

## It's not TV... (Part 2)

Af [HENRIK HØJER](#) & [ANDREAS HALSKOV](#)

Den moderne Tv-dramatik, som den opleves i HBO's nu klassiske føljetoner *The Wire*, *The Sopranos* og *Six Feet Under*, ligner i flere henseender spillefilmen. Ja, måske ligefrem *kunsthilmen*. Den grove tone og tematik, de personlige og ofte ekspressive udtryksformer og de frie forhold til formatgrænser og fortællestrukturer er blandt de mere filmiske træk i disse serier, der synes at have banet vejen for noget, man med Robert J. Thompson kunne kalde Tv'ets "tredje guldalder". Tv-dramaets "filmifisering" er genstand for et nærmere blik i nærværende artikel, hvori vi netop behandler de tre ovennævnte serier.

It is a significant victory for HBO to counter program alternative, inaccessible worlds against standard network fare. But it would, I will argue, be a more profound victory for HBO to take the essence of network fare and smartly turn it on its head, so that no one who sees HBO's take on the culture of crime and crime fighting can watch anything like "C.S.I." or "N.Y.P.D. Blue" or "Law & Order" again without knowing that every punch was pulled on those shows. (David Simon memo til HBO citeret efter Talbot, 2007)

Chase sat down to write a script that was not only highly personal but also one in which the material wasn't pre-chewed for viewers. "On network, everybody says exactly what they're thinking at all times," he says. "By and large, my characters would be telling lies." Above all, he wanted the pilot to be cinematic: "I wanted to do the kind of stuff I've always loved to see. I didn't want it to be a TV show. I wanted to make a little movie every week." (Biskind: 2007)

Deres forskelle ufortalte, så har både David Simon, skaberen af *The Wire* (2002-2008, 60 afsnit), Allan Ball, manden bag *Six Feet Under* (2001-2005, 63 afsnit), og skaberen af *The Sopranos* (1999-2007, 86 afsnit), David Chase, skabt deres respektive serier som en reaktion mod den traditionelle Tv-dramatik.

Og det er netop disse tre serier, det skal handle om i denne, anden del af dobbelt-featuren "It's not Tv..." Efter en gennemgang af *The Sopranos* og *The Wire*, vil vi sluttelig behandle *Six Feet Under* – den sidste som et grænsesprængende blend af surrealisme og selvrefleksiv *dramedie*, de førstnævnte som kradse studier af et moderne Amerika. Alle serierne er på kant med klassisk amerikanske forhold og myter – navnlig kernefamilien, ytringsfriheden og drømmen om social mobilitet – og alle er de grænsesøgende i deres stil, tematik og ofte morbide handlingselementer. Men hver serie fremstiller disse transgressive temaer og budskaber på en helt særegen (og særskilt kunstnerisk) vis. Det psykologiske blik i *The Sopranos* erstattes af en mere sociologisk optik i *The Wire* og en abstrakt, ja næsten spirituel ditto i *Six Feet Under*. Alle er de dog langt fra klassiske føljetoner som *Dallas* (1978), *Dynasty* (1981) og *Knots Landing* (1979).

### Ikonoklasterne: Simon og Chase

Som det fremgår af citaterne ovenfor, var det en eksplicit ambition hos både Simon og Chase at bibringe Tv-serien en række kvaliteter, der ellers først og fremmest forbindes med den ambitiøse spille- eller sågar artfilm (dette vender vi tilbage til). Det projekt lykkedes for dem begge, over al forventning.

Men mens *The Sopranos* er anerkendt, nyder bred popularitet og i 2001 kunne bryste sig af at være genstand for en retrospektiv visning af sæson 1 og 2 på MOMA i New York, så har vejen til anerkendelse været noget mere ujævn for *The Wire*. Kritikerne har heppet hele vejen til mål, men serien vandt aldrig en Emmy, ligesom den kun havde i omegnen af 4 millioner seere mod *The Sopranos'* næsten 15 millioner (helt uhørt for betalings-tv), da bølgerne gik højest. Men – som allerede skrevet – den grundlæggende ambition var den



Fig. 1: Billedserie: Med serierne *The Sopranos*, *The Wire* og *Six Feet Under* synes betalingskanalen HBO at have indledt en ny, og tredje guldalder inden for amerikansk Tv-fiktion.

samme: det gammelkendte Tv-drama skulle under kniven, og operationslægerne var ikonoklasterne Simon og Chase, der bevæbnet til tænderne med ideer og idiosynkrasier kastede sig over det udskældte Tv-medie.

