skarpt på tv-drama fra et mediehistorisk og programanalytisk perspektiv (Agger 2005), og krimiserierne har fået særlig opmærksomhed ud fra spørgsmål om ind-

hold, genre og adaptions- og produktionsstrategier (bl.a. Agger og Waade 2010). På produktionssiden har Pernille Nordstrøm talt med centrale personer i DR-bogen *Fra Riget til Bella* (2004), hvor man får et fint indblik i mange af tankerne bag produktionerne og forløbet fra idé til skærm. Men der mangler både en dybdegående analyse af de kreative samarbejder og produktionsformer bag de senere års DR-produktioner og en komparativ analyse af praksis på DR set i forhold til praksis blandt andre danske og udenlandske tv-producenter.

Jeg finder det derfor interessant at undersøge, hvordan DR som public service-kanal aktivt har arbejdet med at forny søndagsdramatikken. Særligt vil jeg i den forbindelse have fokus på, hvordan samarbejder fungerer mellem hovedforfatter, producent, episodeforfattere og instruktører under udviklingen, manuskriptskrivningen og produktionen. Min undersøgelse er baseret på skriftlige kilder, kvalitative interviews og en række endnu uafsluttede case-studier. [3]

Fra tv-teater til tv-serier. Indtil etableringen af TV 2 i 1988 havde Danmarks Radio monopol på at producere tv-drama til det danske publikum. Som diskuteret af Gunhild Agger i forbindelse med tv-fiktionens plads i public service-tænkningen, satsede TV 2 imidlertid ikke på dansk produceret fiktion de første mange år, men i stedet på

Regnvejr og ingen penge (1965, instr. Gabriel Axel) – Danmarks Radios første tv-serie. Foto: DR.

Fru Drusse (Kirsten Rolffes) i Lars von Triers *Riget II* (1997). Framegrab.

sport og aktualitets- og debatprogrammer. Fiktionsdelen bestod overvejende af populært amerikansk og britisk drama (Agger 2005: 147).

DR havde derimod en lang tradition for at producere drama, både tv-spil og tv-føljetoner. Den første danske tv-serie, *Regnvejr og ingen penge* (fire afsnit, instr. Gabriel Axel), går tilbage til 1965. I *Elektroniske fiktioner* (1993) argumenterer Ib Bondebjerg for, at formidlingsstrategien i dansk tv frem til 1964 var præget af tanker om dannelse. I det, han betegner som den klassiske public service-periode fra 1964 til 1980, var der en mere pluralistisk opfattelse af målet, hvor man både satsede på det klassiske, det moderne og det populære. I den periode udviklede man bl.a. 'Panduro-formlen' som "en kritisk psykologisk samfundsrealisme" med succes hos både kritikere og seere (Bondebjerg 1993: 86). I samme periode udviklede man også føljeton-formatet, og Bondebjerg fremhæver i sin analyse af tidens fjernsyn, at der allerede her var tale om danske variationer over internationale formler, især britiske (ibid.: 95).

Der er således ikke noget grundlæggende nyt i, at DR i 1990'erne satsede på serieformatet og lod sig inspirere af internationale produktioner. Dog var inspirationen her væsentlig mere markant, den hentedes i USA, og den blev til på et andet idégrundlag. Gunhild Agger har kaldt perioden fra 1988 til 1997 for det populære gennembrud, hvor serialiseringen blev normen, bl.a. fordi den passede godt til programfladefjernsynet, dvs. at tænke i flow (Agger 2005: 176).

Siden *Taxa* i 1997 har DR overvejende

satset på de lange serier til søndag aften på bekostning af tv-spil, miniserier eller mere eksperimenterende formater. I den nordiske debat påpeger bl.a. svenske tv-folk, at det kan være en medvirkende faktor til succesen (Bondebjerg og Redvall 2011: 102). Frem for at brede sig over flere genrer, som det har været tilfældet i f.eks. Sverige (hvor man både har kastet sig ud i produktion af drama, soap, sitcom og satire), har man i Danmark satset på at perfektionere den karakterbårne dramaserie med en sæson på ti afsnit af en times varighed. Alt sammen noget, der har været med til at styrke DR som brand i folks bevidsthed.

1994 kan på mange måder ses som året, hvor der skete et skift i DR's tilgang til dramaproduktion. Inden da havde produktionen været udsat for en del kritik, ikke mindst i kølvandet på en serie som *Gøngehøvdingen* (1992, tretten afsnit). Men i 1994 beviste Lars von Triers miniserie *Riget* (fire afsnit), at en dansk tv-serie både kan være et højst personligt værk af en egensindig kunstner og en bred, folkelig succes. *Riget* gjorde en ny generation af filmfolk interesserede i tv som en mulig platform. Samtidig kom to instruktører fra filmverdenen til med nye holdninger til det at producere tv. Ole Bornedal blev ansat som dramachef for en kort bemærkning i 1993-94, inden han sagde op for at tage til Hollywood og genindspille *Nattevagten* (1997). Som chef luftede Bornedal i pressen, at det var blevet moderne at hade DR, fordi der manglede blodtørst og selvudfordring (Nordstrøm 2004: 15). Han satte sig derfor i chefstolen med en insisteren på, at tv-dramaet skulle være mere folkeligt og mindre elitært (Bornedal i Rasmussen 2007).

Begge synspunkter delte Rumle Hammerich, som blev dramachef i 1994 og bragte store forandringer med sig. Hammerich beskriver DR som en identitetssvag organisation, da han overtog posten, og målet blev at producere en lang serie, som kunne blive et flagskib uge efter uge, frem for de korte serier, som hurtigt er væk fra skærmen (Hammerich 2011). På indholdssiden handlede det om at skabe det, Hammerich beskriver som 'kvalitet i genren'. Inspirationskilderne var amerikanske serier. På produktionssiden var det en kongstanke, at produktion handler om kommunikation, og derfor samlede Hammerich – på baggrund af erfaringer fra seks år i den svenske tv-branche – de forskellige enheder i såkaldte 'produktionshoteller', hvor alle faggrupper omkring et tv-projekt sidder samlet som en redaktion, hvilket forkorter kommunikationsvejene (ibid.). Hammerich fik desuden bygget nye, moderne DR-studier, som lettede logistikken og gav selvtillid blandt dramafolkene, som nu befandt sig, hvor produktionerne blev lavet.

For at hente inspiration til både form og produktionsstrategier blev produceren Sven Clausen sendt på researchrejser til Sverige, England og USA. Clausens ophold ved Fox-studierne, hvor han bl.a. fulgte produktionen af politiserien *NYPD Blue* (1993-2005), blev en vigtig inspirationskilde i forhold til at skabe en ny, lang serie, som skulle tage noget af 'succes-presset' fra ledelsen (Clausen 2010; Hammerich 2011). Resultatet blev *Taxa* (1997-99, 56 afsnit), som fik stor succes og kom til at markere starten på en imponerende række lange familie- eller krimiserier med bred gennemslagskraft.[4]

