

16:9 bøger

Redigeret af Jakob Isak Nielsen, Andreas Halskov og Henrik Højer

# FJERN SYN FOR VIDEREKOMNE

De nye amerikanske tv-serier

A photograph of five actors from popular American television series standing in a row against a dark background. From left to right: James Gandolfini in a dark pinstripe suit, Gillian Anderson in a dark jacket, Peter Dinklage in a dark button-down shirt, Claire Danes in a dark dress, and Bryan Cranston in a dark plaid shirt. The entire image has a dark, monochromatic tint.

 **TURBINE**

# FJERNSYN FOR VIDEREKOMNE

## **Bogens bidragydere**

Jørgen Bruhn  
Anne Gjelsvik  
Anne Hammerich Graversen  
Helle Kannik Haastrup  
Andreas Halskov  
Troels Jacob Hundtofte  
Henrik Højer  
Michael Højer  
Edvin Kau  
Palle Schantz Lauridsen  
Jacob Ludvigsen  
Kenneth McNeil  
Steffen Moestrup  
Jakob Isak Nielsen  
Jan Oxholm

16:9 bøger

Redigeret af Jakob Isak Nielsen, Andreas Halskov og Henrik Højer

# FJERN SYN FOR VIDEREKOMNE

**De nye amerikanske tv-serier**

## **Fjernsyn for viderekomne - de nye amerikanske tv-serier (e-bog)**

© 2014 Jakob Isak Nielsen, Andreas Halskov, Henrik Højer og 16:9 Filmtidsskrift

Omslag: Thomas Schwartz Larsen

Omslagsfotos: ABC, AMC, FX, HBO, Showtime, The CW

Grafisk tilrettelæggelse: Thomas Schwartz Larsen

Frame enlargements: Thomas Schwartz Larsen

Bogen er sat med Trade Gothic

E-book published in Denmark 2014

1. udgave

TURBINE forlaget, Aarhus 2014

ISBN: 978-87-7090-923-5

Kopiering fra denne bog må kun finde sted på institutioner, der har indgået aftale med Copy-Dan, og kun inden for de i aftalen nævnte rammer.

Der knytter sig til denne bog et virtuelt appendiks. Her vil man bl.a. kunne finde kortere omtaler af udvalgte serier - såvel fortidige, samtidige som fremtidige - der ikke er inkluderet i bogen: se [www.16-9.dk/books](http://www.16-9.dk/books).

# Indhold

Forord: TV or not TV 7

Henrik Højer, Jakob Isak Nielsen & Andreas Halskov

## Del 1. På sporet af det nye 15

Det er da tv? – den amerikanske tv-series udvikling fra antologi-tv til ikke-tv 16

Henrik Højer

Indledningens kunst – den moderne titelsekvens 36

Andreas Halskov

Dramedien som genre – fra livsstilsserie til krisefortælling 55

Helle Kannik Haastrup

## Del 2. Premium cable 77

*The Sopranos* – tv-guld og gangsterarv 85

Anne Hammerich Graversen

*Six Feet Under* og moderne transgressions-tv 99

Andreas Halskov

Listen carefully – *The Wires* opgør med politiserien 115

Anne Gjelsvik & Jørgen Bruhn

”Welcome to fucking Deadwood” – fortælling, sprog og krop i verdens vildeste western 130

Palle Schantz Lauridsen

Scorsese on the *Boardwalk* – gangster-tv med havudsigt 148

Edvin Kau & Steffen Moestrup

*Dexter* – TV at its best 165

Troels Jacob Hundtofte

### **Del 3. Basic cable** 183

*Nip/Tuck* og forskønnelsens kultur 188

Andreas Halskov

Rundt om *Mad Men* 202

Jakob Isak Nielsen

Splitttet til atomer – om *Breaking Bad* 224

Jan Oxholm

### **Del 4. Broadcastnetværk** 241

*Lost* – en postmoderne blindgyde 254

Jacob Ludvigsen

Teen-Noir – *Veronica Mars* og den moderne ungdomsserie 270

Michael Højer

*Friday Night Lights* – imellem amerikansk drøm og virkelighed 286

Kenneth McNeil

Appendiks: Bogens bidragydere 302

## Forord: TV or not TV

The student of media soon comes to expect the new media of any period whatever to be classed as *pseudo* by those who have acquired the patterns of earlier media, whatever they may happen to be.

- Marshall McLuhan (2001: 223)

Den tid, hvor dramaserier i tv per definition blev betragtet som underlødige, uværdige og fordummende – og hvor fjernsynet blev tituleret med kælenavne som "idiot box", "tossekasse", "flimmer" mv. – er efterhånden ved at være en saga blot (jf. Pearson 2007: 248, Nordstrøm 2004: 7).

Studiet af tv-programmer, herunder dramaserier, er ikke i sig selv en ny opfindelse, men i løbet af de seneste 20 år er antallet af værker om forskellige former for tv-underholdning steget markant.

I visse "tidlige" værker om amerikanske dramaserier – værker fra slutningen af 1980'erne og begyndelsen af 1990'erne – så forfatteren sig nødsaget til at opskrive og eksplicitere tv-seriens potentiale, hvorved han/hun per automatik var i defensiven omkring et ofte kritiseret og negligeret område. Dette ses i titler som *Teleliteracy* (Bianculli 1994), der altså søger at knytte et element af lødighed og forstandighed til tv-genrerne ved at koble an til bog- og læsningsmetaforikken,<sup>1</sup> eller den mere aktuelle *Everything Bad Is Good For You* (Johnson 2005), der i alt væsentligt må beskrives som et forsvarsskrift for tv'et og andre "folkelige" medier. Som Roberta Pearson således udtrykker det:

For much of its history, television was the Cinderella of the entertainment industries, left in the kitchen with the servants while the theatre and the cinema went to the ball and mingled with the aristocracy. [...] Since the early 1980s, [however], increasingly high production values and increasingly dense serial narratives have boosted television several rungs up the hierarchy. (Pearson 2007: 243, 248)

I dag er det næppe nødvendigt at skulle forsvare (sin interesse for) tv'ets forskellige genrer, og flere engelsksprogede værker har i løbet af de seneste år bragt dramaserierne på den akademiske dagsorden. Her tænkes bl.a. på Mark Jancovich og James Lyons' *Quality Popular Television* (2003), Glen Creebers *Serial Television: Big Drama on the Small Screen* (2004), Lynn Spiegel og Jan Olssons *Television After TV* (2004), Michael Hammond og Lucy Mazdons *The Contemporary Television Series* (2005), Janet McCabe og Kim Akass' *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*



(2007), HBO-antologierne *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era* (2007, red. Marc Leverette et al.) og *The Essential HBO Reader* (2009, red. Gary R. Edgerton & Jeffrey P. Jones) og Stacey Abbotts aktuelle *The Cult TV Book* (2010).

Hvor sådanne faglitterære studier af nyere amerikansk tv-drama således har været i høj kurs i England og USA gennem flere år, så har der været en ganske sparsom produktion af *danske* studier på området. Denne bog er et forsøg på – i en mere systematiseret og dybdeanalytisk form – at beskrive (nogle af) tidens centrale amerikanske dramaserier<sup>2</sup> og herved at indkredse det fænomen, vi med reference til Robert J. Thompson kalder *den tredje guldalder* i amerikansk tv.

### Afgrænsning og opbygning

At indramme amerikansk tv-drama er ikke noget simpelt foretagende, og det ville være dubiøst at forestille sig, at man i en bog som denne kunne komme omkring samtlige af tidens mest interessante dramaserier. Bogen er derfor struktureret ud fra nogle faste rammer, hvormed vi søger at komme omkring et så bredt udsnit af nyere dramaserier som muligt, fra både de landsdækkende amerikanske netværk og moderne betalingskanaler (såvel *premium* som *basic cable*).<sup>3</sup> Bogen er opbygget således, at der i de første tre kapitler gives en generel introduktion til tidens amerikanske dramaserier – dels en historisk, systemisk og æstetisk introduktion (kap. 1) af Henrik Højer, dels en indføring i to andre elementer, som er centrale, overordnede fænomener i tiden: den moderne titelsekvens (kap. 2 af Andreas Halskov) og *dramedien* som moderne hybridform (kap. 3 af Helle Kannik Haastrup).

Herefter følger en serie af forskellige analytiske nedslag på nogle af tidens mest interessante og indflydelsesrige dramaserier, rubriceret i tre hovedgrupper: *premium cable*-serierne (*The Sopranos*, *Six Feet Under*, *Deadwood*, *The Wire*, *Boardwalk Empire*, *Dexter*), *basic cable*-serierne (*Mad Men*, *Breaking Bad* og *Nip/Tuck*) og endelig *network*-serierne (*Lost*, *Veronica Mars* og *Friday Night Lights*). I kapitlerne om *The Sopranos*, *Six Feet Under* og *Deadwood*, af hhv. Anne Hammerich Graversen, Andreas Halskov og Palle Schantz Lauridsen, fokuseres der på intertekstuelle bindinger og transgressive tendenser i tidens kabelserier – fra æstetiseret vold og kropslige afsondringer over en særdeles grovkornet sprogbrug – og i kapitlet om *The Wire*, af Anne Gjelsvik og Jørgen Bruhn, ses lokaliteterne og sproget som centrale forståelsesnøgler til at åbne og komme ind på livet af før-

nævnte værk. Fælles for kapitlerne om *The Wire*, *The Sopranos*, *Deadwood* og *Boardwalk Empire* er desuden et fokus på seriernes genreforhold og genreleg, og sidstnævnte kapitel, skrevet af Edvin Kau og Steffen Moestrup, (an)griber *Boardwalk Empire* i spændingsfeltet mellem genrekonventioner og auteurisme (idet serien menes at koble an på nogle for Martin Scorsese typiske stil- og fortællegreb). Den sidste *premium cable*-serie, Showtimes *Dexter*, behandles af Troels Jacob Hundtofte med et særligt fokus på fortælle tekniske forhold, og Hundtofte pointerer (kontroversielt), at *Dexter* nok minder om tidens krasse HBO-serier, men at den samtidig, gennem forskellige narrative og stilistiske virkemidler, forlener sig med mere klassiske og harmløse (?) serietraditioner.

*Basic cable*-serierne *Mad Men*, *Breaking Bad* og *Nip/Tuck* læses med udgangspunkt i forskellige optikker: kapitlet om *Breaking Bad*, skrevet af Jan Oxholm, fokuserer på lokaliteternes, rekvisitternes og karakterernes betydning i førnævnte serie – med kemien og Dostoévskijs værker som centrale forståelsesperspektiver; kapitlet om *Mad Men*, skrevet af Jakob Isak Nielsen, forholder sig til fænomenet *Mad Men*, men fokuserer på seriens værkæstetiske karakteristika; *Nip/Tuck*, derimod, læses af Andreas Halskov som en symptomatisk *basic cable*-serie, der afspejler det samfund og den samtid, som serien indskrives i.

*Network*-serierne *Lost*, *Veronica Mars* og *Friday Night Lights* behandles af hhv. Jacob Ludvigsen, Michael Højer og Kenneth McNeil og anskues som kuriøse krydsninger imellem det (tilstræbt) bredtfavnende og det skæve, undertiden kultdyrkede nichefænomen: *Lost*, påpeger Jacob Ludvigsen, var med sine højkulturelle referencer, sine komplekse fortælleforhold og stilfulde genreblanding, en kultserie for millioner. Ungdomsserierne *Friday Night Lights* og *Veronica Mars*, skriver Kenneth McNeil og Michael Højer derimod, har ikke kunnet betegnes som succeser i nogen kommerciel forstand. Men begge er de kritikerroste værker, der gennem utraditionelle virkemidler (kælkede linjer, flaksende håndholdt kamera mv.) og en mere ærlig tone bryder rammerne for den ungdomsserie, der ellers traditionelt betragtes som konservativ, idet den ikke blot har til formål at skildre ungdommens genfordigheder, men også at *opdrage* det unge publikum.

Pointen, som Henrik Højer fremskriver i sit indledningskapitel, er, at den æstetiske, tematiske og fortællemæssige fornyelse, der starter omkring HBO i anden halvdel af 1990'erne,<sup>4</sup> breder sig som ringe i vandet til *basic cable*-kanalerne og snart de ellers mere traditions- og restriktionsbundne,

nationale *broadcast networks* (da. broadcastnetværk). Før hvert af disse hovedområder har vi indføjet nogle korte interludier eller mellemtekster, der søger at introducere de enkelte fænomener: *premium cable*, *basic cable* og de traditionelle broadcastnetværk.

Specifikke dramaserier, som af pladsmæssige hensyn ikke har fundet vej til denne udgivelse, vil for store dele blive behandlet i det virtuelle appendiks ([www.16-9.dk/books](http://www.16-9.dk/books)), som knytter sig til denne bog. Her behandles serier som *24* (Fox, 2001-2010), *The Shield* (FX, 2002-2008), *Carnivåle* (HBO, 2003-2005), *Heroes* (NBC, 2006-), *Glee* (Fox, 2009-), *Battlestar Galactica* (SyFy, 2004-2009), *The Walking Dead* (AMC, 2010-), *Treme* (HBO, 2010-) og mange flere. Samtlige til- og fravalg kan i sagens natur diskuteres,<sup>5</sup> og således vil man også kunne hævde, at man i denne bog burde have fundet plads til én eller flere af de ovennævnte serier. I udvælgelsen af de serier, vi i denne antologi særligt beskæftiger os med, har vi dog forsøgt at efterleve en række grundlæggende udvælgelseskriterier, herunder seriens genre, produktionskanal, udgivelsesdato og skaber. I ønsket om at favne et bredt udsnit af forskellige genrer har vi inddraget den fantastiske hybrid *Lost*, der bl.a. kobler science fiction og melodrama, westernserien *Deadwood*, melodramaet *Mad Men*, gangsterserien *The Sopranos*, gangster- og periodeserien *Boardwalk Empire*, det groteske familiedrama *Six Feet Under*, den (social)realistiske politiserie *The Wire*, dramaet *Nip/Tuck*, som kobler *medical show* med sæbeopera, krimiserien *Dexter* – med en snert af både humor og horror – hybridene *Veronica Mars* og *Friday Night Lights*, der kobler ungdomsserien med hhv. *film noir* og sportsserie, og den helt igennem skæve *Breaking Bad*.

I forsøget på at favne bredt, genremæssigt set, kunne man naturligt have indføjet et eller flere kapitler om tidens forskellige (fysiske) gyserserier, fra zombieserien *The Walking Dead* til vampyrserien *True Blood*. Som garanter for AMC har vi imidlertid valgt *Mad Men* og *Breaking Bad*, der af de fleste anerkendes som kanalens mest centrale og indflydelsesrige værker, hvorfor *The Walking Dead* ikke kommer med i selve bogen. Fravalget af *True Blood* skyldes imidlertid, at vi i bogen allerede har inkluderet *Six Feet Under*, der som bekendt er skabt af Alan Ball (ganske som *True Blood*). Samme kriterium ligger til grund for fravalget af den ellers interessante og vellykkede serie *Treme*, skabt af David Simon, der forinden havde stået bag *The Wire*. Desuden er både *Treme* og *True Blood* produceret til/for HBO, en kabelstation, der nok er central i denne, vor tids kvalitetstradition<sup>6</sup>, men hvis betyd-

ning og position vi ikke bør overbetone. De fem dramaserier fra HBO mod *Dexter* fra Showtime kan dog stadig forekomme at være en skæv fordeling, men hertil bør det føjes, at Showtime, der primært profilerer sig på *dramedie*-genren, allerede repræsenteres i Helle Kannik Haastrups indledende kapitel om netop *dramedien*.

## Hensigten med denne bog

Bogen, der er tænkt som den første i en serie af udgivelser fra 16:9-redaktionen (fig. 1), er selvsagt en antologi og læses således typisk i en ikke-kronologisk, nedslagslignende form. Introduktionskapitlet og de forskellige interludier har dog til formål *også* at muliggøre en mere lineær, kronologisk læsning af bogen. Hensigten har været at skabe en interessant og læseværdig *dansksproget* introduktion til det nyere amerikanske tv-drama – hvad enten man som læser har akademisk interesse i feltet, betegner sig selv som en engageret "tv-narkoman" eller blot som en nysgerrig læser og fjernseer med hang til det dramatiske.



Fig. 1. Online-tidsskriftet 16:9 ([www.16-9.dk](http://www.16-9.dk)) har siden 2003 beskæftiget sig med diverse afkroge af filmens univers. Foruden dybdegående analyser af utallige fiktionsfilm - populære som perifere - har tidsskriftet også behandlet filmdokumentarisme, musikvideoer og dramaserier i tv.

Under ingen omstændigheder er dette dog (blot) et forsvar for den moderne amerikanske tv-serie (som akademisk interessefelt). Det moderne tv-drama er for længst trådt ud af filmens skygge og har intet behov for forsvar eller rygdækning. Et dybere, mere indgående studie har til gengæld længe været tiltrængt. I al fald på de danske hylder.

Tak til alle, der har bidraget til udfærdigelsen af denne bog – og ikke mindst alle, der med kærlige, kritiske briller har læst udsnit igennem, kommenteret bogens opbygning og kommet med værdifulde og interessante indspark. En særlig tak skal lyde til Marie Lauritzen for grundig og kompetent korrekturlæsning. Andreas Halskov ønsker desuden at rette en personlig tak til Adam Voigt, programlægger på TV 2, for nogle frugtbare samtaler og til

Helle Halskov og Karen Agnete Halskov for to sæt ivrigt lyttende – men ikke ukritiske – ører. Henrik Højer er Jannie Højer dybt taknemmelig for moralsk opbakning og for mange timers koncentreret serie-samvær foran husalteret. Og Jakob Isak Nielsen ønsker at takke kollegerne på medievidenskab for faglig sparring og medrivende frokostsamtaler om amerikanske dramaseriers fortrædeligheder og fortræffeligheder. Hans største tak går dog til Anne Bager – hans højtelskede og medsammensvorne seriejunkie.

Som de dramaserier, bogen beskriver, er også denne antologi et resultat af mange personers forskelligartede bidrag, og forhåbentlig reflekterer resultatet – som mange af tidens amerikanske dramaserier – en vellykket kollektiv indsats.

På vegne af 16:9-redaktionen

Henrik Højer, Jakob Isak Nielsen og Andreas Halskov  
Aarhus, oktober 2011

## Litteratur

- Abbott, Stacey (red.) (2010): *The Cult TV Book (Investigating Cult TV Series)*. London: I.B. Tauris.
- Bianculli, David (1994): *Teletiteracy: Taking Television Seriously*. London: Pocket Books.
- Creeber, Glen (2004): *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI.
- Edgerton, Gary R. & Jeffrey P. Jones (red.) (2009): *The Essential HBO Reader* (Essential Reader in Contemporary Media and Culture). Kentucky: The University Press of Kentucky
- Halskov, Andreas og Højer, Henrik (2009): "It's Not TV...", 16/9 #33 (september). [www.16-9.dk/2009-09/side06\\_feature3.htm](http://www.16-9.dk/2009-09/side06_feature3.htm) (besøgt 22.10.2011)
- Halskov, Andreas (2011): "Fra artig til arty: Smarte sitcoms til smarte seere", *Kosmorama* #248.
- Hammond, Michael & Luzy Mazdon (red.) (2005): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jancovich, Mark & James Lyons (red.) (2003): *Quality Popular Television: Cult TV, the Industry and Fans*. London: BFI.
- Johnson, Steven (2005): *Everything Bad Is Good For You*. London: Penguin.
- Leverette, Marc et al. (red.) (2007): *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. London: Routledge.
- Lusher, Tim (2010): "The Guardian's top 50 television dramas of all time," *The Guardian* (12.01.10). [www.guardian.co.uk/tv-and-radio/tvandradioblog/2010/jan/12/guardian-50-television-dramas](http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/tvandradioblog/2010/jan/12/guardian-50-television-dramas) (besøgt 09.10.2011)
- McLuhan, Marshall (2001): *Understanding Media*. London: Routledge.
- McCabe, Janet & Kim Akass (red.) (2007): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris.
- Nordstrøm, Pernille (2004): *Fra Riget til Bella: Bag om tv-seriens golden age*. København: DR.
- Pearson, Roberta (2007): "Lost in Transition: From Post-Network to Post-Television," in Janet McCabe & Kim Akass (red.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris: 239-56.

Schepelern, Peter (2007): "Forts. følger...", *Ekko* 36, februar-april.  
Spiegel, Lynn & Jan Olsson (red.) (2004): *Television After TV*. Durham, NC: Duke University Press.

## Noter

1. I sin mest konkrete og oprindelige form betyder "literacy" evnen til at skrive og læse, og koblingen af denne kompetence ift. det at se tv understreger således, at man kan være mere eller mindre god til at læse tv-serier. Denne læsningsmetafor, som bringer lødighed til det (af mange set som) underlødige kulturprodukt ved at associere forståelsen af dette kulturprodukt med læsningen og forståelsen af litteratur, er efterhånden velkendt. Man taler om forskellige *læsninger* af en film eller dramaserie, og James Monacos *How to Read a Film* (Oxford University Press, 1981) er efterhånden et klassisk eksempel på selvsamme metaforik.
2. Her tænkes altså på serier af det lange format, hvor hvert afsnit er ca. 60 minutter (inkl. reklamer). Selvom man således måske kan tale om en lignende forandring indenfor serier i det korte format (f.eks. situationskomedien), så koncentrerer denne bog sig udelukkende om dramaseriens udvikling. I denne forbindelse fraregner vi også miniserier, der muligvis nok har dramaseriens karakter og afsnitlængde, men som forløber over relativt få afsnit og derfor typisk adskilles fra den lange dramaserie eller føljeton. For mere om situationskomediens forandring i forbindelse med tidens kvalitetstradition, henvises læseren i stedet til Halskov 2011.
3. Det bør noteres, at de enkelte *premium cable*-stationer fungerer som en art kabelnetværk, der hver især dækker over en række forskellige (under)kanaler. I forbindelse med introduktionen til *premium cable* senere i bogen sondres der mere konkret og indgående imellem de forskellige kanaler, som knytter sig til eksempelvis HBO og Showtime.
4. Henrik Højer skriver mere om dette og diskuterer også, med afsæt i Robert J. Thompson, hvorvidt man kan sige, at denne tendens udsprang af HBO's dramaseriesatsninger i slutningen af 1990'erne eller om man i stedet skulle gå endnu længere tilbage for at finde kilden til den moderne kvalitetstradition.
5. En engelsk artikel fra *The Guardian*, publiceret i januar 2010, illustrerer (måske uforvarende) denne pointe, idet Tim Lusher i sin artikel forsøger at opskrive de 50 "bedste" dramaserier gennem tiderne. Som svar på dette (umulige) projekt har artiklen, på *The Guardian's* hjemmeside, modtaget ikke færre end 1514 læserkommentarer fra frustrerede tv-nørder, som føler, at netop deres favoritserie er blevet glemt, overset eller underbetonet (jf. Lusher 2010).
6. Peter Schepelern (2007) har betegnet de nye originale dramaserier som en 'kvalitetstradition', og man kan pudsigt nok sige, at denne betegnelse vækker minder om kvalitets-traditionen i fransk film, mens betegnelser som 'tv-auteurs' og 'auteur-tv' peger tilbage til den nybølge i 1960'ernes franske film, der netop gjorde op med den førnævnte (litterære) kvalitetstradition (og det tætte samarbejde mellem forfattere og instruktører, der også mere nedladende blev kaldt *metteurs en scène*). For mere herom, se Halskov & Højer 2009.



## Del 1. På sporet af det nye



# Det er da tv? – Den amerikanske tv-series udvikling fra antologi-tv til ikke-tv

Af HENRIK HØJER

The series is, indeed, broadcasting's unique aesthetic contribution to Western art.  
- Robert J. Thompson (1996: 32)

Da jeg var barn i slutningen af 1970'erne, var ugens tv-højdepunkt, ud over *Næste uges tv* og *Sportslørdag*, helt indiskutabelt muligheden for i weekenden at se amerikanske tv-serier som *McCloud* (NBC, 1970-1977), *Quincy M.E.* (NBC, 1976-1983), *Kojak* (CBS, 1973-1978) og ikke mindst *Columbo* (NBC, 1971-2003) med Peter Falk i hovedrollen. Vi nød hvert eneste sekund, ikke mindst fordi vi var i sikre hænder; på trods af mord og brand endte det altid med, at en vis orden genindfandt sig, og således beroligede kunne vi gå i seng. Men i starten af 1980'erne skete der noget. DR begyndte at sende tv-serien *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), og selv en 13-årig dreng med hang til James Bond og Trinitybrødrene anede, at her var noget nyt på færde (fig. 1).



Fig. 1. Da Michael Kozol og Steven Bochco i 1981 introducerede de rå, fejlbarlige, men dog charmerende politibetjente fra Hill Street, indledte han samtidig det, Robert J. Thompson har kaldt tv's anden guldalder. Foto: 20th Century Fox.

Tonen var melankolsk men dog fandenivoldsk, realistisk men også manieret, alvorlig men ligeledes morsom. Og så var den forvirrende, ikke mindst æstetisk, men det håndholdte og yderst mobile kameras evige søgen efter aktivitet og drama fremstod nu alligevel som et forfriskende nybrud. Antallet af hovedroller og bipersoner var desuden enormt, og de enkelte sager strakte sig ofte over halve sæsoner, ligesom politifolkenes privatliv ikke sjældent overskyggede bekæmpelsen af kriminalitet i den unavngivne stor-

by, hvor seriens handling udspillede sig. Med *Hill Street Blues* var det tilsyneladende lykkedes at overskride det grundvilkår, som Peter Schepelern ti år senere, i 1990, beskrev som uomgængeligt, nemlig at tv's "produktionsorganisatoriske standardisering" (Schepelern 1990: 10) nødvendigvis medfører en æstetisk standardisering. Peter Schepelern havde i det hele taget ikke meget tilovers for tv-seriens potentiale som andet og mere end bedøvende underholdning (a la *McCloud* m.fl.), mens andre var mere optimistiske, og i årene efter kom David Biancullis *Teleliteracy: Taking Television Seriously* (1992), John Thornton Caldwell's *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (1995), og i 1996 Robert J. Thompsons *Television's Second Golden Age*, der pegede på, at bl.a. *Hill Street Blues* indledte et nybrud i amerikansk tv-fiktion, en ny bølge af såkaldt *kvalitets-tv*. Når Thompson omtaler 1980'erne som den *anden* guldalder, hænger det sammen med, at han helt i tråd med en række andre tv-historikere definerer de såkaldte antologidramaer, der hovedsagelig blev produceret i 1950'erne, som værende hjørnестenen i amerikansk tv's første guldalder. Fælles for de to første guldalder er viljen til at udforske tv-formatet og de begrænsninger, det traditionelt indebærer at skulle favne en hel nation. Båndene var uden tvivl knapt så snærende i 1950'erne, hvor skabelonen først var ved at etablere sig, og tv-branchen helt overordnet var kendetegnet ved såvel usikkerhed som eventyrlyst. I anledning af *Criteria's* udgivelse i 2009 af en række af tv-spillene fra 1950'erne på dvd skrev Ron Simon på selskabets hjemmeside:

The golden age of television was a synthesis of a hungry young generation with something to say and a new technology to express their ideas [...] The era of live television would be replaced by the domination of continuing series produced on film, which allowed for syndication and great profit. Television became a ritual and not an event, with audiences gravitating toward the formulaic pleasures of the western and the situation comedy. (Simon 2009)

I citatet beskriver Ron Simon tv som et medie, der ret hurtigt bevægede sig mod en ensidig dyrkelse af ritualet, af et uforpligtende *flow*,<sup>1</sup> og det var denne tv-virkelighed, NBC stod midt i, da de i starten af 1980'erne indgik en aftale med Mary Tyler Moores produktionsselskab MTM om at producere kvalitets-tv. NBC var på dette tidspunkt seermæssigt det mindste af de tre store netværk, og noget måtte ske. Man vurderede, at kvalitet, det alternative og enestående kunne være en vej ud af sumpen, og Steven Bochcos *Hill Street Blues* var tiltænkt rollen som bannerfører, da den dukkede op i 1981

i en tv-virkelighed, hvor genrerne var fasttømrede, og hvor den faste skabelon, ifølge Ron Simon og mange andre med ham, fejrede store triumfer. Idealet havde hidtil været, at vi skulle kunne træde ind og ud af tv-apparatets stadige strøm af billeder efter forgodtbefindende. I forlængelse heraf var tv-serien kendetegnet ved "den ritualiserede gentagelses serielle touch," som Schepelern formulerer det (Schepelern 1990: 15), fordi den troløse seer skulle kunne springe afsnit over og alligevel føle sig velkommen, når han eller hun besluttede sig for igen at sætte sig foran apparatet for at lade sig underholde på den uforpligtende facon.

I sin bog om tv-seriens anden guldalder peger Thompson på 12 karakteristika, der kendetegner tv-serierne fra den omtalte anden guldalder. En del af disse står ikke overraskende i direkte opposition til ambitionen om flow. Thompson fremhæver bl.a. det store ensemble, der ofte udgør seriernes persongalleri, og med dem et væld af handlingstråde, der sætter den uopmærksomme seer skakmat. I forlængelse heraf peger Thompson på, hvordan en serie som *Hill Street Blues* udgør en genrehybrid, der kombinerer soap/føljetonserien med mere episodiske plotbuer, som vi kender det fra den traditionelle tv-serie.

Der var noget nyt på færde på tv-seriefronten i 1980'erne, og efter *Hill Street Blues*, der efter en svær start viste, at kvalitet kunne betale sig, kom de gode serier som perler på en snor. Akkurat som i 1950'erne var kvalitetsserierne garanteret med masser af metervare, men serier som *Hill Street Blues*, *Moonlighting* (ABC, 1985-1989) og *Thirtysomething* (ABC, 1987-1991) satte ifølge Thompson en helt ny standard.

## Filmisk tv

Før vi vender os mod tv-serien her og nu, skal to andre tv-serier fra perioden kort omtales: Serierne *Miami Vice* (NBC, 1984-1990) og *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) dannede nemlig på hver sin måde skole.

*Miami Vice*, der ofte tilskrives Michael Mann, men som retteligen har Anthony Yerkovich som ophavsmand, blev lanceret som *MTV-cops*, fordi man helt bevidst forsøgte at inkorporere musikvideoens æstetik i det audiovisuelle udtryk. I det arbejde var Michael Manns indsats som producer uvurderlig, og han var med til at gøre *Miami Vice* til et af de første eksempler på en tv-serie, der radikalt brød med det, John T. Caldwell i *Televisuality* kalder tv's *zero-degree style*: en neutral stil, hvor den sceniske præsentation er i centrum (som i den klassiske sitcom: *The Cosby Show*, *Cheers*, *Friends*). I

*Miami Vice* udfordrede man helt bevidst den æstetiske puritanisme og viste, at man også på tv med fordel kunne udnytte de levende billeders ekspresive potentiale, som det blev gjort i spillefilm, i reklamer og på MTV. En af de mest ikoniske *Miami Vice*-sekvenser er således en scene i pilotafsnittet "Brother's Keeper", hvor undercoverpolitifolkene Crockett og Tubbs kører gennem natten, mens Phil Collins' "In the Air Tonight" høres i sin helhed på lydsporet (sekvensen varer næsten fire minutter). Det er symptomatisk, at scenen med musikkens hjælp dyrker stemning over handling og plotafvikling, og Michael Mann har da også udtalt om serien, at man forsøgte at lave en spillefilm om ugen. Det er også bemærkelsesværdigt, hvordan serien i modsætning til datidens konkurrenter på de øvrige kanaler excellerer i virkemidler, der indtil da først og fremmest var forbeholdt biograffilmen: accentueringen af underlægningsmusikken som i eksemplet fra "Brother's Keeper", brugen af slowmotion, hurtig klipning, low-key lyssætning osv., og seriens *costume designer* fortæller ligefrem på dvd-udgivelsens ekstramateriale, at hvert eneste afsnit har sit eget farvetema!

Hvor *Miami Vice* var inspireret af de stilfulde spændings- og actionfilm, var David Lynch snarere inspireret af filmverdenen uden for Hollywoods hovedstrøm, og han tilførte med sin tv-serie *Twin Peaks* amerikansk mainstream-tv en dosis *art-tv* à la englænderen Dennis Potter (*Pennies from Heaven* [1978], *The Singing Detective* [1986]) (jf. fig. 2).

I sin bog *Storytelling in Film and Television* (2003) peger Kristin Thompson på de konkrete æstetiske greb, Lynch overførte fra kunsten. Ikke mindst betoningen af den psykologiske og anekdotiske realisme over det plotafviklende *drive*, men også accentueringen af en flertydighed, der el-

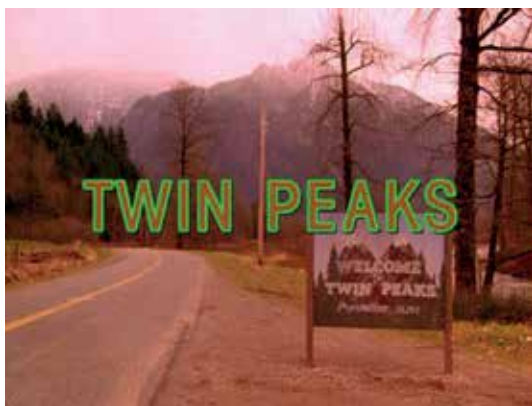


Fig. 2. Med *Twin Peaks* introducerede David Lynch en ny kunstfilmmisk sensibilitet for de amerikanske tv-seere. Foto: Paramount.

lers havde haft trange kår i et medie, der indtil da havde hyldet den klare og utvetydige fremstilling. I *Twin Peaks* dyrkes den dunkle psykologi, den enigmatiske tale og tavsheden, og serien vrænger hermed helt bevidst af en tradition, der indtil da ifølge David Chase, manden bag *The Sopranos*, var "a prisoner of dialogue" (citeret i Biskind 2007).

For at kunne holde rede i de mange karakterer i *Hill Street Blues*, orientere sig i seriens håndholdte billedside og engagere sig i seriens kritiske samfundssyn måtte datidens tv-seer nødvendigvis forlade positionen som passiv modtager af uforpligtende underholdning. Det samme gjorde sig gældende, hvis man værdsatte *Miami Vices* dyrkelse af detaljen eller *Twin Peaks'* tve-tydige univers. I 1980'erne fødtes så at sige en ny, opmærksom tv-seer, og han/hun var interessant i mere end én forstand. For tv-stationerne og deres annoncører var de først og fremmest attråværdige, fordi de oftest var veluddannede, unge og velbeslåede. Hverken *Hill Street Blues* eller *Twin Peaks* var store seersucceser, men de seere, der kiggede med, var de helt rigtige.

## Historien om en succes

Kabelnetværket HBO er længe blevet betragtet som selve lokomotivet for tv-seriens aktuelle opblomstring og arvtager efter Bochco, Yerkovich og Lynch. Det lå dog ikke ligefrem i kortene ved undfangelsen i 1972, at HBO skulle blive kanalen, der 25 år senere blev affyringsrampe for tv-seriens tredje guldalder. Kanalens første udsendelse var spillefilmen *Sometimes a Great Notion* fra 1970 med Paul Newman og Henry Fonda i hovedrollerne, og i det første tiår var det først og fremmest i kraft af filmudbuddet og sine direkte sportstransmissioner, kanalen udmærkede sig. På den teknologiske front tilhørte kanalen dog avantgarden, og i 1975 var HBO den første til at levere et direkte satellitsignal til det amerikanske folk.

En kabel-tv-kanal som HBO er modsat de store netværk (NBC, CBS, ABC og Fox), der finansieres af reklamer, finansieret ved abonnementer, og HBO er derfor fuldstændig afhængig af, at folk faktisk gider betale for at modtage kanalen. Når man, som det har været tilfældet i USA stort set siden tv's fødsel, får tilbudt store mængder gratis tv, skal der noget ekstraordinært til for at få folk til at betale for produktet, og netop i dette ekstraordinære element ligger hemmeligheden bag HBO's store succes (ca. en tredjedel af de amerikanske husstande abonnerer på HBO).

Det siger en del om tv-mediets udvikling, hvordan det "ekstraordinære" i den grad har ændret karakter over de seneste 15 år. Hvor det tidligere først

og fremmest var adgangen til sportstransmissioner og Hollywoodfilm i originaludgaver (det vil sige inklusive *tits, ass and guns*), der trak seere til, var der på HBO op gennem 1980'erne en gryende bevidsthed om, at egenproduceret fiktion måske kunne være vejen frem. I 1983 fik den første egenproducerede fiktionsfilm *The Terry Fox Story* således premiere til fremragende anmeldelser, priser og gode seertal, og op gennem 1980'erne forsøgte man sig med mere af samme slags. Et afgørende incitament til dette kurskifte væk fra transmissionen af Hollywoodfilm og over mod de økonomisk risikable egenproduktioner var uden tvivl, at videoafspilleren gjorde sit indtog. I slutningen af 1980'erne stod der videomaskiner i langt over halvdelen af alle amerikanske hjem, og det betød, at man ikke længere var henvist til betalingskanaler som HBO, hvis man ville se de nyeste film derhjemme. Antallet af konkurrerende kanaler steg ligeledes markant, og fjernbetjeningen gjorde det meget nemmere at skifte rundt mellem de mange nye tilbud. Konkurrencen om seerne skærpedes.

Da HBO var og er en betalingskanal – folk inviterer selv kanalen indenfor i stuen – er rammerne for, hvad man kan tillade sig at byde seeren, langt videre end på de landsdækkende netværk.<sup>2</sup> *Tits, ass and guns* er og var et velafprøvet våben i forsøget på at adskille sig fra mængden og bl.a. appellere til de mænd fra middelklassen, der godt kunne føle sig hjemløse i et tv-landskab, der dyrkede talkshows, sitcoms og soaps. HBO satte derfor en ære i at krænke princippet om, at det på tv handler om at fornærme færrest muligt (jf. netværk-stationernes princip om *least objectionable programming*, LOP, som Paul L. Klein fra NBC introducerede i slutningen af 1960'erne). Meget sigende for denne strategi transmitterede HBO i 1977 et nu skelsættende comedyshow med satirikeren George Carlin, der bl.a. fremførte sin sketch "Seven Words You Can Never Say on Television" (oprindeligt fra 1973-albummet *Class Clown*). Pointen i Carlins sketch var et opgør med den amerikanske puritanisme, navnlig på tv-sendefladen, og herunder et politisk opgør med den amerikanske følsomhed og manglende konsekvens i forhold til forfatningens *first amendment* (der indeholder følgende rettigheder: ytringsfrihed, pressefrihed, religionsfrihed og forsamlingsfrihed). De latrinære og samkvemsrelaterede ord hos Carlin var altså ikke blot grænseoverskridende, men også ideologikritiske og pegede frem mod en ny tendens i amerikansk tv.

I kraft af kanalens egen moderate succes med Robert Altmans tv-film *Tanner '88* – men ikke mindst fordi man også på HBO var opmærksom på

den udvikling, Robert J. Thompson beskrev i sin bog, fik man for alvor øje for det publikumssegment, den "nye" tv-serie henvendte sig til. Enkelte havde godt nok erklæret tv-seriens anden guldalder for overstået i starten af 1990'erne, men serier som *Homicide: Life on the Streets* (NBC, 1993-1999), *The X-Files* (Fox, 1993-2002) og *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005) viste, at viljen til at satse var intakt. Førnævnte fokus på målgrupper var i forlængelse heraf essentiel for de reklamefinansierede netværk, men ikke mindre afgørende for en betalingskanal som HBO, der nok gør en dyd ud af at betone, at de ikke interesserer sig for ratings, men som ikke desto mindre skal levere kontante overskud til ejeren Time Warner.

I 1996 introducerede HBO sit nye slogan "*It's not TV. It's HBO*" (fig. 3). Det var nemlig ikke nok for HBO at blive anerkendt som sidste nye skud på stammen af thompsonske kvalitets-tv. Stationen måtte tværtimod, for at understrege sin position som alternativ til det klassiske tv-flow, positionere sig som decideret guerilla-tv – som dem, der sejlede mod strømmen og gav seeren adgang til alt det, tv-mediet ellers skyr. Hvad det helt konkret indebar, blev konkretiseret med lanceringen af kabel-tv-stationens første dramaserie, fængelsserien *Oz* (1997-2003) (fig. 4).



Fig. 3. HBO præsenterede sit "not TV"-logo i 1996 og forsøgte dermed at lægge afstand til de reklamefinansierede konkurrenter. Foto: HBO.

De første afsnit af *Oz* gik i luften i sommeren 1997, og kanalen tog springet ud på det dybe vand én gang for alle. Tom Fontanas serie foregår næsten udelukkende i et fængsel, nærmere bestemt *Oswald State Correctional Facility*, hvor man følger livet blandt indsatte og ansatte. Serien var utroligt ambitiøs ikke bare i sit valg af miljø og deraf følgende temaer (straf, korruption, tro, racisme, vold og homoseksualitet mv.), men også i sin plotstruktur (serien har i omegnen af 15 faste karakterer) og i sin fortællestil. Alle afsnit indledes og afsluttes således af den tidligere narkotikaforhandler Augustus Hill, der, placeret i sin rullestol og med front mod seeren, sætter scenen og



Fig. 4. Under lanceringen af Tom Fontanas *Oz* spillede man helt bevidst på allusionen til L. Frank Baums *The Wizard of Oz* og filmen af samme navn. Foto: HBO.

causerer over de enkelte afsnits hændelser. Seriens skaber Tom Fontana (en af mændene bag *Homicide: Life on the Street*) fik meget frie hænder under udarbejdelsen af seriens 56 afsnit. Netop respekten for den personlige vision var i centrum på HBO, når det gjaldt *comedy* og dokumentarfilm, og princippet overførtes nu til den timelange dramaserie. Gjorde det så *Oz* til "ikke-tv"? I hvert fald ifølge HBO selv, der med serien forsøgte at bryde med fortidens skrevne og uskrevne regler for god tv-skik. At der ikke var tale om nogen langsigtet strategisk tænkning, men tværtimod om en form for pragmatisk opportunisme fra folkene på HBO, vidner Colin Callenders udtalelser til producenten af *Tanner '88*, Jack Lechner, dog om:

Early in my relationship with my then-boss Colin Callender (who is now president of HBO Films), I asked whether there was any sort of master plan for the future of HBO. 'Actually,' he told me, 'we're just making it up as we go along.' I thought he was being modest, but once I was working there, I realized he was right. HBO's executives could take real risks in programming, because the network's financial success was predicated on its overall attractiveness to viewers rather than the ratings of any single show. Only HBO could get away with the gnomonic cult comedy series *Mr. Show*, or the longer-running Russell Simmons Presents *Def Poetry*. What kept the results from feeling slapdash was the rigorous application of the old Bridget Potter metric: Is it new and different enough? (Lechner 2007)

Måske var *Oz* alligevel ikke anderledes nok, i hvert fald var seertallene ikke overvældende, men herefter fulgte succeser som *The Sopranos*, *Sex and the City* og *Six Feet Under*, og imens kiggede de konkurrerende netværk nysgerrigt på.



## Ringe i vandet

Og de nøjedes ikke med at kigge. For selvom HBO investerede store beløb i sine serier, ca. to millioner dollars per afsnit i den første *The Sopranos*-sæson, så var afkastet tilsvarende imponerende. *The Sopranos* slog alle seerrekorder for *premium cable*, og på trods af seriens kontroversielle indhold kunne man i 2005 i bl.a. *Entertainment Weekly* læse, at *basic cable*-stationen (finansieret af abonnement og reklamer) A&E havde betalt en rekordsum (2,5 millioner dollars per afsnit) for rettighederne til at genudsende en *renset* udgave af serien (mindre *tits, ass and guns*) (Susman 2005).

