

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 biograffilmen, 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 biograffilm. 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 biograffilmen 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 virksom 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 ond 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. Dobbeltthed 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.