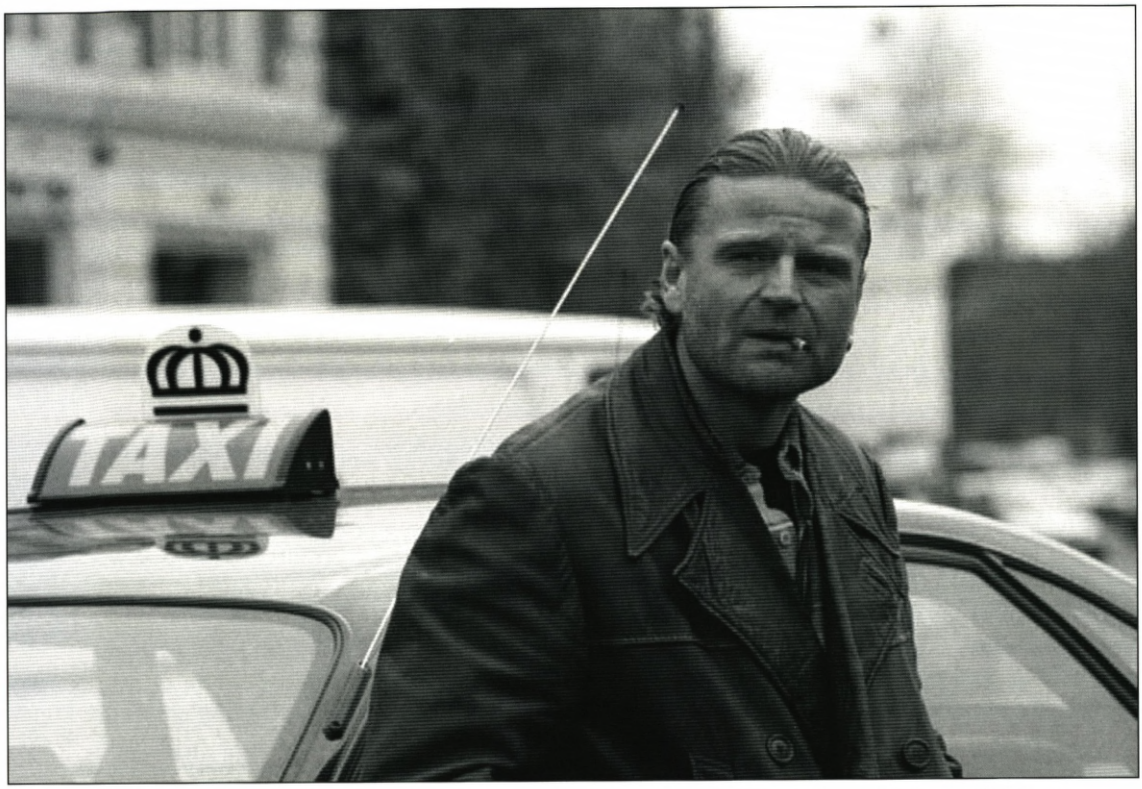
Mange af de produktionsstrategier og begreber, som stadig er kernen i DR's tilgang til at producere drama, blev etableret allerede med *Taxa*. Dog blev de dengang ikke nedfældet nogen steder. Det blev de til gengæld i 2003, hvor Ingolf Gabold,

som overtog posten som dramachef efter Hammerich i 1999, sammen med sine medarbejdere formulerede femten såkaldte dogmer for DR Fiktion.

Dogmer for dramaproduktion. De femten dogmer blev ifølge Ingolf Gabold nedskrevet i foråret 2003, efter at *Rejseholdet* i 2002 havde vundet DR's første Emmy for bedste internationale dramaserie. Intentionen var at få konkrete formuleringer på afdelingens tavse viden (Gabold 2011). Dogmerne har forandret sig lidt gennem årene, hvor især forfatterbegrebet ifølge Gabold er blevet udvidet, men de grundlæggende begreber som f.eks. 'one vision' er de samme.

15 DOGMER FOR DR FIKTION

1. For DR Fiktion er forfatteren forudsætningen for divisionens eksistens. Forfatteren er ikke nødvendigvis manuskriptforfatter i traditionel forstand. Forfatteren kan – i andre fiktionsformer end det 'traditionelle' drama – være redaktør, instruktør, eller noget tredie. Hovedsagen er, at vedkommende er indehaver af den vision, der driver fiktionen i forhold til DR Fiktions specifikke projekt. Forfatteren behandles i respekt for begrebet "ONE VISION". Forfatteren udvikler sine manuskripter i tæt samarbejde med DR Fiktion, således at vores udviklingsekspertise sætter sine tydelige spor i det færdige produkt. DR Fiktion har i forhold til sine produktionslinier en række 'husdramatikere'. De kan i ikke producerende perioder være ansat på månedsløn til ideudvikling af nye serier.
2. DR's public service-status kræver, at vores produktioner – ud over 'den gode historie' – indeholder et overordnet plot med etiske/sociale konnotationer. Med andre ord skal vi altid fortælle en dobbelt historie. Vægtningen af disse to historier i forhold til hinanden vil altid være afhængig af samfundets historisk-kulturelle diskurs.
3. Der er crossover mellem branchens og DR Fiktions forfattere og instruktører.
4. Der er crossover mellem branchens og DR Fiktions produktionsmedarbejdere.
5. DR Fiktions producenter skal have en afklaret holdning til balanceringen af instruktørernes intentioner i forhold til hovedforfatterens intentioner.
6. Dramachefen delegerer sit ansvar for den enkelte produktion til den respektive producent.
7. Med respekt for DR Fiktions samlede økonomi, ressource- og mandskabsforbrug gives producenten størst mulige producer's choice.
8. Dramachefen virker som coach i forhold til producenten – ligesom producenten virker som coach i forhold til sine nøglemedarbejdere. Mottoet for os som ledere er: *not in control – but in charge of.* Denne ledelsesholdning opfordrer ikke til konsensusbeslutninger
9. Ved den bedst mulige planlægning – herunder rettidig aflevering af manuskripter – sikres produktionsmedarbejderne rimelige arbejdsvilkår.
10. For at opnå størst mulig synergi i forholdet mellem produktionen, mediet og seerne/lytterne/brugerne afvikles DR Fiktions produktioner i respekt for denne kommunikationstrekant.
11. Der skal være et afklaret forhold i valg af repertoire mellem DR Fiktion og ChefRedaktionen.
12. Der er en løbende langtidsplanlægning for repertoire og økonomi mellem ChefRedaktionen og DR Fiktion: tv-voksendramatikken 5 år, tv-børnedramatikken 3 år, radiodramatikken 2 år, ungdomsdramatikken løbende.
13. Der er løbende kontakt mellem DR's medieforskning og DR Fiktion med henblik på forskning i divisionens produktioner, herunder div. tests.
14. I DR Fiktion er der fokus på innovation af repertoire, produktionsprocesser og medarbejdere i samarbejde med ChefRedaktionen og HR.
15. DR Fiktion bruger årligt minimum 2 procent af sit samlede budget til udvikling af ny dramatik.



Peter Gantzler i *Taxa* (1997-99) – serien, der betød et gennembrud for DR's søndagsdramatik. Foto: Ulla Voigt.

Det første dogme slår fast, at forfatteren er forudsætningen for divisionens eksistens. Som det fremgår, kan forfatterrollen variere alt efter, hvilken fiktionsform der er tale om. Gabold har forklaret, at udvidelsen af forfatterbegrebet bl.a. skyldes, at repertoiret gradvis har udvidet sig, f.eks. med produktion af satire (Gabold 2011). På de lange serier har der indtil nu altid været en manuskriptforfatter som tovholder ud fra tanken om, at én person skal være indehaver af den vision, der driver fiktionen i et specifikt projekt. Som det fremgår af dogmet, skal forfatteren imidlertid udvikle manuskripterne i tæt samarbejde med afdelingen, så den oparbejdede udviklingsekspertise gennem årene kan sætte sine spor i projektet. Det fremgår, at DR Fiktion har 'husdramatikere', som mellem produktioner kan være ansat til at udvikle nye serier.

Dogme nummer 2 lægger vægt på, at det pga. DR's public service status ikke er nok kun at satse på 'den gode historie'. Ud over den gode historie skal produktionerne indeholde et overordnet plot med etiske/sociale konnotationer, så der altid fortælles 'en dobbelt historie'. Ifølge Rumle Hammerich har idéen om 'den dobbelte historie' været central siden hans tid på DR. Dog foretrækker han at bruge termen 'det filosofiske lag', når han skal beskrive den mere alvorlige understrøm under det umiddelbart underholdende plot (Hammerich 2011).