Serien fejrede desuden store triumfer på det bugnende dvd-marked, og netop den eksplosive vækst i dvd-salget var og er stadig en ikke uvæsentlig årsag til de nye seriers økonomiske rentabilitet. På mange måder passer tv-serier som *The Sopranos* bedre til dvd-formatet end til traditionel tv-seening (se f.eks. Hills 2007, Gjelsvik 2010), ligesom dvd-mediet naturligvis har befordret den næranalytiske praksis, som flere af denne bogs forfattere bedriver (se Walters 2008). De øvrige massive teknologiske forandringer, tv-mediet har været udsat for gennem de sidste 20 år, har uden tvivl også spillet en afgørende rolle for den revitaliserede tv-serie og *The Sopranos'* enorme succes.<sup>3</sup> I sin bog *The Television Will Be Revolutionized* fastslår Amanda D. Lotz, at tv-mediet siden midten af 1980'erne har befundet sig i en tilstand af konstant forandring med essentielle konsekvenser til følge: "this period of great instability [...] initiated uncommon opportunities to deviate from the 'conventional wisdom' or industry lore that ruled television operations" (Lotz 2007: 4). Hun citerer desuden branchefolk for, i forlængelse af de mange teknologiske landvindinger, at forfølge et mantra om altgennemtrængende tilgængelighed: "whatever show you want, whenever you want, on whatever screen you want" (ibid.: 1). De nye muligheder for opdyrkning af specialiserede nichemarkeder ville ingen ende tage, og *The Sopranos* viste vejen og fastslog med al ønskelig tydelighed, at den øgede opmærksomhed på nichepublikummet, der indledtes med bl.a. introduktionen af kabel-tv og med den anden tv-guldalders fokus på mindre, men mere veldefinerede og eftertragtede målgrupper, gav pote.<sup>4</sup>

Det lå derfor også i kortene, at HBO ikke bare ville få konkurrence fra *premium cable*-konkurrenten Showtime, men desuden fra en lang række andre spillere på markedet, og *basic cable*-netværk som FX og AMC har da også siden markeret sig med serier som *The Shield* (FX, 2002-2008), *Nip/Tuck* (FX, 2003-2010), *Damages* (FX, 2007-), *Justified* (FX, 2010-), *Mad Men*



Fig. 5. *The Shield* med Michael Chiklis i hovedrollen blev aldrig et fænomen, som *Mad Men* er blevet det for AMC, men anmelderne elskede den, og serien var med til at placere FX i den amerikanske tv-seers bevidsthed. Foto: FX.

(AMC, 2007-) og *Breaking Bad* (AMC, 2008-) (fig. 5).

At de alle er inspireret af HBO er ingen hemmelighed, og i 2004 beskrev *New York Times* HBO som *The Tough Act TV Tries to Follow*. I et interview i avisen anerkender bl.a. Doug Herzog, dengang chef for Comedy Central, kanalens betydning:<sup>5</sup>

As a result of HBO, television's creative landscape has changed, especially in the cable arena, but also in the networks. 'One could make the claim that "Arrested Development" is more of an HBO show than a network show,' Mr. Herzog said, referring to the Fox comedy about a bizarre family, which won this year's Emmy for outstanding comedy series. 'On our show "The Daily Show," HBO helped kick the door down on that one for us. And F/X shows like "Nip/Tuck" and "The Shield" and "Rescue Me," they kind of stole the HBO playbook a little bit, too.' (Weinraub 2004)

Herzog anerkender altså, at "The HBO playbook" har spredt sig som ringe i vandet fra *premium cable* over *basic cable* til de landsdækkende netværk, her eksemplificeret ved Fox, og spørgsmålet er nu, om HBO har sejret ad helvede til? I hvert fald kunne man i efteråret 2010 i amerikanske aviser og brancheblade læse om et fald i antallet af HBO-abonnenter, ligesom en serie som Martin Scorseses *Boardwalk Empire* trods et budget på 18 millioner dollars alene for pilotafsnittet kun kan drømme om at komme i nærheden af *The Sopranos'* seertal (Littleton 2007). Det sidste afsnit af *The Sopranos* blev set af næsten 12 millioner seere, et helt uhørt tal for kabel-tv, mens *Boardwalk Empires* første afsnit blev set af lidt over syv millioner. Et ganske flot tal, men konkurrencen om de eventyrlystne seere er blevet skærpet og bliver det uden tvivl yderligere, nu hvor også *on demand*-streamingtjenesten Netflix har meldt sig på banen og vil producere egne serier (Fritz 2011).

## *The HBO playbook*

Når Doug Herzog i citatet herover taler om "The HBO playbook", hvad betyder han så til? Hvad er det for ingredienser, der indgår i den formular, der har resulteret i HBO's mange kvalitetsserier fra *Oz* i 1997 til *Game of Thrones* fra 2011? En række elementer går igen.

### 1. Tv-auteuren

Jeg har allerede i forbindelse med omtalen af *Oz* været inde på serieskabers betydning for den enkelte serie, og denne *creator* eller *showrunner*, som amerikanerne også ynder at kalde ham eller hende, er blevet tv-seriens svar på filmens auteur. Tendensen anedes tidligere i tv-seriens historie, og den styrkedes, da folk som Steven Bochco (*Hill Street Blues*, *L.A. Law* [1986-1994] og *NYPD Blue*) og Edward Zwick (*Thirtysomething*) entrede scenen i 1980'erne, og da det sidste afsnit af *Oz* gik over skærmen i 2003, havde navne som David Milch (*Deadwood*), David Chase (*The Sopranos*) og Alan Ball (*Six Feet Under*) cementeret serieskabers position.

Denne tv-auteur er som afsender garant for det samlede værks kvalitet og integritet. Et nyere eksempel på denne tendens til at profilere serieskaberens er AMC's zombieserie *The Walking Dead* (2010-), der har Frank Darabont som bagmand. Mange seere har uden tvivl tidligere stiftet bekendtskab med Darabont gennem Stephen King-filmatiseringer som *The Shawshank Redemption* (1994) og *The Green Mile* fra 1999. Enkelte husker ham muligvis for endnu en King-filmatisering, den grumme *The Mist* fra 2007, der har en del træk tilfælles med *The Walking Dead*. Med *The Mist* og *The Walking Dead* vender Darabont tilbage til sit udgangspunkt. Darabont trådte nemlig sine barnesko i en horrorgenre, han altid har dyrket lidenskabeligt, og hans første filmkreditering er da også som produktionsassistent på filmen *Hell Night* (1983). Fortiden i horrorgenre er slet ikke uinteressant i lyset af den nye rolle, tv-auteuren har fået i markedsføringen af den moderne tv-serie. I sin artikel om tv-auteuren i *16:9's* temanummer om den nye amerikanske tv-serie fra februar 2011 beskriver Thomas Nørgaard, hvordan tv-auteuren er central i "positioneringen væk fra det populærkulturelle og hen imod en mere kunstnerisk opfattelse af serierne" (Nørgaard 2011). En positionering, der smitter af på såvel producenterne som på tv-serien i almindelighed.

Som ensom frontløber i slutningen af 1990'erne var HBO den første til at se, hvordan serieskaberens kunne mobiliseres som et aktiv i markedsføringen af den enkelte tv-serie. Med en visionær auteur ved roret lagde man

afstand til det traditionelle billede af tv-serier som samlebandsproduktioner og accentuerede seriernes karakter af personlig vision og ukompromitteret kunst. Alene Frank Darabonts navn sikrer AMC, at publikum går til *The Walking Dead* med forventninger om en tv-serie, der er farvet af humanismen i en film som *The Shawshank Redemption*, men også af horrorinstruktøren bag den illusionsløse afslutning på *The Mist*.<sup>6</sup>

Frank Darabont er i øvrigt et eksempel på den emigration, der er fundet sted fra filmbranchen til tv-mediet. Tidligere blev tv-mediet betragtet som en art limbo, hvor afdankede filmfolk kunne vride de sidste dollars ud af en glørværdig fortid. I dag er situationen en helt anden, og en lang række filmskuespillere som Steve Buscemi, Kiefer Sutherland og Kathy Bates har taget turen fra filmstudiet til tosekassen, akkurat som det er tilfældet med højtprofilerede instruktører som Barry Sonnenfeld, Quentin Tarantino og Martin Scorsese. Omvendt er det ligeledes påfaldende, hvordan det er lykkedes instruktører at skabe sig et navn alene i kraft af deres deltagelse i en lang række af disse serier. Tim Van Patten har eksempelvis instrueret afsnit af bl.a. *Homicide: Life on the Street*, *The Sopranos*, *Deadwood*, *Boardwalk Empire* og *Game of Thrones*, og det kunne være interessant at betragte Van Patten i auteur-lys og undersøge, i hvilket omfang instruktøren kan sætte sig igennem i et medie, der i den grad er serieskaberen og producentens.

## 2. Det kontroversielle islæt

Som allerede beskrevet indledte HBO allerede i 1970'erne et opgør med ideen om *least objectionable programming* som vejen til tv-seernes hjerte, men det er langt fra kun verbalt, HBO har trådt nye stier og i forlængelse heraf trådt rigtig mange mennesker over tærne. Serien er også kontroversielle, fordi ekspliciteten rent visuelt, i forlængelse af credoet om *tits, ass and guns*, har fået et nøk eller to opad (*Tell Me You Love Me* satte helt nye standarder, selv for HBO, da den dukkede op i 2007). Man satte fra begyndelsen en ære i at vise hele paletten, også når serierne forsvandt ind på stripbarerne eller ned i rendestenen. Rent tematisk er der heller ingen tvivl om, at HBO indledte et felttog mod og en udfordring af klassiske amerikanske værdier med tretrinsraketten *Oz*, *The Sopranos* og *Sex and the City*. Amerikanernes forhold til nationens stolte fortid, sex, vold, race og religion er til stadighed til diskussion i disse serier, der har antihelten som foretrukken protagonist. Som Anne Hammerich Graversen skriver om Tony Soprano i sit kapitel om *The Sopranos*: "Han er både den voldelige gangster og den

fallerede familiefar – et menneske som alle andre.” Kort sagt: den ordinære amerikanske mand i let forvrænget udgave. En underliggende ideologisk kritik ligger desuden som understrøm i serier som *The Sopranos*, *The Wire* og *Six Feet Under*, men også i eksempelvis FX's *The Shield* og AMC's *Mad Men* og *Breaking Bad*, og hermed markeres en mærkbar forskel fra den udglattende og konsensusprægede undertone, som har kendetegnet store dele af den amerikanske tv-tradition.

### 3. Selvrefleksivitet

Den moderne tv-dramatik, som den opleves i HBO's forskellige inkarnationer, kendetegnes desuden ved en høj grad af selvbevidsthed. Fra subtile referencer over direkte indklip og simulerede reklamepauser. Man kan pege på en nærmest parasitisk tendens i nyere kvalitets-tv, hvor man via reference til forskellige lødige film- og kunstprodukter overfører dele af disse produkters lødighed til sit eget produkt. Når der i *Six Feet Under*, som Andreas Halskov illustrerer i kapitlet om Alan Balls serie, refereres indgående til så forskellige værker som *Un chien andalou* (Buñuel/Dalí 1929, *Den andalusiske Hund*), *Yojimbo* (Kurosawa 1961) og *Wild at Heart* (Lynch 1991), låner serien kunstnerisk lødighed fra disse etablerede (og allerede anerkendte) værker. Det parasitiske værk kan, med andre ord, adoptere lødighed fra andre værker ved at stå på skuldrene af dem eller ved at gøre grin med og underkende underlødige værker, og det samtidig med at der indforstået appelleres til den kultiverede tv-seer.

### 4. Filmisk tv, 2.0

I et interview i *Vanity Fair* fra 2007 gentager David Chase (*The Sopranos*) næsten ordret Michael Manns ord om, at man, som det var tilfældet med *Miami Vice*, med *The Sopranos* ønskede at producere en lille spillefilm per uge (Biskind 2007). Også Chase ønskede en gang for alle at vinke farvel til tv-mediets forkærlighed for lavmælt registrering og søgte nu at omfavne det audiovisuelle medies fulde potentiale. Det markeredes meget håndfast i *The Sopranos* med valget af 16:9-formatet, længe før widescreen-tv'et for alvor var slået igennem, og denne vilje til at lade sig inspirere af filmens stilistiske vokabular er måske den mest åbenlyse arv, HBO har efterladt sig (inklusive en markant øget *production value*). I den forbindelse er det bemærkelsesværdigt, hvordan serier, der i øvrigt ikke har de store ambitioner om at udfordre status quo, omfavner denne nye ekspressivitet. Det gælder

ikke mindst serier på de landsdækkende netværk, der nok har modet til at mime udtrykket fra de store biograffilm, men som skal opnå helt andre seertal end kabel-tv-serierne og derfor dybest set stadig hylder credoet om at producere *least objectionable programming*. I deres videoessay *HBO's Cinematized Television* døber Erin Hill og Brian Hu fænomenet *blockbuster-tv* og citerer Anthony E. Zuiker for at omtale afsnittene i sin egen serie *CSI* (CBS, 2000-) som "mini Bruckheimer-films". Til denne domesticerede udgave af tv-serie-avantgarden hører, ifølge Hill og Hu, ud over *CSI* i alle dens afskygninger desuden serier som *Lost* (ABC, 2004-2010) og *Desperate Housewives* (ABC, 2004-), og man kunne tilføje den Ridley og Tony Scott-producerede *Numb3rs* (CBS, 2005-2010), *Hawaii Five-O* (CBS, 2010-) og en række andre actionspækkede serier.

Der er ingen tvivl om, at der i Hills og Hus beskrivelse ligger en slet skjult værdidom; "Blockbuster-serierne" låner ifølge Hill og Hu kvalitetsseriens hårdt tilkæmpede goodwill ved at ligne, men ikke i sin kerne *være*, kvalitets-tv. Ikke alle er dog lige kritiske over for den klassiske serieskabelon, og i artiklen "Towards a Poetics of Television" argumenterer Michael Z. Newman for, at der sagtens kan skabes godt tv inden for den ret rigide skabelon, som en serie som *CSI* opererer inden for. Newman hylder netop "the prime-time serial" for sin evne til at kombinere det kommercielle fokus med en mere kunstnerisk sensibilitet. En evne, der er forædlet gennem årtier, og som muliggør inkorporeringen af eksempelvis reklamepauser i en plotafvikling, der tilgodeser såvel den opmærksomme som den uopmærksomme seer, det serielle såvel som det episodiske. Det skal indskydes, at allerede Robert J. Thompson pegede på, at begrebet "kvalitets-tv" mest af alt bør betragtes som en art genrebetegnelse og i mindre udstrækning har karakter af naturgivent adelsmærke. Serier, der indeholder alle de ovennævnte karakteristika, er ikke per automatik mesterværker, og selvom det ofte forsvinder i begejstringen over de aktuelle tendenser, så indeholder også en serie som *The Sopranos* mindre vellykkede afsnit, ligesom HBO har oplevet sin del af fejlslagne satsninger. Ingen elskede for alvor *Rome*, og en serie som *True Blood* kan med nogen ret beskyldes for at drive rovdrift på betalingskanalernes ret til at dyrke bare bryster og blod.<sup>7</sup>

## 5. Narrativ kompleksitet

Når Newman i sin artikel understreger relationen mellem såkaldte episodebuer (plot, der afsluttes inden for et enkelt afsnit) og føljeton-, sæson- og

seriebuer, er det, fordi denne skelnen konstituerer et afgørende element i beskrivelsen af tv-seriens dna, og fordi rigtig mange betragter det som evident, at kvalitetsserierne bl.a. adskiller sig fra mainstream-tv-drama og blockbuster-tv ved at flytte opmærksomheden fra det episodiske mod plot, der strækker sig over længere forløb. I kvalitetsserien anno 2011 stilles begæret efter "closure" ikke efter 40 minutters tour de force. Martha P. Nochimson skriver i en artikel om *The Sopranos* om "det udjævnede plot", og på Salon.com kunne man i artiklen "The Extraordinary Rise of AMC" læse, at AMC's slogan burde ændres fra "Story Matters Here" til "Short Attention Spans Not Welcome" (Zoller Seitz 2010). Jason Mittell har døbt fænomenet "narrativ kompleksitet" og skriver:

At its most basic level, narrative complexity is a redefinition of episodic forms under the influence of serial narration—not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance. Rejecting the need for plot closure within every episode that typifies conventional episodic form, narrative complexity foregrounds ongoing stories across a range of genres. (Mittell 2006)

En række tv-serier dyrker altså som noget nyt sæbeoperaens serielle format, men omtales alligevel ikke med denne nedladende betegnelse, fordi de samtidig integrerer de karakteristika, der er beskrevet herover.

Kompleksiteten øges desuden af antallet af genkomne karakterer i serier som *The Wire*, *The Sopranos*, *Mad Men*, *Friday Night Lights* (NBC, 2006-2011) og *Battlestar Galactica* (Syfy, 2004-2009), og det vel at mærke karakterer, der ikke blot optræder som bifigurer i hovedpersonens fortælling (fig. 6).

Disse karakterer tildeles individuelle plotlinjer, der afvikles sporadisk, men parallelt og indvævet i seriens hovedplot (allerede i 1999 i sin artikel "Tv-serier i langt format" døbte Benedikte Hammershøj Nielsen denne hybrid "den karakterbaserede dramaserie"). Mittell påpeger desuden seriernes vilje til også på det narrative plan at omfavne strategier, der ellers hovedsagelig har været forbeholdt den mere eventyrlystne spillefilm og art-filmen; en yderst selvbevidst leg med fortællingens enkeltdele, og i enkelte serier, som eksempelvis *Damages* (FX, 2007-) og *24* (Fox, 2001-2010), ligefrem en dyrkelse af "The narrative spectacle", som kan oversættes til en art narrativ *special effect*, der uhyre bevidst leger med og betoner *måden*, der fortælles på.

Den narrative kompleksitet kombineret med det mere ekspressive ud-





Fig. 6. Antallet af karakterer i *The Walking Dead* når ikke *The Wire* eller *Mad Mens* niveau, men mod slutningen af første sæsons sjette afsnit er antallet af karakterer alligevel betragteligt, og serien er dermed endnu et eksempel på, hvordan den moderne tv-serie dyrker det, Jason Mittell har kaldt narrativ kompleksitet (2006). Foto: AMC.

tryk inviterer med Mittells ord til: "temporary disorientation and confusion, allowing viewers to build up their comprehension skills through long-term viewing and active engagement" (2006). Den nye amerikanske tv-serie henvender sig til den dedikerede seer, der ikke per definition betragter tv som underholdende baggrundsstøj, men som tværtimod er villig til at investere sin fulde opmærksomhed. En seer, der ikke forskrækket zapper videre, når kameraet pludselig træder i karakter som selvstændig bevidsthed eller frustreret slukker, når stilheden har fået lov til at runge for længe i et medie, der med David Chases ord alt for ofte er "a prisoner of words" (Biskind 2007).

### Det er da ikke tv, eller er det?

Kært barn har mange navne, og udviklingen på seriefronten er blevet betegnet som alt fra *post-tv* (McCabe & Akass) over *not-tv* (HBO) til *high end tv-drama* (Trisha Dunleavy) og *complex television* (Mittell). Fælles for mange af disse betegnelser er en grundantagelse om, at der i slutningen af 1990'erne med ikke mindst HBO's satsning skete et nybrud, en bevægelse mod noget,



som ikke længere kunne betragtes i en traditionel tv-optik. Denne brudretorik har bl.a. fået luft under vingerne, fordi prominente navne som David Chase (*The Sopranos*) og David Simon (*The Wire*, *Treme*) har gjort en dyd ud af at italesætte deres foragt for tv-dramaet i dets mere konforme inkarnationer. I en artikel i 16:9 påpeger nordmanden Audun Engelstad dog, at generationen af ikke-tv-serier indeholder en række karakteristika, der er yderst distinkte for tv-mediet, og fastslår derfor, at også HBO, i disse "post-tv"-tider, må anerkende arven fra fortiden og ikke mindst fra de 1980'ere, som Thompson hyldede i sin bog om den anden tv-guldalder.

Thompson's study reminds us that when the HBO television drama series claims to be 'not television', or at least 'as not seen on television before', it is part of a long-running trend dating back to *Hill Street Blues*. And it is worth repeating that *Hill Street Blues* carried – above all – traits that were distinctly related to television. (Engelstad 2011)

Dermed er vi tilbage ved de forandringer, der rystede min tv-virkelighed i starten af 1980'erne. *Hill Street Blues* satte dengang helt nye standarder for, hvad jeg som tv-seer kunne vente mig, når jeg forventningsfuld satte mig foran tv'et, og Bochcos serie var med til for alvor at etablere tv-serien som en platform for kunstnerisk eventyrlyst. Men *Hill Street Blues* kunne ikke løbe fra, at tv, det var det, og det kan serierne fra HBO, Showtime, AMC og FX nok i sidste ende heller ikke.

## Litteratur

Enkelte afsnit af dette kapitel har tidligere indgået i artiklen "It's Not TV..." af Andreas Hal-skov og Henrik Højer, 16:9 #33 (september 2009).

- Biancullis, David (2000): *Teleliteracy: Taking Television Seriously*. New York: Syracuse University Press.
- Biskind, Peter (2007): "An American Family", *Vanity Fair* (april). [www.vanityfair.com/culture/features/2007/04/sopranos200704](http://www.vanityfair.com/culture/features/2007/04/sopranos200704) (besøgt 05.10.2011)
- Caldwells, Thornton (1995): *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Creeber, Glen (2004): *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI.
- Dunleavy, Trisha (2009): "Strategies of Innovation in High End TV: The Contribution of Cable", *Flow* (06.03.2009). [flowtv.org/2009/03/strategies-of-innovation-in-high-end-tv-drama-the-contribution-of-cable%2%A0%2%A0trisha-dunleavy%2%A0%2%A0victoria-university-of-wellington%2%A0/](http://flowtv.org/2009/03/strategies-of-innovation-in-high-end-tv-drama-the-contribution-of-cable%2%A0%2%A0trisha-dunleavy%2%A0%2%A0victoria-university-of-wellington%2%A0/) (besøgt 05.10.2011)
- Edgerton, Gary R. & Jeffrey P. Jones (2008): "HBO's Ongoing Legacy", in Gary R. Edgerton & Jeffrey P. Jones (red.), *The Essential HBO Reader*. Lexington: The University of Kentucky Press: 315-330.

- Edgerton, Gary R. & Jeffrey P. Jones (2008): *The Essential HBO Reader*. Lexington: The University of Kentucky Press.
- Ellis, John (1982): *Visible Fictions*. London: Routledge.
- Engelstad, Audun (2011): "It's not TV – or is it?", 16:9 #40 (februar). [www.16-9.dk/2011-02/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2011-02/side11_inenglish.htm) (besøgt 05.10.2011)
- Feuer, Jane (1983): "The Concept of Live Television: Ontology as Ideology", in E. Ann Kaplan (red.), *Regarding Television*. Los Angeles: AFI: 12-22.
- Fiske, John (1987): *Television Culture*. London: Methuen.
- Fritz, Ben (2011): "Netflix confirms deal to offer original content", *Los Angeles Times* (19.03.2011). [articles.latimes.com/2011/mar/19/business/la-fi-ct-netflix-house-20110319](http://articles.latimes.com/2011/mar/19/business/la-fi-ct-netflix-house-20110319) (besøgt 05.10.2011)
- Gjelsvik, Anne (2010): "The Wire og krimifortellingens nye serialitet", in Jørgen Riber Christensen & Kim Toft Hansen (red.), *Fingeraftryk: Studier i krimi og det kriminelle*. Aalborg: Aalborg University Press.
- Halskov, Andreas (2010): "Quid pro quo - om tværmedialitet og krydspromovering", 16:9 #38 (september). [www.16-9.dk/2010-09/side05\\_feature2.htm](http://www.16-9.dk/2010-09/side05_feature2.htm) (besøgt 05.10.2011)
- Halskov, Andreas & Henrik Højer (2011): "Kunsten ligger i nichen: 'The HBO Playbook'", *Kosmorama* #248.
- Hill, Erin & Brian Hu (2008): "HBO's Cinematized Television", in *Mediascape*. [www.tft.ucla.edu/mediascape/Fall09\\_HBOTV.html](http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Fall09_HBOTV.html) (besøgt 05.10.2011)
- Hills, Matt (2007): "From Box in the Corner to Box on the Shelf", *New Review of Film and Television Studies* 5, 1 (april): 41-60.
- Hoyt, Olga C. & Edwin P. Hoyt (1970): *Censorship in America*. New York: Seabury Press.
- Lechner, Jack (2007): "Not TV", *Good Magazine* (15.07.2007). [www.good.is/post/not-tv/](http://www.good.is/post/not-tv/) (besøgt 05.10.2011)
- Littleton, Cynthia (2007): "HBO lays a big bucks bet on 'Boardwalk'", *Variety* (07.08.2007). [www.variety.com/article/VR1118022673?refCatId=14](http://www.variety.com/article/VR1118022673?refCatId=14) (besøgt 05.10.2011).
- Lotz, Amanda D. (2007). *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press.
- McCabe, Janet & Kim Akass (2007): "Introduction: Debating Quality", in Janet McCabe & Kim Akass (red.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London & New York: I.B. Tauris: 1-11.
- McCabe, Janet & Kim Akass (red.) (2007): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London & New York, I.B. Tauris.
- Mittell, Jason (2006). "Narrative Complexity in Contemporary American Television", *The Velvet Light Trap* #58 (efterår): 29-40.
- Nelson, Robert (2007): "Quality TV Drama: Estimations and Influences Through Time and Space", in Janet McCabe & Kim Akass (red.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London & New York: I.B. Tauris: 38-51.
- Newcomb, Horace & Paul M. Hirsch (1994): "Television as a Cultural Forum", in Horace Newcomb (red.), *Television: The Critical View*, 5. udg. New York: Oxford University Press: 503-515.
- Newman, Michael (2006): "From Beats to Arcs: Towards a Poetics of Television", *The Velvet Light Trap* #58 (efterår): 16-28.
- Nielsen, Benedikte Hammershøj (1999): "Tv-serier i langt format. Om tv-seriens fortællestuktur og funktion i nutidens tv-billede", in Jytte Wiingaard (red.), *Medier og Æstetik*. København: Multivers: 104-161.
- Nørgaard, Thomas (2011): "Tv-auteurs", 16:9 #40 (februar). [www.16-9.dk/2011-02/side06\\_feature3.htm](http://www.16-9.dk/2011-02/side06_feature3.htm) (besøgt 05.10.2011)
- Schepelern Peter (1990): "Livet som genre", *Sekvens 90*, Årbog fra Institut for Film- & Medievidenskab. København: Institut for Film- & Medievidenskab.
- Silverman, David S. (2007): "You Can't Air That": *Four Cases of Controversy and Censorship*

- in *American Television Programming* (Television and Popular Culture). Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Simon, Ron (2009): "The Golden Age of Television, Act III". [www.criterion.com/current/posts/1310-the-golden-age-of-television-act-iii](http://www.criterion.com/current/posts/1310-the-golden-age-of-television-act-iii) (besøgt 05.10.2011)
- Spiegel, Lynn (2004): "Introduction", in Lynn Spiegel & Jan Olsson (red.), *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham, NC: Duke University Press: 1-34.
- Strover, Sharon (2011): "United States: Cable Television", *The Museum of Broadcast Communications*. [www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=unitedstatesc](http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=unitedstatesc) (besøgt 03.10.2011)
- Susman, Gary (2005): "Mob Mentality", *Entertainment Weekly* (01.02.2005). [www.ew.com/ew/article/0,,1023183,00.html](http://www.ew.com/ew/article/0,,1023183,00.html) (besøgt 05.10.2011)
- Thompson, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press.
- Thompson, Robert J (1996): *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.
- Walters, James (2008): "Repeat Viewings: Television Analysis in the DVD Age", in James Bennett & Tom Brown (red.), *Film and Television After DVD*. London: Routledge.
- Weinraub, Bernard (2004): "HBO: The Tough Act TV Tries to Follow", *New York Times* (25.09.2004). [www.nytimes.com/2004/09/25/arts/television/25hbo.html](http://www.nytimes.com/2004/09/25/arts/television/25hbo.html) (besøgt 05.10.2011)
- Williams, Raymond (1974): *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana.
- Zoller Seitz, Matt (2010): "The Extraordinary Rise of AMC", *Salon.com* (23.11.2010). [www.salon.com/entertainment/tv/2010/11/23/amc\\_versus\\_hbo](http://www.salon.com/entertainment/tv/2010/11/23/amc_versus_hbo) (besøgt 05.10.2011)

## Noter

1. Flowbegrebet har været genstand for en lang række kritiske og teoretiske diskussioner, der dels knytter sig til teknologi, sendefladens sammensætning og til bestemte oplevelsesformer (se f.eks. Williams 1974, Ellis 1982, Feuer 1983, Fiske 1987, Newcomb & Hirsch 1994).
2. De amerikanske *broadcasting*-netværk reguleres af FCC (The Federal Communications Commission), der op gennem 1970'erne agerede allieret med de tre store netværk og løbende forsøgte at begrænse de nye kabelkanalers udfoldelsesmuligheder. HBO hev FCC i retten og fik i 1977 dom for, at broadcastprotektionismen ikke kunne retfærdiggøres, og, måske vigtigere, at den service, som kabelkanalerne udbyder, er mere sammenlignelig med aviser end med broadcast-tv – og at de derfor skulle beskyttes under forfatningens første tilføjelse (Strover 2011). Reguleringen af de amerikanske broadcastnetværk har en længere og relativt kompleks historie, men knytter sig til udviklingen af både forbundsorganet FCC og sammenslutningen NAB (National Association of Broadcasters), som etableredes af radioindustrien i 1923 med dét formål at sørge for selvregulering af radioudbuddet. I 1952 skabtes dog den såkaldte "NAB Television Code", som opfordrede broadcastmediernes til at udsende "dannende" og "kulturelt lødige programmer". I denne act var der samtidig nogle enkelte forslag til indskrænkninger af broadcastmediernes ytringsfrihed, og disse inkluderede: "Interdictions on profanity and obscenity, any words derisive of any race, color, creed, etc., any attacks on religion. On the positive side there are pointers that respect be maintained for the sanctity of marriage and the value of the home. Illicit sex relations are not to be treated as commendable. Narcotics addiction should not be represented except as vicious habit, and ... the detailed presentation of brutality or physical agony by sight or by sound are not permissible." (Hoyt & Hoyt 1970: 45). Reguleringen i 1940'erne og 1950'erne tog således primært form af **selv**regulering og "gode råd" fra forskellige organer, der ikke betegnede sig selv – endside blev betegnet – som censurorganer. I 1950'erne indskrænkedes grænserne for, hvad disse organer anså for gangbart – i forlængelse af den kolde krig og de såkaldte HUAC-høringer – og i 1960'erne gik ABC og NBC med til at re-

- gulere deres egne programmer, dette i forbindelse med en skærpet kritik af volden i (ellers relativt harmløse) serier som *The Untouchables* (ABC, 1959-1963). Den reelle historie bag broadcast-mediernes (selv)regulering er med andre ord lang og særdeles kompliceret, og afspejler et konstant foranderligt medieudbud og vekslende geopolitiske forhold. For mere om dette, selvregulerings historie i amerikanske broadcastmedier, se Silverman 2007: 1-32.
3. I sin artikel i 16:9 om film og tværmædialitet skriver Andreas Halskov: "Udbredelsen af VHS og siden (samt vigtigere) dvd'en har på mange måder forandret vores *tilgang* til film og tv-serier, men også den måde, hvorpå film- og tv-serier *lanceres og sælges*. Videomaskinen medførte, med Charles Tashiros ord, en veritabel *videophilia* (Tashiro 1991: 7-17), og dvd-mediet har på flere måde udvidet og forstærket denne proces" (Halskov 2010).
  4. I sin bog *The Television Will Be Revolutionized* beskriver Amanda D. Lotz tv-mediets bevægelse fra "The network era" over "The multichannel transition" til "The postnetwork era"; fra broadcasting til narrowcasting. Lynn Spiegel er inde på selvsamme fænomen i bogen *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*.
  5. Inspiration dækker her over flere forhold – bl.a. værkæstetiske og markedsføringsmæssige. Forretningsmodellerne er dog forskellige, og man skal passe på ikke at gøre *basic cable*-serierne til en udvandet version af HBO's serier. *Basic cable* skal også kunne tilbyde et alternativ til HBO-serierne, og *Mad Men* kunne eksempelvis betegnes som en artigere, men ikke desto mindre mere sofistikeret serie end flere af HBO's dramaserier.
  6. I august 2011 kunne man i diverse brancheblade læse, at Darabont på grund af økonomiske uoverensstemmelser havde brudt med AMC. I det tilfælde bliver den massive markedsføring af *The Walking Dead* som en "Darabont-serie" pludselig et seriøst problem for producenten. Seriens fans er rasende, og AMC står pludselig med en guldkalv, der slår sig i tøjret.
  7. Se i øvrigt artiklen "Kunsten ligger i nichen: 'The HBO Playbook'" (i *Kosmorama*, #248): "Det *tits, ass and guns*-image, som kabelserierne efterhånden har fået, kan næppe i sig selv betragtes som et kvalitetsparameter. 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" (Halskov & Højer 2011).

# Indledningens kunst – den moderne titelsekvens

Af ANDREAS HALSKOV

I'm not interested in titles; making titles is snobbish.

- Shuntaro Tanikawa (citeret i Jackson 1999: 1)

At dømme efter de lyse, strittende hår, sidder den på en mand – spændt i sine skrøbelige lemmer og klar til at suge blod. En myg i et evokativt *close-up* er første motiv i serien af sanselige nærbilleder, som tilsammen udgør titelsekvensen til tv-serien *Dexter* (Showtime, 2006-) (jf. fig. 1).



Fig. 1. Den taktile nærbilledæstetik i åbningen til Showtime-serien *Dexter* er muligvis særlig i sin virtuositet, men samtidig symptomatisk for tidens mere sanselige og metaforiske titelsekvenser. Foto: 20th Century Fox.

Titelsekvensen, skabt af Eric Anderson – tidligere del af selskabet Digital Kitchen – er ikke alene rammende for serien, men rammende for den generelle udvikling, titelsekvensen (som kunstform) har undergået. Den sanselige og æstetiske karakter, der møder os som det første og mest iøjefaldende karakteristikum ved den moderne tv-serie.

Der klippes til en let sitrende halvnær af myggen på det, der nu genkendes som en mandearm. På lydsporet høres en klimprende, orientalsk strenghemusik i frenetisk samklang med den urolige kameraføring. En mands øjne

skimtes i baggrunden, og en hånd klasker ubarmhjertigt det blodsugende væsen. Der foretages et fokusskift, og mandens selvtilfredse øjne placerer sig i centrum af den ultranære beskæring. Rolfe Kents usædvanlige titelmusik fortsætter, idet der klippes til en titel i blodrøde kapitæler på en hvid baggrund: "DEXTER".

Den centrale skuespiller, Michael C. Hall, introduceres, men i et drillende *out of focus*-skud, hvorpå der klippes til en ultranær af en tommelfinger, som stryger nogle tætte, stubbelignende hår. Herefter klippes der til to næsten identiske nærbilleder af en mand, set fra hagen og ned til halsen, som er i gang med en tæt barbering. Den urolige musik fornemt flankeret af de nervøse *jump cuts*.

En bloddråbe drypper fra mandens hals, hvorefter der *match cuttes* til et blodstænk ved et ellers klinisk rent afløb. Med kirurgisk præcision fjernes blodet fra mandens hals med en lille lap papir, hvorpå der klippes til et nærbillede af dette stykke papir, som langsomt gennemvædes af blod. Herpå klippes, tilsyneladende uforklarligt, til en takket kniv (som gennemskærer noget, der ligner kød), så en saks og derpå en bøf, som i endnu et nærbillede lægges på en sydende pande. En ultranær af mandens øjne, så hans mund og derpå en serie af tilsyneladende arbitrære, hverdagsagtige elementer: et æg, der spejles, et stempel på en Bodumkande, som trykkes ned, en appelsin, som gennemskæres af endnu en savtakket kniv. Og så en ultranær af blodappelsinen, som presses, og nogle fingre, som med uhyggelig akkuratesse klargør et stykke tandtråd (som var der tale om en snarlig stranguleringssekvens). Støvlerne snøres, trøjen påføres, og først nu, i det, der må betegnes som en *slow disclosure*, ser vi hans ansigt: Dexter, seriens endnu ukendte hovedperson.<sup>1</sup>

På baggrund af denne titelsekvens kan man ikke entydigt gennemskue seriens tematik, endsige dens grundlæggende handling. Vi må formode, at serien i udgangspunktet centrerer omkring én person, og at denne lægger navn til selve serien, og vi kan ane, at serien vil kombinere blod og æstetisk, brutalitet og skønhed.

Titelsekvensen er i denne sammenhæng stofflig og metaforisk – den spiller på en oplevelseskvalitet, snarere end en præcis og konkret rammesætning af serien. Den giver os en række *tilsyneladende* arbitrære motiver (tandtråd, skraber, æg, kød, blodappelsin mv.), men tildeler disse en "overwhelming and sinister importance" (jf. Albinson 2010). Her handler det altså ikke om en tydelig og konkret rammesætning af seriens miljø, karakterer, handling

mv., men snarere om æstetik, stoflighed og mystik.

"En god titelsekvens," har filmanmelderen Morten Piil sagt,

skal have et musikalsk løft og skabe en poetisk intro til filmens tema og stil. En god titelsekvens kan suggerere, hvad en film kommer til at handle om. Altså uden at være tydeliggørende anslå atmosfære og tonefald, så appetitten vækkes og sanserne skærpes. (Christensen & Neimann 2003: 9)

Dette, vil jeg følgelig søge at illustrere, er netop rammende for titelsekvensen i det moderne tv-drama: Ikke alene er den et smykkende emblem, som vidner om seriens *filmiske* kvaliteter og høje *production value*; den er også en suggestiv indramning af tv-seriens stadig mere komplekse univers.

Den traditionelle titelsekvens, vil jeg herefter vise, er *konkret-rammesættende*: Den introducerer os til konkrete karakterer, skuespillere og miljøer i en ofte specifik og inciterende form. Den moderne titelsekvens (som vi også kender den fra Showtime-serien *Huff* [2004-2006], hvis åbning består af en Magritte-lignende kinesisk æske af forskellige løsrevne billeder og fortællinger) er derimod abstrakt og metaforisk i sin rammesætning og lægger vægt på stil, stemning og stoflighed i langt højere grad end konkretion. Denne forandring af titelsekvensen er blandt de første og mest iøjnefaldende indikatorer ved den moderne tv-dramatik og markerer en ny tilgang til det televisuelle produkt og ikke mindst til produktets indpakning.

### "Det sproglige laboratorium": på sporet af titelsekvensen

Det engelske ord "title" betyder som bekendt "titel", og superlativet "title-ist" (som ikke findes i en dansk ækvivalent) henviser da til en person eller virksomhed med flest eller de mest smykkende titler.

I udgangspunktet har dette ord, og således den ovenstående ekskurs, intet med moderne tv og dramatik at gøre. Men når det kommer sig til den moderne tv-dramatik er netop ét punkt særligt iøjnefaldende: titelsekvensen.

I en fræk og snæver vending kunne man måske netop sige, at den moderne titelsekvens – som vi eksempelvis oplever den i *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *Desperate Housewives* (ABC, 2004-), *Nip/Tuck* (FX, 2003-2010), *Mad Men* (AMC, 2007-), *True Blood* (HBO, 2008-) og førnævnte *Dexter* (Showtime, 2006-) – er mere end blot en traditionel *betitling* og *rammesætning* af den respektive serie. Den moderne titelsekvens, som ofte opererer med langt mere abstrakte, æstetiske og intertekstuelle funktioner,

er således mere end blot en handlings-, karakter- og miljømæssig indkredsning. Den er en lille historie og et lille stykke æstetik *i sig selv*, fristes man til at sige, og kun med superlativer kan den beskrives.

Filminstruktøren Christoffer Boe har således beskrevet titelsekvensen som filmens eller tv-seriens "sproglige laboratorium" og siger endvidere: "Før musikvideoen og reklamefilmen gav den korte koncise fortælling et legerum kunne titelsekvenserne brillere med ny teknik og nye ideer" (Christensen & Neimann 2003: 8).

Der synes at være bred enighed om min førnævnte påstand: at den moderne titelsekvens på afgørende vis adskiller sig fra den traditionelle ditto. Spørgsmålet er blot, *hvordan* den moderne titelsekvens reelt adskiller sig fra sin traditionelle forgænger, og *hvorledes* dette påvirker og forandrer tilskuerens oplevelse og forventningsdannelse. I et forsøg på at besvare netop disse spørgsmål vil jeg i dette kapitel kigge nærmere på navnlig fire af tidens mest interessante amerikanske tv-serier: *Six Feet Under*, *Desperate Housewives*, *Mad Men* og *Dexter*.

En nærmere og mere dybdegående behandling af forskellige moderne titelsekvenser forudsætter dog en mere konkret indkredsning af selve begrebet *titelsekvens*.

En titelsekvens må slet og ret forstås som den montage eller credit-sekvens, der møder tilskueren som det første, når han eller hun sætter sig til at se en film eller tv-serie; titelsekvensen er, med andre ord, den serie af indstillinger, som tilsammen bruges til at introducere og betitle den pågældende film eller tv-serie. I de fleste film eller tv-serier kan man her reelt tale om en serie eller sekvens af indstillinger – oftest en montage – men i enkelte film og tv-serier har man valgt at reducere dette til en såkaldt *cold open*, hvor handlingen starter prompte, kun afbrudt af en kort titelgrafik (dette fænomen vender jeg tilbage til i forbindelse med AMC-serien *Breaking Bad*). Titelsekvensen er altså ikke en del af seriens handling, men bruges til at indramme serien *generelt*; den kan rumme nogle af de elementer, som typisk ligger i et anslag, men den er ikke (traditionelt set) en integreret del af selve handlingen og er ofte, i al fald når det kommer til nyere tv-serier, lavet af digitale selskaber, der ikke i øvrigt har haft indflydelse på det televisuelle produkt. Den er det første indtryk, man får af den respektive tv-serie; den både knytter sig til serien og fremstår som en egen æstetisk enhed. Den er *en selvstændigt skabt figur uden selvstændigt liv*.



## De usynlige formers synliggørelse

Den franske litteraturkritiker Gérard Genette har populært indstiftet begrebet *paratekst*, der fint kan bruges til at beskrive titelsekvensen som særlig tele- og audiovisuel figur.

Parateksten er den "tærskel", som læseren af en bog skal over, før han eller hun kommer til "selve teksten": forordet, dedikationerne, for- og bagsideteksten mv.<sup>2</sup>

Fælles for disse figurer er, at de (i al fald i udgangspunktet) ikke tilhører selve værket, men at de ligger i udkanten af værket og således på en ofte usynlig og ubesunget vis er med til at formgive værket og, ikke mindst, læserens forventninger hertil.

I moderne litteratur, siger forfatteren Kevin Jackson dog, bringes en række af disse figurer ofte i spil på en mere *påfaldende* og således interessant facon, som når Nicholson Baker og Paul Auster konsekvent anvender fodnoter som integrerede *stream of consciousness*-lignende figurer i hhv. *The Mezzanine* (1988) og *Oracle Night* (2004).

Det er naturligvis svært at overføre disse pointer direkte til film- og tv-mediet, men det er næppe helt urimeligt at nå til lignende konklusioner, når man sammenholder titelsekvenserne i nogle af tidens mest interessante amerikanske tv-serier med nogle af de mest prominente serier fra før 1990'erne.

Med udgangspunkt i to af de mest populære og indflydelsesrige serier fra 1980'erne, *Dynasty* (ABC, 1981-1989) og *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), vil jeg således forsøge at indkredse titelsekvensen, som denne traditionelt har set ud, for herefter at vende blikket mod tidens mere abstrakte og metaforiske titelsekvenser.

Særlig interessant er i denne forbindelse *Hill Street Blues*, der ellers typisk betegnes som et væsentligt eksempel på "kvalitets-tv" og ligefrem nævnes som afsættet til den såkaldte "anden guldalder" i amerikansk tv (jf. Thompson 1996).

## Den konkret-rammesættende titelsekvens

Den for sin tid imponerende og virtuose åbning i *Dynasty* (ABC, 1981-1989) er et godt eksempel på en flot men ganske traditionel titelsekvens.

En sort skærm splittes op i en serie af små persiennelignende fragmenter – som åbnede vi et vindue til en rig og glamourøs verden – mens den rislende lyd af harpe entrerer lydsporet. I løbet af sekunder forandrer den sorte

skærm sig til et traditionelt *establishing shot* af et stort palæ, skudt fra en helikopter i et bevægeligt fugleperspektiv. Kameraet tracker forbi det flotte hus, og skærmen splittes i en serie af vertikale, gule striber, som langsomt (i en 1970'er-lignende æstetik) omdannes til seriens titelgrafik (i store, imponerende kapitæler): "DYNASTY".