I [første del af vores artikel](#) (16:9 nr. 33) beskrev vi, hvordan *filmlifseringen* er en integreret del af det, man inspireret af Robert J. Thompson, kunne kalde "Tv-seriens tredje guldalder"; en tendens til stilisering, der giver sig udslag i bl.a. ekstravagante kameraturer, lyriske montagesekvenser, indforstået brug af intertekstuelle referencer, popkultur i almindelighed og af populærmusik i særdeleshed, ekspressiv farvesætning osv.

Her er affiniteten til *The Sopranos* og *Six Feet Under* lettest at få øje på, mens *The Wire* arbejder mere subtilt med filmens æstetik. Her er det nemlig først og fremmest de lange ubevægelige indstillinger fra artfilmens univers, man bemærker. Ofte i totaler hvor karakterer og *mise-en-scene* indgår i et intrikat samspil, der kaster lys på såvel personer som på det sted, byen Baltimore, der først og fremmest står tilbage som altoverskyggende hovedkarakter.

Vi konkluderede ligeledes i forrige nummer, at ambitioner af transgressiv og subversiv karakter er konstituerende for de Tv-serier HBO har produceret gennem de sidste 15 år. Det kommer mest åbenlyst til udtryk i *The Wire*, men først nogle ord om *The Sopranos* som nyskabende Tv.

### Violently different - *The Sopranos*

I sin spæde barndom blev serien faktisk afvist af Fox TV, fordi den ikke var voldelig nok. Producenterne på Fox ville efter sigende have flere mord, men havde de set et mord a la *The Sopranos*, var de måske kommet på andre tanker. Der er nemlig ikke meget tegneserie eller voldsballet over blodsudgydelserne i *The Sopranos*, og selvom man en sjælden gang trækker på smilebåndet, når Tony og kumpaner går til makronerne i ofte barokke eller ligefrem groteske scener, så stivner smilet oftest i en uelegant grimasse, når offeret igen, igen ligger smadret til ukendelighed.

Og dette er måske seriens største bedrift – og deri kommer den ikonoklastiske ambition også for alvor til udtryk: Man ved aldrig helt, hvor man har *The Sopranos*.

På overfladen fortæller David Chase historien om en gangster, Tony Soprano, fra New Jersey, der forsøger at begå sig i en moderne verden, hvor gamle hierarkier står for fald og hvor indtjeningsmulighederne er nogle helt andre end dengang Don Corleone regerede med kærlig men fast hånd. Der er tilsyneladende tale om Martin Scorseses *Goodfellas* (1990), opdateret til et moderne Amerika, men som det var tilfældet i *Goodfellas*, ved vi aldrig helt, om vi skal grine eller græde: Er det drama, spænding eller komedie, vi er vidne til? Er det voldelige gangstere, tyngede fædre eller skinbarlige klovne, der agerer? (Jf. fig. 2,1-2,2).

Med til at forvirre begreberne er Tonys familie, der spiller en mindst lige så stor rolle gennem de 6 sæsoner, som de let karikerede kumpaner fra *The Badabing Club*, hvorfra denne aflægger af mafiaen styrer sine aktiviteter. Den generiske og karikerede udgave af amerikanere af italiensk afstamning får altså sublimt modspil af en dagligdag, der igen og igen nuancerer en række karakterer, vi mener at kende. Sammenblandingen af gangster-drama og hverdags-realisme gennemspilles måske mest vellykket i første sæsons femte afsnit, hvor Tony under et besøg på datterens kommende college, får øje på en tidligere *wise-guy*, der nu er under FBI-beskyttelse. Manden skal likvideres og datteren bakkes op af en nærværende og engageret far, og helst samtidig!

David Chase tog udgangspunkt i sin egen families historie, da han indledte sit arbejde med serien, og han indlagde først og fremmest gangster-elementet, for at gøre serien mere attraktiv for potentielle producenter. Det må siges at være et *lucky punch*, for det absurde spring fra gangsterskabelon til familieliv sætter en række ur-amerikanske temaer i relief.