Dogme nummer 3 og 4 forholder sig

mere konkret til produktionsformen ved at fastslå, at der på flere niveauer skal være crossover mellem DR's medarbejdere og hvad der blot benævnes branchen. Det er ikke udspecificeret, om der er tale om en film- eller tv-branche, men i mine interviews bruger folk oftest termen om folk med spillefilmserfaring (instruktører, fotografer, scenografer, klippere etc.). DR's åbenhed over for unge filminstruktører er siden *Taxa* ofte blevet betragtet som et vitaliserende element bag dansk films succes de senere år. Fra DR's perspektiv har det siden Hammerichs tid som chef været et mål at tiltrække dygtige folk fra branchen for at lade det nyeste og bedste fra filmverdenen præge tv-produktionerne (Hammerich 2011). En vigtig del af den udvikling udtrykkes i dogme nummer 7's formulering af begrebet 'producer's choice'. Heri ligger, at producerne – i den udstrækning økonomi, ressource- og mandskabsplaner tillader det – skal kunne hyre freelancere fra branchen frem for at bruge en fastansat stab. *Producer's choice* betragtes sammen med *crossover* som centrale begreber i udviklingen mod de moderne tv-serier (Clausen 2010; Gabold 2010; Hammerich 2011).

Alle femten dogmer indeholder meget, det kunne være interessant at analysere, men i det følgende vil jeg kun gå yderligere i dybden med de tre første. Således er det dem, jeg gentagne gange har mødt i samtaler og interviews, og som virker som de mest afgørende i forhold til det skift, der har fundet sted i DR's dramaproduktion.

One vision. Tv-produktion er som udgangspunkt underlagt strammere rammer og restriktioner end filmproduktion. Spændingen mellem kreativitet og 'constraints' har stået centralt i mange klassiske studier af arbejdsgange i tv-branchen (f.eks. Buscombe 1980; Ettema og Whitney 1982; Alley og Newcomb 1993), og mange casestudier af konkrete produktioner handler om de løbende forhandlinger, som finder sted under den kollektive produktionsform. Til forskel fra filmbranchen har forfatteren altid haft en stærkere position i tv. Det tidlige tv-drama voksede ud af traditioner fra teateret, hvor dramatikeren står stærkt, og da Peder Grøngaard i 80'erne analyserede de danske tv-spil, var hans udgangspunkt forfatterne, ikke instruktørerne (Grøngaard 1988).

Som i filmbranchen findes der et hav af 'how to'-manualer med råd til håbefulde forfattere. De fleste af dem slår hurtigt fast, at man kan glemme alt om den ensomme forfatter, der sidder og skriver alene på sit kammer. Som Pamela Douglas formulerer det: "Hvis du skriver til tv, vil du aldrig komme til at arbejde alene. Serier er ligesom familier, og selv om hver enkelt episode er skrevet af *en* forfatter, så er hvert skridt i processen præget af samarbejde" (Douglas 2007: 11).

Forfatterne Leo Goldberg og William Rabkin forklarer i deres manual til manuskriptsucces, at man for at kunne skrive til tv skal forstå, hvordan en series koncept, karakterer og fortællestrukturer fungerer sammen. Det er den del af jobbet, man kan se på skærmen. Den anden del er "alt det, der sker bag kameraet, alt det uglamourøse, der mere end noget andet former – og måske omformer – det, du har skrevet. Det er her, virkeligheden støder sammen med kreativiteten" (Goldberg og Rabkin 2003: 7). Filmforskeren Kristin Thompson konstaterer i sin mere analytisk anlagte bog *Storytelling for Film and Television*, at den mængde plot, der i amerikanske produktioner gerne skal afvikles i et hæsblæsende tempo, oftest kun kan leveres af en gruppe forfattere, som har assistenter, redaktører, researchere og andre til hjælp. Ifølge hende

er det yderst sjældent, at en enkelt forfatter skriver en hel serie og dermed vinder sine kollegers "betingelsesløse beundring" (Thompson 2003: 39-40).

Når man taler om 'one vision' i forhold til kollektiv tv-produktion, er der derfor god grund til at undersøge, hvad man lægger i begrebet, og hvordan man i praksis arbejder med at samle en proces med et hav af samarbejdspartnere omkring én vision. I mine interviews spores begrebet tilbage til Sven Clausens researchrejser til USA (Clausen 2010; Gabold 2010; Hammerich 2011), men 'one vision' lader ikke til at være udbredt i den amerikanske branche, hvor man med andre termer refererer til én person som kreativ drivkraft og beslutningstager på et projekt. Nogle bruger udtrykket *TV auteurs* (Jones 2010) med henvisning til den franske nybølges auteurbegreb, men i USA og Canada taler man især om *showrunners*, når man henviser til en person med én samlende vision for en serie (f.eks. Edwards 2010).

I en kompetenceanalyse om showrunners for The Cultural Human Resources Council of Canada defineres en showrunner som "den overordnede kontrollant af en tv-series kreative vision. Showrunnerens primære ansvar er at formidle seriens kreative vision – oftest fra pilotafsnit til sidste episode" (CHRC 2009: 4). Rapporten konkluderer, at showrunners typisk er succesrige manuskriptforfattere, som er steget i graderne og har fået den viden om produktion, som er påkrævet for at kunne holde fast i "en intens, organisk, omskiftelig proces" (ibid.). Det handler således om at være visions-kustoden og sikre *den* kreative vision. Ikke blot på papiret, men hele vejen igennem produktionen. Som bl.a. Rumle Hammerich argumenterer for, har ingen forfattere eller producere i Danmark den form for erfaring og kombination af forfatter- og producerkompetencer, som berettiger til brug af showrunner-titlen (Hammerich 2010; 2011). Begrebet har dog de seneste år været på fremmarch i den europæiske tv-branche, hvor bl.a. engelske tv-folk er begyndt at blive tildelt titlen (f.eks. Lawson 2007).

One vision betyder i dansk sammenhæng, at man giver forfatteren kontrol over sine egne idéer, der udvikles i tæt samarbejde med en producer. Rumle Hammerich taler i den forbindelse om vigtigheden af at føle et medejerskab. Da han som dramachef forsøgte at starte en serie op på baggrund af sin egen idé, oplevede han, at det ikke blev godt, fordi ingen af de hyrede forfattere følte den form for ejerskab, som skaber fornemmelsen af 'én vision' (Hammerich 2011). I stedet overtalte han Stig Thorsboe til at starte på en frisk inden for den valgte ramme. Dermed blev *Taxa* Thorsboes personlige projekt, og det blev startskuddet til den nu etablerede struktur med at have en hovedforfatter i centrum, assisteret af én eller flere samarbejdspartnere eller episodeforfattere. Hovedforfatteren har den overordnede vision for plot- og karakterudvikling for en eller flere sæsoner, mens andre forfattere hjælper med at skrive enkelte afsnit.

Fra et producent- og ledelsesperspektiv lægger Ingolf Gabold og Sven Clausen vægt på, at forfatteren skal være drivkraften, men det skal være i tæt samarbejde eller i parløb med en producer fra DR. Sven Clausen taler om, at DR-modellen på mange måder snarere er en 'twin vision' (Clausen 2010), mens Ingolf Gabold tager begrebet videre ved også at tale om 'one vision' i forhold til de overordnede planer for serier og sæsoner på programlægningsniveau (Gabold 2010).