Kameraet svæver videre henover den imponerende bygning, og i en serie af *wipes* ses nu en montage af imponerende højhuse og kontorbygninger i byen Denver, Colorado, sidestillet med en præsentation af seriens væsentligste skuespillere: John Forsythe, Linda Evans, Joan Collins etc.

Man kan ikke fornægte en vis pomp og pragt i denne åbningssekvens, og brugen af virtuose kamerabevægelser, pompøs titelgrafik og en nu velkendt fanfarelignende temamusik er alle med til, som stilistiske figurer, at underbygge seriens grundlæggende handling og miljø. Væsentligst har titelsekvensen i *Dynasty* dog, for mig at se, tre grundlæggende funktioner:

1. at rammesætte seriens **miljø** så konkret som muligt (tydeligt vist i den pompøse kontorbygning med påskriften "First of Denver")
2. at rammesætte seriens grundlæggende **karaktergalleri** (her den velhavende del af befolkningen, som set gennem billeder af fly, helikoptere, glittede kontorbygninger, jakkesætsklædte mænd, dyre biler, yachter mv.)
3. at præsentere seriens bærende **skuespillere** (Joan Collins, John Forsythe etc.)

Noget tilsvarende er således på spil i kvalitetsserien *Hill Street Blues*, der ellers udpeges som en af 1980'ernes mest skelsættende og *nyskabende* tv-fænomener.

Vi starter på et totalbillede af en carport, der åbnes til lyden af en sirene. En politibil kommer til syne, og til lyden af en nu velkendt signaturmusik (et melodisk og let genkendeligt klavertema) introduceres nu seriens titel i nogle fine, men relativt upåfaldende hvide blokbogstaver: "HILL STREET BLUES".

Bilen kører af sted med fuld udrykning og efterfølges i en serie af bevægelige indstillinger af to øvrige politibiler. Kameraet tilter en anelse og zoomer ind på bilen, som herpå indfanges i en ny bevægelig supertotal. Kameraet tracker baglæns, og idet musikken ændrer karakter (til et mere syntetisk tema), klippes til en halvtotal af en jakkesætsbærende mand, som ta-

ler i telefon i det, der ligner et skrabet, brunligt kontormiljø.

Der laves et *freeze frame*, og skuespillerens navn (Daniel J. Travanti) dukker op på skærmen. Herefter følger en serie af indstillinger, hvor vi skiftevis ser en politibil, der kører rundt i et tilsyneladende urbant miljø, og forskellige politifolk, som introduceres i traditionelle halvtotaller, der fryses og påhæftes skuespillernes navne (jf. fig. 2-3).



Fig. 2-3. Den traditionelle titelsekvens rammesætter seriens miljø, tema, karaktergalleri og de bærende skuespillere så konkret som muligt. Et klassisk eksempel herpå finder vi i NBC's *Hill Street Blues*, der ellers blev betegnet som en af 1980'ernes mest nyskabende kvalitetsserier. Foto: 20th Century Fox.

I titelsekvensens sidste indstilling ses en politibil fra siden i en totalindstilling, idet Michael Kozoll og Steven Bochco nævnes som seriens skabere.

De bevægelige indstillinger – af næsten reportagelignende karakter – beskrives ofte som seriens mest væsentlige og stilskabende element og har angiveligt inspireret David Simon til en af tidens mest omdiskuterede dramaserier: *The Wire* (HBO, 2002-2008). Titelsekvensen er dog ganske traditionel og har mere til fælles med *Dynasty* og *Dallas* end med *Dexter* og *Desperate Housewives*.

Den rammesættende funktion, hvor man introduceres til miljøet, tematikken og de medvirkende skuespillere, er et relativt almindeligt træk ved titelsekvensen. Men ét af de punkter, hvormed den moderne tv-serie adskiller sig fra den traditionelle serie, ligger netop i fravigelsen af disse ovennævnte funktioner til fordel for nogle mere abstrakte, metaforiske og sanselige ditto.<sup>3</sup>

### **Mood over matter: fra *konkretion* til *abstraktion***

I artiklen "Is Quality Television Any Good?" hævder Sarah Cardwell, at et

gennemgående træk ved moderne tv-dramatik ligger i en mere abstrakt og stemningsorienteret fortællestil og -struktur.

"Fragmentation in the form of abstraction is commonly used," siger hun således,

for example, allowing the focus to be narrowed to a small detail that is nevertheless connotatively rich and encourages work on the part of the viewer. (Cardwell 2007: 28)

"This technique," fortsætter hun, "is especially clear in credit sequences, which also exhibit an 'art film' aesthetic" (ibid.).

Om dette kan betegnes som en generel regel vedrørende moderne tv-dramatik, er naturligvis tvivlsomt, og enkelte (ellers nyskabende) serier som *Breaking Bad* (AMC, 2008-) er i givet fald *undtagelser til reglen*, idet førnævnte serie ikke blot fraviger brugen af en konkret-rammesættende titelsekvens, men derimod titelsekvensen *som sådan*. I *Breaking Bad* er der ingen fanfare, konkret miljøintroduktion og traditionel skuespillerpræsentation, idet titelsekvensen er reduceret (atomiseret, fristes man til at sige) til et absolut minimum. Her kan indledningen beskrives som en *cold open*, idet dramaet igangsættes og opbygges, allerede inden titelgrafikken vises (jf. Coulthard 2010).<sup>4</sup>

Cardwells beskrivelse er derfor ikke betegnende for samtlige af tidens interessante serier, men angiveligt for størstedelen af de mest prominente serier.

Hvis vi således vender tilbage til indledningseksemplet fra *Dexter*, så er det tydeligt, at titelsekvensen her opererer ud fra nogle andre parametre end i de førnævnte eksempler fra *Dynasty* og *Hill Street Blues*. I *Dexter* er det umuligt at give en præcis rammebeskrivelse af serien (dens miljø, handling mv.) baseret på titelsekvensen. Her får vi i stedet en mere taktil og ubestemmelig introduktion til serien. Vi kan *fornemme*, at serien kredser om og tematiserer blod – hvilket vil bringe os i retning af krimi- og horrorgenren – og vi kan fornemme, at serien vil lægge vægt på æstetik (som set igennem de stoflige nærbilleder, understreget af nærlyd og slowmotion).

Titelsekvensens konstante kredsen omkring tekstur og stoflighed (kødets struktur, som ses i en ultranær, oliens sydende lyd på panden, som hørt i en tør nærlyd, og blodappelsinens nubrede overflade, som gennemskæres af en savtakket kniv i slowmotion) peger tilskueren i retning af den æstetik, som serien dyrker, og som serien også *omhandler*. Serien er æstetisk, men omhandler samtidig den sirlige æstetik, hvormed Dexter dræber og parterer

sine ofre. Og netop dette – *forfølelsen af tekstur og æstetik* – er Eric Andersons væsentligste intention med titelsekvensen til *Dexter*.

Denne mere æstetiske og abstrakte tilgang til titelsekvensen har sine rødder i en serie af film fra 1950'erne og 1960'erne. Som Eva Novrup Redvall og Claus Christensen skriver:

Filmtitel-sekvensers primære funktion har altid været af praktisk karakter; en række mennesker har været involveret i produktionen, og deres navne skal fremgå, inden vi bliver kastet ud i selve filmen.

Filmhistorisk blev det i mange år hurtigt overstået med et par informative skilte. I løbet af 50'erne og 60'erne skabte en række fantasifulde pionerer imidlertid – nu klassiske – bud på, hvordan man kunne løse den informative opgave på en sjovere måde og samtidig gøre titelsekvensen til en integreret del af filmens univers. (Redvall & Christensen 2003: 6)

Den mest centrale skikkelse må unægtelig være Saul Bass (1920-1996), en grafiker, som har sat sit uomtvistelige mærke i filmhistorien med en serie af helt uforlignelige credit-sekvenser til nogle af Alfred Hitchcocks og Otto Premingers mest interessante film. Særligt tre af disse har været indflydelsesrige – *Vertigo* (Hitchcock 1958), *North By Northwest* (Hitchcock 1959) og *Anatomy of a Murder* (Preminger 1959) – og disse har, som jeg senere vil vise, ikke blot inspireret moderne titelsekvenser generelt, men ligefrem dannet grundlag for en af tidens mest omdiskuterede og hævdevundne sekvenser: åbningen til *Mad Men* (AMC, 2007-).

### **Statisk, enigmatisk, ubestemmelig: *Twin Peaks***

Blandt de tidligste eksempler på en titelsekvens, der fint og tydeligt illustrerer Cardwells førnævnte pointe (at detaljen i den moderne titelsekvens er blevet vigtigere end rammesætningen), finder vi i åbningen til *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), en serie, som utallige gange har været anledning til diskussion og analyse (jf. bl.a. antologien *Full of Secrets* [1995], artiklen "Det hemmelige og det hellige i *Twin Peaks*" [1992] og kapitlet om *Twin Peaks* i bogen *The Essential Cult TV Reader* [2009]).

Denne ofte omtalte titelsekvens er på afgørende punkter forskellig fra de førnævnte titelsekvenser til *Dynasty* og *Hill Street Blues*. Her toner vi ikke op i et *establishing shot*, umiddelbart efterfulgt af en pompøs titelgrafik, en tydelig miljømarkør og en serie af skuespillerpræsentationer. I denne titelsekvens er stilen og rammefunktionen en anden. Vi starter på et nærbillede af en fugl (angiveligt en rødkælk) til anslaget af Angelo Badalamentis velkendte og enigmatisk kendingsmelodi. Billedet af rødkælken, pålagt et

rødt filter, som synes at udviske den tidslige markør, toner langsomt over i en statisk supertotal af byens savværk (i denne indstilling fremstår savværket, med sine rygende skorstene bag det slet skjulte grantræ i billedets forgrund, dog som en uspecificeret markør for industri). Denne statiske indstilling bliver hængende i syv sekunder, før billedet på ny – i sit helt eget indolente tempo – toner over i et nærbillede af en gammel slibemaskine, som sliber takkerne på en elektrisk sav. Musikken bevæger sig roligt mod et klimaks, og først efter 19 sekunder (!) overtones der til en ny statisk indstilling, en indstilling af selv samme savklinge og slibemaskine set fra en anden vinkel. Efter sammenlagt 40 sekunder når Badalamentis musik et klimaks, og titelgrafikken "Twin Peaks" entrerer billedet på et tidspunkt, hvor denne titel fortsat henviser til noget ganske abstrakt og uklart. Hvad er *Twin Peaks*? Hvad omhandler serien? Hvor foregår den, og hvem medvirker?

I de efterfølgende to minutter præsenteres en række (for størstedelen ukendte) skuespillernavne, og titlen ses nu på et byskilt med påskriften "Population 52,201".

Titelsekvensen har således *en vis* rammesættende funktion – serien foregår i al fald i en lilleby og må angiveligt omhandle mødet imellem industri og natur – men nogen konkret rammesættende funktion er der næppe tale om. Titelsekvensens funktion, vil jeg hævde, er her en ganske anden. Her handler det snarere om at markere en stil og formidle en abstrakt og sært tvetydig stemning (hvad kunne betegnes som en *stemningsmæssig og stilistisk rammesætning*).

Titelsekvensen, med sine lange, statiske indstillinger, etablerer en række "tomme pladser" og sætter en ubestemmelig signatur for serien. Grundet filtersætningen er det reelt set umuligt at sige, *hvornår* serien foregår; ej heller kan det siges, *hvor* i USA den udspiller sig – hvilken lilleby der er tale om – og kun løseligt kan vi slutte os til nogle af seriens tematiske og handlingsmæssige omdrejningspunkter (at dette i udgangspunktet skulle være en *whodunnit*-krimi, er derimod ganske uklart). De samme uafgørligheder er kendetegnende for seriens musikalske tema, og således lyder Ansa Lønstrups beskrivelse af musikken da også:

Ligesom en (opera)ouverture præsenterer og anslår de forskellige (musikalske) temaer, som senere vil klinge mere udfoldet, således præsenterer indledningsmusikken [i *Twin Peaks*] seriens grundlæggende og gennemgående stemning eller tone: her skal etableres en række 'nu'er, som skal holdes, foldes ud og klinge ud, og som vil antaste opmærksomheden på handlingsgang, fremdrift og logik i fortællingen. Altså en prioritering af nu'et og sansningen – en udfoldelse af

Det er bemærkelsesværdigt, at der i titelsekvensen til *Twin Peaks* ikke vises en eneste konkret person – ikke et eneste genkendeligt ansigt – og de enkelte indstillinger fremstår således som løsrevne enheder. Som abstraktioner.

Hvad er eksempelvis rødkælkens relation til seriens handling, og hvem er fuglen i givet fald relateret til? Og hvad med savklingen, vandfaldet og flo- den (som flyder i en sansevækkende slowmotion)?

Nej, dette handler ikke om "konkreter", men om "abstraktioner", og her- ved er titelsekvensen til *Twin Peaks* afgørende forskellig fra de førnævnte ti- telsekvenser til *Hill Street Blues* og *Dynasty*. Også i *Dynastys* åbning er der ganske vist tale om en montage, men de enkelte billeder kobles til forskel- lige *specifikke* og *navngivne* personer (idet skuespillerne placeres i de for- skellige indstillinger, indklippes imellem de enkelte indstillinger eller ind- føjes i en *split screen* ved siden af denne eller hin genstand).

### Titelsekvensens metaforiske potentiale: *Six Feet Under* og *Mad Men*

I en artikel til tidsskriftet *16:9* har Henrik Højer og jeg beskrevet titelse- kvensen til HBO's tv-serie *Six Feet Under* som en moderne aflægger af se- rier som *Riget* (1994) og førnævnte *Twin Peaks* (1990-1991) (jf. Halskov & Højer 2009).

Åbningen til *Six Feet Under* (en montage af forskellige løsrevne billeder i primært nære og ultranære beskæringer, pålagt et blå filter og et iørefal- dende, minimalistisk score af Thomas Newman) er ikke konkret som i *Dy- nasty* og *Hill Street Blues*, men stemningsmættet og abstrakt som i *Twin Peaks* og *Dexter*. Hvis titelsekvenserne til *Dynasty* og *Hill Street Blues*, groft sagt, forsøger at artikulere og bogstaveliggøre seriernes handling, miljø og karaktergalleri, så er titelsekvenserne til *Twin Peaks* og *Six Feet Under* sna- rere at betegne som *metaforiske signaturer*.

"A memorable title," har Walker Percy sagt, "should be like a good meta- phor; it should intrigue without being too baffling or too obvious" (citeret i Jackson 1999: 6). Netop denne beskrivelse er da betegnende for titelse- kvenserne til serier som *Twin Peaks* og *Six Feet Under*. Rødkælken kan si- ges at have en symbolsk eller metaforisk funktion i titelsekvensen til *Twin Peaks*, og ravnefuglen i åbningsmontagen til *Six Feet Under* peger ikke ale- ne i retning af død (et tema, som også antydes via den oplyste hospitals-

gang, gravstenen, hænderne, der splittes, og blomsten, der visner), men vækker også klare reminiscenser af Edgar Allan Poe og dennes nu klassiske digt "The Raven" (1845).

Den ovennævnte montage fra *Six Feet Under*, designet af selskabet Digital Kitchen, er typisk for en række af tidens digitalt frembragte titelsekvenser, og en anden af tidens mest prominente åbninger finder vi da i serien *Mad Men*, skabt af Matthew Weiner.<sup>5</sup>

I denne åbningssekvens – alene bestående af papirkliplignende animationer – ses et nøgent, skitseagtigt kontormiljø over skulderen på en sort silhuet af en mand. Til lyden af strygere klippes der til et nærbillede af to silhuetlignende fødder, som langsomt bevæger sig fra venstre mod højre. I næste indstilling ses manden bagfra (stadig i fodhøjde); han går i knæ og sætter en attachemappe ved sin side, idet der klippes til en serie af indstillinger, som indfanger kontorbygningens pludselige forfald.

I det, der ligner en tydelig parafrase af mareridtsmontagen fra Hitchcocks *Vertigo* (1958), klippes der nu til billedet af den sorte, silhuetagtige skikkelse, som falder mod jorden – først med ryggen til, så med front mod kameraet.

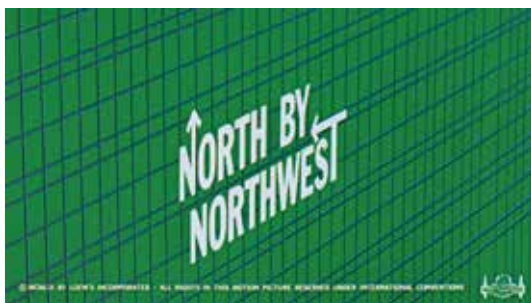
De glamourøse kontorbygninger og højhuse i baggrunden af de enkelte indstillinger anslår rigtignok det glittede, overfladiske reklamemiljø, som serien udspiller sig i, og temamusikken og de *Vertigo*-lignende indstillinger kan da også – om ikke andet gennem reference til Hitchcock – fungere som en vis tidslig markør (idet serien er sat i 1960'ernes USA). Reklamemiljøet og den abstrakte introduktion til de høje kontorbygninger ligner da også til forveksling åbningen til *North By Northwest* (1959), der også omkredser en reklamemand, og de sorte silhuetagtige skikkelser må naturligt bringe tilskueren til at tænke på Saul Bass' titelsekvens til Premingers *Anatomy of a Murder* (1959) (jf. fig. 4-6).

Mestendels må titelsekvensen til *Mad Men* dog betegnes som metaforisk og abstrakt, og her tænkes ikke blot på "faldet" som en eksistentiel eller sågar eksistentielistisk metafor (à la Camus). At hovedkarakteren ikke er konkret, men derimod illustreret som en silhuet eller skitse er således ikke blot en intertekstuel reference til *Anatomy of a Murder*, men er faktisk ganske sigende for seriens indhold, idet den omhandler en kierkegaardsk æstetiker, som ryger, drikker og horer uden regulært at være til stede. Det mentale eller eksistentielle fravær er da, på fornem metaforisk vis, illustreret i fraværet af lys og farve – i fraværet af ansigts- og karaktertræk – og hovedpersonens





Fig. 4-6. Inspirationen fra Saul Bass lader sig ikke fornægte i titelsekvensen til AMC-serien *Mad Men*. På billederne ses en indstilling fra titelsekvensen til *Mad Men* modstillet to indstillinger fra Bass' titelsekvenser til hhv. *North By Northwest* (1959) og *Anatomy of a Murder* (1959). Foto: Lionsgate, Warner Bros og Sony Picture Home Entertainment.



identitetsmæssige hamskifte (som anslås i begyndelsen af seriens første sæson) er en naturlig kobling til den førnævnte Hitchcockfilm, *Vertigo*, som netop omhandler dobbeltspil og identitetsforvikling.

Nedprioriteringen af konkretion til fordel for en mere æstetiseret og intertekstuel åbningsmontage afspejler i *Mad Men* en serie, som netop omhandler stil og æstetik. Mark Gardner og Steve Fuller, som har skabt titelsekvensen til *Mad Men* under selskabet Imaginary Forces, har hentet deres inspiration fra så forskellige film som *Casino* (1995), *The Game* (1997) og *Anatomy of a Murder* (1959), men referencerne til Saul Bass og ikke mindst Hitchcocks film fra slutningen af 1950'erne lader sig ikke fornægte.

Bevægelsen fra traditionelle titelsekvenser, der konkret rammesætter

miljø, karakterer og medvirkende skuespillere, til en mere stil- og stemningsbåren montage er dog et ganske tidstypisk fænomen.

### Titelsekvensens referentialitet: *Desperate Housewives*

Et andet tidstypisk træk, som giver sig til kende i hhv. *Mad Men* og *Six Feet Under*, er den referentialitet, der ligger som (mere eller mindre eksplicitte) spor til seeren i de førnævnte sekvenser. At *Six Feet Under* omgæres af en dyster mystik og en tematisk behandling af død og tab, er således en tydelig arv fra den amerikanske gotik, som allerede ravnepuglen i titelsekvensen kunne antyde; og at *Mad Men* skulle omhandle identitetsforveksling og dobbeltspil, ligger også som et spor i den intertekstuelle reference til førnævnte *Vertigo*.

I serier som *Nip/Tuck* og *Desperate Housewives* er denne referentialitet dog mere eksplicit og kompleks end i de ovennævnte eksempler, og navnlig titelsekvensen til *Desperate Housewives* er et "kapitel for sig".

Den genremæssige hybriditet, som særligt kendetegner *Desperate Housewives* – en postmoderne *dramedie* med træk af både sæbeoperaen og sitcomen – kan allerede spores i den virtuose titelsekvens, frembragt digitalt af selskabet yU+ co. Denne "ingenious title sequence," mener Judith Lancioni således, "establishes the ideological context of the series and sets the tone for each episode" (Lancioni 2006: 129). Titelsekvensen, akkompagneret af Danny Elfmans underfundige temamusik, er en montage af animerede billeder, hver især med udgangspunkt i et nu klassisk kunstværk. Kunstværker, der ofte, mere eller mindre udtalt, omhandler og afspejler forholdet imellem de to køn.

I de første indstillinger, inspireret af Hans Memlings berømte renæssancemaleri af Adam og Eva efter syndefaldet, ses Adam og Eva ved det, der formodes at være Kundskabens træ. Et overdimensioneret rødt æble med påskriften *Desperate Housewives* falder ned fra oven og knuser Adam, for nu at lægge sig til venstre for den mere undseelige Eva (med et figenblad for kønsdelene) i billedets højre side. Der zoomes ind på en halvtotal af Eva, som kyskt dækker for sine bryster.

Herefter parafraseres et andet populært maleri – et olieportræt af Giovanni di Arrigo Arnolfini og hans kone, lavet af kunstneren Jan van Eyck i 1434. I det originale maleri (fig. 7) er kvinden og manden portrætteret ved hinandens side, hånd i hånd; i *Desperate Housewives* ses manden imidlertid i en halvnær i billedets forgrund (han spiser en banan), hvorefter kvinden – *med*



Fig. 7-8. Foto: Jan van Eyck og Buena Vista Home Entertainment.

*en kost i hånden* – entrerer billedets *baggrund*. Manden kaster bananskrællen på gulvet, og konen, som i *Desperate Housewives*-versionen (fig. 8) lader til at være gravid, fejer troskyldigt skrællen til side (jf. Lancioni 2006: 130).

I en flot, men upåfaldende overgang ses kvinden og manden nu igennem en vinduesramme, hvorfra der trackes hurtigt baglæns, et hus afsløres, og et nyt klassisk maleri trænger sig på. I en tydelig parafrase af det berømte maleri "American Gothic" (fig. 9), skabt af Grant Wood, ses en sammenbidt mand og kvinde i en halvtotal foran et hus, han med en trefork i hånden. En kost flyver hurtigt gennem luften (måske for at understrege kvindens muligheder for frihed og emancipation), idet en pinup-lignende kvinde entrerer billedet fra højre og kildrer den sammenbidte mand under hagen. I en glosy, Marilyn Monroe-lignende stil blinker hun inciterende ud mod publikum, og den sammenbidte mand trækker på smilebåndet (fig. 10).

Der foretages nu et digitalt zoom, og ægteparret ses nu i en *pop art*-lig-



Fig. 9-10. Foto: Grant Wood og Buena Vista Home Entertainment.

nende halvnær, med konen sammenrullet i en sardindåse i billedets venstre side. Fra sardindåsen, der pludselig synes at ligge på et køkkenbord, zoomes ud til en kvinde, som holder en række forskellige konserverdåser i sin favn. Kvinden taber en dåse, og billedet forandres nu, med tydelige reminiscenser af Roy Lichtenstein, til et tegneserielignende portræt af en kvinde og en mand i blå, gule og røde nuancer. Der zoomes ind på kvinden, som fælder en tåre og giver manden et sæbeøjeblik, hvorfra vi vender tilbage til det førnævnte (bibelske) træ og en kort men præcis præsentation af seriens skuespillere og skaber (Marc Cherry).

Som illustreret i den ovennævnte gennemgang, har også titelsekvensen i *Desperate Housewives* en konkret, rammesættende funktion, idet vi sluttelig ser de medvirkende skuespillere og navnet på seriens skaber. Titelsekvensen er dog i højere grad båret af en intertekstuel leg med referencer og mytologi og er i den forstand et virtuost billede på seriens *stil* – dens postmoderne fremhævelse af stil, hybriditet og ironi – og det komplekse forhold imellem mænd og kvinder, som serien forsøger at anslå. Kvinden bag den ovennævnte titelsekvens, Lane Jensen, beskriver montagens funktion som den at illustrere "the gripes women have faced over the years from infidelity to a husband who can't pick up after himself" (citeret i Lancioni 2006: 130).

Med så komplekst og abstrakt et ærinde er det ikke mærkeligt, at titelsekvensen er mere abstrakt i sin indramning end i den traditionelle tv-serie.

### Afsluttende bemærkninger

Titelsekvensen er i dag blevet et selvstændigt kunstværk og en selvstændig signatur udviklet af forskellige grafiske selskaber som Digital Kitchen, yU+ co og Imaginary Forces.

Dette fænomen – at titelsekvensen som projekt udliciteres til et digitalt selskab, der producerer den for en skaber med henblik på en tv-serie, som laves af en stor gruppe mennesker – kan siges at være paradoksalt. Derved bliver det nemlig svært at vurdere titelsekvensens status – hvorvidt den bør opfattes som et *præfiks* (en forstavelse til den serie, som i sig selv udgør stammen) eller et *rodморfem* (en selvstændig æstetisk figur, som kan påkobles et værk, men også opleves og forstås som en isoleret størrelse).

Siden 1990'erne har man således uddelt Emmypriser for "bedste titelsekvens" og for bedste "originale titelsekvensmusik", hvorved man har dyrket de ovennævnte selskaber (Digital Kitchen, yU+ co og Imaginary Forces)

som paradoksale skabere, og titelsekvenserne som relativt uafhængige størrelser.<sup>6</sup> I uddelingen af disse priser er det svært at vurdere, hvorvidt man ser titelsekvenserne *uafhængigt* af den serie, som titelsekvensen påkobler sig, eller vurderer deres kvaliteter i forhold til den series univers, som titelsekvenserne skal forsøge at anslå. Det bør dog i denne kontekst nævnes, at *Twin Peaks*, hvis titelsekvens her beskrives som ny- og stilskabende, *ikke* modtog en Emmy for sit titelsekvensarbejde, end ikke for dens originale temamusik. Omvendt har serier som *Six Feet Under* (i 2002), *Carnivàle* (i 2004), *Huff* (i 2005), *Dexter* (i 2007) og *True Blood* (i 2009) modtaget Emmypriser for deres iøjnefaldende titelsekvenser, og senest er titelsekvensen til *Game of Thrones* blevet tildelt Emmyprisen foran prominente serier som *Rubicon* og *Boardwalk Empire* (jf. Wikipedia 2011).<sup>7</sup>

Dette, at man udliciterer dele af produktionen til andre selskaber, minder mere om Hollywoodsystemets samlebandsagtige produktioner end om de auteurfilm, man så ofte ynder at sammenligne tidens tv-serier med. Ofte er de digitalt frembragte titelsekvenser dog, efter alt at dømme, mere end blot prydende paratekster, og ofte ligner de en organisk del af det televisuelle "værk" (netop fordi man ikke blot præsenterer medvirkende skuespillere mv., men i stedet forsøger at introducere seriens stemning, tone etc.). At man udliciterer dele af den televisuelle produktion, kan således nok siges at ligne Hollywoodindustriens "geniale" systematisering af filmproduktionen. At man til gengæld opprioriterer det abstrakte, det stoflige og det stemningsmæssige og i stedet nedprioriterer skuespillerintroduktioner og konkret genremæssig rammesætning, må bestemt betragtes som afvigelser fra Hollywoods faste systemer (herunder genresystemet og stjernesystemet).

Den moderne titelsekvens er i den forstand beslægtet, men også – på afgørende vis – forskellig fra sin traditionelle forgænger. Titelsekvensen er fortsat rammesættende, men nu på en langt mere abstrakt, stemnings- og sanseorienteret facon end i den klassiske tv-dramatik.

Før satte man rammen – miljøet, karaktererne og de medvirkende stjerner – nu sætter man tonen, og man sætter i allerhøjeste grad stilen.

Det er således ikke helt urimeligt, når Angelina Karpovich betegner de moderne titelsekvenser som "conceptually [...] the most complex moments in films and television programs" (Karpovich 2010: 29).

## Litteratur

- Albinson, Ian (2011): "Interview: A Discussion with Creative Director Eric Anderson", *The Art of the Title Sequence*, 2010. [www.artofthetitle.com/2010/09/27/dexter/](http://www.artofthetitle.com/2010/09/27/dexter/) (besøgt: 08.06.2011).
- Amdi, Jens (2011): "Filmens ledsagere", *16:9* # 42 (juni). [www.16-9.dk/2011-06/side05\\_feature2.htm](http://www.16-9.dk/2011-06/side05_feature2.htm)
- Bastholm, Søren (2011): "Ind til benet?", *16:9*, # 40 (februar). [www.16-9.dk/2011-02/side09\\_boganmeldelse.htm](http://www.16-9.dk/2011-02/side09_boganmeldelse.htm)
- Cardwell, Sarah (2007): "Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement", in Janet McCabe & Kim Akass (red.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris: 19-34.
- Christensen, Claus & Susanna Neimann (2003): "Enquete", *Film* #30, juli-august: 8-11.
- Coulthard, Lisa (2010): "The Hotness of Cold Opens: *Breaking Bad* and the Serial Narrative as a Puzzle", *Flowtv.org* (12.11.2010). [flowtv.org/2010/11/the-hotness-of-cold-opens](http://flowtv.org/2010/11/the-hotness-of-cold-opens)
- Halskov, Andreas & Henrik Højer (2009): "It's Not TV... (part 2)", in *16:9* #34 (november). [www.16-9.dk/2009-11/side06\\_feature3.htm](http://www.16-9.dk/2009-11/side06_feature3.htm)
- Jackson, Kevin (1999): *Invisible Forms: A Guide to Literary Curiosities*. London: St. Martin's Press.
- Jepsen, Erling (2005): *Kunsten at græde i kor*. København: Borgen.
- Karpovich, Angelina (2010): "Dissecting the Opening Sequence", in Douglas L. Howard (red.), *Dexter: Investigating Cutting Edge Television*. London: I.B. Tauris: 27-42.
- Lancioni, Judith (2006): "Murder and Mayhem on Wisteria Lane: A study of genre and cultural context in *Desperate Housewives*", in Janet McCabe & Kim Akass (red.), *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*. London: I.B. Tauris: 129-143.
- Lavery, David (2005): "'It's not television, it's magic realism': the mundane, the grotesque and the fantastic in *Six Feet Under*", in Kim Akass & Janet McCabe (red.), *Reading Six Feet Under*. London: I.B. Tauris: 19-33.
- Lønstrup, Ansa (1992): "Hvad gør musikken i *Twin Peaks*?", *MedieKultur* #18: 5-21.
- Redvall, Eva Novrup & Claus Christensen (2003): "Kunsten at begynde", *Film* #30 (juli-august): 7-8.
- Thompson, Robert J. (1996): *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to E.R.* New York: Continuum.
- Wikipedia (2011): "Primetime Emmy Awards for Outstanding Main Title Design". [en.wikipedia.org/wiki/Primetime\\_Emmy\\_Award\\_for\\_Outstanding\\_Main\\_Title\\_Design](http://en.wikipedia.org/wiki/Primetime_Emmy_Award_for_Outstanding_Main_Title_Design) (besøgt: 16.09.2011).
- Yount, Danny (2009): "Designing the 'Six Feet Under' Title sequence", *Fora.tv*, Semi-permanent, 03.04.2009. [www.youtube.com/watch?v=X9iv5vnOZB0](http://www.youtube.com/watch?v=X9iv5vnOZB0) (besøgt: 09.10.2011)

## Noter

1. For mere om serien *Dexter*, herunder også dens titelsekvens, se Søren Bastholms artikel "Ind til benet?" (2011), Angelina Karpovichs artikel "Dissecting the Opening Sequence" i antologien *Dexter: Investigating Cutting Edge Television* (2010) og Troels Jacob Hundtoftes bidrag til denne bog.
2. I artiklen "Filmens ledsagere" (*16:9*, 2011) behandler Jens Amdi forskellige paratekster, der på forskellig vis påkobler sig det filmiske værk. Amdis artikel er yderst interessant, men behandler ikke den moderne titelsekvens som et konkret eksempel på en sådan "filmledsager".
3. Skaberen bag titelsekvensen til *Six Feet Under*, Danny Yount, forklarer eksempelvis, at han netop designede sin titelsekvens således, at han ikke skulle vise de medvirkende skuespillere ("not having to show cast"). Desuden fortæller han, at det for ham var en central ide

at gøre titelsekvensen mere dyb og tvetydig: "more ethereal and surreal and something that has a lot of depth to it" (jf. Yount 2009).

4. Brugen af såkaldte *cold opens* i *Breaking Bad* er genstand for udførlige overvejelser og analyse i Jan Oxholms bidrag til nærværende antologi. Jeg henviser derfor læseren til Oxholms kapitel, "Splittet til atomer", om netop *Breaking Bad*.
5. For mere om denne titelsekvens, og ikke mindst titelsekvensen set i relation til hele Weiners serie, se Jakob Isak Nielsens kapitel i denne bog.
6. De moderne titelsekvenser er desuden blevet selvstændig genstand for fandyrkelse, og dette afspejles tydeligt i de forskellige (oftest ambitiøse) hjemmesider, som udelukkende om- og behandler titelsekvenser til moderne film og tv-serier. Heriblandt kan nævnes "Art of the Title" ([www.artofthetitle.com/](http://www.artofthetitle.com/)) og "Forget the Film, Watch the Titles!" ([www.watch-thetitles.com/](http://www.watch-thetitles.com/)).
7. Også inden for nyere amerikanske dramaserier er der tilsyneladende stor forskel på den position og status, som titelsekvensen tillægges. Der synes f.eks. at være en iøjnefaldende forskel på premium cable-serierne fra Showtime og HBO, hvis titelsekvenser ofte er lange og særdeles ambitiøse, mens basic cable-kanalen AMC – med *Mad Men* som en nævneværdig undtagelse – opererer med kortere og mere minimalistiske titelsekvenser. Hvor titelsekvenserne til *Mad Men*, *Walking Dead*, *The Killing* og *Breaking Bad* således er hhv. 35, 34, 30 og 16 sekunder, er titelsekvenserne til *Carnivàle*, *True Blood*, *Six Feet Under*, *Game of Thrones* og *Dexter* hhv. 1,30, 1,30, 1,34, 1,35 og 1,56 minutter. Dette kan være tilfældigt, men kunne også afspejle forskellen i profilering på kanalerne, hvor HBO – med det nu herostratisk berømte credo "It's Not TV. It's HBO" – har slået sig op på at lave dramaserier med et filmisk look, mens AMC – måske som en reaktion mod HBO og de mere prydende kabelserier – har slået sig op på et mere plotorienteret slogan: "Story Matters Here". På AMC er det, med andre ord, fortællingen, ikke produktionsværdien og de spektakulære titelsekvenser, det handler om. En nærmere og mere udfoldet diskussion af dette forhold er der dog ikke plads til i nærværende kapitel.



# Dramedien som genre – fra livsstilsserie til krisefortælling

Af HELLE KANNIK HAASTRUP

Den voldsomme opblomstring af amerikanske kvalitetsserier i de senere år har fremelsket en markant hybridgenre: den såkaldte dramedie (*dramedy*). Dramedien omfatter populære serier som bl.a. *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), *Desperate Housewives* (ABC, 2004-), *Entourage* (HBO, 2004-) og *Californication* (Showtime, 2007-). Fælles for disse meget forskellige dramedier er umiddelbart, at de på forskellig vis blander elementer fra komedie (særligt situationskomedie) og tv-drama. Imidlertid fanger denne overordnede karakteristik hverken kompleksiteten eller diversiteten i, hvordan dramedierne fortæller deres meget forskellige historier.

Formålet med denne artikel er derfor at lancere et metodisk-teoretisk afsæt for, hvordan man kan "gribe" denne hybridgenre, med det, som jeg kalder "dramediepakken", og som giver mulighed for analytisk at demonstrere, hvordan en dramedie fungerer. De forskellige elementer fra dramediepakken præsenteres og integreres i en historisk inddeling af nyere dramedier i fire væsentlige tendenser: *den subjektive livsstilsdramedie*, *den moralske dramedie*, *den satiriske dramedie* og afslutningsvis en perspektivering til det, som man kan kalde *krisedramedien*.

I et historisk perspektiv har HBO især med *Sex and the City* spillet en stor rolle inden for nyudvikling af genren, men også netværksserier som bl.a. *Gilmore Girls* (The CW, 2000-2007) og *Ugly Betty* (ABC, 2006-2010) er eksempler på dramedien. Særligt HBO's *premium cable*-rival Showtime har i løbet af de senere år ligefrem gjort det til et varemærke at flette grænseoverskridende elementer ind i dramedien med serier, hvor protagonisten er stofmisbruger i *Californication* (2007-) og *Nurse Jackie* (2009-), hashsælger i *Weeds* (2005-), skizofren i *United States of Tara* (2009-) eller canceramt mor i *The Big C* (2010-). Men som det skal vise sig, så er de grænseoverskridende elementer og utraditionelle protagonister i dramedierne ofte afsæt for seriøse temaer og nuancerede problemstillinger.

Hvis man retter blikket tilbage, er det især to kanoniske serier, som springer i øjnene: Det er krigssatiren *M\*A\*S\*H* (CBS, 1972-1983) og detektivserien *Moonlighting* (ABC, 1985-1989). Begge serier bryder på forskellig måde med den traditionelle situationskomedie: *M\*A\*S\*H* benytter det kor-



te format (25-30 minutter) og bibeholder dåselatteren, men handlingen er flyttet fra en genkendelig amerikansk kontekst til et militærhospital i Korea, hvor krigshandlinger konstant lurar i baggrunden. *Moonlighting* blander situationskomedie og detektivhistorie, men serien bruger ikke dåselatter og anvender det lange format på 45 minutter, som inklusiv reklameblokke udfylder et én-times *slot*.

## **Dramedien og genreteoriene**

Fælles for de nye dramedier fra 1990'erne og frem er, at de bruger både situationskomediens korte format (25-30 minutter) og dramaseriens lange format (45 minutter). Her er ingen anvendelse af dåselatter, og de benytter ikke situationskomediens traditionelle multikameraopsætning, men anvender i stor udstrækning on location-optagelser frem for studieoptagelser (Berg 1991: 95-109). Derudover følger den nye dramedie ikke situationskomediens "status quo, forstyrrelse, udvikling, status quo"-struktur helt til punkt og prikke. Den "rituelle morale", som kendetegner situationskomediens handlingsforløb, kan også forekomme i den nye dramedie, men iscenesættes på en anden måde, f.eks. med brug af en voice-over, der konkluderer på de enkelte afsnit. Denne opblødning af situationskomedien bliver ligeledes forstærket af, at episodeformatet fravælges til fordel for føljetonfortællingen. Til trods for denne foreløbige indkredsning af, hvordan en dramadies formelle karakteristika umiddelbart kan sammenfattes, så knytter der sig et større problem til, hvordan man teoretisk-metodisk kan karakterisere genren og analysere dens udtryksmæssige varianter: Udgangspunktet er her en kombination af eksisterende genreteorier, som umiddelbart repræsenterer hver deres genreforståelse.

Teorikomplekset består af Rick Altmans semantisk-syntaktiske genreteori, der lægger vægten på en dynamisk genreforståelse i stadig udvikling (Altman 1986). Det syntaktiske omfatter filmens narrative struktur, mens det semantiske omfatter indholdselementer såsom handlingens tid og sted, karaktertyper og rekvisitter. Den grundlæggende antagelse er, at forskellige genrer baserer sig på – og udvikler sig via – bestemte konstellationer af semantiske og syntaktiske forhold. F.eks. kan en syntaks, som at opklare et mysterium, "iklædes" forskellige semantiske gevanter både i form af ikonografi og tematik samt mindre dominerende genreelementer. Det kan f.eks. være en thriller, hvor løsningen af gåden driver den narrative struktur, mens der i det semantiske felt anvendes en specifik ikonografisk "iklæd-

ning” – f.eks. benytter den urbane thriller byrummet som kulisse for handlingen. På den måde giver den semantisk-syntaktiske skelnen en mulighed for at karakterisere f.eks. *Moonlighting* som en detektivhistorie i syntaksen, fordi opklaringsarbejdet udgør seriens fortællelemæssige skelet, mens seriens komiske islæt fortrinsvis knytter sig til det semantiske felt – de morsomme replikvekslinger mellem *the odd couple*, Addison og Maddie, *farver* opklaringsarbejdet, men *bærer* det ikke.

Men for, som udgangspunkt, at have et repertoire af genremuligheder til at arbejde med analytisk bruges her John G. Caweltis genreformler med fokus på den melodramatiske formel (soap opera), den romantiske formel og gådeformlen som arketyper (Cawelti 1976). Arketypen modsiger i sin grundforståelse Altmans dynamiske og historiske genreudviklingsteori, men i denne sammenhæng kan de arketypiske formler netop fungere som de elementer, der fordeler sig på henholdsvis de semantiske og de syntaktiske niveauer i de forskellige serier. Når Cawelti *definerer* de forskellige formler, så kombinerer han i virkeligheden også syntaktiske og semantiske parametre (mere herom senere).

Cawelti undlader at beskæftige sig indgående med komedien, da han vurderer, at den er så heterogen, at den dels udspalter sig i en lang *række* af formler, dels ikke kan siges at abonnere på en bestemt moralsk fantasi (Cawelti 1976: 39). For at afgrænse feltet tages der her udgangspunkt i, hvordan dramedierne bruger elementer fra situationskomediens syntaks og semantik. I syntaksen kan det være i form af en morale eller rituel ”lektie”, men det kan også være i en voice-over eller i brugen af musik og lydeffekter. Når komedien kommer til udtryk i det semantiske felt, kan det manifestere sig i konkrete situationer, dialog, karaktertyper, rekvisitter og kostumer. Udgangspunktet for, hvordan komedieelementet (både semantisk og syntaktisk) integreres i dramedien, tager udgangspunkt i teoretiseringer af situationskomedien og dens nyere former hos Mills (2008) og Savorelli (2010). I videreudviklingen af den traditionelle situationskomedie benyttes f.eks. både intertekstuelle og metatekstuelle strategier (Savorelli 2010). Og Mills argumenterer for, at nok kan man benytte den klassiske humorteori som inkongruens (hvor humor er et resultat af uforenelige diskurser, jf. Kant), overlegenhed (hvor samfundets magtposition forstærkes, jf. Hobbes) og forløsning (hvor humor er en ventil for det undertrykte, og som i udvidet form fungerer som en kritik af sociale normer, jf. Freud) (Mills 2008: 74-75). Men ud over disse begreber er det også væsentligt, ifølge Mills, at se

på, hvorvidt komedier – og i denne sammenhæng også dramedierne – i bred forstand er en genre med et subversivt potentiale og/eller en platform, hvorfra den dominerende ideologi kritiseres (ibid.).

Komediegenrens konkrete indvirkning på en dramedie kan derfor både knytte sig til syntaktiske forhold (f.eks. situationskomediens cirkulære dramaturgi eller komediegenrens generelle tendens til en opløftende eller lykkelig slutning), men kan i de nye dramedier også lokaliseres på det semantiske niveau. Der synes at være en tendens til, at den korte dramedie (25-30 minutter) læner sig mere op ad situationskomediens syntaks, men bløder strukturen op, fordi det er føljetonfortællinger. I den lange dramedie (45 minutter) er der en tendens til, at det komiske aspekt knytter sig til dimensioner, som ikke er handlingsbærende – måske ligefrem digressioner i forhold til den fortællemæssige fremdrift (Brooks 2002 [1992]) – hvad end der er tale om finurlige replikker eller besynderlig karakteradfærd. Komediens ofte distancerede oplevelsesform modsvares i de fleste dramedier af runde karakterer (Berg 1991), som inviterer til indlevelse og identifikation. Det er derfor oplagt at inddrage Murray Smiths sympatistruktur for teoretisk at give begreber til, hvordan den audiovisuelle fortælling kan gøre karaktererne interessante for seeren (Smith 1995). Sidst men ikke mindst er det væsentligt at fremhæve dramedien som en *audiovisuel* fortælling, og stil er derfor tilføjet som et element, der må inddrages på alle niveauer. Her er dramediepakken formuleret som de spørgsmål, man konkret kan benytte i sin analyse af dramediens fortælling:

## Dramediepakken

- Karakterengagement: Hvordan inviterer dramedien til engagement med karaktererne?
- Syntaks: Hvilken forløbsstruktur (formel) dominerer dramediens fortælling?
- Semantik: Hvordan integreres eksempelvis komedieelementet og seriens sekundære formler i fortællingen, og hvad karakteriserer dramediens ikonografi og tematik?
- Audiovisuel stil: Hvordan fungerer dramediens klipning, mise en scène, fotografering og lyd?