Et element, der blev brugt ekstensivt i markedsføringen af serien var Tonys besøg hos psykologen Dr. Melfi. Pga. et angstanfald i seriens første afsnit er mafiabossen, familiefaderen og sønnen til en ekstremt krævende *mama familias* blevet anbefalet at gå til psykolog, og her afsløres dét, der efter alt at dømme er seriens altoverskyggende ambition: at beskrive den moderne amerikanske mand, familiefar, søn og lønslave, der ser sig selv presset til det yderste og løbet over ende – alt imens kontroversielle temaer som religionskritik, homofobi, racisme, altgennemtrængende mandschauvinisme og oralsex ubesværet defilerer forbi.



Fig. 2: Billedpar: *The Sopranos* ligner i flere henseender en televisuel pendant til Martin Scorseses veldrejede gangsterdrama *Goodfellas* (1990).



Fig. 3: Psykologisk familiedrama, komedie, voldsæstetik eller grotesk samfundskritik? *The Sopranos* krydser grænserne imellem flere forskellige genrer, temaer og iscenesættelsesformer.

## Dybe stød og lange takes – *The Wire* som sociologisk grænse-Tv

Hvor David Chase tager udgangspunkt i sin personlige historie for at skabe sin psykologiske profil af den moderne, midaldrende, amerikanske mand, har David Simon først og fremmest ladet sig inspirere af sit arbejdsliv. David Simon er uddannet journalist og arbejdede i en periode som kriminalreporter på *The Baltimore Sun*. Han skrev desuden den dokumentariske *Homicide: A Year on the Killing Streets*, der blev til den fremragende tv-serie *Homicide: Life on the Streets* (1993-1999) ligesom han producerede og var medforfatter på HBO's miniserie *The Corner* (2000). Livet som reporter i Baltimore er ligeledes udgangspunktet for *The Wire*, hvis ambition er sociologisk frem for psykologisk, som det er tilfældet i *The Sopranos*.

Den sociologiske ambition skal tages meget bogstaveligt: i sin tid som reporter på Baltimores gader, på politistationer og i retssale og offentlige kontorer fik Simon øje på en række af de magtstrukturer, der gør sig gældende i en amerikansk storby, og som han fandt dybt underbelyste. *The Wire* blev skrevet med ambitionen om at beskrive den virkelighed, han havde været vidne til og en lang række af de historier, personer og hændelser, der optræder i serien er hevet ind fra Baltimores *mean streets*, for at illustrere hvordan en amerikansk storby fungerer, eller måske snarere falder fra hinanden.

Til det formål bød det traditionelle cop-drama på en række ingredienser, der var brugbare i den simon'ske cocktail; ikke mindst muligheden for at sammenligne og sammenstille høj og lav, lovgiver og lovløs. Han tog udgangspunkt i de enorme misbrugsproblemer, der hærger alle amerikanske storbyer, og indgangen til denne verden skulle først og fremmest være de betjente, der forsøger at rydde op i junglen. Men det skulle ikke være seerens eneste adgang til den amerikanske storby-virkelighed. For at forstå den virkelighed politifolkene opererer i, var det, ifølge Simon, lige så vigtigt at få indblik i de menneskers liv, der er genstand for politiets arbejde. Ca. halvdelen af *The Wire's* spilletid er derfor viet til folkene på gaden: pusherne, deres chefer, stik-i-rend drengene og, nederst i hierarkiet, narkomanerne. Dette univers spejles næsten 1:1 i de magtstrukturer, der gør sig gældende i politi-etaten og endnu højere op i systemet, og accentueres visuelt gennem en række tilsyneladende upåfaldende overblendinger og sceneskift.

### I Tv'ets grænseland

Som det fremgår, var Simons ambition med *The Wire* massiv og for den uindviede synes opgaven uoverskuelig og ikke mindst alt for kompliceret til Tv.

Memoet, vi citerede ovenfor, var dog med til at overbevise cheferne på HBO om, at *cop-showet* kunne trænge til en HBO-overhaling, og at publikum var parat til en serie, der stillede hidtil usete krav til sit publikum.