Blandt forfatterne taler Søren Sveistrup og Stig og Peter Thorsboe meget om betyd-

ningen af one vision i Pernille Nordstrøms bog om DR's tv-serier frem til 2004. Peter Thorsboe betragter one vision som en nødvendighed, fordi der skal være en, der har styringen i den store proces (Nordstrøm 2004: 85). Sveistrup taler – på baggrund af dårlige erfaringer fra TV 2's *Hotellet* (2000-02) – om, at "*one vision* er måden at gøre det på" (ibid.: 100).

I mine interviews og observationer fremstår one vision dog ikke som et begreb, der fylder meget eller bruges i det daglige arbejde, men forfatterne lader til at være i centrum. Og de værdsætter at være det hele vejen fra spæd idé til færdig serie (Price 2010; Ilsøe 2011; Gram 2011). For manuskriptforfatter Maya Ilsøe, som i øjeblikket er hovedforfatter på en søndagsserie til 2013, refererer one vision til et tæt samarbejde mellem en manuskriptforfatter og en producer, som sammen udvikler forfatterens idé. En instruktør kan imidlertid også blive en del af visionen, hvis han ikke blot er såkaldt 'konceptuerende instruktør' først i processen, men en central samarbejdspartner hele vejen (Ilsøe 2011). Dette var f.eks. tilfældet med Jesper W. Nielsen, som instruerede samtlige afsnit af Maya Ilsøes julekalender *Pagten* (2009).

I det forfatterrum, hvor jeg i øjeblikket deltager som observatør, er hovedforfatteren involveret i alle aspekter af projektet fra beslutninger om researchbehov og locations over mulige dramaturger til valg af instruktører, fotografer og skuespillere. Beslutningerne bliver truffet i tæt samarbejde med en producer og en fast episodeforfatter, men hovedforfatteren har stort råderum i forhold til at vælge det bedste for det pågældende projekt. Selv om der undervejs er mange ydre produktionsmæssige restriktioner at tage hensyn til (f.eks. usikkerhed om længden af de enkelte afsnit, antallet af sæsoner eller minutprisen), er det muligt at træffe en række indholdsmæssige valg, der ligger i forlængelse af forfatterens vision. Det er en evig forhandling og balancegang, som langtfra er slut, men indtil videre fremstår forløbet som et eksempel på, hvordan én forfatter nyder respekt som personen med visionen for projektet.

Mens mine casestudier i øjeblikket giver mulighed for at følge one vision-begrebet i praksis, diskuteres det også livligt i de to øvrige skandinaviske lande. Her har forskellene i produktionskulturer i den senere tid været til debat både i pressen og i branchen. Særlig intens har debatten været i Norge i kølvandet på en fejlslagen 'Emmy-strategi', kritik af den overordnede kvalitet af produktionerne og planer om at nedlægge NRK's drama-produktion og i stedet lade private producenter byde ind. Her har flere røster argumenteret for at hente inspiration i de danske produktionsstrukturer (f.eks. Iversen 2010; Lismoen 2010). Men som Rumle Hammerich påpegede i et indlæg i debatten på filmmagasinet *Rushprints* hjemmeside, er det i så fald essentielt at være enige om, hvad der mere præcist ligger bag de begreber, man lader sig inspirere af (Hammerich 2010).

Hammerich fremhævede, at mange f.eks. fejlagtigt tror, at one vision indebærer, at al magt gives til blot én person. Dette mener han vil være fatalt. Selv om tanken om one vision henviser til en intention om at have én vision bag et projekt, drejer det sig om en vision, som bliver faciliteret, udviklet og realiseret i en proces med mange centrale samarbejdspartnere; man kan derfor ikke eksportere idéen om one vision uden de rigtige rammer at støtte begrebet med.

Den dobbelte historie. Mens one vision fokuserer på betydningen af ejerskab og

Plakat til *Forbrydelsen II* (2009).

personlig drivkraft, fokuserer dogme 2's nøglebegreb, den dobbelte historie, på, hvilken *form* for vision man bør satse licenskronerne på. Som Gunhild Agger diskuterer i forbindelse med tv-fiktionens plads i public service-tænkningen, har dramaproduktionen tit været svær at placere, fordi det oplysende er blevet prioriteret over det underholdende (Agger 2005: 146-148). Agger mener, at det at se tv-fiktion "er en del af vores sociale erfaringsverden, af den måde, hvorpå vi forhandler og forstår aktuelle og historiske udviklinger, men sådanne formål er ikke indgået i public service-politiske overvejelser" (ibid.: 148). Her har der gennem tiden i stedet været fokus på alsidighedskravet, altså at der skal være et varieret udbud af genrer og formater. Tv-dramaets berettigelse og legitimitet er således blevet diskuteret med udgangspunkt i den nationale og kulturelle betydning af at have dansk drama. Det har også været et parameter, at dramaproduktion ofte er så omkostningstung, at de kommercielle stationer ikke har haft økonomi til for alvor at gå i lag med omfattende produktioner (ibid.: 148-49).

Begrebet 'den dobbelte historie' er en konkret formulering af public service-dimensionen i DR's dramatik. Som det står skrevet, kræver DR's public service-status, at produktionerne skal have et overordnet plot med etiske/sociale 'konnotationer'. Man kan vælge at se det som en måde til at indtænke

The Killing (2011), den amerikanske tv-station AMC's remake af *Forbrydelsen I* (2007).

public service-stationernes oplysningsforpligtelse i det underholdende. Som Ingolf Gabold konstaterer, leder alle tv-stationer efter 'den gode historie', der har fascinationskraft og skaber identifikation med seerne (Gabold 2010). For Sven Clausen er de to elementer 'fascination' og 'identifikation' centrale i jagten på den gode historie (Clausen 2010). Man kan skrue på knapperne mellem de to, men begge dele skal findes i tilstrækkelige mængder, hvis en serie skal appellere bredt. Nogle serier satser mere på fascinationsdelen ved at tage os ind i forførende og umiddelbart uvante eller ukendte verdener, mens andre satser mere på det genkendelige. Den gode historie involverer begge dele.

I forhold til de etiske/sociale konnotationer nævner Ingolf Gabold, at DR tidligere havde en paternalistisk tilgang, hvor man ville fortælle seerne, hvad de havde godt af at se og vide. Ifølge ham er DR Fiktion blevet 'meget forsigtige' med den tilgang, "men kravet om, at der er noget andet og mere på færde end den gode historie, er der stadigvæk, og det er en meget, meget kær forpligtelse at opfylde det" (Gabold 2010). For Rumle Hammerich er *Taxa* et godt eksempel på denne strategi: Under de umiddelbart underholdende handlingsforløb rejste serien dels en række samfundsmæssige spørgsmål, dels havde man hele tiden i tankerne, hvad danskerne skulle have med i deres rygsæk ind over

Sidse Babett Knudsen som statsminister Birgitte Nyborg i *Borgen* (2010-). Foto: Mike Kollöffel.

årtusindskiftet (Hammerich 2011). Det centrale tema bag serien var næstekærlighed; at du er din næstes vogter. Det blev så udforsket i en række plots, hvor intentionen var at stille skarpt på, *hvordan* problemer blev løst, frem for at fokusere på problemerne selv (ibid.).

Ingolf Gabold kan på lignende vis forklare sin opfattelse af de to spor i de fleste DR-serier, fra krimier som *Forbrydelsen I-II* til *Borgen* (Gabold 2010). *Borgen* er et eksempel på en serie, hvor de enkelte afsnit blev ledsaget af konkrete forelæsninger om de behandlede problemstillinger på Danskernes Akademi (tv-forelæsningsrækker, der bringes i eftermiddagstimerne på DR2). For seriens hovedforfatter, Adam Price, var nogle af hovedmålene at gøre seerne klogere på demokratiet; at give dem større lyst til at blande sig i den politiske proces; at give dem mulighed for at forholde sig til dansk politiks øgede professionalisering samt at give dem indsigt i det arbejdspres, der præger mange moderne politikeres liv (Price 2010).