Præsentationen af dramediepakkens teoretiske elementer vil blive fremstil-

let og eksemplificeret i artiklens tre følgende hovedafsnit, og analysen af den karakteristiske audiovisuelle stil og de forskellige virkemidler integreres i analyserne undervejs. I analyserne af de forskellige dramedietyper vil der lægges vægt på forskellige dimensioner af det ovenfor lancerede analyseapparat. Beskrivelsen af *den subjektive livsstilsdramedie* vil lægge særlig vægt på spørgsmålet om karakterengagement med brug af Smiths sympatistruktur. Andet afsnit omhandler *den moralske dramedie*, hvor syntaktiske kriterier vil fremhæves som særligt afgørende, altså seriens forløbsstruktur med brug af Caweltis formler. Det tredje afsnit handler om den *satiriske dramedie*, og her vil der fokuseres på komediens elementer, som dramedier generelt har i det semantiske felt. Til sidst demonstreres i et perspektiverende afsnit, ganske kort, tre eksempler på den såkaldte *krisedramedie*, og hvordan de på forskellig måde bruger dramediepakken elementer.

### **Den subjektive livsstilsdramedie og karakterengagement: *Ally McBeal* og *Sex and the City***

Typisk for livsstilsdramedien er, at det er protagonisten som italesætter fortællingen, og der er særlig vægt på køn, parforhold, seksualitet og karriere. I *Ally McBeal* (Fox, 1997-2002) og *Sex and the City* er det den kvindelige protagonists voice-over og karakterens subjektive vinkel på fortællingen, som er central. I *Engaging Characters* af Murray Smith argumenteres der for, at vores engagement med fiktive karakterer er uløseligt forbundet med filmens tilrettelæggelse af plottet. Her vil jeg fokusere på hans centrale begreb om den såkaldte sympatistruktur: Murray Smith bruger begrebet sympatistruktur om den proces, hvor tilskueren inviteres af filmens narrative fremstilling til først grundlæggende at anerkende, at der er tale om en karakter, som kan være genstand for seerens eller tilskuerens engagement (*recognition*). Næste trin er spørgsmålet om, hvilken karakters oplevelsesperspektiv vi får adgang til i neutral objektiv forstand og i subjektiv forstand (*alignment*). Typisk får man *alignment* med protagonisten, og hvis der er flere protagonister, så er der som regel én, som man får tættere tilknytning til end de øvrige. Man kan få adgang til karakteren ved, at man får oplysninger om motiver og følelser, og man kan få subjektiv adgang til karakteren ved f.eks. at høre tanker og se drømmesekvenser. Det betyder, at vi som tilskuere helt konkret ved mest om protagonisten og dermed får det bedste grundlag at kunne foretage vores bedømmelse på, i modsætning til de øvrige karakterer. I sidste ende kan tilskueren etablere det, som Smith kal-

der *allegiance* med karakteren, dvs. at vi som tilskuere bliver inviteret til "at holde med" den pågældende karakter. Og det hænger naturligt sammen med, at vi via *alignment* får indsigt i og motivation for handlinger. Det er særligt gennem den adgang, man har til karakterernes håb, drømme og motiver, at vi knytter os til én karakter frem for en anden, men det er også en pointe, at dramedien i kraft af point of view og shot-reverse-shot har andre forudsætninger for at appellere til engagement end den traditionelle situationskomedie. Situationskomediens traditionelle multikamera-optageteknik har en indbygget distance til karaktererne – det er f.eks. særligt vanskeligt at benytte p.o.v.-konstruktioner. Desuden rummer situationskomediens cirkulære dramaturgi ofte en rituel afstraffelse eller disciplinering af karaktererne. I situationskomedien griner vi gang på gang af karakterernes behageligt forudsigelige karakterbrister. Vores perspektiv i situationskomedien er derfor ofte nedadskuende. I dramedien inviteres seeren omvendt til at grine med karaktererne på grund af *alignment* og kun momentvis grine ad karakteren i særligt komiske situationer. Sympatistrukturen er altså særlig relevant for indkredsningen af dramediens funktion, fordi man i analysen kan påpege, hvordan tv-seeren inviteres til at holde af, grine med og grine ad de fiktive karakterer.

*Ally McBeal* er historien om den eftertænksomme og selvreflekterende Bostonadvokat, som gerne vil kombinere kærlighed og karriere. Det er primært Ally (Calista Flockhart), som vi tildeles *alignment* med, og det er hendes tanker, synspunkter og visualiseringer og ønsker, vi får kendskab til. Det gør vi via en række forskellige virkemidler: f.eks. via Allys voice-over, hvor der er forskel på, hvad Ally siger og mener, men også via indsatte sekvenser (visualiseringer af sproglige udtryk eller pludselige genreskift), digitale effekter (subjektive syner), ønsketænkning (dagdrømme visualiseres) og musikbrug (subjektive lydeffekter – Ally har sin egen "indre" temasang). Pointen i *Ally McBeal* er, at vi som seere får *alignment* med Ally og derfor både griner ad hende, når hun falder ud af skraldespanden (da hun bliver "dumped" af sin kæreste), og når hendes tunge via digitale effekter bliver meget lang, da hun får øje på en nydelig mand: en visualisering af udtrykket "lige til at spise". Disse stiliserede virkemidler fungerer både komisk og karakterinformerende og skaber derfor *alignment* og inviterer til *allegiance* med Ally (fig. 1).

I det semantiske felt er *Ally McBeal* også et retssalsdrama, og det er modsætningen mellem Allys personlige historie på den ene side og de gro-



Fig. 1. Den subjektive livsstilsdramedie: Ally McBeal (Calista Flockhart) er advokaten, vi tildeles *alignment* med, og det er hendes voice-over, som guider os igennem serien. Foto: 20th Century Fox Home Entertainment.

teske, politisk ukorrekte sager på den anden side, der bidrager med komiske situationer. I afsnittet "The Dirty Joke" (1:9) sagsøger en barmfager kvindelig postomdeler de kvindelige ansatte på advokatkontoret for sexchikane. De øvrige kvinder – deriblandt sekretæren Elaine – havde ifølge sagsøgeren set ondt på hende, fordi hun fik de mandlige ansattes opmærksomhed. Da Ally i forbindelse med søgsmålet skal afhøre hende og føler, at hun her har brug for en anden type kompetencer, hører vi Allys stemme sige, at hun ville ønske, at hun var Barbara Walthers (amerikansk tv-journalist, som er kendt for at få sine interviewofre til at krænge deres følelser ud for åben skærm). Derpå klippes en ganske kort scene ind, hvor Ally er klædt ud som Barbara Walthers og interviewer den blonde postomdeler, der afslører sine oprigtige følelser. Det er typisk for *Ally McBeal*-serien, at der både vendes om på, hvem der typisk sagsøger hvem (kvinde sagsøger andre kvinder for at se skævt til, at mændene chikanerer hende), og at der benyttes en høj grad af refleksivitet, f.eks. med inddragelse af andre genrer som betroelsesinterview, til at anskueliggøre Allys excentriske synsvinkel.

I *Sex and the City* er det singlepigen og klummeskriveren Carrie (Sarah Jessica Parker), som vi har *alignment* med. I *Sex and the City* fungerer Carries voice-over som alvidende karakterfortæller og rammesætter for historien, men er også et subjektivt talerør, en antropologisk guide til livsstil i New York. Serien har i de første sæsoner indsatte interview-montager, der har et fingeret dokumentarisk præg. De interviewede er "virkelige" personer fra New York, der udtaler sig om deres syn på f.eks. kærlighed, utroskab og parforhold, og emnet er altid defineret af Carries voice over. Interpersonelle relationer er altså både Carries arbejde og hendes sociale liv. Emnerne, som

tages op i *Sex and the City*, er både personlige emner som graviditet, parforhold, ufrivillige aborter, troskab og utroskab, men også diskussioner af f.eks., hvor ofte man skal have sex, seksuelle fantasier og biseksualitet og impotens ligesom selvpræsentation og shopping også fylder en del.

I *Sex and the City* er det ikke kun i Carries voice-over og interview-montagerne, men også i diskussionerne med de tre veninder Miranda, Samantha og Charlotte, at et givent emne belyses. Typisk introduceres emnet i afsnittets begyndelse, og som regel formuleres det i et konkret spørgsmål, der også fungerer som en overskrift for Carries klumme. Et eksempel er afsnittet "The Drought" (1:11), hvor Carries voice-over indleder, mens vi på billedsiden ser en montage af mennesker i New Yorks natteliv:

New York City is all about sex. People getting it, people trying to get it, and people who can't get it. No wonder the city never sleeps, it's too busy trying to get laid. But if you actually do manage to get someone in bed, the real fun begins.

Klip til Carrie, der spiser is i dobbeltsengen sammen med den udkårne Mr. Big. Efter ti minutter kommer Carries voice-over på banen igen og formulerer afsnittets spørgsmål, som tager udgangspunkt i følgende konstatering, mens der vises en montage af travle New Yorkere på gaden: "There are 1.3 million single men in New York and 1.8 million single women. Of these more than 3 million people, 12 think that they get enough sex. How often is normal?" Den sidste sætning ser vi skrevet på Carries bærbare, og efterfølgende kommer en interview-montage med forskellige bud på, hvor tit almindelige New Yorkere har sex. Carries egen historie handler om, at hende og Big ikke har haft sex i den seneste tid, og hendes situation spejles med Miranda, som ikke har haft sex i flere måneder, Samantha, som prøver sex-afvænnning, og Charlotte, hvis kæreste ikke gider have sex med hende. Carries subjektive historie sættes via voice-overen (og interview-montagen) og samtalen med de tre veninder i et større perspektiv.

Fælles for de to serier er, at de begge har kvindelige protagonister, og at de benytter den personlige fortælling med brug af voice-over til at skabe *alignment*. *Sex and the City* og *Ally McBeal* anvender føljetonbuer, men afslutter samtidig flere handlingstråde i hvert afsnit. I *Ally McBeal* er der konflikter på arbejdet i retssalen i form af sager om sexchikane, moral, religion, og de afsluttes som regel i det enkelte afsnit, mens de følelsesmæssige relationer udvikler sig over flere afsnit. Retssalens temaer spejles i forhold til Allys personlige liv og følelsesmæssige konflikter, som også er forbundet til

arbejde. I *Sex and the City* er det Carries voice-over, der både slår temaet an og konkluderer på hvert enkelt afsnit, men ligesom i *Ally McBeal* er det de personlige relationer og de komplekse karakterer, som udspiller sig i føljetonbuer. I *Sex and the City* kobles den åbne udveksling om intime emner og livsstil mellem de fire kvinder med en perspektivering i forhold til mere generelle tendenser. *Sex and the City* bryder på denne nye og anderledes måde med det traditionelle kvindebillede i amerikanske tv-serier.

I modsætning til den traditionelle situationskomedie forstærker dramedier generelt *alignment* ved hjælp af point of view-klipning og shot-reverse-shot. I livsstilsdramedierne intensiveres disse stilmønstre imidlertid af voice-over-fortælling, indre monolog, visualisering af sproglige udtryk (som i *Ally McBeal*) samt en alvidende fortæller, der også kan fortælle om venindernes motivation og følelser (som i *Sex and the City*). Brugen af voice-over til at skabe *alignment* kan også ses i andre dramedier som f.eks. *Desperate Housewives*, hvor den alvidende fortællerstemme er den afdøde husmor Mary Alice. Hun indrammer fortællingen ligesom Carrie i *Sex and the City*, men modsat Carrie har Mary Alice en moralsk og fordømmende holdning til karaktererne. Et andet eksempel er tv-serien *Glee* (Fox, 2009-), men her er voice-overen netop ikke knyttet til en enkelt karakter, men migrerer fra karakter til karakter – også inden for det enkelte afsnit – for derved at give dybde og kompleksitet til alle karaktererne på skift.

### **Dramediens syntaks: formler, forstadsfortælling og doktoren som detektiv**

Drama bruges ofte (i tv-branchen) som en betegnelse for mange forskellige genrer, og som Gunhild Agger påpeger, så bruges drama om både komedie og tragedie. Men hvor komedien lettere forenklet viser tilskueren karakterer, som man kan se ned på, så viser tragedien karakterer, som tilskueren kan se op til (Agger 2005: 91-92). Det er disse to dimensioner, som integreres i dramedien. Dramaet i "dramedy'en" forstås her som en hybrid af flere forskellige formler. John G. Caweltis *Adventure, Mystery and Romance* (1976) tager sit udgangspunkt i en tværmedial forståelse af, hvordan populærfiktioner er bygget op. Cawelti karakteriserer populærkulturens grundgenrer i "formler". Formellitteratur (også film og tv) kapper sjældent båndet fuldstændigt til den genkendelige virkelighed, men tilbyder ikke desto mindre en eskapistisk oplevelse, der appellerer til intense følelsesoplevelser og umiddelbar tilfredsstillelse (Cawelti 1976: 13-14). De fleste



populærkulturelle værker befinder sig altså i et spændingsfelt mellem det mimetiske og formulariske. Formellitteraturen opbygger ifølge Cawelti forskellige imaginære strukturer. De imaginære strukturer appellerer til såvel *suspense* som identifikation, men har også samfunds- og kulturhistoriske funktioner. F.eks. bekræfter formlerne hver især bestemte holdnings- og interessefællesskaber, bearbejder tvetydige værdisæt og ømtålelige emner, forløser spændinger mellem sociale grupper, ligesom de lader læseren eller tv-seeren udforske grænsen mellem det forbudte og tilladelige (ibid.: 35). Cawelti optegner i alt fem formler: *adventure*, *romance*, *mystery*, *melodrama* samt *alien beings or states* (ibid.: 37-50). Mens dramediens komiske strategier kan holdes op imod situationskomedien, så konstituerer Caweltis romantiske formel, melodramaformel (soap opera) og gådeformel de potentielle dramaelementer i dramedien (her udelades formlerne gyser og eventyr, da de kun er marginalt repræsenteret i dramedien).

Alle Caweltis formler har en såkaldt dominerende "moralisk fantasi" (ibid.: 39). En moralisk fantasi forstås hos Cawelti som en form for acceptabel logik inden for det fiktive univers. Et univers, hvor de fiktive karakterer og de hændelser, de kommer ud for, stadigvæk er styret af "the general truth of the human experience" (ibid.: 38). Formlerne karakteriserer også, hvilke tematikker og værdisæt den enkelte tv-serie benytter, både i forhold til stil og narrativ struktur. Den moralske fantasi knytter an til dramediepakens semantiske felt. De fem formler er struktureret efter et bestemt narrativt mønster, de har hver en typisk karaktertype og etablerer en overordnet moralisk fantasi. Jeg vil her ganske kort præsentere den romantiske formel, gådeformlen og soap opera-formlen.

Den romantiske formel ser Cawelti som den kvindelige pendant til eventyrformlen – fordi kærlighedsforholdet er centralt og ikke underordnet. Den moralske fantasi i den romantiske formel (ibid.: 41-42) er, at kærligheden overvinder alt, såvel psykologiske som sociale barrierer. Enten ender det lykkeligt med giftermål eller får en tragisk udgang ved, at de elskende dør. Men den altoverskyggende pointe er, at kærligheden har gjort hele forskellen. Den romantiske formel er ofte en gotisk romance, hvor et mysterium skal løses, men egentlig blot tjener det formål at bringe de to elskende sammen. Et godt eksempel er vampyrromancerne *The Vampire Diaries* (The CW, 2009-) og *True Blood* (som også bruger gyserformlen) (HBO, 2008-). Den arketyperiske fortælling er eventyret om Askepot, og den mere moderne version er karrierekvinden, der frasiger sig kærligheden, men som til sidst må

overgive sig og konstatere, at det alligevel er kærligheden, der giver den fulde tilfredsstillelse – som i det sidste afsnit af *Sex and the City*.

Gådeformlen er i sin helt enkle form en gådeløsning, og den moralske fantasi er, at gådens opklaring resulterer i et rationelt og ønskeligt resultat, og gådeformlen er derfor ofte et underliggende princip i andre formler, påpeger Cawelti (ibid.: 43). Men ellers er kriminalthrilleren og detektivhistorierne de mest udbredte, og logikken er, at når mysteriet er opklaret, så er det ikke længere en trussel. Mysteriet spænder fra den klassiske detektivhistorie om Sherlock Holmes til den hårdkogte amerikanske Sam Spade. I nyere tv-fiktion kan "gådeløseren" både være den videnskabelige, kriminaltekniske helt som Gil Grissom fra *CSI* og den mere livsstilsanalyserende "seer" som Patrick Jane i *The Mentalist*. En nyere tendens inden for tv-serier er også, at forbryderen er helten f.eks. i *Dexter*, hvor protagonisten Dexter Morgan både er kriminaltekniker (med speciale i blodsprøjt) og seriemorder.

Soap opera-formlen (på film: melodrama) har den moralske fantasi, at en verden, som er fuld af vold og tragedier, alligevel synes at være styret af et godartet moralsk princip. Det betyder, at afslutningen på den narrative fremstilling er, at retfærdigheden sker fyldest. Soap opera fremstiller traditionelle definitioner på godt og ondt og rigtigt og forkert (ibid.: 47), og det er derfor, som Cawelti påpeger, at ældre (historiske) soap operas' moralske dilemmaer kan virke ufrivilligt morsomme, når de ses løst fra den oprindelige historiske kontekst (ibid.: 46). Melodramagenren har filmhistoriske hovedværker som f.eks. *Gone With the Wind* (*Borte med blæsten*, 1939) og *Titanic* (1997). På tv har soap operaen også en lang tradition, og et par af de nyere eksempler er hospitalssåpen *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-) og teenagesåpen *Gossip Girl* (The CW, 2007-).

Tilsammen konstituerer soap opera, romantik, gådeformlerne den foreløbige indkredsning af dramediens dramatiske dimension. Brugbarheden i forhold til en karakteristik af dramedien ligger i, at man får et anvendeligt begrebssæt til at specificere den dramatiske del og dermed mere præcist kan analysere, hvilken formel der dominerer dramediens syntaks. Desuden kan man belyse, om en dramedie trækker på en formels semantiske dimension – f.eks. hvilken moralsk fantasi/tematik der er central.

To meget forskellige serier som *Desperate Housewives* og *House M.D.* (Fox, 2004-) har syntaktiske fællestræk, men kombineret med meget forskellige semantiske elementer. Fælles for de to serier er, at de kan betragtes som moralske fortællinger om henholdsvis intimsfærens problemer og for-

stadens hemmeligheder (*Desperate Housewives*) og eksistentielle problemstillinger og spørgsmål om liv eller død (*House*). Selvom de forvalter den forskelligt, så har de også det til fælles, at den traditionelle gådeformel står centralt i forhold til begge seriers syntaks, mens soap opera og komedie er at finde i seriernes semantiske felt. I både *Desperate Housewives* og i *House* diskuterer karaktererne, hvad der i en given situation er det moralsk rigtige valg: I *Desperate Housewives* er det knyttet til familien (og voice-overen), og i *House* er det enten lægeteamet eller patienternes indbyrdes relationer.

I *Desperate Housewives* er der flere mysterier, hvor nogle løses i det enkelte afsnit, og hvor andre først afsløres, når sæsonen slutter. I det første afsnit i den første sæson af *Desperate Housewives* stilles spørgsmålet: Hvorfor begik deres fælles veninde Mary Alice selvmord? Men gådeformlen vedbliver at være central også i de følgende sæsoner, så selvom Mary Alices selvmord opklares, etableres der nye gåder. Gåde og suspense-dimensioner opretholdes konstant, og det er som regel, fordi nye tilflyttere på Wisteria Lane udgiver sig for at være andre end dem, de i virkeligheden er. Karakteristik for *Desperate Housewives'* syntaks er desuden, at alle afsnit slutter med en cliffhanger. Men den romantiske formel gør sig også gældende i det syntaktiske felt i *Desperate Housewives*, f.eks. med Susans forhold til naboen Mike og med Gabrielle, der er gift, men som har en affære eller som cliffhanger-slutningen på sæson fem: Hvem gifter Mike sig med, Susan eller Katherine? Det komiske islæt – der generelt er af semantisk art – udspiller sig på forskellige niveauer i serien. Komikken udspringer primært af dialogen (både voice-over og replikker), men også af fysisk komik.

I *House* befinder vi os i hospitalsverdenen på Universitetshospitalet i New Jersey, og det er den asociale og begavede diagnostiker House, der sammen med sit lægeteam behandler almindelige mennesker med akutte og tilsyneladende uhelbredelige sygdomme. I *House* er gådeformlen også central, men her er gådeløsningen af episodisk karakter. Hvert afsnit indledes således med en prolog om den kommende patient. Det kan f.eks. være en hverdagssituation, der pludselig udvikler sig dramatisk. Fælles for alle prologerne er, at de ender med, at en person bliver patient hos House. Titelsekvensen fokuserer på kroppen som medicinsk studie, og House fremstilles helt konkret (visualiseret med en dobbeltkopiering) som hjernen – der skal løse resten af kroppens (patienternes) problemer. Sygdommen ("gåden") præsenteres altså indledningsvis, og det handler for House og hans medhjælpere om at stille diagnosen og finde den rigtige behandling ("løs-

ningen”), inden det er for sent. Det lykkes som regel inden for det enkelte afsnit.

Selvom *Desperate Housewives* tilsyneladende begynder der, hvor de subjektive livsstilsdramedier slutter, så sker der også et fokusskift i forhold til, hvilke tematikker som er centrale. De to serier er nemlig også fælles om at sætte store moralske og eksistentielle spørgsmål på dagsordenen. Houses diagnoser er undertiden baseret på fænomenale indsigter, der imidlertid er vanskelige at påvise, ligesom Houses forslag til at kurere patienter ofte involverer behandlinger, der er problematiske i etisk henseende. Og så kan han sågar finde på at afvise patienter (læs: ”gåder”), der keder ham.

Netop Houses misantropi og idiosynkratiske adfærd er genstand for megen af seriens komik. Komikken opstår særligt i Houses dialog med omverdenen. Et eksempel er Houses metaforiske gendigtning af sygdommens udvikling over for sine kollegaer, her i ”Autopsy” (II:2):

House: The tumor is Afghanistan. The clot is Buffalo. Does that need more explanation? Okay. The tumor is Al-Qaeda, the big bad guy with brains. We went in and wiped it out, but it had already sent out a splinter-cell, a small team of low level terrorists, quietly living in some suburb of Buffalo, waiting to kill us all.

Foreman: Whoa, whoa, whoa. Are you trying to say that the tumor threw a clot before we removed it?

House: It was an excellent metaphor. Angio her brain before this clot straps on an explosive vest.

Citatet viser, hvordan House både anskueliggør sin tese (til fordel for tv-seeren) og driller sit team. Karakteren Greg House minder i øvrigt på flere punkter om den klassiske detektivfigur Sherlock Holmes. Dette underbygges også af, at House går med stok, er afhængig af smertestillende medicin, er virtuos på både klaver og guitar, har en nær ven, som han behandler dårligt, og som er læge, Wilson (dog ikke Watson), og han bor i nummer 221B (fig. 2).

Fælles for *Desperate Housewives* og *House* er altså det stærke fokus på gåden som syntaktisk element. Men hvor gåderne i *House* løses i hvert enkelt afsnit, er gåderne i *Desperate Housewives* fordelt over flere. I *House* er kroppen undersøgelsesobjektet, i *Desperate Housewives* er det den nydelige livsstilsoverflade, som gemmer på mysterier. Houses ofte udtalte credo ”Everybody lies” skal forstås som en henvisning til, at man ikke kan stole på, hvad mennesker siger, men at man må undersøge, hvad de gør. Formå-



Fig. 2. Den moralske dramedie: diagnostikeren House M.D. (Hugh Laurie) i arbejdstøj (læg mærke til den manglende kittel, og at han er iført sin uundværlige stok og komfortable sneakers). Foto: Fox Broadcasting Co.

let er jo at kunne stille den korrekte diagnose – uanset hvem man fornærmer eller sårer i processen (og det er her, komikken opstår). Både *House* og *Desperate Housewives* skiller sig lidt ud fra de øvrige dramedier, fordi de har gåden som det primære syntaktiske omdrejningspunkt. Det er mere gængs, at soap opera-formlen leverer den syntaktiske grundstruktur.

### **Dramediens komedieelementer: *Weeds* og *Entourage***

*Weeds* og *Entourage* er to centrale nyere dramedier, som på hver deres måde er satiriske: *Weeds* fremstiller en kritik af autoriteter, ensretning og politisk korrekthed, mens den branchesatiriske *Entourage* sætter filmverdens forretningsgange og celebritykultur i relief.

Som vi har set, indgår komedien oftest som semantisk element i dramedien, og pointen er i analysen at undersøge, hvad det er, som udsættes for komisk behandling, og hvordan? I flere af dramedierne er der tale om, at karaktererne som udgangspunkt handler moralsk uansvarligt eller bryder love og regler for god opførsel, men netop denne konstruktion bliver brugt til at udstille andre former for overtrædelser som f.eks. dobbeltmoral, politisk

korrekthed og racisme. Cawelti karakteriserer ganske kort komedien som en populær formel, der ikke har en entydig moralsk fantasi og er for kompleks til at kunne karakteriseres som formel. Dramedien låner både fra den traditionelle situationskomedie og fra de nyere situationskomedier, der bryder markant med deres forgængere. Det sker bl.a. gennem en udstrakt brug af både metatekstuelle og intertekstuelle referencer i nyfortolkninger af situationskomedien (Savorelli 2010), hvor der bruges f.eks. voice-over, ofte kombineret med tillempet dokumentarisk visuel stil med håndholdt kamera, som kan ses i f.eks. *Arrested Development* (Fox, 2003-2006), *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000-) og *The Office* (BBC, 2001-2003; NBC, 2005-). Men det er også eksempler på virkemidler, der er centrale for dramedier som f.eks. *Ally McBeal* og *Sex and the City*. Desuden er det essentielt, at dramedier som *Weeds* og *Entourage* ikke appellerer til latter eller morskab som mål i sig selv. Komikken tjener også andre funktioner.

I *Weeds* er protagonisten den enlige mor Nancy Botwin, som vælger en kriminel karriere for at tjene til dagen og vejen, efter at hendes mand pludselig dør. Her inviteres til *alignment* med Nancy, og der etableres suspense i forhold til, hvor længe Nancy kan opretholde sit image som fejlfri mor til to, og hvorvidt hun kommer i fængsel for sine forbrydelser. Den skarpe satire er opbygget af disse forhold samt muligheden for, at Nancy falder igennem som narkohandler. Dobbeltmoralen tematiseres både på karakterniveau som f.eks. den alkoholiske nabo, der prædiker afholdelse, samt formanden for byrådet, som er en amoralsk anløben revisor og ivrig potryger. I et mere overordnet perspektiv rettes satiren mod de politiske, militære og religiøse autoriteter, der også fremstilles som dobbeltmorske (fig. 3).

I kritikken af den politiske korrekthed er der flere eksempler på, at Nancy



Fig. 3. Den satiriske dramedie: Nancy Botwin (Mary Louise Parker) er i *Weeds* den enlige mor, som må sælge pot for at få pengene til at slå til. Foto: Lions Gate Home Entertainment.

og hendes familie benytter sig af utraditionelle løsningsmodeller. I "Higher Education" (1:7) skal onkel Andy hjælpe 10-årige Shane med hans prøve i naturfag, men belærer ham i stedet om vigtigheden af at kunne lave god mad og fortælle gode historier for at score piger. Løsningen på den prøve, som Shane skal forberede sig til, bliver at bestille "lærerens rettenøgle" på nettet. Resultatet er, at Shane har 98 rigtige ud af 100 i sin naturfagsprøve. Nancy er begejstret og giver sin søn et knus. Straks efter hvisker Shane til onkel Andy, at han havde husket at følge Andys råd og havde lavet to fejl, så læreren ikke blev mistænksom. Den traditionelle rituelle morale, som vi kender den fra situationskomedien, er vendt på hovedet.

Hvor *Weeds* retter sin satire mod samfundets institutioner og den politiske korrekthed, fokuserer satiren i *Entourage* i højere grad på filmbranchen og celebritykulturen. Hvor *Weeds* har Nancy som protagonist og hendes familie og naboer som sekundære karakterer, så er *Entourage* bygget op som en multiprotagonistfortælling om en gruppe af barndomsvenner. Det er en gruppe unge mænd, som netop har forladt Queens, New York til fordel for Hollywood. Skuespilleren Vince Chase er blevet filmstjerne og hans "*Entourage*" er med ham. Fællesskabet består ud over Chase af hans bedste ven E, hans halvbror Johnny Drama, som også er hans kok og træner, og en "wannabe"-stjerne samt chaufføren Turtle. Men også Vinces agent, den hårde hund Ari Gold, er både uudholdelig og sympatisk på samme tid.

Også i *Entourage* er en del af komikken baseret på inkongruens, som når de tre arbejderklassedrenge fra Queens kolliderer med Hollywoods politisk korrekte miljø. Inkongruens opstår f.eks., når drengene skyder golfkugler ned på de lavere liggende palæer i Hollywood Hills, eller da Turtle får kopieret hjemmelavede invitationer til en afskedsfest for Vince på det lokale trykkeri uden at tjekke med Vinces publicist. Ligesom Turtle scorer billetindtægterne, velvidende at Vince aldrig dukker op til festen (fig. 4).

Ari Gold er agenten, der vil gøre alt for sin stjerne. Han er magtfuld i branchen og sviner gerne folk til, men er under tøflen hjemme i privaten. F.eks. demonstrerer afsnittet "Busey and the Beach" (1:6), hvordan kontrasten (inkongruensen) mellem Aris opførsel ude og hjemme skaber komisk effekt. Denne pointe understreges i afsnittets titel, der refererer til eventyret om "Beauty and the Beast", hvor udyret som bekendt er en fortryllet prins. Vi ser først Ari til sit barns fødselsdag hjemme i sin have. Han bliver ringet op af E, som truer med, at stjernen Vince vil skifte agent. Da Ari vil forlade festen abrupt for at afværge katastrofen, vil hans kone gerne have en forkla-



Fig. 4. Drengene fra Queens: I *Entourage* er Vince (Adran Greniers) slængets billet til Hollywood, men det er Ari Gold (Jeremy Piven) yderst til højre, som trækker i trådene bag kulissen. Foto: Warner Home Video.

ring. Ari siger til hende, at det er hans arbejde, penge og navn, som giver hende muligheder for at gå på kunsthøjskole, at kendisser kommer til hendes velgørenhedsarrangementer, og at hendes døgenigt af en bror har noget at leve af. Hustruen konstaterer nedladende uden at blinke: "Agent boy you have better be home, when we cut the cake!" Hvortil Ari, stadig iført rød klovnehat, skifter udtryk fra det hånlige afvisende til en beskæmmet, fløj mine og mumler: "OK." Klip, og vi ser Ari som forvandlet med autoritet og verdensmandsattitude ydmyge den yngre agent og få filmstjernen Vince tilbage i folden. Serien er blevet omtalt som "*Sex and the City* for mænd". Kollektivet af drenge (i tyverne, ikke trediveerne som i *Sex and the City*) er da også lige så sammentømret, men i *Entourage* handler det mere om drengenes indbyrdes magtrelation, hanekampe og positioneringer end om romantiske relationer. Slængets sammenhold og solidaritet sættes op imod Hollywoods hysteriske egoisme. *Entourage* kan således betragtes som en satire over branchen, hvis ikke lige det var, fordi at selve gruppens eksistens er bygget op om Vincens skuespillerkarriere. Seriens mange gæsteprædener forlener naturligvis serien med autenticitet, men underbygger samtidig det paradoks, at serien selv bliver en del af den celebritykultur, som den ellers gør grin med.

Fælles for de nye dramedier er, at komikken primært er dialogbaseret, og fysisk komik kun inkluderes i begrænset omfang som i *Ally McBeal*, *Sex and the City*, *House* og *Desperate Housewives*. I *Ally McBeal* er det den personlige livsstil, politiske korrekthed og det juridiske system, som udsættes for komisk behandling. I *Sex and the City* er det seksualvaner og personlige relationer, men også livsstil med særlig henblik på præsentation af selv og



tøjstil, som får et komisk twist. I *House* er det Houses personlighed, hans manglende sociale kompetencer over for patienterne, kombineret med hans faglige ekspertise, som skaber groteske situationer, og i *Desperate Housewives* er det de utraditionelle løsningsmodeller på genkendelige hverdagsproblemer. Spørgsmålet er, hvem og hvad der udsættes for komisk behandling, og hvordan det fungerer på situationsniveau.

### Krisefortællinger – *The Big C*, *Glee* og *Nurse Jackie*

Krisefortællinger er en nyere tendens inden for dramedien med f.eks. *The Big C*, *Glee* og *Nurse Jackie* som centrale eksempler. Fælles for krisefortællingerne er, at de har soap opera som primær syntaks, og komedieelementet er både i syntaksen og i det semantiske felt, men det er forskelligt fra serie til serie. Fælles er også, at der skabes *alignment* med karaktererne ved, at de i udgangspunktet er i krise eller har alvorlige problemer. Men tematikkerne er meget varierende, selvom alle har den personlige krise som udgangspunkt: F.eks. handler *The Big C* om at leve med en terminal cancerdiagnose uden at gå ned med flaget. Cathy Jamison (Laura Linney) vil først ikke dele sin kræftdiagnose med sin ægtemand, men kun den sære nabo. Efterhånden finder Cathy ud af, at ægteskabet bliver stærkere, fordi hun har sin mand at dele problemerne med: Dødsangst bliver vekslet til livsglæde og familiesammenhold. I "Taking the Plunge" (I:13) er det da også den sære nabos selvmord, som får Cathy til at prøve en ny kræftbehandling, fordi hun indser, at hun vil kæmpe for sit liv.

I en ganske anden kategori er dramedien *Glee*, hvor det handler om den pubertære identitetskrise. *Glee* har musical performance sammen med komedien i det semantiske felt. Komedieelementet gør sig også gældende i syntaksen f.eks. i form af skolens ringeklokkelyd, der afslutter sekvenserne på skolen, ligesom der også ofte leveres en morale/rituel lærestreg, generelt i form af en sang. *Glee* kan også ses som en nyfortolkning af "high school-musicalen". Her er det primært "dem, de andre ikke vil lege med"-minoriteter eller nørder, som er protagonister. Deltagerne i den såkaldte "*Glee* club" (skolens kor) er muligvis de mest upopulære på skolen, men de bærer deres forskellighed som et adelsmærke. I hvert afsnit indgår gerne flere musicalnumre f.eks. på skolescenen, som indre monologer eller musikvideoer. Et godt eksempel er afsnittet "Britney/Brittany" (II:2), hvor karakterernes hallucinationer tager form af fortolkninger af Britney Spears-musikvideoer. På den måde skabes der *alignment* både gennem de personlige følelsesud-



Fig. 5. Krisefortællinger: *Glee* er en ungdomsserie, hvor karaktererne i hvert afsnit performer velkendte hits og evergreens, samtidig med at de forsøger at overleve high school. Foto: 20th Century Fox Home Entertainment.

ladninger via sange (ofte som en art subjektive syn), men også med den førnævnte voice-over, som migrerer fra karakter til karakter (fig. 5).

I *Nurse Jackie* er titelfiguren (Edie Falco) en pillespisende utro Florence Nightingale. Egentlig er serien en sorgmunter fortælling om sygeplejersken, der lever et dobbeltliv. De fleste af hendes kolleger ved ikke, at hun derhjemme har mand og to børn. På hospitalet har hun hospitalsapotekereren, som er hendes elsker, og som sørger for, at hun har de piller, hun skal bruge. Faresignalerne er f.eks., da hendes lille datter vantrives i skolen, eller da hun, på grund af pillernes indvirkning, tager den forkerte beslutning og bliver skyld i, at en ældre mand får amputeret sin fod. Hendes misbrug og hendes dedikation til sin metier har store omkostninger og ikke kun for hende selv (fig. 6).

De centrale temaer er i disse serier, hvordan man tackler alvorlig sygdom (*The Big C*), ungdomsseriens identitetsproblematik (*Glee*) og den svære balance mellem privatliv og arbejdsliv (*Nurse Jackie*). Det er temaer, som netop gennem dramediens form kan fungere tragikomisk og dermed sætter livets store spørgsmål og kriser i relief, med en vis distance. Dramediernes



Fig. 6. Krisefortællinger: *Nurse Jackie* (Edie Falco) er den pillespisende Florence Nightingale. Foto: Corus Entertainment.

tematiske potentiale stikker altså dybere end som så.

### **Dramediepakkens funktion**

Som vi har set, tager de fleste dramedier udgangspunkt i soapgenren som syntaks og komedien i det semantiske felt, med forskellige variationer naturligtvis. Fælles for dramedierne er et fokus på dilemmaer, men med et distancerende ironisk twist og en spids samfundssatire. Dramedier bliver dermed et væsentligt bidrag til den generelle kvalitative opgradering, som har fundet sted i de senere års tv-fortællinger. Man kan tematisk spore en udvikling fra fokus på livsstilsanalyse med personlige problemer og relationer i centrum, som i *Ally McBeal* og *Sex and the City*, til de mere moralske og eksistentielle fortællinger som *Desperate Housewives* og *House*, hvor gåden er drivkraften. *House* tager fat i de eksistentielle problemstillinger i forhold til de konkrete patienter, hvor det ofte er et spørgsmål om liv eller død. *Desperate Housewives* handler derimod mere om at fastholde et perfektionsideal og en facade udadtil.

I *Weeds* og *Entourage* bliver kritikken rettet mod kulturelle tendenser og samfundets dobbeltmoral. Den seneste tendens er de såkaldte krisefortællinger som *Nurse Jackie*, *Glee* og *The Big C*, der grundlæggende handler om, hvordan man kan forsøge at nå sine livsmål på trods: På trods af at man i udgangspunktet ikke er "perfekt" i forhold til klassekammeraterne (*Glee*), på trods af at man har fået stillet en terminal cancerdiagnose (*The Big C*), og på trods af at man ikke kan få hverdagen til at fungere uden piller (*Nurse Jackie*). Dramedien som genre har mange ansigter, men fælles for dem alle er, at den komplekse karakter står centralt, og at selv meget væsentlige og alvorlige emner bliver fortalt med et glimt i øjet.

"Dramediepakken" bliver dermed et anvendeligt begrebssæt, der kan præcisere analysen af den æstetiske kompleksitet og den tematiske tyngde i de karakterbårne fortællinger. En hybridgenre, som ikke nødvendigvis er konsensusbekræftende – i visse tilfælde nærmest det modsatte.

I et bredere perspektiv skal dramedierne popularitet måske primært ses som en nyudvikling og nuancering af tv-komedien kombineret med en interesse for runde karakterer, som for alvor kan komme til deres ret i det serielle format, fordi der her er mulighed for dybde og kompleksitet: Tv-serien som mediegenre har den fordel, ligesom film, at man kan dele oplevelsen med andre simultant, både som del af et kulturelt fællesskab på tv, på *tablet* eller på mobil. Dramedierne kombination af dramaets engagement og

komediens distance er central og giver netop denne hybridgenre dens æstetiske kompleksitet og nye oplevelsespotentialer.

## Litteratur

- Agger, Gunhild (2005): *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Altman, Rick (1986): "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", in Barry K. Grant (red.), *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press.
- Berg, Leah R. Vande (1991): "Dramedy: Moonlighting as an Emergent Generic Hybrid", in Leah R. Vande Berg & Lawrence A. Wenner (red.), *Television Criticism – Approaches and Applications*. New York & London: Longman.
- Brooks, Peter (2002 [1992]): *Reading for the Plot*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Cawelti, John G. (1976): *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago og London: University of Chicago Press.
- Creeber, Glenn (red.) (2008): *The Television Genre Book*, 2. udgave. London: Palgrave MacMillan.
- Haastrup, Helle Kannik (2007): "Oplevelser på tværs – en tværmedial analyse af relationen mellem tv-serie og website", in A. Bechman Petersen & S. K. Rasmussen (red.), *På tværs af medierne*. Aarhus: Update/Ajour.
- Haastrup, Helle Kannik (2010): *Genkendelsens glæde - intertekstualitet på film*. Frederiksberg: Multivers.
- Mills, Brett (2008): "Comedy", in Glenn Creeber (red.), *The Television Genre Book*, 2. udgave. London: Palgrave MacMillan.
- Savorelli, Antonio (2010): *Beyond Sitcom. New Directions in American Television Comedy*. London: McFarland & Co.
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters*. Oxford: Oxford University Press.



## Del 2. Premium cable

## Premium cable

Da skuespilleren Julianna Margulies gæstede David Lettermans *Late Show* torsdag den 1. september 2011, havde hun og værten en samtale om hendes nyeste serie, *The Good Wife* (CBS, 2009-)<sup>1</sup>, der fint anslår forskellen på kabel- og netværks-tv og – ikke mindst – det image, som kabelserier efterhånden har fået. Nedenfor bringes et udsnit af denne samtale:

[David Letterman viser Julianna Margulies et foto, brugt til at promovere hendes nyeste serie *The Good Wife*, med en caption, som siger: "Don't let the name fool you."]

DL: Tell me about that, for heaven's sake. That looks fairly provocative, doesn't it?

JM: Well, at the end of last season my character ends up ... kicking out her husband, when she finds out he's been cheating with her best friend. And she has found herself in a hotel room with the man that she's been in love with for a long time, so this is sort of the beginning of the new season to say that she's found a little ... *freedom* in that. [Publikum griner]. I'm trying not to give it all away, but, yes, it's a new life for her.

DL: And when you do this show, does it provide any insight for you and your husband? I mean, is it helpful in any way?

JM: It's helpful in that I have so much more respect and love for him that he has no political aspirations. [Publikum griner]. In that way I love him even more. But, no, there *are* moments ... There's a very steamy scene. It's a bit steamy, I have to say ...

DL: When you say steamy – and you've said it *twice* – I'm inclined to believe you that it's steamy, but I guess I don't know what steamy is. Because in television the rules are all off. The gloves are gone.

JM: Yes, well our show is much more cable-like in a lot of ways ...

DL: Can you use ...?

JM: Profanity? No.

DL: Nudity?

JM: Uhm ... semi-nudity. You can't do *full-frontal* nudity.

DL: Well, can we see like a butt? Can we or not?

JM: You know, I think you *can* see a butt, but I don't think you can see the whole butt. We see a lot of thigh and a lot of *intimations*.

Den eksplicitte nøgenhed er, som det antydes ovenfor, et velkendt karakteristikum ved de såkaldte *premium cable*-serier – fra bare overkroppe i *Dream On* (HBO, 1990-1996), *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), *The*

*L Word* (Showtime, 2004-2009) og *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005) til softcore-erotik i *The Tudors* (Showtime, 2007-2010) og (tilsyneladende) eksplicit penetrationssex i *Tell Me You Love Me* (HBO, 2007). Men ud over dette "tits, ass and guns"-image,<sup>2</sup> som kabelserierne efterhånden har fået, hvad ligger der så mere konkret i begrebet *premium cable*, og hvorved adskiller *premium cable*-kanalerne sig fra hhv. *basic cable*-kanalerne og de traditionelle netværk?

Nedenfor følger en kort og konkret besvarelse af netop dette spørgsmål: et forsøg på at indkredse *premium cable*-seriernes status, image og produktionsvilkår i relation til hhv. *network*- og *basic cable*-serierne. Herunder en indkredsning af *premium cable*-stationernes historiske opblomstring og de forskellige (under)kanalers respektive profilering.

### Begrebet *premium cable*

Ønsker man at karakterisere de forskellige kanaler i USA i relation til hinanden, må man først og fremmest se på den måde, hvorpå de hver især bliver *finansieret*.