Med Simons ambition om at beskrive et senkapitalistisk Amerika, eksemplificeret ved Baltimore, fulgte nemlig et ekstremt stort persongalleri. En kerne på fem/seks politiopdagere udgør seriens kerne. Det er herfra vores verden går, men ringene spredes efterhånden til tyve/femogtyve andre karakterer, der alle har historier fra de beskidte fortove eller fra de bonede gulve, der på den ene eller anden led indgår i det overordnede plot, om hvem, der til syvende og sidst har magten på Baltimores gadehjørner.

Inspireret af 1800-tallets mammut-romaner af Tolstoj og Dickens ville Simon og kumpaner lave et tværsnit ned gennem det amerikanske samfund for at vise, hvordan den amerikanske drøm er ved at gå til i grådighed og misbrug.

Det lykkedes, som sagt, over alt forventning, men det kunne selvfølgelig ikke klares over en enkelt sæson. På trods af lave seertal fik serien lov at løbe over fem sæsoner. Sæsoner, der hver især kaster lys over forskellige facetter af storbyen. Som rød tråd gennem alle fem sæsoner er kampen mod narkoen, og en række figurer, såvel politifolk som narkohandlere, er genkommende og enkelte træder ligefrem langsomt i karakter som egentlige hovedroller.

Derudover byder hver sæson på et enkelt overordnet tema, der underkastes minutvis granskning. I sæson 2 beskæftiger serien sig med afviklingen af Baltimore som havneby, og med en arbejderklasse, der af samme grund føler sig mere og mere overflødig (gjort). I sæson 3 har vi bevæget os et par niveauer op, og fokus er nu på, hvordan det politiske spil og den manglende vilje til forandring har indflydelse på livet for politifolk, behandlere, pushere og narkomaner. Inspireret af medforfatteren Ed Burns, selv tidligere kriminalbetjent og skolelærer, kom 4. sæson til at omhandle de offentlige skolars placering i misbrugets fødekæde, mens 5. sæson kastede sig frådende over de



Fig. 4: Skaberen, David Simon, på settet af det kradse cop- og storbydrama *The Wire*.



Fig. 5: Samfundskritikken lurer som en klar humanistisk understrøm i Simons barske, upolerede føljeton om kriminalitet og elendighed blandt marginaliserede samfundsgreupper.



Fig. 6: Ved siden af det store ensemblecast, som serien udgøres af, spiller også Baltimore, som depraveret, forfalden storby, en central rolle. De kollektive og samfundsmæssige forhold synes, i den forstand, væsentligere hos David Simon end individer og personpsykologiske perspektiver.

medier, der ifølge Simon mislykkes så katastrofalt i at rapportere om den verden *The Wire* skildrer.

### Acquired reading

*The Wire* stiller meget store krav til sine seere, men som en af forfatterne på serien Rafael Alvarez på et tidspunkt har udtalt, så er det ligesom med de store russiske romaner: efter de første hundrede sider læser bogen sig selv. Akkurat som *The Sopranos* er *The Wire* sublimt underholdende, og akkurat som *David Chase* er David Simon en billedstormer. Det kommer først og fremmest til udtryk gennem hans ubønhørlige trang til at tvinge virkeligheden ned over en genre, *cop-showet*, der alt for sjældent interesserer sig for historier, der ikke lader sig indhegne af 45 minutters pænt afrundede forløb, af klare skillelinjer mellem ondt og godt og af et krav om umiddelbar forståelighed.

Langt de fleste scener i *The Wire* er inspireret af virkelige hændelser, og dialogen er ofte indforstået og kræver tilvænning, men alt dette skal ses som naturlige konsekvenser af det sociologiske og rå realistiske udtryk, som David Simon med serien har tilstræbt. En *sociologisk realisme*, som også er at genkende i seriens upolerende udtryk og dens undertiden sitrende kamerastyring.

### "So elegant, so cinematic, so unlike TV": *Six Feet Under* og Tv'ets defamiliarisering

Hvis bruddet med de televisuelle rammer i *The Sopranos* knytter sig an på en grotesk-komisk voldsæstetik – tydeligt i konflikt med det klassiske princip om "least objectionable programming" – da er *Six Feet Under* (2001-2005) snarere i konflikt med Tv-føljetonens *fortællelemæssige* og *stilistiske* vanetænkning.