Man kan diskutere graden af dobbelt historiefortælling i mere rendyrkede krimiserier som *Rejseholdet, Ørnen* og *Livvagterne*, og de seneste år har der da også i DR været fokus på, at der skal produceres færre af de krimiserier, som flere andre tv-stationer i stigende grad satser på. Ud fra klassiske public service-opfattelser om alsidighed, variation og bredde overvejer man i stedet at satse mere på familieserier eller andre typer af dramatik, som danskerne

har svært ved at finde på dansk andetsteds.

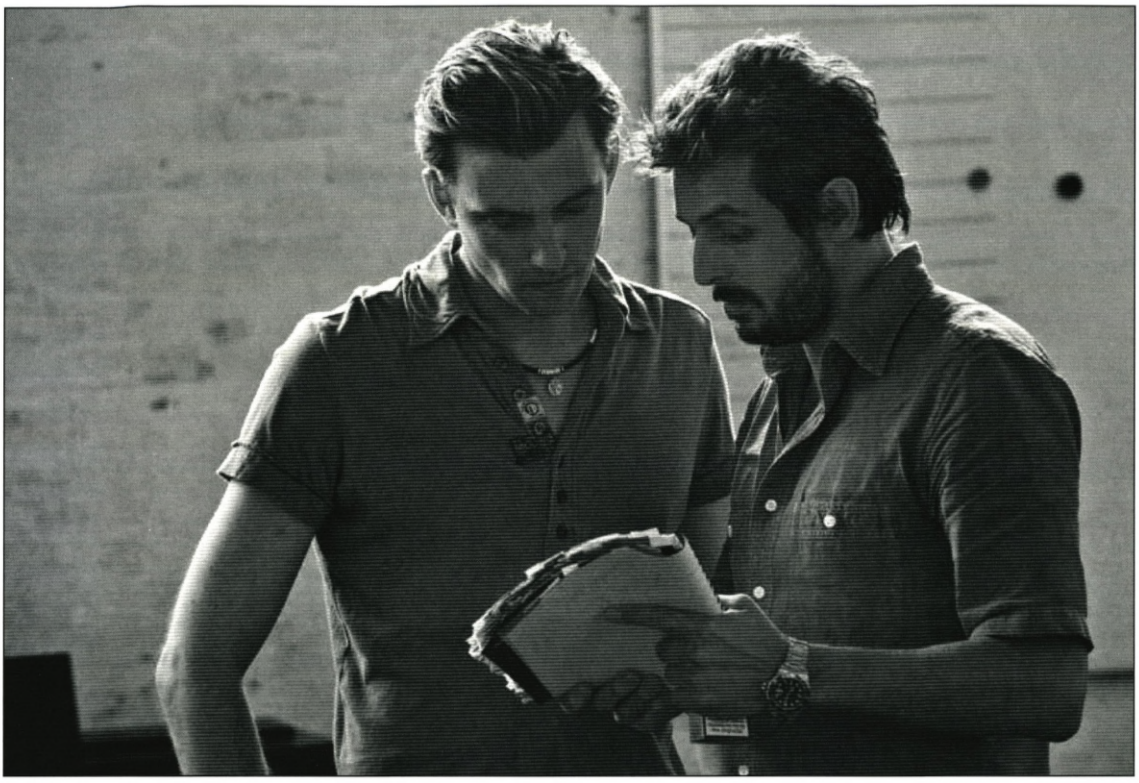
Som noget nyt fik DR i juni 2010 en ekstraordinær bevilling fra kulturministeren på 100 millioner kroner til udvikling og produktion af en historisk serie. Efter længere tids polemik i pressen endte pengene med at blive tildelt Ole Bornedals *1864* om slaget ved Dybbøl (med planlagt premiere i 2014). DR's kulturdirektør, Morten Hesseldahl, begrundede udvælgelsen af Bornedals projekt med, at det dels er sublimt ved at binde fortid og nutid sammen, dels at det "ikke blot handler om den fatale krig – men især også om den danske nations selvopfattelse" (Hesseldahl i Jensen 2011). Det bliver således betragtet som et centralt kvalitetsparameter, at serien lægger op til diskussion af noget større end blot den historiske krig.

Ved de møder, jeg har siddet med til i DR, er begrebet den dobbelte historie konkret blevet anvendt som et vigtigt aspekt i tolkningen af mulige serier. På lignende vis er tanker om, hvad public service-serier af i dag skal kunne, blevet formuleret af de pitchende forfattere og producere og af de projektselekterende chefer. Mens et begreb som 'den naturlige historie' længe har været feteret i dansk film, lader begrebet 'den dobbelte historie' til at præge praksis i DR-regi.

Crossover. Siden først Ole Bornedal og derpå Rumle Hammerich satte sig i chefstolen i dramaafdelingen, har der været et ønske om at skabe serier, der ikke blot får mange seere, men også er toneangivende i forhold til andre stationers produktioner. Fra og med *Taxa* har en udveksling af folk mellem film- og tv-verdenen derfor spillet en særdeles stor rolle i produktionerne. Det gælder først og fremmest professionelle filminstruktører. Her har man både gjort brug af 'den konceptuerende instruktør' (som i de første afsnit sætter sit præg på seriens gennemgående visuelle stil) og af en række episodeinstruktører, der kommer og bidrager med ny energi til produktionen undervejs. Dernæst har det fra starten været tanken også at benytte de bedste fotografer, scenografer, klippere og andre fagfolk, så de kunne præge seriernes 'look' og bidrage med deres viden om *best practice* uden for DR's vægge. Det erklærede fokus på det, som dogme 3 og 4 kalder 'crossover', ledte således til et opgør med traditionen med at have en stor stab af fastansatte produktionsfolk, som gik igen fra serie til serie. I dag hyres folk på freelance-vilkår fra produktion til produktion på baggrund af det, dogme nummer 7 benævner 'producer's choice', hvor tv-produceren – ligesom en filmproducer – kan sætte sit eget hold.

Denne strategi hyldes af mange som en vigtig årsag til de danske seriers gennemslagskraft. Som to af NRK's dramaturger konstaterede, da de sidste år tog til genmæle mod den massive kritik af NRK's produktioner: "Den danske succes viser, at samarbejdet mellem et stærkt DR Drama og branchen også har løftet kvaliteten" (Kåset og Ødegårdstuen 2010). Den norske debat har som tidligere nævnt især handlet om, hvorvidt private producenter skulle stå for serierne i stedet for NRK selv. I dansk regi har DR selv produceret alle lange søndagsserier siden *Taxa*, mens miniserier som f.eks. *Forestillinger* (2007, seks afsnit, Zentropa) eller *Album* (2008, fem afsnit, Fine & Mellow) er blevet produceret af private selskaber.[5] I forhold til de lange serier handler crossover således om udveksling af visse faggrupper, mens producerne, som holder i produktionerne som helhed, er fastansatte.

Klaus Hansen fra den danske producentforening valgte at gå i clinch med



Forestillinger (2007, instr. Per Fly). Foto: Per Arnesen.

Rumle Hammerich, da han i et indlæg i det norske *Rushprint* erklærede, at de private producenter oftest ikke har hjertet med, når de producerer tv, fordi de hellere vil lave film. Resultatet er ifølge Hammerich, at produktionerne sjældent bliver gode (Hammerich 2010; Hansen 2010). Klaus Hansen protesterede, og som eksempler på private produktioner nævnte han serier som *Anna Pihl* og *Lærkevej* til TV 2 samt *Lulu & Leon* til TV3, der – som han fremhævede – er produceret for væsentlig lavere budgetter end DR's serier og har gode seertal pr. budgetkrone (Hansen 2010). Hansen mener, at DR ikke har ønsket at samarbejde med branchen og har haft "et internt budgetterings- og afrapporteringssystem, der på papiret gør eksterne produktioner dyrere, hvor det modsatte i virkeligheden er tilfældet" (ibid.). De markante forskelle i minutpris er et parameter, som forståeligt nok løbende er til debat, når DR-serier sammenlignes med anden drama-produktion. Der er god grund til at lave en analyse af de økonomiske omstændigheder, men her vil jeg afslutningsvis kun fokusere på de kreative gevinster ved crossover.