I modsætning til de traditionelle, landsdækkende netværk (der søger at ramme et så bredt publikum som muligt og således underlægges nogle generelle retningslinjer, udstukket af FCC) og *basic cable*-kanalerne (som finansieres af hhv. abonnement- og reklameindtægter), så finansieres *premium cable*-kanalerne *alene* af abonnenter. *Premium cable*-stationerne udsprang i den forstand af tidligere former for betalings-tv fra 1950'erne og 1960'erne og tidlige eksperimenter udi alternative kabeltransmitterede tv-signaler (CATV), begyndende i 1948.

Da abonnenterne således selv har valgt og *betalt* for det indhold, der vises på *premium cable*-kanalerne, så har det siden den nu herostratisk berømte retssag imellem HBO og FCC været klart, at *premium cable*-netværk<sup>3</sup> som HBO *ikke* skal overholde og efterleve de retningslinjer, man har udstukket for almindeligt broadcast-tv.<sup>4</sup> Som litterær agent Lars Ringhof udtrykker det:

De 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 tilgodesee alt for mange fokusgrupper og annoncører. Så det har åbnet en ny mulighed for at fortælle historier. (Citeret i Thorsen 2011)

Sagen imellem FCC og HBO faldt ud til kabelnetværkets fordel, idet højesteretten i USA mente, at den vare, som HBO kunne levere, var nærme-



re beslægtet med aviser end med landsdækkende tv, hvorfor HBO skulle beskyttes af forfatningens *first amendment* (der indeholder rettigheder som pressefrihed, forsamlingsfrihed og – vigtigst – ytringsfrihed) (jf. Strover 2011).

Som beskrevet i indledningskapitlet går ovennævnte sag helt tilbage til 1970'erne, hvor HBO's profil desuden var en ganske anden end den, vi kender i dag. HBO, der ejes af Time Warner og tilhører de største *premium cable*-netværk med 28,2 millioner abonnenter<sup>5</sup>, profilerede sig i 1970'erne på originale telefilm og store sportsbegivenheder, og først senere blev dramaserien en vigtig komponent i HBO's brand og selvforståelse. At HBO i dag er kendt for sine dramaserier – og ikke sine live-transmitterede sportsbegivenheder og tv-film (der i dag vises på HBO 2) – turde efterhånden være indlysende. For at understrege denne påstand behøver man blot opliste et kort udsnit af de – efterhånden mange – prominente dramaserier, som HBO har lagt navn til: fra hårdtslående realisme i *The Wire* (2002-2008) til surrealistiske skildringer af hhv. 1930'erne (i *Carnivàle*, 2003-2005) og begyndelsen af det ny årtusinde (i *Six Feet Under*, 2001-2005); fra nyskabende genrestykker som westernserien *Deadwood* (2004-2006), vampyrserien *True Blood* (2008-), fantasyserien *Game of Thrones* (2011-) og gangster-serierne *The Sopranos* (1999-2007) og *Boardwalk Empire* (2010-) til psykologiske dramaer som *In Treatment* (2008-)<sup>6</sup> og veristiske miljøskildringer som *Treme* (2010-), der med et søgende håndholdt kamera og en bankende musikalsk nerve omhandler et lille New Orleansk lokalsamfund i kølvandet på Hurricane Katrina.

Hertil kan da føjes en længere liste af virtuose og særdeles filmiske miniserier, der alle profilerer sig på nogle navne (på skuespillere, instruktører og producere), som i forvejen kendes fra Hollywood: *Band of Brothers* (2001), produceret af Steven Spielberg og Tom Hanks; *Angels in America* (2003), instrueret af Mike Nichols – manden bag film som *The Graduate* (1967) og *Carnal Knowledge* (1971); biopic'en *John Adams* (2008), der med Paul Giamatti i titelrollen omhandler en af USA's såkaldte "founding fathers"; og *Mildred Pierce* (2011), adapteret efter James M. Cains roman (tidligere filmatiseret i 1945), og iscenesat af Todd Haynes med Kate Winslet i hovedrollen.

### Fra dristige dramaserier til sikre flagskibe

At disse serier ikke bare *fremstår* som centrale flagskibe for HBO – men at

man fra HBO's side aktivt profilerer sig *på* disse serier – illustreres også i en lille, selvrefleksiv fupreklame for den amerikanske watercoolerindustri. I denne reklame, produceret af og for HBO, kan man således se en række (skuespillere i rollen som) industriarbejdere, der alle lovpriser HBO.

"Thank you, HBO," siger en mand med blikket rettet stift mod linsen. Der klippes nu til en række andre arbejdere, og lovprisningen fortsætter (indforstået): "Thank you for the intelligent dialogue. Thank you for showing us the embalming process. Thank you for The Bada Bing!"

Balsameringsprocessen refererer her til førnævnte *Six Feet Under*, den grænseoverskridende Alan Ball-serie om en lille, familiedrevet bedemandsforretning, mens The Bada Bing! refererer til en fiktiv striptklub i gangsterserien *The Sopranos*. Og var fupreklamen – helt i stil med en moderne, grænseoverskridende mockumentary som *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000-) – ikke refleksiv og indforstået nok, slutter den såmænd med følgende tagline: "It's not TV. It's H2O" (jf. Wonderland 2004).

## Forskellige kanaler, forskellige profiler

*Premium cable* er efterhånden blevet ensbetydende med en sådan grænseoverskridende eksplicitet og sådanne refleksive *in-jokes*, hvormed kabelstationerne forsøger at tiltrække et højtuddannet segment, der gerne betaler – i relativt dyre domme – for et produkt der (i al fald tilsyneladende) adskiller sig fra "traditionelt" tv.<sup>7</sup>

Men de forskellige *premium cable*-netværk og deres tilknyttede kanaler har forskellige profiler, og ikke alle er de lige velkendte. De mest velkendte er unægtelig HBO og Showtime (etableret i 1976), der hhv. har slået sig op på grænseoverskridende, filmiske dramaserier (se ovenfor) og diverse, nybrydende *dramedier* (som *Californication*, *Huff*, *Nurse Jackie* og *United States of Tara*). De originale dramaserier og transgressive *dramedier* er særligt kendetegnende for tre af Showtimekanalerne, hhv. Showtime (SHO), Showtime 2 (SHO2) og Showcase (SHO3), men andre af Showtimes kanaler, bør det tilføjes, sender udelukkende lødige ungdomsprogrammer og familievenlig underholdning (f.eks. Showtime Family Zone [SHOF]).

En tilsvarende underinddeling ses på HBO, der som kabelnetværk dækker over 11 forskellige kanaler med forskellige profiler, målgrupper og regionale tilknytninger. En række af de førnævnte dramaserier, der kendes for deres filmiske karakter og høje *production value*, vises således (naturligt nok) på underkanalen HBO HD, mens de live-transmitterede bokseampe

og spillefilm i dag er henlagt til HBO 2. Dokumentargenren, der traditionelt har været et varemærke for HBO, samles i dag på kanalen HBO Signature, og også HBO har en familievenlig underkanal (HBO Family), der uproblematisk kan føje sig for FCC og credoet om "least objectionable programming".

Kabelnetværket Cinemax dækker over 18 forskellige underkanaler, hver centreret om en specifik genre (f.eks. ActionMax eller ThrillerMax) eller en specifik målgruppe (f.eks. WMax, der sender film og serier rettet til kvinder). Cinemax, også kaldt "Max", har dog primært været kendt for sin soft-core-erotik, mens det største af alle *premium cable*-netværk Starz/Encore – med 32,9 millioner abonnenter<sup>8</sup> – har profileret sig på komik (STARZ! Comedy) og førstevisninger af nyere spillefilm (STARZ! Cinema) (siden har de dog også valgt at satse på originale, egenproducerede serier, i stil med førnævnte Showtime og HBO). Som den sidste af *premium cable*-stationerne har TMC (The Movie Channel) – hvad også navnet tilsiger – markeret sig som en ren filmkanal i stil med *basic cable*-kanalen TCM (Turner Classic Movies)<sup>9</sup> eller den danske TV2 Film.<sup>10</sup>

I de følgende kapitler fokuseres på en række af de mest centrale *premium cable*-serier, med et særligt fokus på HBO.

Da Showtime primært kendes for sine moderne *dramedier*, der alle strækker grænserne for det komiske og spiller på nogle ofte grovkornede og sorte grundpræmisser, indgår disse i Helle Kannik Haastrups kapitel om netop *dramedien* (som en moderne hybrid). Et særligt kapitel er viet til Showtimes dramaserie *Dexter*, hvis fortælletekniske strategier Troels Jacob Hundtofte blotlægger og dissekerer, i en løbende sammenligning med HBO. Her til kommer fem forskellige kapitler, der alle behandler forskellige (centrale) HBO-serier: *The Sopranos*, som af Anne Hammerich Graversen primært læses for sine intertekstuelle og genremæssige kvaliteter; *Six Feet Under*, der af Andreas Halskov ses som et arketypisk eksempel på moderne *transgressions-tv*; *The Wire* (Anne Gjelsvik og Jørgen Bruhn) og *Deadwood* (Palle Schantz Lauridsen), der begge læses for deres bemærkelsesværdige sprog og miljøskildring; og *Boardwalk Empire*, som af Edvin Kau og Steffen Møestrup anskueliggøres ud fra de genrer, den *indskriver* sig i (ganster- og periodefilm) og den auteur, som serien ofte *tilskrives* (Martin Scorsese).

Vi skal, med andre ord, i selskab med bedemænd, narkohandlere, gangstere, strippere, historiske revolvermænd, korrupte politifolk og sociopatiske seriemordere. Men bare rolig... *it's just TV*.

## Litteratur

- Lowry, Bob (2005): "Behind the Therapy", featurette på *Huff*-dvd'en (sæson 1).
- Silverman, David S. (2007): "*You Can't Air That!": Four Cases of Controversy and Censorship in American Television Programming*. Syracuse University Press.
- Strover, Sharon (2011): "United States: Cable Television". [www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=unitedstatesc](http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=unitedstatesc) (besøgt 09.10.2011)
- Thorsen, Lotte (2011): "Dvd-kunst: Shakespeare ville have skrevet 'West Wing'-episoder", *Politiken* (08.01.2011). [politiken.dk/kultur/tvogradio/ECE1162109/dvd-kunst-shakespeare-ville-have-skrevet-west-wing-episoder/](http://politiken.dk/kultur/tvogradio/ECE1162109/dvd-kunst-shakespeare-ville-have-skrevet-west-wing-episoder/) (besøgt 09.10.2011)
- Wonderland Productions (2004): "Press Release: HBO Returns to Wonderland Productions for Watercooler Campaign". [www.digitalproducer.com/2004/03\\_mar/news/03\\_23/d8r6u28i.htm](http://www.digitalproducer.com/2004/03_mar/news/03_23/d8r6u28i.htm) (besøgt 09.10.2011)

Netsteder:

- [www.optimum.com/digital-cable-tv/movie-channels/](http://www.optimum.com/digital-cable-tv/movie-channels/) (besøgt 21.10.2011)
- [en.wikipedia.org/wiki/HBO](http://en.wikipedia.org/wiki/HBO) (besøgt 21.10.2011)
- [en.wikipedia.org/wiki/Encore\\_%28TV\\_channel%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Encore_%28TV_channel%29) (besøgt 21.10.2011)

## Noter

1. Hvis vi fraregner *Friday Night Lights*, der i sin oprindelse var en netværksserie på NBC men som nu udbydes af DirecTV, så var den ovennævnte serie, *The Good Wife* (CBS), den eneste netværksserie som var nomineret i kategorien "Outstanding Drama" ved dette års Emmy Awards. De øvrige nominerede var *Boardwalk Empire* (HBO), *Friday Night Lights* (DirecTV), *Dexter* (Showtime), *Game of Thrones* (HBO) og *Mad Men* (AMC). For fjerde år i træk vandt *Mad Men* prisen som bedste dramaserie, alt imens prisen for "Outstanding Lead Actress in a Drama Series" gik til ovennævnte Julianna Margulies, fra netop *The Good Wife*. I forbindelse med årets prisuddelingsshow (Primetime Emmy® Awards 2011) blev det, netop på baggrund af de ovennævnte forhold, diskuteret om ikke de traditionelle netværk (fortsat) er i krise, mod de mere eventyrlystne og upolerede kabelstationer. Dette forhold vil vi løbende vende tilbage til og diskutere.
2. Bow Lowry, skaberen bag Showtime-dramedien *Huff* (2004-2006), har formuleret det på følgende vis: "If it's real, I buy it. I don't put something in just because *Huff* is a show on premium cable television. The nudity, the language is there because it's true to character" (Lowry 2005).
3. Det bør her noteres, at *premium cable*-stationer som HBO og Showtime i sig selv er en form for 'netværk', hvortil der knytter sig en række forskellige (datter)kanaler (på samme måde som DR i dag breder sig over forskellige kanaler som DR1, DR2, DR K, DR Ramasjang, DR Mama, DR HD, DR Update og live-streaming-kanalen DR Nu). Under Showtime-paraplyen finder vi således kanaler som flagskibet Showtime (SHO), kendt for sine blockbusters og originale serier, herunder dramedier; Showtime 2 (SHO2) og Showcase (SHO3) – begge med en profil, der til forveksling ligner flagskibskanalen; Showtime Beyond (SHOB), der profilerer sig på science fiction og fantasy; Showtime Extreme (SHOX), der primært profilerer sig på thriller- og actiongenren; Showtime Family Zone (SHOF), der sender lødige, ungdomsrelaterede programmer og Showtime Next (SHON), der viser film rettet mod de 18-24-årige.
4. Det skal dog noteres, at de fleste kabelkanaler fortsat henlægger deres mest diskutale og grænseoverskridende programmer til de sene nattetimer (hvor børn må formodes at sove), for således at undgå eventuelle stridigheder eller problemer med FCC. For mere herom, se Silverman 2007: 3f.

5. Dette tal er fra oktober 2011. Se: [en.wikipedia.org/wiki/HBO](http://en.wikipedia.org/wiki/HBO)
6. Serien *In Treatment*, der baserer sig på en populær israelsk tv-serie (*BeTipul*) af Hagai Levi, er et interessant eksempel på et andet omsiggribende fænomen i tiden: *remakes* og alternative versioneringer af allerede succesfulde film og tv-serier. Eksempler herpå findes i hobetal, men blandt de mest opsigtsvækkende, i al fald i Danmark, finder vi BBC's *The Office* (2001-2003), der senere blev lavet i en amerikansk version på NBC med Steve Carell i hovedrollen, og DR's *Forbrydelsen* (2007), som efter at have vundet en Emmy blev adapteret af AMC under den nye titel *The Killing* (2011-).
7. Det ligger implicit i begrebet *premium cable*, at der her er tale om en eksklusiv og dyr form for betalings-tv, der kun når ud til et relativt lille og velbeslået udsnit af den amerikanske befolkning (primært centreret i storbyerne). Når kabelstationer som HBO således lancerer deres programmer som andet og mere end traditionelt tv, så kan det naturligt ses som et forsøg på at legitimere den relativt høje pris.
8. Dette tal er fra oktober 2011, og det skal i denne forbindelse siges, at tallet alene er for Encore, der ejes af Liberty Starz og således fungerer som et søsternetværk til Starz. For mere herom, se: [en.wikipedia.org/wiki/Encore\\_%28TV\\_channel%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Encore_%28TV_channel%29). Ejerforholdene for de enkelte kabelstationer er i øvrigt ganske bemærkelsesværdige, og i denne forbindelse kan det tilføjes, at Encore, der altså som Starz ejes af selskabet Liberty Starz, har profileret sig på visninger af spillefilm fra selskaber såsom Warner Bros. Pictures, der ironisk nok ejes af Time Warner, som også ejer HBO – én af Encore/Starz' største konkurrenter. I forbindelse med bogens sidste hovedafsnit, om de store broadcastnetværk, går vi nærmere ind i disse, nærmest oligarkiske ejerskabsforhold indenfor amerikansk tv.
9. Som *basic cable*-kanal er TCM dog relativt utraditionel, idet den, modsat en kanal som AMC, ikke afbryder programmer med reklameblokke eller censurerer spillefilm. I den forstand er TCM, skønt den betegnes som en *basic cable*-kanal, tættere på den sensibilitet, vi normalt forbinder med *premium cable*.
10. Hvis man ønsker et mere udførligt overblik over de forskellige *premium cable*-kanaler, henvises man til følgende oversigt: [www.optimum.com/digital-cable-tv/movie-channels/](http://www.optimum.com/digital-cable-tv/movie-channels/)

## *The Sopranos*: tv-guld og gangsterarv

Af ANNE HAMMERICH GRAVERSEN

Særdeles væsentlig for etableringen af HBO's brand som ikke helt almindeligt tv står andet skud på Original Programming-stammen, *The Sopranos* (1999-2007). Serien er en æstetisk, tematisk og psykologisk sværvægter med stort rum for fortolkning, ligesom den svulmer af udpenslet vold og potent sex. *The Sopranos*, der er skabt af tv-veteranen David Chase, sammenfører det bedste fra både film- og tv-traditionen: Visuelt har den mest til fælles med filmæstetik, idet billederne er bemærkelsesværdige i deres elegante og farvemættede ekspressivitet, ligesom indstillingerne spænder over en bred palet af vinkler og kameragange. Men *The Sopranos* er også tv og ikke bare vist på tv, til trods for HBO's paradoksale parole "It's not TV. It's HBO". Over seks sæsoner benytter serien sig på fineste vis af tv-mediets serielle format til at fortælle og udvikle et persongalleri og en historie, hvis kompleksitet ingen film (principielt) ville kunne rumme.

Film- og tv-traditionen får tillige et mere bogstaveligt udtryk i *The Sopranos*, idet serien på flere niveauer er spækket med referencer til tidligere værker inden for såvel fin- som populærkulturen. De tre vægtigste inspirationskilder er gangstergenren i almindelighed og i særdeleshed to af dens moderne filmklassikere: Francis Ford Coppolas *Godfather*-trilogi (1972, 1974, 1990) og Martin Scorseses *GoodFellas* (1990). Gang på gang saluterer filmene så massivt, at seerens forståelse af *The Sopranos* bliver nuanceret og udvidet af kendskabet til disse præeksisterende værker. Dette kapitel vil behandle denne gangsterarv i *The Sopranos* efter en introduktion til seriens univers og tilblivelse.

### **The best is over**

*The Sopranos* er et portræt af den midaldrende Tony Soprano (James Gandolfini) og hans relationer til sin familie, både den med lille og stort F. Sammen med hustruen Carmela (Edie Falco) og deres to børn, Meadow (Jamie Lynn-Sigler) og AJ (Robert Iler), bebor Anthony en luksusvilla i New Jersey, og han krydrer sin tilværelse med en palet af smukke elskerinder. Officielt er Tony konsulent i affaldsbranchen, men folk på den rette side af loven vil måske snarere mene, at det er Tony og hans folk, der er affaldet. Tony er nemlig højtstående capo i og senere don for en italiensk-amerikansk ma-

fiafamilie, hvis medlemmer er blodbeslægtede – biologisk eller kriminelt. Hverdagen i organiseret kriminalitet indebærer alt fra afpresning, vold, interne magtkampe, FBI-frygt, bestialske mord til dollars i stride strømme. "Kontoret" udgøres af bl.a. en slagterforretning og baren *Bada Bing!*, hvor letpåkledte dansepiger smyger sig om stripperstængerne. I et gangsterperspektiv lyder det jo meget godt, men noget er imidlertid ikke helt, som det skal være.

Fortællingen tager sit afsæt, da Tony falder om som konsekvens af et angstanfald og derfor henvises til psykiateren dr. Jennifer Melfi (Lorraine Bracco) (fig. 1). Tony, der til daglig færdes i et hypermaskulint miljø, hvor de fleste følelser er tabu, har et særdeles ambivalent forhold til behandlingen, men bliver serien igennem alligevel ved med at vende tilbage til dr. Melfis konsultation. Der er ingen voice-over i *The Sopranos*, men terapi-samtalerne udfylder ofte en lignende funktion, idet de kommenterer seriens handling, før, mens og efter den udspiller sig. Under den første konsultation forsøger Tony således at forklare dr. Melfi, hvad han bakser med: "But lately I'm getting the feeling that I came in at the end. The best is over" (I:1). Det ekspliciteres ikke, hvad Tony mener, så seeren må selv forsøge at afgøre, om der sigtes til en midtvejskrise, til tabet af de italienske rødder, til tomhed til trods for materiel overflod, til mafiaens deroute, til familiens stille forvitring eller til den amerikanske drøms fejlslag.



Fig. 1. Forholdet mellem Tony og dr. Melfi er polyvalent – ærlighed og løgne blandes med afsky og begær. Foto: Warner Bros.

Tony ved det næppe heller, men *The Sopranos* portrætterer en mand, der tumler med det hele, ligesom Tonys særdeles komplicerede relation til sin moder Livia (Nancy Marchand) ikke skal underkendes som årsag til den psykiske ustabilitet. Til trods for at dr. Melfi mere end insinuerer, at moderens rolle er afgørende, er Livia så hellig for Tony, at erkendelsen først rammer ham, da han erfarer, at hun har konspireret med Uncle Junior (Dominic Chi-

anese) om at likvidere ham. I seriens allerførste indstilling har Chase imidlertid visuelt gjort seeren opmærksom på den intrikate relation til moderen såvel som til de øvrige kvinder i Tonys liv: Tonys ludende skikkelse i dr. Melfis venteværelse ses indrammet af og, om man vil, fanget mellem benene på en kvindestatue. Problematikken understreges yderligere af, at han mistroisk skæver opad mod kvindeskødet. Tony er på mange måder ganske unik, men elimineres gangstertematikken, er Tony samtidig en meget genkendelig figur, der har svært ved at finde en genuin glæde ved sit liv. Det er imidlertid ikke kun et dystert og depressivt billede, der tegnes af Tony – gangsteren på lykkepiller. Portrættet er fyldt med lun humor og sympati, hvorfor man ikke kan lade være med at holde af denne slyngel til trods for hans ugerninger. Gandolfini inkarnerer i kraft af sin bastante fysik og sit skælm-ske smil denne farlige dobbelthed mellem gemytlig bamsefar og koldblodig dræbermaskine.

## Dramaet om dramaet

HBO er ikke blot utroligt dygtig til at producere fortællinger af højeste kvalitet til tv-skærmen, men også til at vinkle historien om disse fortællingers tilblivelse, så de fremstår som rene dramaer. Historien om successerien *The Sopranos'* genese er, som det fremgår af HBO's egen udgivelse *The Sopranos – the Complete Book*, ingen undtagelse. Den tager sin begyndelse i midten af 1990'erne, hvor Chase tilfældigt blev spurgt, om han kunne tænke sig at producere tv-udgaven af *The Godfather*. Chase afviste kategorisk ideen, men forespørgslen vakte en gammel ide om en New Jersey-mafioso i psykologisk behandling til live igen, og *The Sopranos* begyndte at tage form. Chase, der på det tidspunkt havde en lang tv-karriere bag sig som både manuskriptforfatter, instruktør og producent på serier som *The Rockford Files* (NBC, 1974-1980) og *Northern Exposure* (CBS, 1990-1995), var egentlig grundigt træt af at lave indhold til det tv-medie, som han slet ikke kunne fordrage, og han drømte i stedet om en filmkarriere.

Alligevel forsøgte han at sælge sin ide om en ny tv-serie til en række amerikanske tv-netværk, men det tætteste han kom interesse var, da Fox bestilte et pilotmanuskript og aldrig lod høre fra sig efter modtagelsen af dette. Chase mødtes nu med HBO, der var på udkig efter serier til Original Programming-strategien, men også her mødte han skepsis. Ifølge Carolyn Strauss, daværende vicedirektør for Original Programming, var man på HBO ikke i tvivl om materialets kvalitet, men derimod om dets potentiale som



publikumssucces, da man var bange for, at seerne ikke ville kunne identificere sig med en protagonist som Tony. Mens HBO holdt tænkepause, forsøgte Chase at forhale kontraktindgåelsen på et andet tv-job, han var blevet tilbudt, men til sidst kunne det ikke udsættes længere. Få timer inden Chase skulle have underskrevet kontrakten, ringede HBO imidlertid og gav tilsagn om at ville gå videre med *The Sopranos*. Pilotafsnittet lå færdigt sidst i 1997, men Chase var skeptisk i forhold til fremtidsudsigterne for serien og skal angiveligt have sagt: "You guys are great. Unfortunately no one is ever going to see this thing" til holdet omkring *The Sopranos*-piloten. Der gik da også endnu et år, inden der blev givet grønt lys til, at resten af seriens første sæson kunne skydes.

Dramaet i HBO's fortælling om *The Sopranos* er til at få øje på: Projektet har mødt alskens obstruktioner og har flere gange været ved at kuldsejle, hvorfor det må betragtes som et mindre mirakel, at serien alligevel nåede de amerikanske stuer i januar 1999. Man kan imidlertid diskutere, hvorvidt *The Sopranos* var så betænkelig en satsning, som HBO gerne vil have os til at tro, uagtet at der naturligvis altid er en vis usikkerhed forbundet med lanceringen af en ny dramaserie. Først og fremmest var Chase heller ikke inden *The Sopranos* hr. "Hvem som helst". Gennem en lang karriere havde han bevist sin tæft for tv-produktion og havde flere prestigefyldte priser på cv'et. Ligeledes har gangsterfortællingen gennem størstedelen af filmhistorien været en højtskattet genre, omend der er en vis ræson i HBO's bekymring, hvad identifikationen angår, idet seeren i tv-serien skal være mange flere timer i selskab med slynglen end i filmen, hvilket fordrer en mere venskabelig relation mellem karakter og seer. Endelig må man formode, at screeningen af pilotafsnittet for et testpublikum har indikeret seriens succespotentiale. HBO kan imidlertid bruge iscenesættelsen af historien til at brande sig selv som den modige og visionære aktør, der tør producere det, de andre ikke gør. Eventyret om *The Sopranos* benyttes således til at adskille HBO fra de øvrige tv-udbydere, hvorved pointen "It's not TV. It's HBO" understreges.

Uanset om det har været forventet eller ej, har *The Sopranos* været en enorm succes for HBO samt for Chase, der med den ramte karrierens absolutte højdepunkt. Serien genererede stor popularitet og slog alle seertalsrekorder for serier på *premium cable*, idet den igennem sine seks sæsoner mere end fordoblede seertallet, således at den de sidste år gennemsnitligt havde i nærheden af ti millioner seere. Seriens sidste afsnit, "Made in

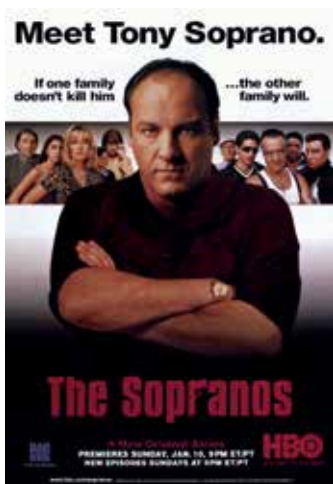


Fig. 2. Plakaten fra første sæson af *The Sopranos*, mens Tony og hans verden endnu behøvede introduktion. Foto: Warner Bros.

America”, der er blevet berømt for at antyde et fatalt endeligt for Tony og derefter brat at slutte i sort skærm uden forløsning, lod hele 11,9 millioner amerikanere sidde overrumpede og måbende tilbage, inden rulleteksterne gled over skærmen (fig. 2-3). Populær fra første færd har serien også været hos kritikerne, der har prist den som slet og ret værende et mesterstykke – et forrygende bud på den store samtidsfortælling. Serien har tillige vundet et hav af priser, bl.a. to Peabody Awards, fem Golden Globes og 21 Emmyer. Det ultimative, kulturelle kvalitetsstempel opnåede *The Sopranos*, da MoMA, New Yorks prestigefyldte museum for moderne kunst, indkøbte seriens første to sæsoner til sin faste samling. HBO havde med andre ord ikke behøvet at bekymre sig, og Fox må sidde tilbage med nogenlunde samme ærgerlige fornemmelse som Decca Records, der i sin tid sagde nej til The Beatles.



Fig. 3. Jukeboksen spiller ”Don’t Stop Believin’”, da familien Soprano i sidste scene mødes til en uvis skæbne. Foto: Warner Bros.

## Tabt uskyld

Chase var som barn dybt fascineret af gangsterfilm – særligt William A. Wellmans film *The Public Enemy* (1931) initierede hans interesse for genren. *The Sopranos* står da også i selvbevidst gæld til mange af gangstergenrens tidligere værker, og de inkorporeres i serien på alle tænkelige niveauer: Man ser dem, taler om dem og genopfører deres berømte scener, ligesom de er indlejret i seriens æstetiske udtryk ved hjælp af bl.a. indklippede billedstumper og parafraseringer. Det er for omfattende her at give sig i kast med den samlede gangsterarv i *The Sopranos*, men det er nødvendigt at fremhæve de to mest nærværende – og muligvis også mest kendte – forgængere: *Godfather*-trilogien og *GoodFellas*.

Redaktøren af *The Aurum Film Encyclopedia. Gangsters*, Phil Hardy, skriver i indledningen til samme, at gangsteren som figur er relativt letgenkendelig, men at gangstergenren er en sværere størrelse at få endeligt greb om. Gangstergenren kan således ikke udelukkende defineres på baggrund af hverken protagonistens erhverv eller den særlige mise en scène, der typisk associeres med universet, såsom store biler med tonede ruder, håndvåben i jakkesættets fløjle og storbyens natscene. Martha P. Nochimson og Jack Shadoian indkredser begge genrens kerne bag dens dekor. Her finder man en fortælling, der opererer anderledes end i de fleste andre genrer: Ikke blot har den gangsteren som protagonist, den lader ligeledes ham og hans kumpaner være fikspunkt for seerens engagement og empati i konflikt med gængse identifikationsappeller, hvor protagonisten i kraft af entydigt sympatiske kvaliteter gør sig fortjent til seerens engagement (Raskin 2011). Handlingen folder sig primært ud i det sociale hierarki, der kendetegner organiseret kriminalitet, og det er essentielt for gangsterens forståelse af sig selv og for seerens forståelse af ham – individet er underordnet en kollektiv orden og må handle i overensstemmelse med dette. Qua sin placering på kanten af samfundet udgør gangsteren og hans univers en position at kommentere og kritisere dette fra. Robert Warshow peger i sit essay "The Gangster as Tragic Hero" på gangstergenren som en særlig amerikansk genre, der tillader sine seere at beskæftige sig med den side af dem selv, et perverst alter ego, der sværmer for noget mørkere og mere brutalt end den amerikanske optimisme. Oprøret er en fantasi, og genrens paradoks er, at publikum mod slutningen afsværges identifikationen med gangsteren og i stedet nyder, at retfærdigheden sker fyldest, når gangsteren uvægerligt straffes med frihedsberøvelse eller døden.

Hvorvidt Tony faktisk straffes for sine ugerninger i *The Sopranos'* sidste afsnit, står som tidligere nævnt hen i det uvisse, men uagtet stiller serien skarpt på den tabte uskyld i det amerikanske samfund. Den amerikanske drøm om mulighedernes land, der i et par århundreder lokkede immigranter til, lever for så vidt endnu, men det er en negeret og perverteret udgave præget af vold, korruption og hykleri. Tony og hans mafiavenner lever et materielt rigt liv, men det er ikke et frit og selvvalgt liv. Familiære omstændigheder har påtvunget dem gangsterlivet, og de har ikke set sig i stand til – og måske heller ikke ønsket – at bryde den sociale arv. Samtidig er det et liv på kanten med evig frygt for, at det hele med et skud, en anholdelse eller en snor om halsen forsvinder. Det er således ikke kun den amerikanske uskyld, som er i forfald, men også dens vrangbillede. Mafiaen er ikke (længere) en mytologisk verden, hvor succes og glamour er en selvfølge; det er beskidt arbejde, hvor fejltrin betales med friheden eller livet (fig. 4-5).

En institution, *The Sopranos* særligt forvrænger og udstiller, er kernefamilien. Næsten halvdelen af serien foregår i det sopranske hjem, hvor Tonys ægteskab ikke er ren idyl, og hvor der er konflikter med børnene. Tony taler så godt som aldrig forretning med Carmela, der alligevel er bevidst om, hvorfra deres velstand stammer, ligesom hun kender til Tonys udenoms-



Fig. 4. Endnu en dag på "konto-ret" – Don Jackie mægler mellem Tony og Junior på fortovet foran slagteren. Foto: Warner Bros.



Fig. 5. Tony strangulerer en afhopper, for har man én gang viet sit liv til mafiaen, gives det ikke retur. Foto: Warner Bros.

ægteskabelige aktiviteter. Hun har på mange måder indgået en pagt med Djævelen – hendes behov for en vis livsstil samt hendes fascination af og kærlighed til Tony kompromitterer hendes katolske moral. Tony er ikke ligeglad med sin families velbefindende. Han nærer et dybt ønske om at gøre det så godt som muligt og skåne dem for mafialivets implikationer, men han er fanget i et besværligt sind, en livsstil og en krævende branche, så det er uoverkommeligt for ham at få enderne til at mødes. Gennem serien er seeren vidne til Tonys familiære bekymringer angående alt fra Meadows teenageattitude over AJ's mulige adfærdsforstyrrelse til hans og Carmelas separation.

I fremstillingen af familien Sopranos liv er der således flere elementer, der hører melodramaet til, hvilket Nochimson behandler i sin artikel "Waddaya Lookin' At? Rereading the Gangster Film through The Sopranos". Hun gør opmærksom på, at de melodramatiske aspekter ikke udgør en egentlig forstyrrelse i gangstergenren. De bringer snarere nogle ting til overfladen, der altid har luret i genren: den dysfunktionelle og degenererede familie, hvortil det moralske forfald er sivet. Det sker imidlertid i et maskulint univers, der ligger det traditionelle melodrama fjernt, hvorfor fremstillingen af Tonys privatliv ikke gør gangsterbilledet hybridt, men i stedet giver det nuance og dybde. Vi kan lide Tony på grund af denne dobbelthed: Han er både den voldelige gangster og den fallerede familiefar – et menneske som alle andre, der gør sit bedste, til trods for at det slet ikke forstår. Familiedimensionen i *The Sopranos* viser også, at det ikke kun er branchen, der er hårdt presset: Den moderne gangsters – og den moderne mands – familieverden er ligeledes tydeligt i opløsning.

### **An offer you can't refuse**

Coppolas *Godfather*-trilogi fremstiller den amerikanske mafiafamilie Corleones magt og rigdom samt vejen til endnu mere af begge i årtierne efter Anden Verdenskrig. Filmene er fortællingen om Vito Corleone (Marlon Brando/barn: Oreste Baldini), der som forældreløs immigrantdreng fra Italien bygger en tilværelse op for sig og sine, først som de svages beskytter og siden som overhoved for en af de fem mafiafamilier i New York. Da sønnen Michael (Al Pacino) overtager hans position udvides forretningen til et decideret imperium med grundlæggelsen af Las Vegas og engagementet i Vatikanets økonomiske anliggender. Don Corleone, senior såvel som junior, udgør magtens ubestridte centrum, og der regeres hårdt, men retfærdigt.

Michael Corleone er dog også en ganske tragisk helt, der forandres fra at være en idealistisk mønsterbryder uden ønske om at tage del i Familien Corleones aktiviteter til et forstenet magtmenneske i front for Familien. Som konsekvens af sin don-position må han, direkte og indirekte, bringe en række ofre: Hans egen familie går i *The Godfather II* i opløsning, da moderen dør, og hustruen forlader ham, ligesom datteren mod slutningen af *The Godfather III* dræbes af en kugle tiltænkt Michael. I *The Godfather II* får Michael sin bror likvideret, fordi han har forbrudt sig mod Familiens æreskodeks. Michael er ikke upåvirket af at være nødsaget til at bringe disse ofre, men de bringes som udtryk for en dyb respekt for mafiatielværelsen, hvor æreskodekset vægter tungere end familiebandet. Ved at opskrive ofrene skaber *Godfather*-trilogien et mytologisk og romantiseret billede af mafiatielværelsen. Filmene er ikke actionbrag, men stille glidende, nostalgiske fremstillinger af fortidens værdige gangstere med urokkeligt bestående hierarkier, succes, intakt italiensk identitet og villighed til ærefuldt at dø for sagen og for hinanden.

I den verden af forvitring og forfald, som gangsterne i *The Sopranos* oplever, griber de tilbage til den myte, som *Godfather*-trilogien har skabt, for at undgå det totale meningsstab. *The Godfather III* er ofte blevet set som en uværdig arvtager til de to første, og Carmela fortæller da også Father Phil (Paul Schulze), at Tony er skuffet over den, men at han elsker *The Godfather II* (I:5), og de tre film som én samlet enhed udgør en vigtig afstivning af *The Sopranos'* gangstere. Det ses eksempelvis, da Tonys ivrige "nevø" Christopher (Michael Imperioli) over for Big Pussy (Vincent Pastore) skal retfærdiggøre, at han har likvideret rivalen Emil Kolar (Bruce Smolanoff). Mens de forsøger at kaste liget i en af familien Kolars containere, siger Christopher: "Louis Brazzi sleeps with the fishes" (I:1), hvilket refererer til en scene i *The Godfather*, hvor Familien Corleone modtager en pakke døde fisk og besked om, at deres loyale soldat Luca Brasi (Lenny Montana) er dræbt som led i et ulmende opgør mellem Familien Corleone og konkurrenterne. Christopher vil sende familien Kolar en advarsel, men fejlciterer sine helte, og Big Pussy må irriteret irettesætte ham, for det er vigtigt at kunne sine klassikere!

*Godfather*-filmene fungerer også som referenceramme, når Tony presses ud i svære samtaler med sine børn om gangsterkarrieren. Da Meadow er alene på collegefremvisningstur med Tony, forsøger hun at lokke sandheden ud af faderen ved at sige, at vennerne egentlig synes, det er ret cool. Tony dra-

ger straks den konklusion, at de må have set *The Godfather*, for det er i hans verden en fremstilling af cool gangstere, men hun fortæller, at det i stedet er Scorseses *Casino* (1995), hvilket får Tony til at kalde dem bumser (I:5). I et senere afsnit er det den usikre AJ, der vil vide, om det var FBI, der var til stede ved den forhenværende leder Jackies (Jason Cerbone) begravelse (I:7) ligesom ved brylluppet i *The Godfather*. Jackies begravelse er en tidligere scene i serien, og der er ganske rigtigt reminiscenser af både brylluppet og begravelsen i *The Godfather* (I:4). *Godfather*-filmene fylder meget i *The Sopranos'* gangsteres bevidsthed, da de herfra kan låne mening og legitimitet i forhold til deres egen virkelighed, der langt fra er så romantisk som Don Corleones. *The Godfathers* tilbud om dagdrømme er med andre ord svært at afslå, når man helst vil fortrænge, at man selv er en forlist forbryder.

### Just when I thought I was out ...

Den indledende scene til afsnittet "46 Long" (I:2) illustrerer dette forhold fint. Det er seriens eneste afsnit med en scene inden titelsekvensen, og handlingen er som sådan ikke forbundet til afsnittets øvrige handling, hvorfor den snarere er central i forhold til uddybning af tematikken og universet i *The Sopranos'* gangsterfortælling. Den første indstilling viser en fjernsynsskærm, hvorpå værten siger: "John Gotti. Life in prison." Der klippes til en total af *Bada Bing!*s dårligt belyste baglokale, hvor Tony sammen med håndlangerne Silvio (Steve Van Zandt) og Paulie (Tony Sirico) er ved at tælle penge. I baggrunden fortsætter tv-værten: "No chance of parole. We've seen arrests and prosecutions in Florida and elsewhere of top mob figures." Paulie skifter kanal, men Tony skifter vredt tilbage til kanalen, hvor værten henvender sig til sine gæster med et spørgsmål om, hvordan situationen netop nu ser ud i mafamiljøet. Der bliver svaret: "Confusion. Instability. Backing at the top," alt imens håndlangeren Big Pussy entrer billedet og hælder flere dollarsedler i stakken på bordet. Talkshowets analyse af mafiaens tilbagegang fortsætter kommenteret af Tony og co. (fig. 6):

Værten: What caused the decline?

Paulie: Your sister's ass.

Gæst: An aggressive government policy over two decades to behead the crime families.

Værten: But wasn't it, at least in part, a disregard within the mob itself of the rules that served the old Dons so well?

Tony: The shoe fits.

Gæst: Oh, no doubt.

Tony til Silvio: So cheer me up, babe.

Silvio rejser sig og krummer fingrene: Just when I thought I was out, they pull me back in.

[Tony og Paulie griner. Tony high-fiver Silvio.]

Paulie: Is that Pacino, or is that Pacino? Fucking spitting image.



Fig. 6. Silvio opmuntret Tony ved at imitere Pacinos "Just when I thought I was out, they pull me back in." Foto: Warner Bros.

I kontrast til overfloden af dollarsedler på bordet berører scenen de alvorlige trusler, Tony og co. står over for som karrierekriminelle. Tv-analysen udtrykker, hvordan mafiaen både er under pres udefra, idet regeringen har intensiveret indsatsen imod dem, men også, hvordan den smuldrer indefra, fordi soldaterne ikke længere overholder deres ed om tavshed, når de sigtes. Mafiaens involvering i narkotikasalgs har skærpet dommene voldsomt, hvorfor mange tiltalte stikker gangsterkollegerne for selv at gå fri. Tony medgiver, at det er her, skoen trykker: Mafiaens problemer skal ikke kun findes i regeringstiltag, men også i de gamle dyders forfald. Han må opmuntres af Silvios imitation af Al Pacino som Michael Corleone, der i en berømt scene i *The Godfather III*, frustreret over ikke at kunne slippe fri af mafialivet, udbryder netop: "Just when I thought I was out, they pull me back in." Tony og co. er imidlertid ikke interesserede i at slippe fri af mafiaen, men de er meget interesserede i at stive sig selv af ved hjælp af den mytologiske fortælling, som *Godfather*-trilogien udgør. En af gæsterne i talkshowet, Vincent Rizzo, kommer umiddelbart gangsternes selvbillede til undsætning, idet han fortsætter: "You're always gonna have organized crime. Always. As long as the human being has certain appetites for gambling, pornography, or whatever, someone's always gonna surface to serve these needs. Always."

Imidlertid præsenteres Rizzo selv som tidligere soldat og nu statsligt vidne mod mafiaen, hvorfor hans blotte tilstedeværelse i tv-programmet er et ud-



tryk for truslen mod mafiaen. Der bliver da også skudt elastikker og råbt efter ham. At Silvio igen rejser sig og parafraserer Michael Corleone med endnu en omgang "Just when I thought I was out ..." runger derfor en smule hult, men er sagt i troen på, at Tony og hans soldater vil være blandt de (få), der står distancen. I det øjeblik Silvio er færdig med sin imitation, klippes der til titelsekvensen, og Tony og co. er klar til endnu et afsnit. Vi lærer senere, at Big Pussy, der er til stede i scenen, sandsynligvis bærer FBI's lydudstyr. Truslen mod gangsterne i *The Sopranos* er således meget mere reel, end de vil være ved – og deres griben tilbage til den mytologiske og i øvrigt fiktive Don Corleone, senior såvel som junior, er derfor en art desperat selvbedrag.

### Skaberens forræderi

I Scorseses true story-gangsterfilm *GoodFellas* fordufter det glorificerede gangsterportræt hurtigt i 1970'ernes og 1980'ernes New Yorker-underverden. Drengen Henry Hill (Ray Liotta/barn: Christopher Serrone) fascineres af gadens mafiarelaterede gangstere og bliver deres stikirendreng, men med tiden erobrer han en plads i hierarkiet og starter selv et prominent liv i overhalingsbanen. Henry og hans fæller er ikke fuldblodsmafiosoer, men tilhører en supportfraktion, hvilket dog ikke forhindrer dem i at leve et dekadent liv, som var de rigtige mafiosoer. På en mission anholdes Henry imidlertid og sendes i fængsel, hvor han starter med at handle narkotika og selv bliver afhængig. Da han kommer ud, trues han til at love at lade stofferne ligge, både som forretning og stimuli, fordi det er vanærende, men den økonomiske fristelse er for stor. Henry fortsætter sit salg, misbruget accelererer, og den nedadgående spiral hvirvler hustruen Karen (Lorraine Bracco), elskerinden og hans øvrige private relationer med i faldet mod afgrunden. På overfladen er gangstervennerne stadig loyale, men Henry gennemskuer, at de pønser på at likvidere ham, hvorfor han, da han igen pågribes af politiet, ser sig nødsaget til at vidne i retsforfølgelsen af de tidligere venner, mod at han og familien sikres i et vidnebeskyttelsesprogram. Filmen slutter således med en scene, hvor Henry på trappen til et anonymt forstadshus samler avisen op, mens han i voice-overen beretter, at det sværeste ikke var at forråde vennerne, men i stedet at fralægge sig livsstilen og blive "an average nobody". *GoodFellas* udspiller sig over gangstergenrens klassiske rise and fall-model, og det er et lidet attråværdigt billede af en verden, hvor alle er sig selv nærmest, og hvor ingen af de værdier, der tidligere holdt sammen på mafiasamfundene, er i behold.