I det særligt groteske afsnit "University" fra tredje sæson af førnævnte *The Sopranos* overfalder en gravid kvindelig stripper af mobsteren Ralph Cifaretto. Føder hun barnet, påpeger Cifaretto anempatisk, vil dette antageligt vokse op som en "cocksucking slob like her mother". Den dialogiske psykopi tiltager og erstattes nu af en ditto grotesk og brutal voldsscene, der snart efterlader sig et kvindeligt offer og en dump, sadistisk udgangsreplik: "Look at you now..." (Jf. McCabe & Akass 2007: 62f).

Den ekstreme og ekspressive vold – her skildret i en næsten Tarantinosk hyperbole – er selvsagt i konflikt med Tv'ets traditionelle og familievenlige principper. Ganske som 1920'ernes og 1930'ernes amerikanske gangsterfilm (herunder *Underworld*, 1927, og *Scarface*, 1932) var i konflikt med *spillefilmens* daværende produktionskoder.

### "Prime time surrealism"

Også i *Six Feet Under* opleves grænseprængende tematik (som da den homoseksuelle hovedkarakter, David, bortføres og udsættes for sadistisk voldspirring af en tilfældig blaffer), og også her har volden og den ublu skildringsform således et socialt, hvis ikke ligefrem politisk sigte. Det er (ikke uvæsentligt) den homoseksuelle, der udsættes for hadefulde overgreb, og ligeså andre af samfundets marginaliserede grupper.

Den egentlige grænseprængning i *Six Feet Under* bør dog findes i seriens særlige fremstilling – dens ekspressive brug af lyd og lys (eller rettere skygge); dens lave farveholdning, dvælende indstillinger, ultranære beskæringer og subjektive brug af påhæftet kamera (*snorri cam*) og forskellige ekstreme linsetyper (herunder teelinse og fiskeøje).

Forskellen er mærkbar, allerede i seriens *opening credits* (skabt digitalt af selskabet *Digital Kitchen*). I en serie af mørke og kontrastfulde billeder, tilsyneladende tilsat et digitalt blåfilter, ses en række isolerede genstande, der metaforisk og stemningsmæssigt indrammer serien, uden *konkret* at etablere seriens geografi og karaktergalleri. (Jf. Lavery 2005: 19ff).

### Den abstrakte åbning

Den klassiske føljeton åbnes i reglen med en let genkendelig temamusik og en serie af udklip fra selve serien, undertiden sidestillet med en række portrætter af de medvirkende skuespillere.

I *Six Feet Under*, som i *Twin Peaks*, er åbningsmontagen anderledes abstrakt, og musikken af Thomas Newman, igen som i *Twin Peaks*, anderledes enigmatisk og ubestemmelig.

En fugl, øjensynligt en ravn eller en krage, krydser en matblå himmel. Kameraet tilter ned og afslører nu et enkeltstående træ (med næsten bibelske konnotationer). Der klippes til et nærbillede af to hænder, som i slow motion, og i nøjagtig synkroni med musikkens fraseringer,



Fig. 7: Den grænseoverskridende skildringsform, på kant med produktionskoder og puritanske regulativer, har altid knyttet sig til gangstergenren. I billedet ses Paul Muni i én af filmhistoriens mest omstridte og vellykkede gangsterfilm: *Scarface* (1932).

bryder fra hinanden. Skilles.