DR's brug af folk fra filmbranchen har været med til at give serierne et mere moderne look og samtidig bidraget afgørende til seriernes internationale succes. Serierne er på dansk og omhandler danske forhold, men i en form og en visuel stil, som minder om kommercielle, amerikanske film og serier. Dette 'internationale look' er således ifølge NRK's dramachef, Hans Rossiné, en væsentlig årsag til seriernes succes uden

Sofia Helin og Kim Bodnia i *Broen* (2011-). Foto: Ola Kjelbye.

for Danmarks grænser (Bondebjerg og Redvall 2011: 102).

Men også filmbranchen har kunnet drage fordel af crossover-tankegangen. Op gennem 2000-tallet høstede instruktører som Niels Arden Oplev, Per Fly, Henrik Ruben Genz og Ole Christian Madsen afgørende erfaringer ved at arbejde som tv-episodeinstruktører. Erfaringer, som de kunne tage med sig og bruge i egne, selvstændige filmproduktioner. Som Per Fly har formuleret det, var det efter Filmskolen "skønt at producere [tv] – at komme op i tempo og være på indspilning i stedet for at sidde og skrive noget, som fik afslag" (Fly i Redvall 2010b). Henrik Ruben Genz beskriver på lignende vis, hvordan tv-serierne hjalp ham over 'den der produktionsangst', fordi man skulle ud og løse 'en meget konkret opgave': "Dér kom jeg over det med, at ting skulle kunne føles, før jeg turde gå i gang med dem. Det dejlige ved en tv-serie er, at det personlige ansvar er væk. Du træder ind i et koncept. Andre har taget ansvaret for, om det er godt eller skidt. Du skal gøre det bedste håndværksmæssigt, og deri genopdagede jeg fornøjelsen ved at lave billeder og arbejde med dramatik, og at det hele ikke behøvede at være så fint eller klogt eller følsomt, som jeg havde bygget det op til, at det skulle være" (Genz i Redvall 2010c). Genz beskriver tv-serierne som "en gave til hele filmbranchen".

De senere år har filmbranchen imidlertid klaget over, at tv-stationerne har fået for stor indflydelse, fordi de har mulighed for at skrive kontrakter med de bedste filmarbejdere først (jf. f.eks. Fly i Redvall 2010b).

Der har især været fokus på, hvordan manuskriptforfatterne går direkte fra Filmskolen til faste månedslønninger i tv frem for usikre økonomiske vilkår i filmbranchen (f.eks. Redvall 2010d). Trods de kritiske røster er der dog nok ingen tvivl om, at crossover er kommet for at blive. Den danske filmbranche har således længe – i stil med de fleste andre europæiske filmindustrier – været præget af netværksbaserede, semipermanente arbejdsgrupper (udtryk taget fra Blair 2001; 2003, hvor der tages udgangspunkt i britiske forhold) i stedet for traditionelle studiebaserede produktionsgange. Produktionsproceduren bag tv-serierne er, at folk hyres udefra, men ofte er der tale om tilbagevendende navne, da produktionsformen stiller særlige krav til effektivitet og evne til at træde ind i andres vision.

Mens crossover således gør sig gældende blandt mange faggrupper, er producerne fastansatte og manuskriptforfatterne som tidligere nævnt ofte 'husdramatikere'. Brødrene Stig og Peter Thorsboe har siden *Landsbyen* (1991-96, 44 afsnit) stået bag en række af DR's lange serier (flere i tæt samarbejde med hhv. Hanna Lundblad og Mai Brostrøm), og Søren Sveistrup skriver i øjeblikket *Forbrydelsen III*. I Nordstrøms bog om DR's drama præsenteres brødrene Thorsboe sammen med Sveistrup som "de tre forfattere, der leverer historierne til afdelingens tv-serier" (Nordstrøm 2004: 70). Når 'nye' hovedforfattere som Adam Price eller Maya Ilsøe får lov at binde an med søndagsdramatikken, sker det efter dokumenteret succes fra andre tv-serier.

Dogmer og praksis. Som det fremgår af DR's formulerede dogmer, bygger de senere års dramaproduktion på nogle centrale begreber om både det bedste kreative udgangspunkt (one vision), det påkrævede indhold (den dobbelte historie) og involveringen af samarbejdspartnere og organiseringen af produktionen (bl.a. tankerne om crossover og producer's choice). Selv om mange aspekter af begreberne kan betragtes som *common sense*, er det koncepter, der i høj grad benyttes i det daglige, praktiske arbejde. Og det er også værd at bemærke, at de tillægges væsentlig betydning, når DR's drama-succes skal forklares, ikke mindst i Sverige og Norge.

Ambitionen med denne artikel har ikke været en tilbundsgående analyse af de enkelte begreber eller dogmerne som helhed. Der er snarere tale om en invitation til at forstå, hvordan centrale idéer og organiseringsværktøjer præger produktionsformerne og de enkelte produktioner. At alle dogmer ikke altid efterleves i praksis, var filmverdenens Dogme 95-manifest et af mange eksempler på, når instruktører eksempelvis blev krediteret på trods af kyskhedsløftets regelsæt. Hvordan produktionsdogmerne for DR Fiktion rent faktisk fungerer i praksis, håber jeg på snart at kunne tilbyde en mere facetteret analyse af. Formentlig vil det blive aktuelt i forbindelse med, at den danske befolkning atter forventningsfuldt sidder klinet til skærmen søndag aften klokken otte. Nye dramaer venter.

Noter

1. De fire Emmyer for bedste internationale drama er vundet af *Rejseholdet* i 2002, *Nikolaj og Julie* i 2003, *Ørnen* i 2005 og *Livvagterne* i 2009. I 2005 vandt *Unge Andersen* desuden en Emmy som bedste miniserie. Emmy-prisen uddeles af The Academy of Television Arts & Sciences i USA.
2. Det bør allerede her bemærkes, at der er tale om vidt forskellige produktionsvilkår og minutpriser, som bør diskuteres mere udførligt, hvis man vil sammenligne serier produceret af hhv. public service-stationer og kommercielle kanaler. Denne problematik berøres kun flygtigt senere i artiklen.
3. Denne artikel bygger på den foreløbige empi-

ri fra et igangværende forskningsprojekt om produktionspraksis bag Danmarks Radios søndagsdramatik. Forskningsprojektet er finansieret af en bevilling fra Det Frie Forskningsråd/Kultur og Kommunikation og løber i perioden 2011-14.

4. Eksempelvis *Rejseholdet* (2000-04, 32 afsnit), *Nikolaj og Julie* (2002-03, 22 afsnit), *Ørnen* (2004-07, 30 afsnit), *Krøniken* (2004-07, 22 afsnit), *Forbrydelsen* (2007, tyve afsnit) og *Forbrydelsen II* (2009, ti afsnit), *Sommer* (2008, tyve afsnit), *Livvagterne* (2009-10, 20 afsnit) og senest *Borgen* (2010-11, tyve afsnit) samt *Lykke* (2011-, elleve afsnit), som der i skrivende stund produceres nye sæsoner af.
5. Som noget nyt er krimiserien *Broen* (2011, foreløbig ti afsnit) produceret af Filmlance International og Nimbus Film. Den blev imidlertid vist onsdag aften i stedet for søndag.