*GoodFellas* er derfor heller ikke et værk, som gangsterne i *The Sopranos* har samme besatte forhold til som til *Godfather*-trilogien, da de selv sagt ikke ønsker at blive associeret eller for den sags skyld selv identificere sig med filmens forfaldsfortælling. Når *GoodFellas* nævnes i *The Sopranos*, er det af andre end gangsterne selv, eksempelvis spørger Father Phil Carmela, hvad Tony synes om filmen, ligesom den indgår i den intellektuelle familien Melfis diskussion om, hvordan italiensk-amerikanere fremstilles på film. Nogle scener refererer dog til *GoodFellas*, som da Christopher skyder en baggerassistent i foden – en skæbne, Imperiolis karakter i *GoodFellas*, tjeneren Spider, selv lider.

*The Sopranos'* primære paralleller til *GoodFellas* skal findes i et andet lag end til *Godfather*-trilogien. Chase har kaldt *GoodFellas* for sin *koran* i skabelsen af *The Sopranos* og sigter dermed til fortællestilen. Begge er fortalt i en vekslen mellem humoristisk klovneri og ekspressiv voldelighed, grænsende til det groteske, og de to modi kan skifte på en brøkdel af et sekund. I *GoodFellas* udgør særligt Tommy DeVito (Joe Pesci) en hårfin akse mellem morskab og farlighed, hvilket bl.a. ses, da han først skyder tjeneren Spider i foden og ved en senere lejlighed til døde. Selskabet, der indtil da har moret sig, forstår ligesom seeren først den drabelige alvor, da kuglerne brager. I *The Sopranos* er skruen tilmed strammet en anelse, idet der her kan være tale om direkte farce inden voldsudgydelserne. Da Tony i første afsnit læster en skyldner, sker det, efter at han med et skælmsk smil i bil har jagtet den løbende mand til lyden af lystig musik. Der er tale om en komisk forfølgelsesscene, og hverken Tonys mimik eller lydbilledet indikerer, at noget alvorligt skal ske. Scenen skifter imidlertid karakter i løbet af et splitsekund, og alvoren indtræder, da Tony med et hørbart bump kører manden ned og derefter giver ham invaliderende tæv. Fælles for *The Sopranos* og *GoodFellas* er også den kynisme, der er forbundet med vold og mord: Grumme forbrydelser er en hverdagsbegivenhed, der kun gør indtryk på gangsterne, hvis offeret er en nær bekendt. Hverken *The Sopranos* eller *GoodFellas* indeholder *The Godfathers* audienser og storslåethed, men er i stedet fortalt i øjenhøjde med gangsterne og deres hverdag – i en stil, der afmytologiserer universet og udstiller den meningsløse vold. *GoodFellas* betød en del for castingen af *The Sopranos*-skuespillerne, og der er masser af gengangere. De mest iøjnefaldende er Lorraine Bracco og Michael Imperioli.

*Godfather*-trilogien er til stede i *The Sopranos* som en nostalgisk myte, gangsterne kan finde tryghed, identitet og stolthed i ved at tale om den, ci-

tere den og genopføre dens scener. At der imidlertid er langt fra myte til virkelighed for Tony og co., påpeges i slægtskabet til *GoodFellas*, der udgør en grel modsætning til *Godfather*-filmenes glorificerede gangsterportræt. Slægtskabet med *GoodFellas* findes på et andet tekstligt niveau, det stilistiske og det fortællemæssige, idet de primære forbindelser mellem *GoodFellas* og *The Sopranos* kun sjældent manifesterer sig på handlingsniveauet og endnu sjældnere skabes af gangsterkaraktererne selv. De forsøger at tie den ihjel og citerer i stedet manisk deres mytologiske yndling, men bl.a. gennem fortællestil og gengangere blandt skuespillerne forbindes deres verden alligevel med *GoodFellas'* uværdige forfaldsfortælling. Seeren med kendskab til begge film vil kunne gennemskue, at Chase nok lader sine karakterer hage sig fast til det nostalgiske selvbedrag, men at han i et tekstligt lag, de ingen indflydelse har på, forråder dem ved at udstille netop dette selvbedrag.

## Litteratur

- Hardy, Phil (red.) (1998): *The Aurum Film Encyclopedia. Gangsters*. London: Aurum Press.
- Lavery, David (red.) (2002): *This Thing of Ours – Investigating the Sopranos*. New York: Columbia University Press.
- Lavery, David (red.) (2006): *Reading The Sopranos – Hit TV from HBO*. London & New York: I.B. Tauris.
- Martin, Brett (2007): *The Sopranos – the Complete Book*. New York: Home Box Office/HBO.
- Nochimson, Martha P. (2005): "Waddaya Lookin' At? Rereading the Gangster Film through the Sopranos", in Lee Grieveson, Esther Sonnet & Peter Stanfield (red.), *Mob Culture – Hidden Histories of the American Gangster Film*. New Brunswick: Rutgers University Press: 185-204.
- Raskin, Richard (2011): "Identification: a Four-phase Model", 16:9 #41 (april). [www.16-9.dk/2011-04/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2011-04/side11_inenglish.htm) (besøgt 02.10.2011)
- Remnick, David (2001): "Is this the end of Rico?", *The New Yorker* (21.04.2001). [www.newyorker.com/archive/2001/04/02/010402fa\\_fact\\_remnick](http://www.newyorker.com/archive/2001/04/02/010402fa_fact_remnick) (besøgt 02.10.2011)
- Schatz, Thomas (1981): *Hollywood Genres – formulas, filmmaking, and the studio system*. Philadelphia: Temple University Press.
- Shadoian, Jack (2003): *Dreams & Dead Ends. The American Gangster Film*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Warshow, Robert (1962): "The Gangster as Tragic Hero", in Robert Warshow, Stanley Cavell & Lionel Trilling (red.), *The Immediate Experience*. Garden City: Doubleday & Company: 97-104.

## *Six Feet Under* og moderne *transgressions-tv*

Af ANDREAS HALSKOV

Da manuskriptforfatteren og instruktøren Alan Ball i 2000 pitched sin idé til det, der siden skulle blive *Six Feet Under* – om en lille familiedrevet bedemandsforretning – lød svaret tørt fra HBO-producenten: "Can you make it more fucked up?" (Citeret i Harkin 2011: 140).

Man kan næppe beskrive serien som "fucked up," men *Six Feet Under* må bestemt betegnes som grænsesøgende og sågar grænsesprængende tv: et auteuristisk, televisuelt værk, som omhandler, afsøger og afprøver de grænser, der traditionelt set knytter sig til amerikansk tv og fortælletradition.

I nærværende kapitel behandles netop *Six Feet Under* – ét af HBO's tidligste og mest iøjnefaldende flagskibe og ét af de tidligste og mest indflydelsesrige værker i den såkaldt "tredje guldalder" i amerikansk tv-fiktion.

### Anslag

Det hele startede i en tøjforretning i 1990'erne. I slutningen af 1990'erne – nærmere bestemt i New York, 1999 – blev det klart for tøjfirmaet Gap, at deres konkurrenter Abercrombie & Fitch havde påtaget sig en ny markedsføringsstrategi. At spille øredøvende høj elektronisk musik midt i butikkerne, sågar midt i åbningstiden.

Denne markedsføringsstrategi måtte unægtelig jage kunder væk fra Abercrombie & Fitch, skulle man i al fald tro, og firmaet syntes at gøre alt for at fordrive visse (tilsyneladende uønskede, omend betalende) kundesegmenter, frem for aktivt at tiltrække nye kunder. "If any oldies still hadn't got the message," skriver James Harkin således, "it [Abercrombie & Fitch] had some of its more modish teenage employees hover by the door" (Harkin 2011: 1).

Den ironiske effekt af dette markedsføringsmæssige kneb – hvad man lidt populært kunne betegne som en *push-pull*-teknik – var imidlertid, at Abercrombie & Fitch blev en mere populær tøjforhandler, mens salgstallene gik tilbage for den venligere og umiddelbart mere rummelige konkurrent. Med ét var Abercrombie & Fitch blevet hip og trendy, et sted, hvor de unge fra Generation Y kunne mødes i en fælles adskillelse fra den *almene* forbruger. Gap var pludselig blevet et synonym for det "ufede", det kede-

lige og det gennemsnitlige – alt det, unge fra 1990'erne ønskede at vige og differentiere sig fra. Sloganet "For Every Generation: Gap" blev mødt med hånlige bemærkninger, og snart hed det sig om Gaps lidt brogede målgruppe: "It's hard to nail down the Gap's target consumer. It's everybody, and if you're all things to everybody, you're nobody" (Harkin 2011: 4).

Men hvad har dette fremdeles med tv og amerikanske dramaserier at gøre? Ikke så lidt endda, vil jeg efterfølgende søge at illustrere. En lignende tendens har nemlig kendetegnet indholdet og markedsføringen af en række af de dramaserier, som behandles i nærværende antologi.

Hvis det første og væsentligste princip for amerikansk broadcast-tv lidt forenklet kan betegnes som "least objectionable programming" (LOP), er moderne amerikanske dramaserier således præget af en langt mere niche-orienteret og grænsesøgende stil, tematik og markedsføring (jf. Halskov & Højer 2009). Det er ikke længere en dyd at være "mindst muligt anstødelig" - og dermed spiselig for et bredt publikum. I dag gælder det modsatte credo: hellere være kras, grænsesøgende og sågar anstødelig, så længe du rammer en lille - men hengiven, trendsættende og købedygtig - skare af unge mennesker. Og netop dette er sigende for tidens amerikanske dramaserier – ikke mindst markedsføringen af disse (et markedsføringsprincip, som derfor rigtignok kaldes *narrowcasting*).

### "TV to die for": markedsføringen af *Six Feet Under*

Da HBO således lancerede tv-serien *Six Feet Under* i 2001, blev denne også markedsført som noget ganske *andet* – noget *nyt*, noget *selvstændigt* og frem for alt noget mere *originalt* og *kvalitetsbevidst*. Nøjagtig som *Twin Peaks*, der i 1990 blev lanceret af ABC som David Lynchs personlige og originale skaberværk – og siden betegnet som "every critic's dream" – så blev *Six Feet Under* markedsført som et personligt skaberværk af Alan Ball (kendt fra film som *American Beauty* og siden *Towelhead*) og påhæftet betegnelser såsom "TV to die for" (jf. Zoglin 1991: 91, Johnson 2010: 149).

*Six Feet Under*, ønskede man at påminde tilskueren, var altså ikke som alle andre tv-serier; dette var en tv-serie, som ikke blot skulle ses (med et halvt øje), den skulle dyrkes og elskes – først på tv, siden på dvd.

I Alan Balls dramaserie, der omhandler en familie, som driver en lokal demandsforretning, kan man således sige (med en lille tilsnigelse), at seriens handling spejler dens selvforståelse og markedsføringsstrategi. I serien følger vi familien Fisher, der forsøger at holde liv i deres lille, selvstændige



Fig. 1. "Tv to die for": *Six Feet Under* blev lanceret som et nyt, grænseoverskridende og auteuristisk værk – i direkte modstrid med det nu klassiske credo om "least objectionable programming". Foto: Warner Bros.

bedemandsforretning – som kendetegnes ved en varm og oprigtig interesse i ligene, som behandles, og livene, som efterlades – i skarp konkurrence med den ufølsomme og upersonlige mastodont Kroehner (repræsenteret ved Matthew Gilardi, spillet af *Twin Peaks*-kendingen Gary Hershberger). Denne fortælling om den lille mand imod det store, upersonlige system er naturligvis et klassisk, ærkeamerikansk tema, men reflekterer også forholdet imellem det kommercielle broadcast-tv og den personlige, "uafhængige" *Six Feet Under*. Dette ligner i al fald en tanke.

At *Six Feet Under* er blevet markedsført som personlig, organisk og bedre end traditionelt tv kan således ikke benægtes, men denne markedsføringsstrategi modsvarer også – som vi skal se i det følgende – en mere grænsesøgende, alternativ og nyskabende tematik og stil. Langt fra det klassiske credo om "least objectionable programming" (fig. 1).

## Transgressions-tv

I flere henseender, vil jeg herefter hævde, kan *Six Feet Under* beskrives med ordet *transgressions-tv*, idet serien ikke blot omhandler tilværelsens grænser (særligt grænserne imellem liv og død, fantasi og virkelighed), men også

søger og *overskrider* en række af de grænser, der ofte er for den televisuelle repræsentation. *Hvad* der kan repræsenteres og *hvordan*.

Før vi går nærmere ind i dette, må vi dog kort skitsere og præcisere den handling og særlige fortællestil, som karakteriserer *Six Feet Under*.

I Balls dramaserie – i udgangspunktet at betegne som en føljeton, men med klare episodiske tilsnit – følger vi som sagt familien Fisher. I seriens pilotafsnit præsenteres vi for det grundlæggende dramatiske omdrejningspunkt, som i alt væsentligt ligner et spin over lignelsen om *Den fortabte søn*. Vi ser faderen, der som en spøgelsesagtig figur kommer til at hemsøge serien. Han kører i sin bil og beslutter sig for at ryge en smøg. Der krydsklippes imellem faderen og moderen (Ruth Fisher spillet af Frances Conroy), og pludselig, til stor overraskelse for tilskueren, køres faderen ihjel og efterlader familien med et stort og ganske kritisk tomrum.

Søskendeflokken, bestående af teenageren Claire (Lauren Ambrose), det homoseksuelle fortrængningsprojekt David (spillet af Michael C. Hall, også kendt fra *Dexter*) og den flyvske hippie-tripper Nate (Peter Krause), bliver alle kontaktet og vender hjem til det, der i bedste fald ligner et dysfunktionelt familierum.

Den unge David, som gennem slid og møjsommelighed har bestået sin bedemandseksamen i håb om at vinde faderens anerkendelse, oplever snart, at faderen lidt overraskende har tiltænkt storebroderen – den mere umålrettede Nate – en væsentlig rolle i familiefirmaet. Den store patriark dør og efterlader sig et afgørende tomrum (som i *Blue Velvet* [1986] eller tv-serien *Party of Five* [Fox, 1994-2000]); den yngste søn har kæmpet for hans gunst, men den sløve storebror kommer hjem, og først her, for storebroderen, slagtes fedekalven. Heri ligger seriens grundlæggende præmis – den sorg- og konfliktramte familiedynamik, som konstant pendulerer imellem det kærlige og det dysfunktionelle – og det dramatiske udgangspunkt for *Six Feet Under* er efterhånden så populært i film- og tv-fiktion, at vi otte år senere så skabelonen genbrugt i den danske dramaserie *Sommer* (DR, 2008).

På et mere fortælleteknisk plan er *Six Feet Under* dog interessant og langt mere konceptuel end de fleste dramaserier. For så vidt som der er en klar handlings- og karaktermæssig udvikling på tværs af de enkelte afsnit, må serien generelt betegnes som en føljeton. Men serien rummer også nogle klare episodiske tilsnit. Hvert afsnit er således opbygget efter samme grundlæggende formel:

1. Titelsekvensen toner op og giver os en metaforisk og stemningsmæssig indramning af seriens tematik og indhold.
2. Nogle endnu ukendte karakterer introduceres for os, hvorefter én af disse karakterer pludselig dør (ofte med en indlagt vekslen imellem *suspense* og *surprise*).<sup>1</sup>
3. Navnet på den ukendte og nu afdøde karakter toner lakonisk frem på skærmen, hvorefter
4. liget overføres til Fisher-familiens bedemandsforretning.
5. Herpå går selve "handlingen" i gang, hvor vi konstant pendulerer imellem de tværgående konflikter imellem de såkaldte *mainstay characters* og de mere afsnitspecifikke forhold vedrørende de nye og *flygtige* karakterer. Der veksles altså imellem *det horisontale* (udviklingen og konflikterne hos de faste karakterer) og *det vertikale* (historier og konflikter, som tilknytter sig de karakterer, der dør i begyndelsen af de forskellige afsnit).

Denne dramaturgiske opbygning af serien er ikke alene interessant, idet den er anderledes og mere konceptuel end de fleste dramaserier; den er også belejlig, idet den sørger for en meget fast ramme, der kan bibeholde et homogent og organisk udtryk på tværs af de enkelte afsnit, skønt de enkelte afsnit er instrueret og forfattet af mange forskellige folk.

*Six Feet Under* befinder sig altså i et grænseland imellem føljeton og episodisk serie, imellem kommercielt produkt og auteuristisk "værk", og serien beskæftiger sig også i flere henseender med grænser: grænser imellem det pæne og det grimme, det repræsenterbare og det ikke-repræsenterbare, imellem liv og død.

### Fra grotesk til "gross-out": den grænsesøgende tematik

At *Six Feet Under* ofte er blevet beskrevet som "prime time surrealism", ligger fint i forlængelse af dens førnævnte tendenser til at tematisere og af-søge grænser (hvad jeg senere vil illustrere ved mere konkret henvisning til forskellige af seriens afsnit).

Ifølge surrealistten Georges Bataille kan man skelne imellem *det homogene* og *det heterogene*, hvor den klassiske kunst og kultur kendetegnes ved en tvivlsom tabuisering eller *homogenisering af det heterogene* (dvs. de elementer, vi traditionelt har svært ved at forholde os til eller indpasse i vores kultur). Omvendt er det surrealisternes projekt at benytte *det heterogene*



"som det er". Med andre ord: at *de-tabuisere* kulturens og kunstens tabuer (jf. Bataille 1993: 140-144).

Med frygt for at reducere eller forsimple Bataille kan man således overføre hans begreb om *det homogene* til det klassiske broadcast-tv og dettes princip om "least objectionable programming", hvorimod *det heterogene* kan ses som alt det, der ikke traditionelt har kunnet repræsenteres i tv-mediet: lemlæstelse, menneskeligt fordærv, menneskelige sekreter mv. Elementer, der alle tematiseres og spiller en stor rolle i *Six Feet Under*.

I *Six Feet Under* opleves den grænsesprængende tematik gentagende gange. I seriens pilotafsnit siger David Fisher således til broderen Nate: "You want to get your hands dirty? You sanctimonious prick. Talk to me when you've had to stuff formaldehyde-soaked cotton up your father's ass so he won't leak."

I et andet afsnit ser vi et lig (med erigeret penis), der pludselig defækerer ("The Will"); i en episode fra seriens tredje sæson ser vi et overvægtigt og særdeles ulækkert lig, som falder til jorden, idet bårn kollapser ("Making Love Work"), og i det særligt bemærkelsesværdige afsnit "The Foot", som jeg senere vender tilbage til, bliver en mand ved et uheld hakket i småstykker i en stor, mekanisk dejmikser. Mere grænseoverskridende er dog den nu velkendte episode, hvor seriens homoseksuelle hovedkarakter, David, bortføres og udsættes for sadistisk voldspirring af en tilfældig blaffer. I denne sammenhæng 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. Ja, *Six Feet Under* er ofte grænseoverskridende, grotesk og grufuldt orienteret omkring den menneskelige krop.

Som David Lavery udtrykker det:

One ready-to-hand designation for *Six Feet Under* might be 'grotesque'. Needless to say, much of the often scatological, frequently-immersed-in-bodily-fluids, always about bodies, both dead and alive, often ghoulish *Six Feet Under* clearly invites such a seemingly non-commercial branding. (HBO, after all, demonstrates a certain affinity for the grotesque, as *Carnivale* in its entirety and *The Sopranos*, *Deadwood*, *Real Sex*, *Taxicab Confessions* upon occasion confirm). [...] The grotesque body may not be exuberant or joyous in the series' [*Six Feet Under*'s] ongoing narrative, but it is not exactly repressed either. (Lavery 2005: 23, 25)

## Den grænsesøgende stil

Det mest transgressive ved *Six Feet Under* ligger dog i selve seriens 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 telelinse og fiskeøjle).

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). Modsat den traditionelle titelsekvens, der – som beskrevet i et tidligere kapitel – konkret rammesætter seriens miljø, karakterer, skuespillere og præmis, så overskrider åbningen til *Six Feet Under* de traditionelle rammer for en televisuel titelsekvens. Den er abstrakt og stemningsorienteret; mørk, metaforisk og fremdeles moderne.

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 (jf. fig. 2) 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<sup>2</sup>). Der klippes til et nærbillede af to hænder, som i slowmotion, og i nøjagtig synkroni med musikkens fraseringer, 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 baren 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 (formentlig 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 musikkens åbenbaring visner i det, der ligner *accelerated motion*.<sup>3</sup> 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 ravnefugl (be-



Fig. 2. Titelsekvensen til *Six Feet Under* vidner om en mere symbol-ladet og mørk serie, hvis handling udspiller sig i grænselandet mellem liv og død, det repræsenterbare og det ikke-repræsenterbare. Foto: Warner Bros.

skåret 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 almindelighed utraditionel *fade to white*.

Da seriens producer og auteur Alan Ball 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 et 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 *Riget* (1994), der med sin særlige prologlignende åbningssekvens lægger sig i traditionen for europæiske artfilm, snarere end klassisk tv-dramatik.

### Mod et moderne "art-tv"?

Med udgangspunkt i tv-serien *The Singing Detective* (BBC, 1986) og førnævnte *Twin Peaks* stiller filmhistorikeren Kristin Thompson følgende tentative spørgsmål:

We all have a general sense of what 'art films' are. They are usually small-scale pro-

ductions 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, da kan mange af disse parametre bestemt opleves i moderne tv-dramatik. Skønt HBO kun med en vis tilsnigelse kan kaldes en mainstreamkanal, 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<sup>4</sup>).
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 uden for 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 konceptuelle åbningssekvenser og nogle sære reklamelignende indklip, uden direkte relation til diegesen).

Set bort fra de økonomiske vilkår, der i HBO's produktioner næppe kan betegnes som arthouseagtige (budgetterne er massive, og produktionsholdet næsten uoverskueligt), er disse generelle træk ved artfilmen altså også kendetegnende for en serie som *Six Feet Under*.

### Indskrivelsens kunst

Men hertil bør vel føjes endnu et parameter, nemlig det, at de fleste kunsthistorikere – skønt de rigtignok har et personligt og stærkt genkendeligt præg – ofte anerkendes som kunst, fordi de bevidst indskriver sig 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,

Dreyer, Hitchcock og Lynch). Den sansesynæstetiske brug af lav farveholdning og slowmotion i åbningen til førnævnte *Riget*, 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 epilogiske afrundinger på samme serie, hvor han direkte henstiller tv-seeren til at "tage det gode med det onde," er da en tydelig reference til Alfred Hitchcock og dennes tv-serie *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1962). Og *Rigets* særegne blanding imellem mysticisme, sort humor og hospitalssoap 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 ofte indolente klippedtempo; det er også *filmhistorien*, den refererer til og søger at indskrive sig i.

I én af seriens konceptuelle åbningssekvenser, fra afsnittet "The Invisible Woman" (II:5), findes en enlig kvinde i sit hjem, hvor hun formodes at have ligget i adskillige dage. I en enkelt dvælende indstilling ses kvinden nu på sit stuegulv, hendes ligblege hænder overrendt af myrer (i billedets forgrund) (fig. 3).

Efter næsten surrealistisk praksis er det her tabuerne, der afsøges – de mest sejlivede og unævnelige af slagsen: kroppens forgængelighed, afsondringer og gradvise nedbrydning.<sup>5</sup> Således vil den filmvante tilskuer da også straks erindre den surrealistiske klassiker *Un chien andalou* (1929, *Den an-*



Fig. 3-4. *Six Feet Under* er blevet betegnet som "primetime surrealism", og referencerne til Buñuel er da også slående. Billedpar: *Six Feet Under* (II:5, 2002) og *Un chien andalou* (1929). Foto: Warner Bros og Umbrella Entertainment.

*dalusiske Hund*), skabt som et kollaborationsprojekt imellem den spansk-franske instruktør Luis Buñuel og den surrealistiske kunstmaler Salvador Dalí. I *Six Feet Under* er der altså 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. 4).

En tilsvarende indskrivelse finder vi i afsnittet "The Foot" (1:3) 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. Med denne fod (ja, en faktisk fod fra et afdødt menneske) har Claire 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. 5-7).

Ja, *Six Feet Under* ikke bare ligner arthousefilmen, den søger også at indskrive sig i dennes historie. Sådan som seriens stil ikke bare ligner genre "American Gothic", nej den åbnes sågar med en eksplicit reference til genreens mest velkendte forfatter (Edgar Allan Poe; jf. fig. 8-9). 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 og har således været med til at markere en ny og mere "filmisk" tendens i moderne tv-historie.

### 'Created by Alan Ball': afsluttende bemærkninger

*Six Feet Under* kan i flere henseender beskrives som *transgressions-tv* med kunstneriske aspirationer: serien *omhandler* grænser (imellem fantasi og virkelighed, liv og død, skønhed og klamhed), den *afsøger* grænser (grænsen imellem det kommercielle og det auteuristiske, imellem masseprodukt og kunst, imellem det bredt tilgængelige og det dybt anstødelige) og den *ligefrem rykker* grænser (for det, der i tv kan repræsenteres).



Fig. 5-7. 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* (I:3, 2001). Foto: Universal, BFI og Warner Bros.



At tale om "auteuristisk tv" – et prædikat, som ofte er blevet påhæftet *Six Feet Under* – kan siges at være paradoksalt. Hvordan, kunne man således spørge, er det muligt at agere inden for tv'ets restriktive rammer og fortsat være kunstnerisk udfordrende? Og hvordan kan et televisuelt "produkt" være skabt efter kommercielle normer (med arbejdsdeling, systematisering mv.) og samtidig beskrives som et personligt, ja ligefrem auteuristisk "værk"? Forstår man auteurbegrebet som udtryk for "én skaber – ét værk", så må det korte svar være, at tv'et som medie naturligt sætter nogle begrænsninger for skaberens personlige udfoldelsesmuligheder. Ikke alene er det svært at overbevise en tv-station om at sende et personligt værk, baseret på én skabers tanker og kunstneriske indfald; det er også praktisk umuligt at producere en tv-serie uden et vist element af arbejdsdeling.





Fig. 8-9. 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). Foto: Warner Bros.

Men er dette nu også i modstrid med auteurtanken? Alfred Hitchcock fik, som bekendt, hjælp af Saul Bass til sine nu så velkendte titelsekvenser (til film som *Vertigo* [1958], *North By Northwest* [1959] og *Psycho* [1960]), og musikken til hans film blev oftest komponeret af Bernard Hermann eller Franz Waxman. D.W. Griffiths film blev for størstedelen lavet i et tæt samarbejde med filmfotografen "Billy" Blitzer, engelske Michael Winterbottom har haft et lignende samarbejde med Marcel Zyskind, og David Lynchs produktioner ville unægtelig være mindre "lynchske", hvis man fjernede den velklingende signaturmusik af hofkomponisten Angelo Badalamenti. Et auteursværk kan altså sagtens involvere mange forskellige hænder og kunstneriske bidrag, så længe disse (i al fald tilsyneladende) spiller efter samme dirigent. Så længe de bidrager til et organisk og ikonografisk udtryk på tværs af de enkelte film og/eller tv-serier.

Således kan man også hos Alan Ball tale om en serie af fælles temaer, motiver og stilistiske udtryk på tværs af hans forskellige film- og tv-projekter, og det er næppe en krævende opgave at skulle drage paralleller imellem *Six Feet Under* og film som *Towelhead* (2007, instrueret af Ball) og *American Beauty* (1999, skrevet af Ball). For en god ordens skyld kan man dog alligevel opliste en række af de mest gennemgående træk ved Balls forskellige produktioner:

1. **En æstetisk dyrkelse af forfald og fordærv** (som set i de mange rådne kroppe i *Six Feet Under*, ofte indfanget i nære og ultranære beskæringer, og i affaldet, som af Ricky Fitts fra *American Beauty* gøres til gen-



stand for æstetik og nydelse).

2. **Et tematisk fokus på fortrængt og/eller forskruet seksualitet** (som set i naboen, Frank Fitts, fra *American Beauty*, hvis fortrængte homoseksualitet får fatale konsekvenser; Travis Vuosos semipædofile tendenser i *Towelhead* eller David Fishers skjulte homofili i førnævnte *Six Feet Under*).
3. **Brugen af faste kollaboratører** (fra den minimalistiske komponist Thomas Newman til selskabet Digital Kitchen, som har lavet titelsekvenser til både *Six Feet Under* og *True Blood* [HBO, 2008-]).
4. **Brugen af højkulturelle, intertekstuelle referencer** (til Edgar Allan Poes "The Raven", Vladimir Nabokovs *Lolita*, Luis Buñuels *Den andalusiske Hund* m.fl.).
5. **En tilbagevendende tematisering af kernefamiliens sammenbrud** (som set i *Six Feet Under*, hvor faderen dør i pilotafsnittet, i *American Beauty*, som omhandler to samspilsramte nabofamilier, og i *Towelhead*, hvis hovedperson lider under forældrenes skilsmisse og den dårlige håndtering af samme).
6. **En gotisk og ofte grotesk skildring af døden** (fra bedemandsforretningen og de mange døde kroppe i *Six Feet Under* over den *Sunset Boulevard*-agtige døde fortæller i *American Beauty* til de såkaldt udøde væsener i tv-serien *True Blood*).

Showtime-serierne *Weeds* (2005-) og *Dexter* (2006-) blev lanceret og beskrevet som hhv. "Desperate Housewives plus one" og "CSI plus one", og på samme måde kan man beskrive *Six Feet Under* som en art opdatering af *Twin Peaks* (1990-1991) (jf. Brown 2010: 160). Den gotiske og lettere groteske dyrkelse af død og dysfunktionalitet ligner således i *Six Feet Under* en bevidst homage til førnævnte *Twin Peaks*.

Men *Six Feet Under* er andet og mere end bevidste parafraser og indforståede allusioner; *Six Feet Under* er et auteuristisk skaberværk, der tematiserer, søger og afprøver de grænser, som normalt forbindes med amerikansk tv. *Six Feet Under* er "TV to die for" – kult-tv rettet mod en relativt lille men hip og hengiven gruppe af unge mennesker. De samme unge mennesker, kunne man formode, som ynder at høre øredøvende larm, når de skal på tøjindkøb. De samme unge mennesker, som for længst har forladt Gap og biografen – som køber deres tøj i forretninger som Abercrombie & Fitch, og som køber, nyder og dyrker deres tv-serier på dvd. Igen og igen.

## Litteratur

- Bataille, Georges (1985): "The Psychological Structure of Fascism", in Allan Stoekl (red.), *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939. Theory and History of Literature*, 14. Minneapolis: University of Minnesota Press: 137-60.
- Brown, Simon (2010): "Cult Channels: Showtime, FX, and Cult TV", in Stacey Abbott (red.), *The Cult TV Book*. London & New York: I.B. Tauris: 155-62.
- Halskov, Andreas (2009): "Lad musikken tale", 16:9 #31 (april). [www.16-9.dk/2009-04/side04\\_feature1.htm](http://www.16-9.dk/2009-04/side04_feature1.htm)
- Halskov, Andreas & Henrik Højer (2009): "It's Not TV... (part 2)", 16:9 #34 (november). [www.16-9.dk/2009-11/side06\\_feature3.htm](http://www.16-9.dk/2009-11/side06_feature3.htm)
- Harkin, James (2011). *Niche: Why the market no longer favours the mainstream*. London: Little, Brown.
- Johnson, Catherine (2010): "HBO and The Sopranos (1999-2007)", in Stacey Abbott (red.), *The Cult TV Book*. London & New York: I.B. Tauris: 148-52.
- Lavery, David (2005): "'It's not television, it's magic realism': the mundane, the grotesque and the fantastic in *Six Feet Under*", in Kim Akass & Janet McCabe (red.), *Reading Six Feet Under*. London: I.B. Tauris: 19-33.
- McCabe, Janet & Kim Akass (2007): "Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV", in Janet McCabe & Kim Akass (red.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris: 62-76.
- Talbot, Margaret (2007): "Stealing Life: The crusader behind *The Wire*", *The New Yorker* (22.10.2007).
- 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: Continuum.
- Zoglin, Richard (1990): "Like Nothing on Earth", *Time* (09.04.1990): 90-91. [www.time.com/time/magazine/article/0,9171,969786,00.html](http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,969786,00.html) (besøgt: 09.10.2011)

## Noter

1. Dette – at hvert afsnit af *Six Feet Under* påbegyndes med en lille vignette, hvor en person dør – er antageligt inspireret af den engelske dramaserie *Casualty* (BBC, 1985-), som anvender samme konceptuelle form.
2. Det kan heller ikke afvises, at der her er tale om symbolske referencer til nordisk mytologi (i form af Yggdrasils ask og Odins ravne, Hugin og Munin, som bringer varsler om godt og ondt, og som repræsenterer hhv. "tanken" og "erindringen"). Det må også bemærkes, at ravne til føde foretrækker ådsler og syge dyr, hvorfor netop raven – kulturhistorisk set – er blevet koblet til død og forgængelighed.
3. Visualiseringen af en blomst, som visner i *fastmotion*, understøttet af en smuk, non-diegetisk musik, understreger igen det fokus, der er i *Six Feet Under* på forgængelighed og død. Eller rettere: den kobling, man oplever i *Six Feet Under* imellem forgængelighed og æstetik.
4. Et eksempel på en ekspressiv brug af musik i *Six Feet Under* finder vi i pilotafsnittets afslutningssekvens, hvor Nate, som har besluttet sig for at løbe en tur, gør holdt ved et busstoppested. Ved dette stoppested ser Nate en bænk, placeret under et skilt med den symbolske påskrift "Accident", hvorpå han tilsyneladende ser sin afdøde far (der netop døde i en busulykke). En bus kommer forbi, og bedst som musikken – The Devlins' indietrack "Waiting" – entrerer lydsporet, ses nu en bus, der kører forbi med faderen på et af passagersæderne. "Waiting at the station," lyder det fra den non-diegetiske musik, idet vi ser Nate i en halvnær, som netop venter, venter på sit nye liv og på en umulig sidste stund med

sin nu afdøde far. I en serie af shot-reverse-shots ser vi nu Nate og en række forskellige for-bipasserende, set fra Nates point of view, som i slowmotion kigger stift og tilsyneladende anklagende på den sorgtyngede, hjemvendte søn. I denne sekvens, der har tydelige remiscenser af musikvideoens æstetik, får musikken således en ekspressiv funktion, samtidig med at den optager sit eget tydelige rum i fortællingen. Denne mere påfaldende og MTV-lignende iscenesættelse af populærmusikken er typisk for nyere film, og dette fænomen har jeg beskrevet andetsteds. For mere herom, se derfor Halskov 2009.

5. I en vis forstand går dette fokus på kroppen og dens forgængelighed (*vanitas*) endnu længere tilbage, og dette er også en velkendt del af barokkens ikonografi (som set hos bl.a. Thomas Kingo).

## Listen carefully – *The Wires* opgør med politiserien

Af ANNE GJELSVIK og JØRGEN BRUHN

If Charles Dickens were alive today he would watch *The Wire*, unless, that is, he was already writing for it.

- *The New York Times*<sup>1</sup>

Formålet med denne artikel er at introducere den kritikerroste serie *The Wire* (HBO, 2002-2008) samt diskutere ligheder og forskelle i forhold til mere konventionelle amerikanske politiserier. Vi vil vise, hvordan serien placerer sig i den såkaldte "Quality TV"-tendens i amerikansk fjernsyn, samt hvorledes serien bryder med den konventionelle politiserie i kraft af sin narrative kompleksitet (Mittell 2006, Nanicelli 2009), sit omfattende persongalleri og sine adskillige synsvinkler (Kinder 2008) og ikke mindst omformningen, eller snarere fravalget, af den traditionelle "whodunnit"-struktur. Udgangspunktet vil være en sammenligning af *The Wire* og romanforfattere som Balzac og Dickens, og mens fjernsynsteoretikere som Jason Mittell kategorisk afviser den slags sammenligninger, vil vi med støtte i Bachtins romanteori fokusere på lokaliteternes samt sprogets betydning i serien og argumentere for, at serien faktisk repræsenterer en for fjernsynet ny måde at tilvejebringe kriminalitetens fortælling på. Vi belyser vores pointer ved hjælp af et analytisk nedslag i første afsnit i fjerde sæson.

### I og uden for fjernsynsmediets traditioner

Krimiserien har stået stærkt inden for den amerikanske fjernsynstradition, og politiserier med fokus på politiefterforskning har bestandig indgået i fjernsynsselskabernes kernerepertoire. *The Wire* placerer sig således i forlængelse af en lang række samtidige populære serier, som omhandler efterforskning af kriminalitet, som *CSI*-seriene (CBS), *The Shield* (FX, 2002-2008) eller *The Closer* (TNT, 2005-2011). Serien adskiller sig imidlertid fra disse mere konventionelle serier, både tematisk og æstetisk. Det mest slående ved *The Wire* sammenlignet med andre nyere amerikanske politiserier er dens adstadige tempo og stort anlagte struktur. Seriens skala – fem sæsoner og 60 afsnit – tillader en kompleks fortælling med et stort antal karakterer, som man ikke finder i andre serier, ikke engang i soaps.

Hver sæson afdækker forskellige aspekter af "the war on drugs", som David Simon i et af sine mange interview døber "krigen mod den amerikanske

underklasse" (Hornby 2007). Serien tager sin seer gennem store dele af Baltimore, fra gadehjørnerne til den døende havn, fra politiets hovedkvarter til journalisternes kontorer og politikernes bonede gulve. De grundlæggende sceneskift fra sæson til sæson er krævende for seerne, og som adskillige forskere har vist, er dette typisk for udviklingen af det såkaldte "Quality TV" (Thompson 1996, McCabe & Akass 2007), som karakteriseres gennem en kompleks fortælling med mange karakterer og handlingstråde samt en blanding af fortælleformer (den episodiske serie og føljetonen). Derfor egner serien sig også bedst til at blive set i seerens eget tempo, ideelt med to eller tre afsnit i træk, hvorfor serien også passer bedre til dvd end til fjernsynsformatet (Gjelsvik 2010).<sup>2</sup> Serien følger dog tv-traditionerne, når den prioriterer dialog højt, hvilket er et blandt flere træk, hvorpå serien paradoksalt nok er beslægtet med den mindre prestigefyldte soap (Altman 1987, se også Engelstad 2011).

Serien trækker således på flere fjernsynsgenrer, hvor den amerikanske realistiske krimifortælling, politiserien, er den vigtigste. Blandt forbillederne finder man *Hill Street Blues* (NBC, 1981–1987) og *Homicide* (HBO, 1993–1999) (baseret på David Simons bog *Homicide: A Year on the Killing Streets*, 1991) og, med hensyn til institutionskritikken, også en serie som *Kojak* (CBS, 1973–1978). I andre henseender er serien et klart opgør med krimitraditionen: Den nægter seeren tilfredsstillelsen ved en klar "whodunnit"-tilgang til krimifortællingen, den mangler en konventionel detektiv eller politihelt, og den tilbyder ingen enkle løsninger, hverken på den udbredte kriminalitet i samfundet eller på de konkrete forbrydelser.

### Tv-seriens litterære aspekter

Det er bl.a. ovennævnte dimensioner af *The Wire*, der ligger bag de hyppige sammenligninger af serien med litterære forgængere. Simon er i norske *Dagbladet* blevet beskrevet som "vor tids Dickens" (Duckert 2008) og som "vor tids Balzac" i *Frankfurter Allgemeine* (Kämmerlings 2010). David Simon selv er skeptisk over for disse sammenligninger (Simon 2009), men har selv bragt ved til bålet ved at tale om serien som bl.a. "a visual novel" samt understreget sin inspiration fra græsk tragedie (Mittell 2007).

Sammenligningerne kan påpege relativt banale ligheder mellem David Simon og f.eks. Dickens, som begge er forfattere og journalister, men de kan også referere til kvantitet: Både Dickens og Simon producerede omfattende fiktionsværker (og selve omfanget tilbyder egne narrative mulighe-

der), som blev skrevet og/eller publiceret i ugentlige eller månedlige afdelinger, tydeligt tilrettelagt i henhold til en seriel fortælleform.

Desuden kan sammenligningen antyde, hvordan Simons arbejde, som flere af 1800-tallets realistiske romanforfattere, har en samfundskritisk dimension, som viser sig i et dybt skeptisk forhold til samfundets institutioner og en sympati over for mindrebemidlede dele af befolkningen. Et andet aspekt, der bringer Simon i selskab med nogle af de store realistiske romanforfattere, er den fælles bestræbelse på at skabe storslåede, delvist autonome fiktionsverdener med meget stærke realitetsmarkører. I modsætning til f.eks. Jason Mittells ønske om at analysere fjernsynsserien kun som fjernsyn og inden for seriernes og fjernsynsgenrerens konventioner og æstetik, vil vi altså argumentere for en intermedial sammenligning, idet romanen forekommer os at være et særdeles frugtbart sammenligningsobjekt.<sup>3</sup> Vi vil endda hævde, at et romanteoretisk perspektiv kan danne et frugtbart udgangspunkt for en nærmere beskrivelse af den nye fjernsynsform, nærmere bestemt M.M. Bachtins teorier.

## Bachtins diskursanalyse

Indtil videre er M.M. Bachtins arbejde frem for alt blevet brugt inden for literaturvidenskab og lingvistik og, på mere overordnet niveau, inden for andre kulturvidenskabelige discipliner.<sup>4</sup> Vi vil her foreslå en model, som kombinerer Bachtins ideer om romanens sprog med hans tid-rum-tænkning, og hvor genren spiller en vigtig rolle som en grund for analysen. Modellen muliggør analyse af narrative tekster på tværs af konventionelle mediegrænser. Vi kan formulere grundtankerne ved hjælp af tre udsagn:<sup>5</sup>

1. Genren er grundlaget for alle ytringer: Genren bringer en form- og indholds-”erindring” med sig, og den muliggør, men sætter tillige grænser, for ytringer.
2. Alle ytringer udtrykker og er udtryk for tid-rumlige konstellationer (kronotoper).
3. Alle ytringer er forbundet til sin samtids kontekst og beskriver direkte eller indirekte den sociale kontekst igennem en orkestrering af ofte mange forskellige socialt definerede diskurser (der kan spænde fra socialelekter til nationale dialekter).

Stort set alle narrative tekster ville kunne analyseres ud fra disse grundpræ-

misser (genre, kronotop, sproglig diversitet), men *The Wire* forekommer at være et særligt oplysende eksempel på modellens analysekraft. Vi har allerede nævnt seriens relation til genren i form af tv-konventioner, og nedenfor vil vi derfor særligt koncentrere os om de to resterende dele af modellen: den tid-rumlige repræsentation af seriens lokaliteter og seriens karakteristiske forskelligstemsighed (som man med den engelske terminologi også omtaler som heteroglossia).

### Epokale kronotoper og kronotopmotiver

Den grundlæggende ide i Bachtins kronotopteori er, at narrative formers psykologiske, eksistentielle og ideologiske indhold tenderer til at samle sig i aflæsbare tid-rum-klynger.<sup>6</sup> Kronotopen afspejler sin tids mentalitetshistoriske former, dvs. er på en og samme gang præget af sin tid, samtidig med at kronotopen muliggør repræsentationer af sin samtid i kunstnerisk form. Det er både et analytisk redskab og et kognitivt begreb, som muliggør diagnoser af kulturelle mønstre gennem en analyse af konkrete narrative tekster. Analysen af kronotoper kan afsløre indholdsmæssige aspekter, men peger også altid ud imod mere abstrakte, f.eks. mentalitetshistoriske strukturer.

Bachtins teori kan med fordel opdeles i to dimensioner (Bruhn 2005): *epokale kronotoper* og *kronotopmotiver*. Begrebet "epokal kronotop" angår tid-rum-konstellationer på et relativt abstrakt niveau, bedst egnet til at give overordnede karakteristikker af fortællingers struktur. Epokale kronotoper i en tekst kan afgrænse stabile genreformer og sætte disse i relation til en epokes tid-rum-konstellation. Bachtin foreslår nogle afgørende epokale kronotoper, som går helt tilbage til antikken, men som fortsat er livskraftige, såsom den græske eventyrskronotop, prøvelseskronotopen og den biografiske kronotop. Den græske eventyrskronotop er en enkel, men effektiv form: En helt kan gennemleve enorme mængder handling og eventyr, uden at kronologisk tid forløber. Prøvelseskronotopen ligger bag, af og til i kombination med eventyrskronotopen, fremstillingen af en religiøs, eksistentiel eller personlig prøvelse. Den biografiske kronotop, opstået i renæssancen, lader helten forandre sig over tid i en reel udvikling.