Der klippes igen. To hænder vaskes ved en håndvask, hvorpå et nyt billede trænger sig på. Kameraet tilter igen og afslører nu, i et nærbillede, to fødder på en bære. I en let overbelyst indstilling føres båren ned ad en gang, mod en stærkt oplyst og således abstrakt udgang. Herpå klippes til et billede af en kittelklædt person, set gennem en forvrængende væskefyldt flaske (angiveligt balsameringsvæske). Et ansigt i nær, angiveligt af en afdød person vendes bort fra kameraet, hvorpå der klippes til et nærbillede af en vatklump, ført med en pincet. I en rolig kamerabevægelse føres tilskuerens blik nu op langs et lig, fra fødderne op mod ansigtet, hvorpå der klippes hidsigt til en blomst som, i takt med musikken åbenbaring, udspringer i dét, der ligner *accelerated motion*. Der klippes igen, og vi ser nu døren af en ligvogn. Døren åbnes, og i bilen ses en kiste. En hånd, i ultranær, griber efter håndtaget, og der klippes til den nu åbne ligvogn. I det der vel må betegnes som et *symbolsk montageklip*, klippes der nu til en sort ravn fugl (beskåret omkring kløerne og underkroppen), hvorefter der klippes til et billede af en kirkegård. I den højre side af billedets forgrund ses en gravsten med inskriptionen "Executive producer Alan Ball", hvorpå der nok engang klippes til det enlige træ i modlys. Træets rødder omdannes til en abstrakt forbindelseslinje og fører os ned til en firkantet boks umiddelbart under træet (velsagtens en kiste). Boksen bliver mørk og påføres nu seriens titel, "Six Feet Under", inden der i takt med musikken foretages en for sin tid og for Tv-mediet i al almindelighed utraditionel *fade to white*.

Da seriens producer og auteur Alan Ball – også kendt som manuskriptforfatteren til *American Beauty* (1999) og skaberen bag *Towelhead* (2007) – første gang så disse *opening credits*, var reaktionen ikke til at tage fejl af.

"So elegant, so cinematic, so unlike TV", mindes han på DVD'ens kommentarspor at have sagt (jf. kommentarsporet på Sæson 1 af *Six Feet Under*). Og ser man bort fra *Twin Peaks* (1990-1991), hvis åbningsmontage ligeså domineres af abstrakte, *dekontekstualiserede* enkeltindstillinger, var disse *opening credits* vel også uden televisuelt sidestykke. Hvis vi da, vel at mærke, fraregner *europæiske* Tv-serier som *The Singing Detective* (1986) og *Riget* (1994), der med sine særlige prologlignende åbningssekvenser lægger sig i traditionen for europæiske artfilm, snarere end klassisk Tv-dramatik.

### Mod et moderne "art TV"?

Med udgangspunkt i to af de tre ovenstående serier, hhv. *Twin Peaks* og *The Singing Detective*, stiller filmhistorikeren Kristin Thompson følgende tentative spørgsmål:

We all have a general sense of what "art films" are. They are usually small-scale productions that appeal primarily to an educated audience, often outside the country of origin. [...] Art films form a sort of middle ground between mainstream commercial films and pure experimental cinema – the latter being the kind of personal, non-narrative films that screen primarily in museums and filmmaking cooperatives. [...]

[But] can the same phenomenon occur in television? Can there be "art TV" that airs on the mainstream networks? (Thompson 2003: 107f).

Thompsons spørgsmål lader sig næppe entydigt besvare. Men accepterer vi Thompsons generelle beskrivelse af artfilmen (og Thompson påpeger, ret beset, at denne er en broget og ikke entydigt rubricerbar genre, jf. p. 108), da kan mange af disse parametre bestemte opleves i moderne Tv-dramatik. Skønt HBO kun med en vis tilsnigelse kan kaldes et mainstream network, så synes disse beskrivelser netop at passe på flere af HBO's moderne Tv-føljetoner:

1. Den personlige stil (hos Ball en rolig low-key-æstetik præget af smukke, symboltunge nærbilleder, en (ofte) lav farveholdning og en ekspressiv brug af lyd og musik).
2. Appellen til det primært veluddannede, "eksklusive" publikum, navnlig uden for landets grænser (*Six Feet Under* har nydt en relativt stor popularitet i hjemlandet, men ganske som førnævnte *Twin Peaks* har populariteten været massivt større udenfor USA's grænser og navnlig inden for Europas mere arthouse-vante miljøer).
3. Den alternative tilgang til fortælle-mæssige, dramaturgiske forhold (i *Six Feet Under* oplevet i form af en undertiden flydende grænse mellem drøm og virkelighed, nogle stærkt



Fig. 8: Åbningsmontagen i *Six Feet Under*, udført af selskabet Digital Kitchen, etablerer seriens stil og miljø på anderledes abstrakt og metaforisk vis end i den klassiske føljeton.