Litteratur

Agger, Gunhild (2005). *Dansk tv-drama – arvesølv og underholdning.* København, Samfundslitteratur.

Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (2010) (red.). *Den skandinaviske krimi: Bestseller og blockbuster.* Göteborg, Nordicom.

Alley, Robert S. og Newcomb, Horace M. (1993). *The Producer's Medium: Conversations with Creators of American TV.* New York, Oxford University Press.

Blair, Helen (2001). "'You're Only as Good as Your Last Job': The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry". In: *Work, Employment and Society*, 15:1: 149-69.

Blair, Helen (2003). "Winning and Losing in Flexible Labour Markets: The Formation and Operation of Networks of Interdependence in the UK film industry". In: *Sociology*, 37:4: 677-94.

Bondebjerg, Ib (1993). *Elektroniske fiktioner. TV som fortællende medie.* København, Borgens forlag.

Bondebjerg, Ib og Redvall, Eva Novrup (2011). *A Small Region in a Global North: Patterns in Scandinavian Film & TV Culture.* København, Think Tank on European Film and Film Policy.

Buscombe, Edward (1980). "Creativity in Television". In: *Screen Education*, 35: 5-17.

Caldwell, John T. (2009). "Screen Studies and Industrial 'theorizing'". In: *Screen* 50:1: 167-179.

Caldwell, John Thornton (2008). *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television.* Durham, Duke University Press.

Clausen, Sven (2010). Artikelforfatterens interview med Sven Clausen 23/8/2010.

Cultural Human Resources Council (CHRC) (2009). *Showrunners: Film and Television. A Competency Analysis.* Ottawa, CHRC. *www.culturalhrc.ca.* Hentet d. 10/7/2011.

Douglas, Pamela (2007). *Writing the TV Drama Series.* 2nd ed. Studio City, CA, Michael Wiese Productions.

Edwards, Nick (2010). "The creative process behind US TV dramas". *Financial Times FT.com* d. 27. august 2010. *http://www.ft.com/intl/cms/s/2/76f8b020-b169-11df-b899-00144feabdc0.html#axzz1URztaON.* Hentet d. 10/7/2011.

Ettema, James S. og Whitney D. Charles (red.) (1982). *Individuals in Mass Media Organisation: Creativity and Constraint.* London, Sage.

Gabold, Ingolf (2010): Artikelforfatterens interview med Ingolf Gabold 21/7/2010.

Gabold, Ingolf (2011): Artikelforfatterens interview med Ingolf Gabold 17/3/2011.

Goldberg, Leo og Rabkin, William (2003). *Successful Television Writing.* Hoboken, NJ, John Wiley & Sons.

Gram Jeppe Gjervig (2011): Artikelforfatterens interview med Jeppe Gjervig Gram 16/9/2011.

Grøngaard, Peder (1988). *Det danske TV-spil.* København, Nyt Nordisk Forlag.

Hammerich, Rumle (2010). "Kan filmbransjen levere?" *Rushprint.no* d. 23/11/2010. *http://rushprint.no/2010/11/kan-filmbransjen-levere.* Hentet d. 10/7/2011.

Hammerich, Rumle (2011). Artikelforfatterens interview med Rumle Hammerich 7/6/2011.

Hansen, Klaus (2010): Kommentar til Rumle Hammerichs indlæg "Kan filmbransjen levere?". *Rushprint.no* d. 23/11/2010. Hentet d. 10/7/2011.

Hjort, Mette (2005). *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema.* Minneapolis, University of Minnesota Press.

Hjort, Mette, Jørholt, Eva og Redvall, Eva Novrup (2010). *Danish Directors 2: Dialogues on the New Danish Fiction Cinema.* Bristol, Intellect Press.

Holt, Jennifer og Perren, Alisa (red.) (2009). *Media Industries. History, Theory, and Method.* Malden, Wiley-Blackwell.

Ilsøe, Maya (2011). Artikelforfatterens interview med Maya Ilsøe 11/5/2011.

Iversen, Andreas (2010). "Emmyjakt utan en plan". *Rushprint.no* d. 22/11/2010. *http://*

www.rushprint.no/2010/11/emmyjakt-uten-en-plan. Hentet d. 10/7/2011.

Jensen, Karsten (2011). "Ole Bornedal producerer drama for DR". *Tvnyt.com* d. 13/5/2011. *http://www.tvnyt.com/artikel/default.asp?id=19274*. Hentet d. 10/7/2011.

Jones, Mike (2010). "The Director is Dead: TV and the New Auteur". *Screenculture.net* d. 20/9/2010. *http://www.screenculture.net/2010/09/20/the-director-is-dead-tv-and-the-new-auteur/*. Hentet d. 10/7/2011.

Kåset, Margrete og Ødegårdstuen, Jan Strande (2010). "NRK Drama – et monster uten hode?" *Rushprint.no* d. 30/11/2011. *http://rushprint.no/2010/11/nrk-drama-et-monster-uten-hode*. Hentet d. 10/7/2011.

Lawson, Mark (2007). "Britain's got talent – and it's untouchable". *Guardian.co.uk* d. 22/10/2007. *http://www.guardian.co.uk/media/2007/oct/22/mondaymediasection2*. Hentet d. 10/7/2011.

Lismoen, Kjetil (2010): "En bastion for fall?" *Rushprint.no* d. 18/11/2010. *http://rushprint.no/2010/11/en-bastion-for-fall*. Hentet d. 10/7/2011.

Mayer, Vicki, Banks, Miranda og Caldwell, John T. (2009). *Production Studies*. London, Routledge.

Nordstrøm, Pernille (2004). *Fra Riget til Bella*. København, DR Multimedie.

Philipsen, Heidi (2005). *Dansk films nye bølge: Afsæt og aftryk fra Den Danske Filmskole*. Ph.d.-afhandling. Odense, Center for medievidenskab, Syddansk Universitet.

Price, Adam (2010). Artikelforfatterens interview med Adam Price 17/7/2010.

Rasmussen, Anita Brask (2007). "Succesens farlige nabo". In: *Dagbladet Information* d. 26/7/2007.

Redvall, Eva Novrup (2010a). *Manuskriptskrivning som kreativ process: De kreative samarbejder bag manuskriptskrivning i dansk spillefilm*. Ph.d.-afhandling. Københavns Universitet, Institut for medier, erkendelse og formidling.

Redvall, Eva Novrup (2010b). "Den rene realisme er kedelig. Interview med Per Fly". In: *Kosmorama* nr. 246 vinter 2010: 41-54.

Redvall, Eva Novrup (2010c). "Det er vigtigt at gøre sig umage med at komponere billeder. Interview med Henrik Ruben Genz". In: *Kosmorama* nr. 246 vinter 2010: 65-76.

Redvall, Eva Novrup (2010d). "Teaching Screenwriting in a Time of Storytelling Blindness: The Meeting of the Auteur and the Screenwriting Tradition in Danish filmmaking". In: *Journal of Screenwriting*, 1:1: 59-81.

Schepelern, Peter (2001). *100 års dansk film*. København, Rosinante.

Thompson, Kristin (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge. MA, Harvard University Press.

Om forfatterne

Gunhild Agger er dr.phil. og professor i dansk mediehistorie på Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet. Hun har forsket og undervist i tv-drama, krimi, mediehistorie, genreteori og -analyse, film- og tv-æstetik samt national identitet i en globaliseret sammenhæng. Leder af FKK-projekt om Krimi og kriminaljournalistik 2007-10. Doktorafhandlingen *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning* (2005) analyserer de vigtigste tendenser og produktioner i dansk tv-dramas historie. *Den skandinaviske krimi – bestseller og blockbuster* (2010, red. s.m. Anne Marit Waade) sætter fokus på krimiens intermediale udvikling. S.m. Søren Kolstrup, Per Jauert og Kim Schrøder red. af *Medie- og Kommunikationsleksikon* (2009).