De epokale kronotopers tidsforståelse kan tænkes sammen med typiske tv-formater og adskille episodiske serier (eventyrkronotopen) fra mere føljetonorienterede serier. Eventyrskronotopen karakteriserer de fleste politiserier (samt megen anden krimifiktio i andre medier), hvor hver episode indledes med at etablere en forbrydelse, som er opklaret ved episodens af-

slutning. Konventionelle politiserier er således koncentreret om efterforskning af en enkelt sag, der afsluttes ved (og tilsyneladende glemmes efter) afsnittets slutning (Mittell 2007). Den traditionelle krimifortælling deler også træk med den biografiske kronotop i kraft af dens fokus på karakterudvikling, forbryderens motiver og psykologi samt detektivens personlighed og evner. Dette format prøver *The Wire* lige præcis at undgå, og serien overskrider eventyrskronotopen for i stedet at skabe en diametralt modsat tidskonstruktion. Forskellen mellem *The Wire* og andre politiserier kan således aflæses i genre, men også i kronotopisk form, hvilket kan indsætte serien i en større historisk sammenhæng.<sup>7</sup>

Rytmen og den særlige (lave) hastighed i *The Wire* kan således med fordel beskrives ud fra Bachtins begreber: Den ekstremt omstændelige forbedelse (det kan vare seks afsnit at placere aflytningsudstyret – the wire – og en hel sæson at løse en forbrydelse) og de næsten provokerende fraværende klimakser er i implicit, men ikke desto mindre direkte, opposition til f.eks. *CSI*,<sup>8</sup> hvori de selvstændige afsnit konventionelt afsluttes med en løst forbrydelse. Overraskende nok minder *The Wire* også i dette aspekt, i kraft af sin åbne men sammenhængende struktur, mere om soapens form end om andre politiserier.

Modsat de epokale kronotoper angår kronotopmotiverne konkrete aspekter af specifikke tekster – oftest aspekter, der koncentrerer hele tekstens tid-rumlighed i sig. Det kan dreje sig om "salonen" i 1700-tallets litteratur, "vejen" i eventyrromaner, den restmedicinske afdeling i moderne politiserier.<sup>9</sup> Eller, som vi skal se, gadehjørner og veje i nutidens Baltimore. Som vi vil vise, fungerer de to niveauer sammen formmæssigt, men gør også, at serien kan udsige nye ting om kriminalitetens årsager og løsninger.

### Kronotopmotiver i *The Wire*

Serien skifter radikalt lokalitet fra sæson til sæson, således at første sæson viser narkotikakriminaliteten og -bekæmpelsen på gaden; anden sæson bruger byens økonomisk stærkt pressede havn som baggrund for en relateret, men ikke identisk kriminalitet osv..

David Simon har selv beskrevet seriens overordnede struktur i politiske og etiske termer (Hornby 2007), men en læsning med det, vi kalder kronotopmotiver, kan supplere Simons beskrivelser og optegne en anden struktur i serien, idet kronotopmotiverne i de fem sæsoner kunne udlægges som "gadehjørnet", "havnen", "rådhuset", "skolen", "avisen". Vores kategorisering



viser Simons og hans medforfatter Ed Burns' radikalt anderledes måde at opfatte kriminalitet på, sammenlignet med konventionelle tv-serier; nemlig som et fænomen, der knytter sig til socialt definerede geografiske rum.

I det følgende eksemplificerer vi kronotopmotiverne gennem en analyse af dele af det første afsnit i fjerde sæson ("Boys of Summer"). Afsnittet er centralt placeret i seriens overordnede struktur: Det etablerer sæsonens grundformer og rekapitulerer desuden tidligere hændelser og omgivelser.

Afsnittet strækker sig over to dage og involverer mindst 20 forskellige locations. Skolen er hovedlokaliteten i fjerde sæson og gestaltes som et sted for mulig uddannelse og udvikling, men desuden, og mere sandsynligt, er skolen en uddannelsesmæssig blindgyde og virker måske endda bedst som en slags træning i at begå sig uden for skolens område, på gaden. To elementer – steder og bevægelse – er afgørende for at undersøge kronotopmotiver i afsnittet. Først og fremmest møder vi altid de unge, som af og til endda er børn, udenfor, på gaden (*The Corner*, som en tidligere David Simon-tv-serie simpelthen hed), hvor de i vores analyseeksempel fanger duer, som de håber at kunne sælge tilbage til deres retmæssige ejere. I modsætning til de unges liv på gaden lever de institutionelle beslutningstagere (skolens rektor, politiledelsen, politikerne) i trygge, beskyttede indendørsmiljøer i store, velholdte bygninger.

Forskellene mellem de socialt og etnisk stærkt segregerede kvarterer udgør visuelle motiver i seriens overordnede struktur. At åbne en scene med et *establishing shot* fokuseret på en bygning, hvori handlingen finder sted, er naturligvis en veletableret konvention i såvel film som tv-fiktion. Men effekten er anderledes her, for det første fordi stedet spiller en vigtig rolle i fortællingen (og altså ikke negligeres til fordel for f.eks. de personlige relationer, som er alfa og omega i soapen), og for det andet fordi de mange og grundigt beskrevne steder i serien i sig selv viser et socialt og etnisk differentieret billede af Baltimore.

Lokaliteterne spiller altså en rolle i sig selv; stederne *skaber* handlingen i *The Wire*.<sup>10</sup> Eksempelvis i den række af meget forskellige huse, som vises i begyndelsen af afsnittet; fremstillingen af disse bygninger repræsenterer modstillingen af drømme, håb, håbløshed i en række, som vi vil betegne som kronotopmotiver, i modsætning til en mere konventionel tv-fortællings række af hændelser eller handlinger. Bachtins forståelsesperspektiv understreger altså andre aspekter af fortællingen: Figurernes personlige valg underbetones, hvorimod den strukturelle, institutionelle tvang fremhæves.<sup>11</sup> I

vort eksempel fremstilles adskillige lokaliteter på mindre end fem minutter: Vi kommer ind i *politistationen*, hvor en betjent i smug betragter nogle arkitekttegninger over et *sommerhus*, der skal i brug, når han skal pensioneres. Den næste lokalitet er et af de forladte *huse* og *Bodies corner*, hvorfra han sælger narko. Den næste lokalitet er *rådhuset*, hvor eksbetjenten Herc nu arbejder, og hvor vi ser ham tage *elevatoren* opad i bygningen (hvilket symbolsk repræsenterer hans egen vej opad på karriere- og dermed lønrangstigen) (fig. 1-4).



Fig. 1-4. Sommerhuset ved stranden, den forladte bygning samt City Hall udefra og indenfor. Foto: HBO Video.

Forskellene mellem disse lokaliteter har at gøre med mulighederne for at bevæge sig, hvilket bliver tydeligt, når man sammenligner politikerens Carcetti med drengene i afsnittets titel: "The Boys of Summer" (en gruppe drenge fra det sociale boligbyggeri). Selvom Carcetti tydeligvis er frustreret over hans valgtales manglende respons på plejehjemmet samt føler sig "fanget" i et rum, hvor hans eneste opgave er at indsamle penge til sin kampagne, så er han aldrig frarøvet sin bevægelsesfrihed. Selve hans kampagne

er netop afhængig af, at han kan bevæge sig rundt i Baltimore, hvilket visuelt fremstilles i de scener, hvor vi følger Carcetti i hans bil, mens byens forskellige kvarterer og områder passerer uden for bilruden. Han bevæger sig rundt i området og ser affald, forfaldne, ubeboelige huse (som seeren ved skjuler lig) – men kan naturligvis forlade området og tage hjem til sit forstadsvillakvarter efter sin rundtur.

Kriminalitet og kriminelle skabes – synes serien at påstå – gennem det, vi kalder "blindgydens kronotop". Oplæringen sker frem for alt igennem forholdet mellem de unge narkohandlere og de yngre og endnu uerfarne unge i de udsatte områder (f.eks. Bodie og Namond) samt de uskyldige børn (f.eks. Randy og Dukie). Skabelsen af kriminalitet og kriminelle skildres desuden gennem en elegant parallels scene i denne episode: De voksne gangstere aftaler en morderisk hævnplan, mens *the boys of summer* sætter en fælde op for en rivaliserende gruppe unge. Det amatøragtige baghold mislykkes, og fælden klapper om dem selv, hvorefter de fanges mellem skrald, forladte huse og gamle biler. Mens den anden gruppe skulle have vandballoner fyldt med tis over sig, ender det med, at en af drengene fra gruppen, vi følger, selv tisser i bukserne. Og når dealeren Lex går ad en af disse baggader på vej mod, hvad han tror er et stævnemøde, venter de to lejemordere Snoop og Chris på ham på en legeplads. Af praktiske grunde føres han dog ind i et af de forfaldne, forladte huse, afspærret med et skilt, der siger: "If an animal is trapped, call ..." (fig. 5). Der findes ingen vej ud af slummens blindgyder, hverken konkret eller i overført, social betydning, og et af de chokerende aspekter ved serien er den (formodentlig realistiske) måde, hvorpå et stort antal af seriens farvede hovedpersoner simpelthen dør i løbet



Fig. 5. Chris (Gbenga Akinagbe) og Snoop (Felicia Pearson) på natlig vandring efter at have skjult endnu et lig i et af Baltimores mange forladte huse. Foto: HBO Video.

af serien, dræbt af de omgivelser, de lever i.

De mørke gader kontrasteres med lyset fra det nybyggede havneområde, hvor Carcetti en sen aften sidder og overvejer sin situation (fig. 6). Han overraskes af en politipatrulje, men han kan forsikre betjenten om, at alt er i orden. Lyset og lyden af politisirenen skaber en audiovisuel bro til drenge Randy, der sidder på trappestenen til sit hus i et af de fattige kvarterer. Mens Carcetti kan rejse sig og gå (hjem), er Randy fanget i sit kvarter (fig. 7), på sit *corner*: I den tilsyneladende samme by bevæger forskellige mennesker sig rundt i vidt forskellige kronotoper.

Vores kronotopiske analyse viser således, at serien bryder med den konventionelle politiserie i to henseender: for det første ved klart at vise, at komplicerede og alvorlige problemer (såsom organiseret narkokriminalitet) umuligt kan gestaltes (endsige løses!) i den naivt forenklende eventyrskro-



Fig. 6. Carcetti (Aidan Gillen) – opslugt af mørket – skuer ud over byen og det nybyggede havneområde. Foto: HBO Video.



Fig. 7. Randy (Maestro Harrell) på trappestenen til sit hus. Foto: HBO Video.

notop, som præger stort set alle politiserier. *The Wires* lange, ikke-afsluttede form peger på den i og for sig banale kendsgerning, at anderledes forholdsregler og repræsentationsformer må tages i brug for at forstå, og løse, komplicerede problemer. Den slags gestaltninger kan narrative former struktureret af eventyrskronotopen yderst sjældent frembringe. Serien tilbyder – for det andet – skitser til en kompleks repræsentation af de komplicerede problemer, vi møder i serien. Serien udvælger og undersøger fem områder (gadehjørnet, havnen, skolen, rådhuset, pressen), som udgør de grundlæggende kronotopiske omgivelser i serien, og derudover skaber serien på mikroniveau det, vi kaldte en række af kronotopmotiver. Dermed bliver serien i stand til at vise, og det er centralt, at de sociale forskelle mellem amerikanske medborgere kan oversættes til kronotopiske termer: Enten er du fanget i et kvarter – eller også kan du frit overskride de usynlige grænser, der skærer igennem det urbane miljø. En skelnen, der i sidste ende tilbyder en kritik af den ærkeamerikanske forestilling om individuel frihed, som i *The Wire* tildeles nogle og frarøves andre.<sup>12</sup> *The Wire* tilbyder således skitsen til en rummets eller kronotopens politik.

### I flerstemmighedens verden

Ud over manglen på narrativ tilfredsstillelse og den bemærkelsesværdigt decentrale men tydeligt ladede topografi er *The Wire* også stærkt fokuseret på at understrege de mange forskellige måder, mennesker taler. Dialogen har altid været et markant træk ved tv, f.eks. i talkshows og i soaps, men *The Wire* gør så at sige en dyd ud af nødvendigheden og forvandler sprogfokusset til et tema i sig selv. Og fra seriens allerførste scene, hvor McNulty (Dominic West) diskuterer et mordoffers absurde øgenavn ("Snot Boogie") med et vidne, spiller sproget konstant en hovedrolle i serien.

Mens det overordnede tema i serien er myndighedernes kamp mod narkotika, kan man samtidig konstatere, at arenaen for denne kamp er sproget. Seriens titel peger på aflytningens (med fotos som støttende bevismateriale) velafgrænsede mål: at optage den menneskelige stemme med henblik på fremtidig domfældelse. Og man kan fortsætte i dette spor og hævde, at seriens originalitet ikke befinder sig på det visuelle plan, men i højere grad ligger i brugen og fascinationen af sprogets vigtighed for plottet.<sup>13</sup> Den topografiske symbolværdi, som vi diskuterede ovenfor, matches af en lige så fremtrædende sproglig diversitet. Imidlertid kan den kronotopiske og sprogorienterede analyse tillige kombineres, idet den kronotopiske diversitet i høj

grad *afføder* en sproglig diversitet; gadehjørnerne har sit eget sprog, politistyrker har sin jargon, og det samme har journalister, politikere og havnens arbejdere. Serien udstiller flerstemmigheden, men den kritiserer også naive forestillinger om, at sproget kan forandre institutioner og sociale strukturer. Det sker i en kostelig scene, hvor en coach skal vejlede skolelærere om, hvordan de skal nærme sig deres elever: "Remember that phrasing is the cornerstone in communicating with your students," understreger hun snusfornuftigt, hvorefter hun forsyner lærerne med en dosis vaskeægte orwellsk *newspeak*: Alle skal i kor gentage "I.A.L.A.C", som betyder: "I am lovable and capable." Det er vanskeligt at forestille sig et diktum, som ligger længere fra lærernes – eller skolebørnernes – erfaringsverden.

Seriens forfattere demonstrerer, at når repræsentanter for forskellige lokaliteter mødes, opstår en social strid, som kommer til udtryk i sproget. Resultatet er en socio-lingvistisk strid, hvori, som Bachtin ville udtrykke det, de centrifugale kræfter fra de differentierede sociale sprog kommer i vanskeligheder, når de møder andre centrifugalt differentierede sprog (altså at sociale grupperinger understøttes af en sprogbrug, hvor man lukker sig om og trækker sig ind i sit diskursive fællesskab). Ud fra normale forestillinger ville en sådan strid kunne løses ved at falde tilbage til en fælles *lingua franca* ved at tale et centripetalt, normaliseret amerikansk-engelsk. Men som Bachtin viser, så er stridigheder af den art ikke blot et udtryk for sproglige forskelle, men altid et udtryk for sociale hierarkier, således at et centripetalt sprog – rigsdansk i Danmark eller et standardiseret engelsk – strider om herredømmet med subsprogene.<sup>14</sup> For Bachtin er romanen som genre, og dermed romanforfatterens aktivitet, karakteristisk ved at orkestrere en lang række sociale sprog, således at læseren ikke blot følger en hændelsesrække, men i lige så høj grad følger striden mellem forskellige sprog. Ligesom romanens hovedpersoner oftest karakteriseres ved deres sprog og ikke blot ved deres handlinger, således også i *The Wire*, der på denne måde i allerhøjeste grad kan sammenlignes med romangenren.

De fremtrædende forskelligstemmige miljøer, som skabes i serien, kan karakterisere nogle vigtige figurer, som ikke er hovedrolleindehavere, men som har prominente roller i seriens sproglige spil, frem for alt ved at fungere som en slags Hermesfigurer. En af disse er Caroline, som er ansat specifikt til at oversætte det aflyttede gadesprog for politienheden, Norman, som er Carcettis allestedsnærværende personlige assistent og kampagnemedarbejder, og måske frem for alt Bubbles (Andre Royo), narkomanen, som spiller

en mere eller mindre fremtrædende rolle gennem hele serien. Bubbles er en af de eneste figurer, som efter en lang og sej kamp endelig overvinder sin narkotikaafhængighed. Bubbles er i stand til at bevæge sig mellem forskellige kvarterer i Baltimore, og han har kontakter blandt både kriminelle og ikke-kriminelle og er også informant, i en slags venskabspræget relation, for politiet. Bubbles er måske i virkeligheden seriens eneste positive helteskikkelse; en afroamerikaner, sørgmodig men livsklog, synes at være et af de få håbefulde islæt i den ellers så dystopiske skildring.

I det følgende vender vi tilbage til åbningen af fjerde sæson ud fra ideerne om forskelligstemmighed samt sprogets sociale aspekter. Det drejer sig om præ-creditsscenen, hvor Felicia "Snoop" Pearson køber en sømpistol i et byggevarerhus, som foranlediger nogle stærkt specialiserede diskussioner om fordele og ulemper ved forskellige modeller. Ted Nannicelli har fortjenstfuldt diskuteret en række aspekter af denne scene og understreger bl.a., hvordan serien også her sætter hindringer i vejen for en konventionel seriedramaturgi, idet fjerde sæson hverken rekapitulerer tidligere sæsoner eller lader en allerede velkendt hovedkarakter forsikre seeren om, at serien fortsætter tidligere plotlinjer (Nannicelli 2009). Nannicelli nævner ganske kort, hvordan scenen er typisk for, hvordan hele serien belyser sociale og ideologiske stridigheder i kraft af sproget, men det bør tilføjes, at scenen er atypisk, idet vi for en sjælden gangs skyld befinder os i en lokalitet, som er yderst velkendt for middelklasseseeren: byggevarerhuset!

Scenens suspenseelement (som typisk nok skuffes) ligger i, at vi ser den for seeren kendte lejemorder Snoop besøge varehuset, dog for en gangs skyld ikke med (direkte) morderiske hensigter. Derefter kommer så den vel-informerede og høflige samtale, og bortset fra at sømpistolen spiller en rolle i krimiplottet (til at forsegle forfaldne huse, hvori lig gemmes), så er det ikke indholdet af diskussionen, som er vigtigt. Det interessante er snarere den umulige konversation mellem to mennesker, som normalt aldrig mødes, og måske netop derfor lykkes kommunikationen. Sælgeren rådgiver kunden, som på et oplyst grundlag køber en vare. Sælgerens argument – "The DX 460 is fully automatic with a .27 caliber charge. Wood, concrete, steel to steel – she'll throw a fastener into anything. And for my money, she handles recoil better than the Simpson or the P3500" – rammer præcis lejemorderens behov:

Man, shit. I seen a tiny-ass .22 round nose drop a nigga plenty of days, man. Motherfuckers



get up in you like a pinball, rip your ass up. Big joints, though? Big joints, man, just break your bones, you say, 'Fuck it'. I'm gonna go with this right here, man. How much I owe you?

Dialogen bryder med tv-konventionens bud om forståelighed, også for den tv-seer, som er topkoncentreret, samt konventionen om, at dialogens indhold er tilstrækkelig til at fastholde seerens interesse og forståelse. Denne specifikke dialogs dybeste funktion er at pege på de enorme forskelle mellem de sociale lag i nutidens USA, og scenen efterlader seeren, og den forbløffede sælger, med en klar fornemmelse af, at byen styres af nogle mennesker, som ikke deler vores egne middelklasseværdier. Og scenen antyder tillige, at gadekriminaliteten også kan brede sig til middelklassemandens ellers fredhellige lokaliteter.

Det er ikke tilfældigt, som kritikeren Jan Grue har peget på, at seriens første tagline var "Listen carefully", og at den sidste var "Read between the lines" (Grue 2008). For at *The Wire*-seeren skal begribe seriens "store fortælling", må han eller hun gennemgå en dannelsesproces, der består i at lære at "listen carefully" og at "read between the lines." *The Wire* viser os, af og til med næsten didaktiske midler i sin tid-rum-gestaltning og sin repræsentation af sproget, *at* og *hvordan* frihed og tvang, muligheder og begrænsninger manifesteres i kronotoper og i sprogformer, som kun kan afspejles i nye former for fjernsynsfortællinger.

## Litteratur

- Altman, Rick (1987, opr. 1979): "Television Sound", in Horace Newcomb (red.), *Television: The Critical View*. New York: Oxford University Press.
- Bachtin, M.M. (2003): *Ordet i romanen*. Overs. Nina Møller Andersen og Alex Fryszmann. København: Gyldendal.
- Bakhtin, M.M. (1985): *Problems of Dostoevsky's poetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Bachtin, M.M. (1986): *Speech Genres and Other Late Essays*. Overs. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M.M. (2006): *Tid, rum og historie – kronotopens former i europæisk litteratur*. Overs. Harald Jepsen, efterskrift af Rigmor Kappel Schmidt. Aarhus: Kulturklassiker Klim.
- Bruhn, Jörgen (2012): "Between the sayable and seeable. A Bakhtinian reading of Bendis' *Torso* (2000)", in *Scandinavian Journal of Comic Art*, 1, 1 (under udgivelse).
- Bruhn, Jörgen (2005): *Romanens tænker. M.M. Bachtins romanteorier*. København: Multivers.
- Bruhn, Jörgen, Anne Gjelsvik & Henriette Thune (2011): "Parallel worlds of possible meetings in *Let The Right One In*", in *Word and Image*, 27, 1, 2-14.
- Duckert, Hege (2008): "Dickens for vår tid", in *Dagbladet*, 09.05.2008. [www.dagbladet.no/kultur/2008/05/09/534821.html](http://www.dagbladet.no/kultur/2008/05/09/534821.html) (besøgt 19.10.2011)
- Engelstad Audun (2011): "It's not Tv – or is it?", in *16:9*, #42, februar. [www.16-9.dk/2011-02/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2011-02/side11_inenglish.htm) (besøgt 19.10.2011)



- Flanagan, Martin (2009): *Bakhtin and the Movies. New Ways of Understanding Hollywood Films*. London Palgrave MacMillan.
- Foucault, Michel (1984, opr. 1967): "Of Other Spaces (1967), Heterotopias". [foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html](http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html) (besøgt 18.08.2011)
- Gjelsvik, Anne (2010): "The Wire og krimfortellingens nye serialitet", in Jørgen Riiber Christensen & Kim Toft Hansen (red.), *Fingeravtryk. Studier i det kriminelle*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Griffin, Nick (2007): "Inside HBOs The Wire", in *Creative COW Magazine*. [magazine.creative-cow.net/article/inside-hbos-the-wire](http://magazine.creative-cow.net/article/inside-hbos-the-wire) (besøgt 19.10.2011)
- Grue, Jan (2008): "Språklig suksess", in *Dagbladet*, 16.01.2008. [www.dagbladet.no/tekstar-kiv/artikkel.php?id=5001080034446&tag=item&words=wire](http://www.dagbladet.no/tekstar-kiv/artikkel.php?id=5001080034446&tag=item&words=wire) (besøgt 19.10.2011)
- Haynes, Deborah J. (1995): *Bakhtin and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hornby, Nick (2007): "David Simon", in *The Believer*, august. [www.believermag.com/issues/200708/?read=interview\\_simon](http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview_simon) (besøgt 19.10.2011)
- Kämmerlings, Richards (2010): "Ein Balzac für unsere Zeit", in *Frankfurter Allgemeine*, 14.05.2010. [www.faz.net/s/Rub642140C3F55544DE8A27F0BD6A3C808C/Doc~EEC9218BC635D4CFE9416D2AFFCF985BF~ATpl~Ecommon~Scontent.html](http://www.faz.net/s/Rub642140C3F55544DE8A27F0BD6A3C808C/Doc~EEC9218BC635D4CFE9416D2AFFCF985BF~ATpl~Ecommon~Scontent.html) (besøgt 19.10.2011)
- Kinder, Marsha (2008): "Re-Wiring Baltimore The Emotive Power of Systemics, Seriality, and the City", in *Film Quarterly*, 62, 2, 50–57.
- Kulish, Nicholas (2006): "Television You Can't put Down" in *New York Times*, 10.09.2006. [www.nytimes.com/2006/09/10/opinion/10sun3.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2006/09/10/opinion/10sun3.html?_r=1) (besøgt 19.10.2011)
- McCabe, Janet & Kim Akass (2007): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London and New York: I.B Tauris.
- Mittell, Jason (2009): "All in the Game: *The Wire*, Serial Storytelling and Procedural Logic", in Pat Harrigan & Noah Wardip-Fruin (red.), *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*. Baltimore: MIT Press, 429–438.
- Mittell, Jason (2006): "Narrative Complexity in Contemporary American Television", in *The Velvet Light Trap*, #58, efterår, 29–40.
- Mittell, Jason (2007): "The-wire-and-the-serial-procedural". [justtv.wordpress.com/2007/05/22/the-wire-and-the-serial-procedural-an-essay-in-progress/](http://justtv.wordpress.com/2007/05/22/the-wire-and-the-serial-procedural-an-essay-in-progress/) (besøgt 19.10.2011)
- Modleski, Tania (2003): "The Rhythms of Reception", in E. Anne Kaplan (red.), *Regarding Television*. The American Film Institute Monograph Series, Volume II. Los Angeles: The American Film Institute.
- Nannicelli, Ted (2009): "It's all connected: Televisual Narrative Complexity", in Tiffany Potter & C. W. Marshall (red.), *The Wire: Urban Decay and American Television*. New York and London: Continuum.
- Nielsen, Jakob Isak (2010): "Antonioni Pirouette", in *16:9*, #39, november. [www.16-9.dk/2010-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2010-11/side11_inenglish.htm) (besøgt 19.10.2011)
- Simon, David (2009): "Interview with David Simon about his new project TREME". [www.nyc-cine.com/2009/12/interview-with-wires-david-simon-and.html](http://www.nyc-cine.com/2009/12/interview-with-wires-david-simon-and.html) (besøgt 20.12.2010)
- Stam, Robert (1992): *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Thompson, Robert (1996): *Television's Second Golden Age*. New York: Continuum, 1996.
- Tryon, Chuck (2009): *Reinventing Cinema: Movies in the Age of Media Convergence*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

## Noter

1. Kulish 2006.
2. For en baggrund om, hvordan den såkaldte mediekonvergens har ændret filmdistribution og –forbrug, se f.eks. Tryon 2009.

3. "As a television scholar, this cross-media metaphor bristles – not because I don't like novels, but because I love television. And I believe that television at its best shouldn't be understood simply as emulating another older and more culturally valued medium. *The Wire* is a masterpiece of television, not a novel that happens to be televised, and thus should be understood, analyzed, and celebrated on its own medium's terms" (Mittel 2007).
4. Større Bachtinstudier uden for litteraturvidenskab omfatter bl.a. Haynes (1995), Stam (1992) og Flanagan (2009).
5. For en mere udfoldet fremlæggelse og eksemplificering (gennem en analyse af en grafisk roman) af denne diskursteori, se Bruhn 2012.
6. Bachtins kronotoptænkning fremstilles i hans store essay *Tid, rum og historie – kronotopos former i europæisk litteratur* samt i det vigtige fragment om Goethe, "The Bildungsroman and its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)" i *Speech Genres and Other Late Essays* (1986).
7. Den epokale kronotop, som sættes i stedet, ligger nærmere på den "biografiske" kronotop, som Bachtin frem for alt fandt aktualiseret i Goethes og andres prosa i 1700- og 1800-tallet, hvor korrelationerne mellem menneskets erfaring og historisk tid bygges op: Dickens og Dostojevskij er for Bachtin arvtagere til denne tradition i andre dele af hans romanteori, f.eks. i *Ordet i romanen* (2003) og *Problems of Dostoevsky's Poetic* (1985).
8. I et afsnit i fjerde sæson foreslår Bubbles Kima, at hun skal tjekke en mobiltelfon for fingeraftryk, hvorpå Kima svarer: "Prints? Look at you, getting all CSI on me and shit."
9. For en diskussion af et specifikt kronotopisk motiv i nyere film, se Bruhn, Gjelsvik & Thune 2011.
10. Dette er et velkendt træk ved filmmediet, ikke mindst i den europæiske filmtradition. Den tyske instruktør Wim Wenders har gjort sig til talsmand for "places" som en narrativ motor også i amerikansk film. Se afsnittet "Spatial Realism" i Nielsen 2010.
11. Om institutionernes determinerende rolle i menneskenes liv, se Mittell 2009.
12. Tidligere tiders hierarkiske rumopdeling er således ikke et overstået stadie, præcis som Michel Foucault påpeger i sin skitse af rumlighedens historie og nutidige konsekvenser i "Of Other Spaces" (1967), *Heterotopias*.
13. For baggrundsinformation om stilistiske og visuelle valg se f.eks. Griffin 2007.
14. Se M.M. Bachtin, *Ordet i romanen*.

## "Welcome to fucking Deadwood" – fortælling, sprog og krop i verdens vildeste western

Af PALLE SCHANTZ LAURIDSEN

*Deadwood* (HBO, 2004-2006) ruskede op i den myte om det vilde vesten, der har udfoldet sig i amerikansk populærkultur i over 100 år. Føljetonen om livet i guldgraversamfundet i South Dakotas Black Hills mindede nemlig ikke meget om de westerns, vi kender fra film og tv-serier.

Nogle af westernmytologiens centrale – og virkelige – skikkelser er med i *Deadwood*, men enten er deres tid forbi, eller også er deres roller langt fra heroiske: Den berømte revolvermand og *gambler* Wild Bill Hickok er livstræt. Som han siger til sin bekymrede ven, Charlie Utter: "Can you let me go to hell the way I want to?" (1:4).<sup>1</sup> Han nærmest søger døden, og senere i samme afsnit virker det, som om han med vilje lader sig skyde i ryggen ved pokerbordet. Wyatt Earp, der nogle år senere skulle blive udødeliggjort som helten fra *Gunfight at the O.K. Corral*, aflægger et lidet heroisk besøg i Deadwood, og den største kvindelige westernlegende af dem alle, Calamity Jane, skildres som en angstpræget alkoholiker – omend også som et meget empatisk individ. I *Deadwood* er de mytologiske skikkelser ikke helte. De er mennesker.

*Deadwood* er en genskrivning af westernmytologien. I denne nye version bliver det amerikanske samfund grundlagt i facetterede karakterers strategiske og voldelige strid om guld. De kæmper på liv og død, mens de drikker og horer, og saftige eder flyver gennem luften. De hvide, engelsktalende mænd udkæmper de største slag, men kvinderne spiller en central rolle: Sammen med mændenes voksende indsigt i nødvendigheden af forholdsregler, der kan regulere deres egen aggressivitet, udgør kvindernes empati den stærkeste modvægt til den hensynsløse egoisme, de stærkeste mænd repræsenterer. Samtidig giver *Deadwood* et komplekst billede af, hvem der egentlig var med, da USA blev til: Blandt bebyggelsens mange indbyggere findes også – med betegnelser, der bruges af karaktererne – *Celestials* eller *Chinks*, *Squareheads* og *Cornish*: kinesere, nordmænd og folk fra Cornwall – ud over *Jew bastards* og *Niggers*. Rundt om byen bor *the godless, savage cocksucker Sioux*.

Centralt i *Deadwoods* modernisering af skildringen af det vilde vesten står sproget og kroppen. Sprogligt er det markant, at karaktererne taler de-

res modersmål og præcist beskrives ved deres meget forskellige sprogbrug. Gennemgående karakterer kendetegnes af en nærmest svulstig veltalenhed, samtidig med at ord som *cocksucker* og *motherfucker* er usædvanligt hørfrekvente. I hvert fald for tv. I forlængelse heraf er *Deadwood* meget fokuseret på kroppen; på dens afsondringer og på, hvad der sker, når den går i stykker eller "bare" reagerer på sygdom: Lort, pis, sperm, bræk, spyt og blod hører til *Deadwoods* univers, og voldsom sygdom og makabre dødsfald præger den sepiatonedede verden, hvor det er karaktererne og ikke omgivelserne, der er farverige. *Deadwood* er indelukket, klaustrofobisk. Himlen og de endeløse vidder, der er centrale visuelle elementer i klassiske westerns af John Ford-typen, er fraværende. Tilbage står sølet, barerne og kampen om guldet. Alt sammen belyst af (noget, der ligner) naturlige lyskilder: sollyset, der falder ind gennem åbne døre og vinduer; petroleumslamper, der oplyser både uden- og indendørs *locations* om natten. Det giver nogle meget karakteristiske lysvirkninger og – i natte-scenerne – en meget lille dybdeskarphe d i billederne. Visuelt ligner *Deadwood* derfor mere *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick 1975) og tematisk mere *Unforgiven* (Clint Eastwood 1992), end den ligner en farvestrålende, klassisk western-tv-serie som *Bonanza* (NBC, 1959-1973). Den minder i det hele taget mere om en film end om en tv-serie, bortset fra at dens format er føljetonens.

## Baggrunden

*Deadwood* udspiller sig i 1876-1877 og har baggrund i virkelige hændelser. Virkelighedens *Deadwood* var en ulovlig bosættelse i Lakota-stammens territorium. Ifølge Fort Laramie-aftalen fra 1868 mellem den amerikanske regering og de lokale stammer måtte ingen hvide bevæge sig ind i territoriet uden stammernes tilladelse. Hvis nogen slog sig ned i territoriet, skulle de drives bort af den amerikanske hær. Men der blev fundet guld i området, og lykkejægerne strømmede til – aftale eller ej (Johnson 2009: 809).

*Deadwood* tager sin egentlige begyndelse kun få uger efter general Custers historiske nederlag i slaget ved Little Big Horn den 25.-26. juni 1876. Slagmarken lå kun nogle få 100 kilometer vest for *Deadwood*, men føljetonen handler *ikke* om stridigheder mellem guldgraversamfundet og stammerne. Stridighederne udspiller sig i *Deadwood* selv – og i forholdet mellem byen og de omkringliggende amerikanske territorier.

Ud over bipersoner som Wild Bill Hickok, Calamity Jane og Wyatt Earp har også f.eks. de to hovedpersoner, den retskafne Seth Bullock og den dæ-

moniske Al Swearengen, levet i virkelighedens verden. Det samme har bl.a. avisredaktøren A.W. Merrick og industrimanden, den senere guvernør og senator, George Hearst.<sup>2</sup> Han var far til avismanden William Randolph Hearst, som filmkendere forbinder med Orson Welles' *Citizen Kane* (1941).

Seriens "skaber", executive producer og de facto forfatter David Milch brugte to år til research, men forholdt sig frit til fortiden, og *Deadwood* er ikke et historisk dokudrama. Den er et nyt og anderledes bud på, hvordan historien om det vilde vesten udspillede sig, og dermed på, hvordan USA blev til i skånselsløse overlevelseskampe – på den mudrede hovedgade, i bordellernes baglokaler, i barerne, i Chinatowns svinestier, i det barbariske lønslaveris industrialiserede guldminer; men den fortæller også om de tendenser, der trak i retning af et humant, demokratisk retssamfund.

David Milch ville med *Deadwood* undersøge, "hvordan mennesker improviserede sig frem til et samfunds strukturer, når der ikke var nogen lov, der kunne vise dem vejen [...] hvordan loven udviklede sig af den sociale tilskyndelse mod at minimere følgeskaderne af hævn" (citeret i Newcomb 2008: 94. Min oversættelse). Skal der være *orden* i et samfund – og kan man have orden uden *lov*? I prologen til det første afsnit spørger en fængslet hestetyv med forhåbning i stemmen, om det virkelig er rigtigt, at der er "No law at all in Deadwood" (I:1). Han får som svar, at Deadwood ligger på "Indian territory" (I:1), og den lov, der hersker til at begynde med, er den stærkestes ret. Det politiske system i Deadwood udvikler sig derfra over oligarki til en rudimentær form for demokrati, eftersom der afholdes valg til både sherif- og borgmesterposterne i de sidste afsnit. Men den stærkestes ret består: Der indkaldes soldater til at stemme for korrupte politikeres kandidater, og parterne bakker deres kandidater op med større kontingenter våbenføre mænd.

## Auteuren

*Deadwood* er auteur-tv. Auteuren er David Milch, der er født i 1945 og uddannet litterat. Efter endt uddannelse underviste han på flere universiteter, indtil han i begyndelsen af 1980'erne vendte sig mod tv-verdenen og skrev sit første manuskript til Stephen Bochcos *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) (Newcomb 2008: 92). *Hill Street Blues* blev med sine multiprotagonist- og multiploftfortællinger skoledannende inden for nyere amerikansk tv-drama, og Milch arbejdede videre ad de samme spor, da han siden som executive producer – igen i samarbejde med Bochco – stod bag *NYPD Blue*

(ABC, 1993-2005). Han kontrollerede begge disse produktioner "i så stor udstrækning, at han med et filmisk begreb blev deres *auteur*" (Millichap 2006: 185).

Milch var et etableret navn inden for moderne amerikansk tv-drama, da han i 2002 foreslog HBO en fortælling om det "antikke Rom i Neros regeringstid, før der var blevet kodificeret et retssystem" (Newcomb 2008: 94). HBO var imidlertid allerede i gang med at udvikle serien *Rome* (HBO, 2005-2007), så Milch foreslog i stedet at skabe en western med samme tema. *Deadwood* fik amerikansk premiere i foråret 2004 og er præget af Milchs litterære fortid (Millichap 2006) og af hans mangeårige arbejde i tv-branchen. Formelt er han krediteret som *creator* på alle afsnittene og som (med-)forfatter på en del af dem, men Milch har haft omfattende kontrol med hele *Deadwood*, og de omkring 20 forfattere, der er krediteret, har reelt fungeret som *ghostwriters* for Milch (Newcomb 2008: 93). Der var i alt 14 instruktører på de 36 afsnit, og mange af dem havde instruktørerfaringer fra moderne serier som *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), *NYPD Blue*, *Homicide: Life on the Street* (HBO, 1993-1999), *24* (Fox, 2001-2010), *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) og *The Wire* (HBO, 2002-2008).

*Deadwood* blev produceret i tre sæsoner hver på 12 afsnit, der hver varede omkring 50 minutter. Oprindeligt skulle der have været flere sæsoner, og på et tidspunkt forlød det, at man i stedet for at producere flere sæsoner ville lave to spillefilmslange afslutningsepisoder, men det blev ved de 36 afsnit. De kostede omkring 4,5 millioner dollars stykket, hvilket er "det dobbelte af gennemsnittet for selv den dyreste netværks-serie" (Anderson 2008: 35).

## Fortællingen

Der er masser af statister i *Deadwood* og dermed altid et vældigt mylder af mennesker. Ud over statisterne tæller *Deadwoods* rolleliste over 60 genkendelige karakterer, der har indflydelse på begivenhedernes gang. Fortællingen samler sig dog om godt et dusin karakterer, hvis projekter og udvikling står centralt i historien. Med kampen om guldet i centrum udspiller seriens hovedkonflikt sig mellem to meget forskellige mænd, den mafiøse Al Swearengen (Ian McShane) og den retfærdighedshungrende Seth Bullock (Timothy Olyphant), der hader hinanden så meget, at de i begyndelsen af anden sæson er tæt på at slå hinanden ihjel: Swearengen skal lige til at stikke en kniv i Bullock, da han lægger mærke til en dreng, der stirrer på ham



Fig. 1. "Welcome to fucking Deadwood. It can be combative." Foto: Paramount Home Entertainment.

fra en diligence, der netop er rullet ind i byen. Han trækker kniven til sig med ordene: "Welcome to fucking Deadwood. It can be combative" (II:13) (fig. 1). Drengen er Bullocks nevø!

### Hovedkaraktererne

Swearengen er en af Deadwoods pionerer og seriens mest farverige karakter. Han er kommet dertil, før serien tager sin begyndelse. Ikke for at grave guld, men for at bygge og siden drive baren og bordellet *The Gem Saloon*. Fra sit kontor på første sal styrer han med satanisk overblik sin *operation*, der også omfatter kriminelle aktiviteter som narkohandel, bestikkelse, overfald og mord. Han slår ihjel og beordrer folk dræbt for at beskytte sine forretningsinteresser, aldrig fordi han er i affekt: "Ah. Don't forget to kill Tim" (I:1), som han henkastet siger.

Men Al er ikke kun magt og overblik. Han er mærket af, at han som barn blev forladt af sin mor og misbrugt på det børnehjem, hun solgte ham til. Derfor har han taget den handikappede Jewel under sine vinger, for hun kommer fra det samme børnehjem som ham. Hans bror var epileptisk, og derfor gør det ham ondt at se, da en prædikant, Reverend Smith, begynder at få epileptiske anfald. Alle håber, at prædikanten snart dør, men kun Al har modet til at udføre medlidenhedsdrabet.

Al står med sin veltalenhed i modsætning til Bullock, der er ordknap, grænsende til det indestængt mutte. Han kommer til Deadwood i første afsnit, har netop forladt en stilling som marshall i Montana og er fast besluttet på at koncentrere sig om driften af den isenkrambutik, han vil åbne sammen med sin partner, den østrigsk-fødte jøde Sol Star. Seth har i modsætning til Al voldsomme problemer med at styre sit temperament. Det resulterer flere gange i, at han mister fatningen i slagsmål, hvor han i retfærdig harme sønderbanker sin modstander. Seths ønske om kontrol kommer

til udtryk i hans tavshed, stive kropsholdning, ulastelige påklædning og i, at han trods sine intentioner om det modsatte ser sig nødsaget til at påtage sig rollen som sherif. Mest af alt kommer hans konflikt mellem pligt og passion til udtryk i forhold til kvinderne i hans liv. Han forelsker sig passioneret i den unge enke, Alma Garrett. Hun ejer byens største guldfund, og Bullock forvalter indledningsvis hendes rettigheder over for Swarengen, der med alle midler forsøger at få fingre i hendes besiddelser. Men Bullock er en gift mand. Af pligtfølelse har han giftet sig med sin storebrors enke, og da hun og brodersønnen ankommer til Deadwood i begyndelsen af anden sæson, vælger han – dog ikke uden problemer – pligten frem for passionen.

Al og Seth er imidlertid ikke kun fjender. Forhold, der truer lejrens eksistens, tvinger dem sammen. Mest betydningsfuld er deres pragmatiske alliance i modstanden mod mineindustrimanden Hearst og hans røverkapitalistiske metoder.

## Stederne

Omkring de to mænd står en række andre karakterer, hvis relationer kan præsenteres i forhold til deres placering i byen. Der er tre centrale lokaliteter i *Deadwood: The Gem Saloon*, hotellet med det opulente navn *The Grand Central* og kasinoet og bordellet *The Bella Union*. Al hersker på – og fra – *The Gem*. Til at hjælpe sig har han sine tro håndlangere og bartendere Dan og Johnny. Luderen Trixie deler til at begynde med Als seng, og selvom deres relation ikke kan beskrives i romantiske termer, er de tæt knyttet til hinanden. Trixie løsriver sig langsomt fra Al og får et ægteskabslignende forhold til Bullocks partner, Sol Star. Lige over for *The Gem* ligger hotellet *The Grand Central*. Det ejes af den sleske, selvindbildt raffinerede, racistiske og evigt griske, men også bedrøvelige og ynkværdige E.B. Farnum. *Bella Union* ejes af den rævesmarte, kyniske og lapset velklædte forretningsmand Cy Tolliver, der i mange henseender er Als konkurrent. Med sig har Tolliver en stab, der bl.a. omfatter bordelmutteren Joanie Stubbs, som han nærer en besynderlig form for kærlighed til, men som i seriens løb forsøger at rive sig fri af hans indflydelse. Hun gør det, fordi hun nærer afsky for hans ukontrollerede voldsudbrud, og fordi hun som lesbisk ikke kan håndtere de kærlighedserklæringer, han i følsomme stunder fremsætter over for hende. Tolliver forsøger fra sin balkon at danne sig et overblik over, hvad der sker i byen.