Fig. 9: Serier som *Six Feet Under*, *The Sopranos* og *The Wire* lægger sig i naturlig forlængelse af dristige europæiske serier som *Riget* (1994) (øverst) og *The Singing Detective* (1986) (nederst). Serier, der allerede har fået prædikatet "art TV".

konceptuelle åbningssekvenser og nogle sære reklamelignende indklip, uden direkte relation til diegesen).

Set bort fra de økonomiske vilkår, som i HBO's produktioner næppe kan betegnes som arthouse-agtige (budgetterne er massive, og produktionsholdet næsten uoverskueligt), er disse generelle træk ved artfilmen altså også kendetegnende for serier som *The Wire*, *The Sopranos* og *Six Feet Under*.

### Indskrivelsens kunst

Men hertil bør vel føjes endnu et parameter, nemlig det, at de fleste kunstfilm – skønt de rigtignok har et personligt og stærkt genkendeligt præg – ofte anerkendes som kunst, fordi de bevidst indskrives i en kunsthistorisk sammenhæng. Vi kan alle blive enige om Triers kunstneriske egenskaber, og vil samstemmende betegne hans film som artfilm. Men i filmene er samtidig indbygget en række klare og undertiden slående referencer til andre, allerede anerkendte kunstværker (af instruktører som Tarkovskij, Godard, Hitchcock og Lynch). Den sansesyndetiske brug af lav farveholdning og slow motion i åbningen til førnævnte *Riget* (1994), som giver tilskueren en klar fornemmelse af fugt og klamhed, ligner i den forstand – endda slående – en scene fra Tarkovskijs erindringsfilm *Zerkalo* (1975, *Spejlet*) og subsidiært begyndelsen af Roegs *Don't Look Now* (1973, *Rødt chok*). Triers prologiske åbning på samme serie er da en tydelig reference til Alfred Hitchcock og dennes Tv-serie *Hitchcock Presents* (1955-1962). Og *Rigets* særegne blanding imellem mysticisme, sort humor og hospitalsoap synes at have en slående lighed med førnævnte *Twin Peaks* (bl.a. skabt af David Lynch).

Det samme kan siges om *Six Feet Under*. Ikke alene er den "filmisk" i en udtryksmæssig forstand, i sin grænseoverskridende tematik og sit utraditionelle klippetempo (der ikke kan betegnes som *intensiveret kontinuitet*); det er også filmhistorien, den refererer til og søger at indskrive sig i.

I én af seriens konceptuelle åbningssekvenser, fra afsnittet "The Invisible Woman" (sæson 2, episode 5), findes en enlig kvinde i sit hjem, hvor hun formodes at have ligget i adskillige dage. I en enkelt dvælende indstilling ses nu kvinden på sit stuegulv, hendes ligblege hænder overrendt af myrer (i billedets forgrund) (fig. 10,1). Efter næsten surrealistisk praksis er det her tabuerne, der afsøges – de mest sejlivede og unævnelige af slagsen: kroppens forgængelighed, afsondringer og gradvise nedbrydning.

Således vil den filmvante tilskuer da også straks erindre den surrealistiske klassiker *Un chien andalou* (1929, *Den andalusiske hund*), skabt som et kollaborationsprojekt imellem den franske instruktør Luis Buñuel og den surrealistiske kunstmaler Salvador Dalí. Der er altså, i *Six Feet Under*, ikke blot tale om et tematisk slægtskab med surrealisterne (i deres fokus på menneskets materie og natur), men om en konkret og eksplicit hyldelse til surrealisterne (fig. 10,2).

En tilsvarende indskrivelse finder vi i afsnittet "The Foot" (ep. 3, 2001), fra seriens første sæson. I dette groteske, ja snart sagt surreale afsnit er den rebelske Claire – det yngste medlem af seriens opløsningstruede familie – stukket af med en fod fra familiens lighus (familiefirmaet er en bedemandsforretning). Med denne fod (ja, en faktisk fod fra et afdødt menneske) har Claire, spillet af Lauren Ambrose, tænkt sig at skræmme en af sine high school-kammerater, som i afsnittets begyndelse har gjort sig populær på en historie om Claires seksualliv. Efter en længere og særdeles mærkværdig serie af forviklinger, ender foden i gabet på en hund, som i afsnittets sidste indstillinger løber af med denne pudsige og velsagtens utraditionelle rekvisit.