Søren Staal Balslev (f. 1977). Mag.art. i Litteraturvidenskab og ph.d.-stipendiat med apokalypsen og moderne amerikansk kultur som arbejdsområde. Siden 2006 anmelder og kritiker ved *Weekendavisen*, med fokus på populærkultur, mentalitetshistorie og medieudvikling.

Cloé Bolle-Picard (f. 1987) er kandidatstuderende i Filmvidenskab på Københavns Universitet og bachelor i Film- og Medievidenskab.

Morten Egholm (f. 1971) er ph.d. i Filmvidenskab på afhandlingen *En visionær fortolker af andres tanker. Om Carl Th. Dreyers brug af litterære forlæg* (2009). Bidragyder til en række tidsskrifter om film, litteratur og teater. Har desuden været involveret i en dvd-udgivelse (2011) af Dreyers *Glomdalsbruden* og bidraget med længere analyser af danske tv-serier til Morten Piils *Gyldendals danske filmguide* (2008). Underviser i øjeblikket ved Afdeling for Film- og Medievidenskab (Københavns Universitet) og DIS (Danish Institute for Students Abroad).

Helle Kannik Haastrup (f. 1965) er lektor i Medievidenskab ved Institut for Kultur og Identitet, Roskilde Universitet. Hun er forfatter til bogen *Genkendelsens Glæde – intertekstualitet på film* (Multivers 2010) og har skrevet artikler om medieæstetik og mediegenrer, tværmedialitet og celebritykultur i antologier som *På tværs af medierne* (Forlaget Ajour 2005) og *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience* (Nordic Academic Press, in press), samt i tidsskrifterne *Akademisk Kvarter*, *Kosmorama*, *Northern Lights* og *Norsk Medietidsskrift*.

Halskov, Andreas (f. 1981) er cand.mag i Filmvidenskab og Engelsk med speciale i filmens lydside. Adjunkt i Engelsk og Mediefag ved Egå Gymnasium og fast skribent samt redaktør for tidsskriftet *16:9*. Har undervist, holdt foredrag og udgivet artikler i diverse film- og medierelaterede sammenhænge, bl.a. i tidsskrifter som *P.o.v.* og *Kosmorama* samt bogen *MedierNu – massemedier og meningsdannelse* (Systime, 2011). Har flere gange skrevet om nyere amerikanske tv-serier (bl.a. i *16:9*, nr. 33, 34 og 40) og er medforfatter samt medredaktør på bogen *Fjernsyn for viderekomne – ny amerikansk tv-dramatik* (Turbineforlaget, 2011).

Højer, Henrik (f. 1969) er cand. mag. i Nordisk Sprog og Litteratur og Film- og Tv-kundskab. Medstifter af *16:9*. Underviser i Dansk og Mediefag på Langkær Gymnasium. Desuden foredragsholder og s.m. Jakob Isak Nielsen forfatter til bogen *Film i øjet* (Dansklærerforeningens Forlag, 2005). Har undervist på Århus Universitet i nyere amerikanske dramaserier – et område, han også har skrevet om i flere sammenhænge. Medforfatter og medredaktør (s.m. Jakob Isak Nielsen og Andreas Halskov) på bogen *Fjernsyn for viderekomne – ny amerikansk tv-dramatik* (Turbineforlaget, 2011).

Morten Ebbe Juul Nielsen (f. 1968) er adjunkt ved Filosofi/Center for Studier af Lighed og Multikulturalisme, samt post.doc på Fødevareøkonomisk Institut, begge Københavns Universitet. Ph.d. i Filosofi. Har siden 2004 endvidere været kommentator på *Weekendavisen*.

Brian Petersen (f. 1973) er cand.mag. i Filmvidenskab med speciale om tv-serien som fortælleform. Ph.d.-stipendiat ved Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet med emnet Johan Jacobsen og dansk film 1938-66. Har før bidraget med artikler til *Kosmorama*.

Jesper Bo Petersen (f. 1982) er cand.mag. i Filmvidenskab og medredaktør på Filmmagasinet *Ekko*, hvor han også anmelder i ny og næ. Har skrevet speciale om amerikansk tv-drama efter HBO-revolutionen med fokus på seriernes affinitet med kunstfilmen.

Eva Novrup Redvall (f. 1974) er post.doc. ved Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Hun har skrevet ph.d.-afhandling om manuskriptskrivning i dansk film og arbejder nu med et forskningsprojekt om produktionspraksis bag Danmarks Radios søndagsdramatik. Filmanmelder for dagbladet *Information* siden 1999 og bidragyder til en række tidsskrifter, antologier og rapporter. Senest har hun (s.m. Mette Hjort og Eva Jørholt) lavet interviewbogen *The Danish Directors 2: Dialogues on the New Danish Fiction Cinema* (Intellect 2010).

Peter Schepelern (f. 1945) er lektor i Filmvidenskab ved Københavns Universitet. Ud over en lang række artikler om mangfoldige emner har han skrevet eller redigeret bl.a. *Den fortællende film* (1973), *Filmleksikon* (1995, ny udgave 2010), *Lars von Triers film. Tvang og befrielse* (2000) og *100 års dansk film* (2001).

Alexander Vesterlund (f. 1983) skriver i øjeblikket speciale i Litteraturvidenskab på Københavns Universitet. Bachelor i Dansk og Kommunikation fra RUC. Som freelancejournalist har han lavet radio til P1 og bidraget med artikler, interviews og anmeldelser til en række tidsskrifter og magasiner.

Janet Ferrari Wanseele (f. 1965) er cand.mag. i Fransk fra Københavns Universitet og har en mastergrad i Thanatologi (læren om eller studier af døden) fra La Laguna Universitet, Spanien. Tidligere ekstern lektor ved Københavns Universitet. Beskæftiger sig med senmodernitetens syn på døden og de døende, etniske og religiøse minoriteters syn på sygdom og død, samt med institutionaliseringens indflydelse på begravelsesskikke.

De nye tv-serier

Kr. 175

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Brian Petersen
Den serielle fortælleform
Fra *Iliaden* til den moderne tv-serie

Henrik Højer og Andreas Halskov
Kunsten ligger i nichen
'The HBO Playbook'

Morten Ebbe Juul Nielsen og Søren Staal Balslev
Moralske dilemmaer i *prime time*
Etiske temaer i ny amerikansk tv-dramatik

Jesper Bo Petersen
Gangstere på randen af et eksistentielt sammenbrud
The Sopranos: bevidstgørende, provokerende kunst-tv

Janet Ferrari Wanseele
Ej blot til lyst
Død, forfald og længslen efter evigt liv i *Six Feet Under* og *True Blood*

Morten Egholm
Det er ikke tv – det er filmkunst!
Todd Haynes' *Mildred Pierce* som moderne auteurværk

Peter Schepelern
Alle har noget, de skjuler
Dobbelthed og moralsk kompleksitet i *Breaking Bad*

Alexander Vesterlund
Nostalgien og den virkeliggjorte utopi
Om *Mad Men* som dobbelt tidsbillede

Cloé Bolle-Picard
Skadelig for kvinder?
Kønsroller i *Mad Men*

Helle Kannik Haastrup
Under overfladen
Desperate Housewives, *Weeds* og
den moderne gotiske forstadsfortælling

Andreas Halskov
Fra artig til arty
Smarte sitcoms til smarte seere

Gunhild Agger
Adaptioner, spinoffs og selvstændige produktioner
Strategier i svensk og dansk tv-krimi

Eva Novrup Redvall
Dogmer for tv-drama
Om brugen af *one vision*, *den dobbelte historie* og
crossover i DR's søndagsdramatik