Men selv i dette ellers utraditionelle *turn of events* er der tale om en direkte intertekstuel reference, denne gang til David Lynchs *Wild at Heart* (1991, *Vilde hjerter*), hvis groteske scene i sig selv parafraserer en scene fra Akira Kurosawas nu klassiske *Yojimbo* (1961, *Livvagten*) (hvori hunden dog ikke løber af med en afkappet fod, men en hånd) (jf. fig. 11,1-11,3).

Ja, *Six Feet Under* ikke bare ligner arthouse-filmen, den søger også at indskrive sig i dennes historie. Sådan som seriens stil ikke bare ligner genren "American Gothic", nej den åbnes sågar med en eksplicit reference til genrens mest velkendte forfatter (Edgar Allan Poe).

Serien ikke bare emmer af surrealisme; den ligefrem parafraserer surrealismen. Den har ikke blot affinitet til Buñuel, Dalí og Poe; den etablerer et egentligt og sågar synligt slægtskab. Og netop herved – i den dystre, surrealistiske stil og dens henvendelse til et arthouse-publikum – er serien markant forskellig fra klassisk Tv, sådan som



Fig. 10: *Six Feet Under* er blevet betegnet som "primetime surrealism", og referencerne til Buñuel er da også slående. Billedpar: *Six Feet Under* (2001) og *Un chien andalou* (1929).



Fig. 11: Som led i seriens kunstneriske indskrivelsesproces refereres der også eksplicit til både Kurosawa og Lynch. Billedserie: *Wild at Heart* (1991), *Yojimbo* (1961), *Six Feet Under* (1:3, 2001).



også *The Wire* og *The Sopranos*, på hver sin måde, markerer nye og mere "filmiske" tendenser i nyere Tv-historie.

#### Afslutning: mod en tredje guldalder?

Teknikken har forandret Tv-mediet drastisk over de seneste 20 år, og mediet vil øjensynligt forandre sig yderligere drastisk over de kommende 20 år. Filmen vil altid, som Ole Michelsen så ofte har påmindet os, gøre sig bedst i biografen, og man kan ikke forestille sig, at Tv'et vil erstatte biografens kollektive rum (hvilket ville være en kurios tilbagevenden til de kukkasser, Edison skabte før filmhistoriens officielle begyndelse). Men Tv'et og filmen er rykket tættere sammen, hvad enten man i filmkredse har forsøgt at opretholde en klar, men efterhånden arbitrær grænse (hvad man med Freud kunne kalde "Narzissismus der Kleinen Differenz").

Tv er ikke blevet til film. Men *filmisk* er næppe nogen urimelig betegnelse for de af HBO's Tv-føljetoner, vi just har beskrevet.

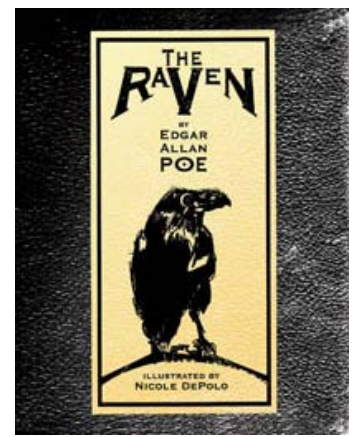


Fig. 12: Gothic goes primetime? Blandingen imellem det dystre og det groteske kan, i en amerikansk kontekst, naturligt føres tilbage til genren "American Gothic". Og ravnefuglen på DVD-omslaget af seriens fjerde sæson har da også klare reminiscenser af Edgar Allan Poes *The Raven* (1845).

#### Fakta

##### Citerede værker

Biskind, Peter. "An American Family", i *Vanity Fair* (vanityfair.com), april 2007.

Lavery, David. " 'It's not television, it's magic realism': the mundane, the grotesque and the fantastic in *Six Feet Under*", i *Reading Six Feet Under*, red. Kim Akass & Janet McCabe. London: I.B. Tauris, 2005, ss. 19-33.

McCabe, Janet & Kim Akass, "Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV", i *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, red. Janet McCabe & Kim Akass. London: I.B. Tauris, 2007, ss. 62-76.

Talbot, Margaret. "Stealing Life: The crusader behind *The Wire*", i *The New Yorker*, 22. oktober, 2007.

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

Thompson, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum, 1996.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)