Til disse steder, der knytter sig til centrale karakterer i føljetonen, følger sig den isenkrambutik, Bullock og Star bygger op, og baren *Number 10*,



hvor byens drukkenbolte, dens "poor white trash", holder til. Et mindre skur fungerer som både hjem og konsultation for den fiktive, lokale læge, Doc Cocran. Han er den indebrændte og uselviske humanist, der oven på sine oplevelser med de sårede og døende i borgerkrigen har et noget anstrengt forhold til Gud. Han færdes – ligesom redaktøren for *The Deadwood Pioneer*, A.W. Merrick - relativt ubesværet blandt de modstridende parter. Lejren rummer også et kinesisk kvarter, hvor mr. Wu regerer. Han ejer et vaskeri, et frysehus og ikke mindst nogle svin, som gerne – og for "five dollar" (II:2) til Wu – æder folk, der er døde af at være kommet Al på tværs.

Efterhånden som lejren vokser, kommer flere lokaliteter til. Teltene på hovedgaden forsvinder, og lejren får så småt karakter af en by. Med åbningen af anden sæson har Seth Bullock f.eks. bygget et hus til sin familie, og en skole, en bank og et simpelt pensionat dukker op i sæson to og tre. I tredje sæson kommer en teatertrup til byen, et par omrejsende prædikanter lægger vejen forbi, men nogen kirke bliver det ikke til.

Et afgørende sted for livet i Deadwood er den mudrede jordvej, *The Thoroughfare*, der går gennem byen. Her udfoldes et rigt handelsliv med boder og gadesælgere; her fester byen, her mødes og hilser man, her finder skuddueller, arrestationer og ikke mindst drabelige slagsmål sted, og her modtager man tilrejsende. Hævet over gaden kan lejrens mægtigste mænd – Al, Tolliver og Hearst – fra deres balkoner holde øje med, hvad der foregår.

## Strukturen

Den dominerende fortælling gennem alle seriens tre sæsoner handler om forholdet til loven, sådan som det især aktualiseres i forhold til guldet. Det er guldet, der har draget folk til Deadwood, og det, de strides om. I begyndelsen vasker individuelle lykkejægere guld i vandløbene omkring byen og graver efter det selv midt på byens hovedgade. De lever fra hånden og i munden og veksler deres guld til sprut og sex på *The Gem*. Da føljetonen slutter, ejer én mand, fuldblodskapitalisten Hearst, det hele, og *Deadwood* skildrer dermed en omfattende historisk bevægelse i et fortættet forløb.

Et særligt rigt fund er omdrejningspunktet fra det første til det sidste afsnit. Efter en længere kontrovers i første sæson ender det med at tilhøre Alma Garrett. Fra anden sæsons start opkøber Hearst med trusler, falske rygter, politiske studehandler og mord via en mellemmand langsomt lejrens jordlodder, og da han selv ankommer i begyndelsen af tredje sæson, mangler han kun at føje enkens jord til sine besiddelser, før han ejer det hele.

Han og hans folk behandler immigrantarbejderne i minerne barbarisk, og han står ikke tilbage for at beordre nogen slået ihjel, hvis de er mistænkt for at stjæle hans guld, forsøger at organisere arbejderne eller på anden måde stiller hindringer i vejen for hans industrielle udnyttelse af guldforekomsterne.

Kampen om guldet og modsætningerne mellem Swarengen og Bullock kører gennem alle 36 afsnit, men væves sammen med en mængde længere og kortere, betydningsmæssigt større eller mindre historier. De fleste handlingsforløb knytter sig til de gennemgående karakterer, men også karakterer, der kun er med i nogle få afsnit, kan blive bærere af historier, der aldrig bare står alene, men altid udspringer af eller har konsekvenser for mere betydningsfulde historier.

Handlingen i *Deadwood* tager sin begyndelse med en enkelt og signifikant prologscene, der udspiller sig i maj 1876 i Montana. Bullock har sidste aften på posten som marshall. I cellen på hans lille kontor sidder en hestetyv, der forsøger at bestikke Bullock til at lade ham gå. Han vil nemlig også gerne til Deadwood, for han har som nævnt hørt, at der gælder loven ikke. Bullock er ubestikkelig, og da en halv snes berusede og bevæbnede ryttere kræver hestetyven udleveret til lynchning, kommer hans mod og forhold til loven på prøve. Han nægter at udlevere fangen, men besørger selv hængningen, som han afslutter med et hårdt træk i den hængtes ben for at sikre sig, at nakken er knækket. Henrettelsen foregik dermed "under color of law" (I:1), som Seth siger, men konsekvensen for hestetyven er den samme.

Næste scene foregår et par måneder senere, i juli samme år, og fører os sammen med bl.a. Bullock, Wild Bill Hickok, Calamity Jane Canary og Charlie Utter til Deadwood, der på ganske få scener nær danner baggrund for resten af serien. Hver af de tre sæsoner udspiller sig over en måneds tid. Typisk begynder et afsnit om morgenen for at slutte sent samme dags aften, hvorefter næste afsnit tager fat morgenen efter. Enkelte afsnit har indledningsvis et par aften- eller natte-scener, før dagen og den nye handling begynder, og der er i alle tre sæsoner enkelte større tidsoverspring af op til godt en uges varighed mellem nogle af afsnittene, ligesom enkelte dobbelt-afsnit foregår samme dag.

Anden sæson foregår i sommeren 1877 og bringer nye, centrale karakterer til byen. Vigtigst er Bullocks kone Martha og hendes søn William, Hearsts "fortrop", den kølige og – viser det sig – morderisk perverse Francis Wolcott, huslærerinden, Miss Isringhausen, der i virkeligheden er agent for

Alma Garretts afdøde mands familie, nogle nye ludere, der skal arbejde for Joanie, og The Nigger General, der får betydning i forbindelse med *Deadwoods* behandling af temaet racisme, der går som en vigtig understrøm gennem hele serien.

Også tredje sæson, der foregår fem uger efter afslutningen af anden sæson, bringer nye karakterer i spil. Hearst selv dukker op i anden sæsons sidste afsnit, men sættes først for alvor i spil i tredje sæson, der slutter med, at han forlader byen efter at have opnået, hvad han ville. Der ankommer også en skuespillertrup, og i to afsnit dukker brødrene Wyatt og Morgan Earp op i *Deadwood*. Samtidig med at nye karakterer dukker op, nogle for at forsvinde igen, tillægges karakterer, der har fandtes i byen hele tiden, større betydning. Det gælder f.eks. Richardson, den enfaldige kok på *Grand Central Hotel*, som der udvikles en "running joke" omkring.

"Running jokes" og andre genkommende handlingselementer er med til at holde serien sammen. Seths jødiske partner, Sol Star, henviser således ofte ironisk til nogle forretningsmæssige råd, hans gamle far gav ham på dødslejet. Til de mere betydningsfulde repetitioner hører Als monologer, der markerer nogle af højdepunkterne i *Deadwoods* nytolkning af, hvad man kan tillade sig på tv. Mens Al hen under aften får sig et blowjob, filosoferer han følsomt over sin hårde barndom, og når han overvejer sine taktiske muligheder, taler han til *The Chief*, et afhugget indianerhoved, han opbevarer i en kasse!

Alle afsnittene har den samme indledningssekvens, men de afsluttes forskelligt. Med fokus på genfortolkninger af elementer fra westernmytologien markerer indledningen i en montage seriens tid, stemning, stil og temaer. I tætte beskæringer og i samme sepiatone, som præger serien i øvrigt, skilddrer den en slags dobbelt rejse ind i *Deadwood*. På den ene side metonymiske og metaforiske repræsentationer af vesten og af menneskets vej dertil: støvler, der tramper i pløret, prærievognens hjul, guldet, kroppene, blodet, whiskyen, pokerspillet. Klippet ind i denne antydningssvise fortælling følger vi på den anden side en rytterløs hest, der bevæger sig fra højre mod venstre – fra øst til vest – for til sidst at ende på *The Thoroughfare*, hvor den først spejles i en vandpyt for siden at blive tonet bort (fig. 2). Er den drøm om den absolutte frihed, hesten kan repræsentere, et fatamorgana, synes indledningen af spørge. Seriens svar er: "ja!"

Indledningssekvensen ledsages af David Schwartz' akustiske titelnumre, der i en modal akkordprogression anvender instrumenter, heriblandt



Fig. 2. Fra introsekvensen. Den fri hest spejler sig i en vandpyt på The Thoroughfare, før den tones bort. Foto: Paramount Home Entertainment.

køkkengryder, fra mange landes folkemusik og dermed antyder seriens multikulturelle univers. Musikken til slutteksterne varierer fra gang til gang og er typisk bidder af gamle country- eller bluesnumre fremført af legendariske navne som Mississippi John Hurt, Big Bil Broonzy og Brownie McGhee, men nulevende sangere, der er inspireret af amerikansk folkemusik, bliver også brugt: k.d. lang, Madeleine Peyroux, Bruce Springsteen. Sangene kommenterer eksplicit handlingen i afsnittet, som da et Bob Dylan-nummer bliver brugt til at opsummere den umulige situation, Bullock havner i i anden sæsons første afsnit: "It's not dark yet, but it's getting there" (Dylan 1997).

Samlet set er handlingsforløbene stærkt koncentrerede om nogle få, handlingsmættede uger. Nogle af seriens fortællinger strækker sig over alle tre sæsoner, andre over en eller to, mens andre igen kun går over et enkelt eller et par afsnit. På denne måde holdes fortællingen til stadighed i gang af både lange og korte handlinger, og det enkelte afsnit fortæller flere historier samtidig.

## Kroppen

Bullock trækker godt til i den hængtes ben – og vi hører halsen knække. Trixie skyder en voldelig kunde gennem hovedet. Det ser vi ikke, men vi er med, da Doc Cocran stikker en metalpind ind i skudhullet – og forundret ser den komme ud på den anden side. Swearengen slår Trixie i gulvet og træder

hende hårdt på struben. Han er rasende, for det er ikke godt for hans *operation*, at bordellets kunder bliver slået ihjel: Der er ikke gået mange minutter af det første afsnit af *Deadwood*, før man bliver klar over, at kroppen får en central plads i skildringen af det rå liv i det, der så småt er på vej til at blive et samfund. Alene i første afsnit bliver otte mennesker slået ihjel.

Også sygdomme og deres kropslige konsekvenser fylder godt. Som eksempel på de mange, meget sanselige og åbenlyse, audiovisuelle skildringer af disse elementære og "uciviliserede" træk, der er i serien fra start til slut, kan man undersøge, hvordan Al Swearengen og hans krop skildres. Han starter med at have fuldstændig kontrol over lejren, men magten glider ham langsomt af hænde, samtidig med at hans krop i en parallel bevægelse begynder at udvise svaghedstegn. Han genvinder mod slutningen noget af sin tidligere styrke, men ligesom det var tilfældet med de gamle western-legender, er hans tid forbi. Den er i hvert fald ved at rinde ud. Als mafiøse regimente er forbi, (skin-)demokratiets og industrikapitalismen er klar til at tage over.

"I need to fuck something. Trixie!" (I:4) kommanderer Al i fjerde afsnit, hvorefter de har sex, mens hendes arme er bundet til sengen. Men Als magt er truet – og det kommer til udtryk i hans forhold til Trixie, til seksualiteten og til kroppen. Det er sidste gang, han kalder hende "something", og det er slut med at binde hende til sengen. Al finder ud af, at Trixie har besøgt Sol i isenkrambutikken og demonstrerer sin magt over hende ved at gribe hende hårdt og voldsomt i kønnet (I:7); men hans handling er ikke kun en magtdemonstration. Den er også et udtryk for jalousi og dermed et svaghedstegn. Da hun samtidig modigt og af empati har modarbejdet en af hans planer, frygter hun for sit liv og vælger at forsøge at begå selvmord. Det mislykkes, og hun vender frivilligt tilbage til Als soveværelse, stikker ham én, giver ham i en underkastende forsoningsgestus en stor guldklump og glider nøgen ned under sengetæppet (I:8). Morgenen efter spørger han nærmest med indlevelse til hendes helbred oven på selvmordsforsøget og udstikker en "kærlig" ordre: "Don't fucking try it, doin' away with yourself again, huh?" (I:9).

Sol har i afsnittets forløb forsøgt at komme i snak med Trixie, mens hun under Als bevågenhed er på arbejde på baren. Hun afviser at gå med ham under henvisning til Al: "He [Al] don't permit our making calls out" (I:9). Da hun kommer ind på Als kammer i slutscenen, siger han ironisk og med et for ham karakteristisk sammenstød mellem noget, der kunne være *Romeo og Julie* og *Grundbog for småhandlende*: "Since last our eyes were upon each

other, Love – I hope you've earned me five dollars" (I:9).

Det store vendepunkt i forholdet mellem Al og Trixie – og dermed i hans kontrol over hende – kommer et par afsnit senere, hvor hun alligevel og af egen drift opsøger Sol i butikken og tilbyder ham "a free fuck" (I:11). De har sex, hvad der kommer Al for øre. Han lader Sol hente til baren og forlanger betaling: "You owe me five dollars. If you ass-fucked her, you own me seven" (I:11). Al forsøger at få det til at ligne en forretningstransaktion, men han er personligt såret og beordrer derfor Trixie til at sove blandt sine egne, altså blandt de andre ludere. Selv tager han en flaske whisky og en luder med op, og mens hun giver ham et blowjob, taler han om sin barndom. Hun får besked på bare at holde kæft og sutte pik – og afsnittet slutter således: "Now, fucking go faster, hmm?" (I:11). Han grynter tilfreds og fortsætter nærmest venligt: "Okay, go ahead and spit it out. You don't need to swallow. You just spit it out. Mmm. Anyways" (I:11) (fig. 3).

I begyndelsen af anden sæson mister Al ikke kun magten over Trixie, også hans magt over lejren begynder at smuldre, hvilket også viser sig ved, at det begynder at knibe med synet og potensen (fig. 4).

En første indikation er, at han begynder at bruge lup, når han skal læse. Dernæst brækker han et par ribben under slagsmålet med Seth. Nogenlun-



Fig. 3. "Now go ahead and spit it out. You don't have to swallow it." Foto: Paramount Home Entertainment.



Fig. 4. Als fysiske deroute er i gang. Foto: Paramount Home Entertainment.

de samtidig begynder han at få smerter i underlivet: "Feels like a cannon ball up my ass" (II:2). Han får luderen Dolly til at prøve at gøre noget ved det, og hun stikker tommelfingeren op i røven på ham, hvilket gør rasende ondt. Han beordrer hende til at holde op, hvorefter hun – uden at han har opfordret til det – spørger, om hun skal sutte hans pik. "Please," svarer han, men konstaterer kort tid efter: "Even this now gives me no pleasure" (II:2). Uden at kommentere det nærmere – sådan som han gjorde første gang – får han dog udløsning. Hans smerter bliver værre, og efterhånden får han problemer med at tisse. Det viser sig at være en nyresten, og i et par afsnit svæver han mellem liv og død: Han ligger hjælpeløst rystende på gulvet og mister talens brug, men hans stolthed forbyder ham at lade andre se ham svækket. Til sidst bryder Dan døren ned, og i afsnit 15 opererer Doc Al ved at føre et instrument op gennem hans urinrør og knuse nyrestenen. Det sker i en scene, som man ikke behøver være psykoanalytiker for at forstå i termer om en fallisk magt, der er ved at bryde sammen. Magtforholdet mellem Al og Trixie er nu vendt om: Hun er oprigtigt bekymret for ham, og slutcredits ledsages af Ann Rabson, der bl.a. synger: "The man I love is nothing but skin and bones" (Rabson 1997).

Med en kraftanstrengelse kommer Al sig efter sin sygdom, og selvom han på mange felter kommer i fuld vigør igen, går det stadig ned ad bakke for hans fysik. Luppen bliver fra afsnit 21 til læsebriller, og i magtkampen med Hearst bliver han den lille, hvilket også giver sig kropsligt udtryk. Hearst hugger ganske enkelt en af Als fingre af (III:2). Igen en meget håndfast markering af Als symbolske kastration. Efter således at have mistet både Trixie og sin omnipotente position i lejren, kan Al ikke længere få rejsning. I tredje sæsons fjerde afsnit sætter han to gange Dolly til at sutte pik, men ingen af gangene går det, som han ønsker. Selvom han taler om, hvor nedværdigende det var, da han fik hugget fingeren af, nægter han at lave koblingen mellem de to hændelser. Det er Dollys skyld, at han ikke kan få rejsning, mener han: "It's you – that's changed the level of your suction somehow" (III:5), som han malerisk formulerer det.

Når Als magt i *Deadwood* svækkes, får det kropsligt udtryk. Det er blot et eksempel på, hvordan *Deadwood* sætter kroppen, dens afsondringer og dysfunktionalitet i scene. Alle de centrale karakterer invalideres i større eller mindre grad i seriens løb, hvad enten det skyldes vold eller sygdom. Seth bliver hårdt såret to gange, Trixie er ved at begå selvmord, Sol bliver såret i en skudveksling, Tolliver bliver stukket ned, Alma Garrett er i flere omgange

afhængig af opiumsdråber, og da hun bliver gravid, nøjes hun ikke med at have morgenkvalme, hun kaster op i vidners påsyn, Hearst har ondt i ryggen og bliver tilmed såret, da Trixie – med blottede bryster, som en visuel hilsen til Delacroixs "Friheden fører folket" – skyder ham i indigneret desperation. Når der er slagsmål, går det meget voldsomt for sig, f.eks. da Als håndgangne mand, Dan, river sin modstanders ene øje ud (fig. 5)! Det mest makabre udtryk for seriens skildring af forholdet til kroppen er Wus svin, der som nævnt med stor, gryntende fornøjelse æder ligene af byens dræbte.



Fig. 5. Efter et slagsmål, der varer fire minutters fortælle tid, får Dan et øje ud af hovedet på Hearsts mand, The Captain. Foto: Paramount Home Entertainment.

Der bliver pisset i fuld offentlighed på *The Thoroughfare*, Al har problemer med at tisse i forbindelse med nyrestenen, og Jane Canary pisser flere gange i bukserne, når hun er faldet døddrukken om. Farnum har svedige hænder, når han er nervøs, og må lide den tort at blive spyttet i ansigtet af Hearst. Lægen får tuberkulose og hoster blod op m.m. Der er forholdsvis eksplicitte, men dog ikke hardcore sexscener. Kun en af dem – mellem Alma Garrett og Seth – er drevet af gensidig passion. Det er i en vis forstand naturligt med sexscener, nu der er ikke færre end tre bordeller i Deadwood, hvor luderne ofte render halvnøgne rundt, men man er ikke vant til at se "full frontal male nudity" (jf. Diffrient 2006) i en tv-serie, sådan som man gør det i en scene på *The Gem* (1:2). Noget overrasket bliver man også over at se den nyudnævnte borgmester få revet den af i fuld offentlighed (1:9).

## Sproget

Sproget i *Deadwood* er påfaldende på flere måder. Det første, man lægger mærke til, og noget, der førte til en større debat i USA, er det djærve fri-sprog, mange af karaktererne taler. Man kan f.eks. notere sig, at de syv ord, man ifølge komikeren George Carlin aldrig måtte sige på tv før i tiden (Levettes 2008: 127) – og som man stadig helst ikke må sige på *network televi-*



sion, når der kan være børn blandt seerne,<sup>3</sup> fylder godt op i *Deadwoods* dialoger. De syv ord – *shit, piss, fuck, cunt, cocksucker, motherfucker* og *tits* – bliver alle brugt i *Deadwoods* 36 afsnit med – som det er antydnet af Als replikker ovenfor – *fuck* som den absolutte topscorer med 3259 forekomster i forskellige varianter (*fuck, fuckin', motherfucker, motherfuckin' ...*).<sup>4</sup>

Dernæst bemærker man, at mange af seriens karakterer i en sær modsætning til banderiet er ovenud velformulerede. Den engelsksprogede litteratur omtaler denne del af *Deadwoods* sprog som enten shakespearesk eller victoriansk (Salerno 2010: 190). Uanset om det er det ene eller det andet, er karakterernes veltalenhed bemærkelsesværdig. Om det er Al, Farnum, Merri-  
rick eller en døddrukken Jane Canary, kan de alle formulere sig i formfuldendte og ordrige sætninger – med eller uden eder.

For det tredje taler alle karaktererne deres eget sprog. Alle er indvandre-  
re i Deadwood, og det reflekteres gennemført i sproget. Der høres alskens varianter af britisk og amerikansk engelsk: Der er britiske skuespillere og kultiverede østkyst-amerikanere, der som Alma Garrett ikke tåler bandeord og sprogligt mestrer antydningens underspillede kunst; der er E.B. Farnum, som indrømmer, at hans veltalenhed måske ikke stikker så dybt. Da en af skuespillerinderne bemærker, at han lige har citeret Wordsworth, indrømmer han, at han ikke ved, hvem Wordsworth er, men at han har "a digest from which I memorize, suppressing the authors' names" (III:4). Der er Als prosaiske magtsprog og mange andre nationale, dialektale og sociale variationer af engelsk. Og så er det tilmed ikke alle, der taler engelsk: Der høres bl.a. keltisk og norsk i Deadwood, men Wus forhandlinger med Swarengen hører til seriens gentagne signaturscener: Wu taler kantonesisk og tegner det, han vil fortælle. Han besejler deres aftaler med et insisterende "Wu! Swedgin! Hang dai" ("Wu! Swarengen! Brødre") (II:6) og kan længe kun ét amerikansk ord: "Cocksucka".

Til den sproglige variation, de mange, i øvrigt anakronistiske (Diffrient 2006: 186, Sullivan 2008: 14), bandeord og karakterernes retoriske udfoldelser følger sig deres enetaler. Als monologer har været nævnt, men også f.eks. E.B. Farnum, Doc Cocran og Alma Garretts medarbejder og senere mand Elsworth taler med sig selv. Elsworth taler dog til sin hund, ligesom Jane Canary og Charlie Utter nogle gange taler til Wild Bills grav. På et tidspunkt i afsnit 34 har Hearst spyttet Farnum i ansigtet og truet ham til hverken at flytte sig eller forsøge at tørre spyttet af. Et par timer senere – i begyndelsen af næste afsnit – genfinder vi Farnum, der

ikke har rørt sig ud af stedet. Dybt ydmyget fører han denne monolog, der også kan illustrere hans veltalenhed og seriens kropslige fokus:

That I have not wiped his expectoration [snyt] from my cheek is understandable. I'm threatened with death if I do. That I stand immobile these hours later speaks of a flaw in my will. Surely this is not the culminating indignity. There remains, for example, receiving his regurgitations [gylp] or swallowing his feces! Would I stand stoic [...] still? (III:11) (fig. 6)



Fig. 6. "That I have not wiped his expectoration [snyt] from my cheek is understandable." Foto: Paramount Home Entertainment.

## Konklusion

Siden 1960'erne har man blandt filmfolk "fastslået Western-genrens definitive undergang ved alle passende lejligheder" (Schepelern 1990: 12). Spaghetti-westerns genoplivede og omfortolkede genren i 1960'erne og 1970'erne. Bortset fra markante undtagelser og genskrivninger som Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1971), Walter Hills *The Long Riders* (1980), Clint Eastwoods *Unforgiven* (1992), George P. Cosmatos' *Tombstone* (1993), Sam Raimis *The Quick and the Dead* (1995) og senest Coen-brødre-nes genindspilning af *True Grit* (2010) har westerngenren på film ikke rørt meget på sig siden 1950'erne, der – i hvert fald kvantitativt – var genrens største årti med en amerikansk produktion på over 500 film (Lusted 2003: 12). Genren levede dog ufortrødent videre på tv med serier som *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975), *Bonanza* (1959-1973), *Wagon Trail* (NBC/ABC, 1957-1965) og *Rawhide* (CBS, 1959-1965) for blot at nævne nogle af de mest sejlvivede. Alene af de to førstnævnte blev der produceret 620 timer "svarende til 400 biograffilm af gennemsnitlig længde" (ibid.: 13), og i 1959 var der på amerikansk tv premiere på ikke færre end 26 westernserier, men i midten af 1970'erne var det stort set slut – også på tv. Dog fik f.eks. miniserien *Lonesome Dove* (CBS, 1989) med Robert Duvall, Tommy Lee Jones og Angelica Huston stor succes.

*Deadwood* tager den gamle genre op, holder den ud i strakt arm og kigger

grundigt på den. De gamle helte er irrelevante, de vante forestillinger om den hvide mands civilisatoriske byrde bliver skudt ned. I stedet viser HBO sine moderne, velstillede og veluddannede abonnenter, hvordan man også kan forestille sig, at deres nation blev til. En ny fundamentsmyte er skabt, ikke som en klassisk western, men som en parawestern, der "bevidst er afhængig af at efterligne eksisterende og genkendelige tv-former og give dem et vrid" (Santo 2008: 19).

\*\*\*

*Deadwood* har uden større succes været vist på dansk tv: DR2 har sendt hele serien to gange, mens TV 2 og TV 2 Zulu har vist første sæson i alt fire gange. Salget af *Deadwood*-dvd'er på det danske marked har været ganske beskedent,<sup>5</sup> og *Deadwood* har ikke fået tag i mange danske seere. Endnu?  
"Welcome to fucking Deadwood."

## Litteratur

- Anderson, Christopher (2008): "Producing an Aristocracy of Culture in American Television", in Gary R. Edgerton et al. (red.), *The Essential HBO Reader*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Diffrient, David Scott (2006): "Deadwood Dick. The Western (Phallus) Reinvented", in David Lavery (red.), *Reading Deadwood. A Western to Swear By*. New York: I.B. Tauris.
- Dylan, Bob (1997): "Not Dark Yet", in *Time Out of Mind*. Columbia Records.
- Johnson, Rebecca (2009): "Living *Deadwood*: Imagination, Affect, and the Persistence of the Past", *Suffolk University Law Review*, 42, 4: 809.
- Leverette, Marc (2008): "Cocksucker, Motherfucker, Tits", in Marc Leverette et al. (red.), *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. New York & London: Routledge.
- Lusted, David (2003): *The Western*. Harlow: Longman.
- Millichap, Joseph (2006): "Robert Penn Warren, David Milch, and the Literary Contexts of *Deadwood*", in David Lavery (red.), *Reading Deadwood. A Western to Swear By*. New York: I.B. Tauris.
- Newcomb, Horace (2008): "Deadwood", in Gary R. Edgerton et al. (red.), *The Essential HBO Reader*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Rabson, Ann (1997): "Skin and Bones", in *Music Makin' Mama*. Alligator Records.
- Salerno, Daniel (2010): "'I Will Have You Bend': Language and the Discourses of Power in *Deadwood*", *Literary Imagination* 12, 2.
- Santo, Avi (2008): "Para-television and discourses of distinction: The culture of production at HBO", in Marc Leverette et al. (red.), *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. New York & London: Routledge.
- Schepelern, Peter (1990): "Livet som genre", *Sekvens 90, Årbog fra Institut for Film- & Medievidenskab*. København: Institut for Film- & Medievidenskab.
- Sullivan, Claire (2008): "On Translating Badly: Sacrificing Authenticity of Language in the Interest of Story and Character", *Translation Review*, 75. University of Texas, Dallas.

Websites:

[www.scribd.com/doc/5568973/Deadwood-Seasons-13-script](http://www.scribd.com/doc/5568973/Deadwood-Seasons-13-script)

[www.legendsofamerica.com/we-deadwoodhbo.html](http://www.legendsofamerica.com/we-deadwoodhbo.html)

[www.fcc.gov/cgb/consumerfacts/obscene.html](http://www.fcc.gov/cgb/consumerfacts/obscene.html)

## Noter

1. Citater fra *Deadwood* stammer fra udskrifter på internettet: [www.scribd.com/doc/5568973/Deadwood-Seasons-13-script](http://www.scribd.com/doc/5568973/Deadwood-Seasons-13-script). I parentes efter citaterne henviser jeg til sæsonen med romertal og til afsnitsnummer med arabertal. I brødteksten refererer jeg undertiden til fortløbende afsnitsnumre fra 1 til 36.
2. Hjemmesiden *Legends of America* ([www.legendsofamerica.com/we-deadwoodhbo.html](http://www.legendsofamerica.com/we-deadwoodhbo.html)) opregner alle de karakterer i *Deadwood*, der har levet i virkeligheden. Ofte synes deres liv at have formet sig noget anderledes, end det gør i serien.
3. FCC, Federal Communications Commission, forbyder *broadcast*-medier, der kan modtages gratis, at udsende *obskønt* materiale. *Uanstændigt* og *profant* materiale er forbudt i tidsrummet mellem 6 og 22. For kabelbårne betalingskanaler gælder disse regler ikke ([www.fcc.gov/cgb/consumerfacts/obscene.html](http://www.fcc.gov/cgb/consumerfacts/obscene.html), besøgt 21.03.2011) i henhold til det første forfatningstillæg, der handler om bl.a. ytrings- og pressefrihed (Santo 2008: 25).
4. Optalt automatisk i de transskriberede manuskripter, jf. note i.
5. Oplysningerne om dvd-salget stammer fra Paramount Home Entertainment Danmark, der distribuerer serien i Danmark, men som ikke ønsker at offentliggøre de præcise salgstal.

## Scorsese on The Boardwalk - gangster-tv med havudsigt

Af EDVIN VESTERGAARD KAU & STEFFEN MOESTRUP

Jimmy: "Nucky, all I want is an opportunity."

Nucky: "This is America, ain't it? Who the fuck's stopping you?!"

Steve Buscemi spiller Enoch "Nucky" Thompson, økonomichef i Atlantic City. En figur, der er stærkt inspireret af virkelighedens Enoch "Nucky" Johnson, en notorisk berygtet politiker fra selv samme badeby. *Boardwalk Empire* tager sin begyndelse natten til den 16. januar 1920, hvor forbuddet mod al salg, produktion og transport af alkohol bliver igangsat. I tv-serien er det dog ikke et forbud, der begrædes. Tværtimod. Forbuddet fejres såmænd ... ja, naturligvis med en omgang alkohol (fig. 1). Byens spidser, der ud over Nucky tæller borgmesteren, diverse politikere samt Nuckys bror Elias "Eli" Thompson, der yderst belejligt er byens sherif, har også god sans for forretning. Og forbuddet mod alkohol er god forretning – i hvert fald hvis man ikke har noget imod den mere lyssky udgave. Efterspørgslen er jo den samme, men tilgængeligheden mindre. Det giver en højere pris, og da de udadtil distingverede herrer ikke mangler flosset moral og gerne beskytter hinanden, er der lagt i ovnen til nogle glade år under forbudstiden.



Fig. 1. *Boardwalk Empire* tager sin begyndelse natten til 16. januar 1920, hvor forbuddet mod al salg, produktion og transport af alkohol bliver igangsat. I tv-serien er det dog ikke et forbud, der begrædes. Tværtimod. Forbuddet fejres såmænd med en omgang alkohol! Foto: HBO Video.

Som historisk forskning har påvist, var forbudstiden muligvis givtig i forhold til at nedsætte forbruget af alkohol, men nogen gavnlig effekt på samfundet kan det ikke siges at have haft. Eller sagt med Daniel Okrents ord: "Prohibition encouraged criminality and institutionalized hypocrisy" (Okrent 2010: 178). Og når Nucky i sin udlægning af forbuddet siger: "Everybody wants what they're not allowed to have," ved man godt, hvor det bærer hen. Det

er da også netop denne fremvækst af en organiseret kriminel underverden og dens andel i skabelsen af et moderne USA, som *Boardwalk Empire* går i clinch med.

Martin Scorsese fungerer sammen med bl.a. Terence Winter som executive producer på serien og har instrueret første afsnit. Men derudover har Scorsese en større finger med i spillet om seriens udvikling og formsprog, hvad vi kommer nærmere ind på nedenfor. Seriens manuskriptforfatter er netop Terence Winter, en af tidens større tv-auteurs. Winter har, siden karrieren for alvor tog fat i midten af 1990'erne, næsten udelukkende arbejdet med tv. I modsætning til mange andre instruktører har han altså ikke set tv som en måde at arbejde sig op ad rangstigen for at få lov at lave spillefilm. Enkelte manusopgaver på spillefilm som gangsterdramaet *Brooklyn Rules* (2007) er det blevet til, men det er tv-cv'et, der er det mest bemærkelsesværdige med titler som *Flipper* (1995-1996), *Xena: Warrior Princess* (1995-1998) og frem for alt *The Sopranos* (HBO, 1999-2007). I sidstnævnte serie fungerede Winter både som en af hovedforfatterne, instruktør på afsnittet "Walk Like a Man" og som executive producer på serien. Gangstergenren er altså ikke ukendt territorium for Winter. Og naturligvis heller ikke for Scorsese.

## Drømmens skyggeside

Scorsese er detaljens og helhedens mand. Ligesom i sine film viser han i *Boardwalk Empire* sin "doblelte fokusering" såvel på nærheden og den sigende detalje som på livsskæbner indfældet i både lokale miljøer og national selvforståelse. I en række film har han skridt for skridt kortlagt og søgt at tolke gangsterfænomenet, miljøerne, personerne, deres handlinger og motiver i produktioner som *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* (1976), *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995) og *Gangs of New York* (2002). Enten det er direkte udtalt eller indirekte til stede i de film, der skildrer gangstere og deres omgivelser, fungerer de både som portrætter af og refleksioner over figurerne og deres motiver. Som oftest er både etablerede og nyrekrutterede gangstere drevet af et ønske om økonomisk og social opstigning. De vil have rigdom og frihed til at opnå det. Denne frihed og mulighed er en del af kernen i den amerikanske drøm og nationalforståelse, og skyggesiden af den er tidligere i filmhistorien blevet navngivet af Erich von Stroheim med filmtitlen *Greed* (1925).

Scorsese fungerer både som stildesigner og sammen med Terence Win-

ter som "seriearkitekter", der lægger spor ud for serien som helhed. Parrets visioner af gangsterverdenen og -mentalitet i film og tv-serier ser ud til for dem at afspejle sider af det amerikanske samfund og dets ideologi og mentalitetshistorie. *Boardwalk Empire* bliver en slags tv-filmisk billedbog, der gestalter dette forhold: Scorsese og Winter lægger et mønster af "levende tableauer", som føjes sammen til en stor panoramisk skildring af 1920'ernes forbudstid som billede på den amerikanske drøms Janushoved med frihedsidealet til den ene side og til den anden gensidig udnyttelse i magtens og berigelsens navn: grådighed.

### Scorsese: designer, iscenesætter og fortæller

I *Boardwalk Empire* drejer det sig for de veletablerede figurer i både den politiske og kriminelle verden om både magt, penge og sex; og, viser det sig, om (manglende) familietryghed. Nucky Thompson har både økonomisk og politisk magt – og vil bevare og helst ekspandere sin "business", sit lokale imperium. Det samme vil både hans konkurrenter og samarbejdspartnere (legendariske navne i den amerikanske gangsterhistorie som f.eks. Arnold Rothstein, Charles "Lucky" Luciano, Johnny Torrio og Al Capone). Længere nede i rækkerne ser fattige unge mænd, nyrekrutterede gangsterspirer og f.eks. krigsveteraner den organiserede kriminalitet som en karrierevej og adgang til penge og et bedre liv, også for deres eventuelle familie. James "Jimmy" Darmody (Michael Pitt) inkarnerer i *Boardwalk* dette ambitionskompleks, og hans relation til Nucky er en arketypisk udgave af forholdet mellem top og bund i gangsterverdenen.

Et eksempel fra et af Scorseses filmværker kunne være den unge hovedperson Henry Hill (Ray Liotta) i *Goodfellas*. Han lægger selv som beretterstemme voice-over til Scorseses visuelle beretning om hans indlemmelse og opstigning i samt fald ud af mafiahierarkiet. Hans første replik efter den korte indledende scene, der viser hans deltagelse i et bestialske mord, er: "As far back as I can remember, I always wanted to be a gangster." Med Scorseses altid tematisere(n)de brug af populærmusik afløses Henrys stemme på lydsiden af et bigband og Tony Bennett, der synger om at nå fra "Rags to Riches".<sup>1</sup> Med et klip tilbage i tid ser man dernæst Henry som teenager. Et ultranærbillede viser hans ene øje i profil (!), mens hans voice-over siger: "To me – being a gangster was better than being president of the United States," umiddelbart fulgt af en række indstillinger, der viser hans fascinationspunkter i oplevelsen af nabolagets italiensk-amerikanske

mafiosi: deres smarte biler, dyre sko og tøj, smykker og den magt, der gjorde dem usårlige over for politiets indgreb. En cocktail, der smelter sammen til Scorseses billede af en vrangvendt udgave af frihed og selvbestemmelse som del af den amerikanske drøm.

Tilsvarende ambitioner og fascination af penge og de riges livsstil finder man hos den unge krigsveteran Jimmy i *Boardwalk*. Og på samme måde som i *Goodfellas*, der starter med det "ukronologiske" mord, kommer vi først tilbage i den samlede series kronologi i *Boardwalk* efter Jimmys og Al Capones forsøg på at røve et whiskylæs til Rothstein i New York tilbage til Nucky for at takkes ham. Hvis det ikke blev opdaget, kunne han levere læsset tilbage til Nucky, og han kunne måske stige i graderne hos ham. Sådan skal det ikke gå. Derimod resulterer det i nedskydning af hele fire Rothstein-folk som følge af Capones nervøse reaktioner på et par rådyr, der pludselig passerer gerningsstedet. Scorsese starter således strukturelt på helt samme måde i filmen og tv-serien (en fortællestrategi og brug af voice-over, han flere steder tilskriver inspiration fra den franske nybølge, specielt Truffaut og Godard, se f.eks. Thompson 1995).

Jimmy har allerede diskuteret sin placering i Nuckys *gang* og ønsket om at stige i graderne. Jimmy er som sagt en arketypisk figur i gangster-genren: den fattige mands tiltrækning af det kriminelle miljø, som han ser som sin eneste vej ud af fattigdommen. Et karrierevalg, der også dukker op i New Jersey-drengen Bruce Springsteens sang "Atlantic City", hvori jeg-fortælleren siger til sin kæreste: "I'm tired of comin' out on the losin' end / So, honey, last night I met this guy and I'm gonna do a little favor for him." Jimmy har givetvis påbegyndt sin kriminelle løbebane ved at udføre "a little favor" for Nucky og har dermed igangsat en proces, han ikke magter at tilbagetrække, hvorfor Nucky da også kan få Jimmy til at gå hele vejen. Det sammenfattes i dialogudvekslingen, hvor Jimmy siger: "Nucky, all I want is an opportunity," og får svaret: "This is America, ain't it? Who the fuck's stopping you?!" Senere gør han Nucky opmærksom på, at han jo ikke er den samme, som før han meldte sig som amerikansk soldat i Første Verdenskrig. Kampene og myrderierne gjorde ham immun over for andres lidelser. Det rørte og rører ham ikke mere at slå ihjel. "I didn't care!" Den afstumpende skyttegravs- og nærkampserfaring gør ham dog samtidig nyttig nederst i bandernes hierarki, når konkurrenterne skal ryddes af vejen. Som krigsveteran har han desuden barske erfaringer, der trods alt gør ham i stand til at gennemskue Nuckys position og truende svagheder, så han kan tillade sig at



give ham et godt råd: "You can't be half a gangster, Nucky – not any more." Dvs. ikke både stå bag brud på spiritusforbud og myrderier og tro, at han kan fungere som en slags selvbestaltet socialt sikkerhedsnet for de lokale. Denne splittelse vil givetvis være et tilbagevendende tema i serien.

Atter gør Scorseses dobbelte fokusering straks detaljen og det lille individuelle liv til en del af en større helhed, nemlig hans kritiske billede på et USA, der kun på overfladen lever efter den ideologisk rigtige drøm, men som han kritiserer for i realiteten at underminere idealerne.

### Godt begyndt, halvt serie-designet

Det starter allerede i den nævnte titelsekvens, det, som viser sig på flere planer at være et princip for iscenesættelsen af *Boardwalk Empire*. Denne åbnings udformning er i overensstemmelse med Scorseses omhu i hans etablering af seriens pilotafsnit som mønsterdannende for de følgende afsnit og hele opbygningen af dens univers (introsekvensen er produceret af makkerparret Karin Fong og Michelle Dougherty, men naturligvis godkendt af Scorsese og Winter). Som i Scorseses filmproduktion møder man en insisteren på nære eller mindre elementer og deres placering i kontekstens totalitet, både fortællermæssigt og i forhold til samfundsmæssige perspektiver. Ud over traditionel plotfabrikation lader Scorsese netop selve visualiseringen og fremhævelsen af detaljer tilsammen danne fiktionsuniversets helhed.

De første indstillinger viser Nucky stå helt nede ved vandkanten og kigge ud over Atlanterhavet, mens nærbilleder viser en række detaljer i hans fremtoning. Hans dyre, ekstravagante sko i flerfarvet kombination af læder og eksklusive jakkesæt udpeges, ligesom cigaretetui og lighter af guld, da han tænder en cigaret. Under det korte forløb skyller det skummende saltvand flere gange op over hans sko, og dønningerne flyder med flere og flere Canadian Old Rye Whisky-flasker, hvoraf nogle knuses mod pillerne, der bærer Atlantic Citys berømte boardwalk, altså strandpromenader og havnemoler. Imens skifter vejret mellem klar sol og lynende uvejr, der reflekteres i nærbilleder af Nuckys øjne (fig. 2).

Andre ville nok hurtigt redde det kostbare fodtøj op fra vand og whisky, men ikke Nucky. Han er noget særligt – og særligt rig, lærer man inden længe. Hans centrale position i serien understreges af tiltninger op ad hans figur og det afsluttende frøperspektiv op mod ham i modlys fra solnedgangen over byen. En dominerende figur, der, efter at vandet næsten ærbødigt har



Fig. 2. Nucky i brændingen ved Atlantic City. Uvejr og succes trækker sammen om ham. Foto: HBO Video.

trukket sig tilbage fra hans fornemme sko og efterladt dem totalt tørre og rene (!), vender ryggen til havet og går ind i den afrundende totalindstilling og op mod sit Boardwalk Kejserdømme, mens seriens titel eksponeres på himlen over boardwalk og solnedgang.

Introsenen adskiller sig stilistisk fra selve serieafsnittene med kraftigt æstetiserende virkemidler som stærkt kontrollerede billedkompositioner, ekstremt effektiv dynamik mellem nærbilleder af Nucky og den rumlige dybde bag ham, brændingens glidende skift mellem normalhastighed og slowmotion, modsat skyformationernes hurtige bevægelser i time lapse-optagelser. Samtidig er forløbet orkestreret i en rytmisk klipning, der sanseligt spiller frapperende flot sammen med musikken, der er hentet fra nummeret "Straight Up and Down" på albummet "Take It from the Man!" (1996) af det stil-eklektiske rockband The Brian Jonestown Massacre, der bl.a. er inspireret af 1960'er-rock, specielt af The Rolling Stones' tidlige produktion. I *Boardwalk*-sammenhæng er det meget forståeligt, at Scorsese har givet grønt lys for at bruge dette nummer, når man tænker på, at han netop er en stor tilhænger af The Rolling Stones og anden rock og pop fra 1950'erne og frem.<sup>1</sup>

I forhold til seriens skildring af blodigt gangstervælde og forbudstid med mord, ulovlig sprut, sex og rivalisering om magt og penge i USA fra og med 1920, placerer titelsekvensen sig netop med sin brug af rockmusik og de

nævnte stiliseringer et helt andet sted end handlingens 1920'ere og den periodes musik, nemlig i fortællertidens selvbevidste tilbageblik på forbudstiden. Producere og instruktører markerer et ståsted, som midt i deres tydelige engagement tillige giver dem frihed til at fortælle med en vis distance, når de skal levendegøre både faktisk historie og mytologiseret periodestof. Titelsekvensen bliver en audiovisuelt konstrueret metafor, der samler elementer fra gangstergenre og -mytologi og viser os seriens hovedfigur: det korrupte magtmenneske og Atlantic City som et center for indsmugling, produktion og distribution af spiritus i forbudstidens USA. Flaskerne med det forbudte og fordærvende produkt skyller bogstavelig talt ind over kysten, hvor det bliver kilde til både rigdom og underholdning, lyst og død.

### Historiens gangstere og fiktionens personer

Hovedfigurerne, man som seer følger dels i deres tilknytning til gangsterfraktionernes aktiviteter og rivaliseringer, dels i større eller mindre udstrækning i deres privatliv, er ud over Nucky og Jimmy de kvinder, der står dem nærmest: Margaret Schroeder (Kelly Macdonald), som Nucky gennem et meget kompliceret forløb får et forhold til, og Angela (Aleksa Palladino), Jimmys kone, som han har en søn med. Ud over jobbet i Nuckys organisation giver også hans traumer fra skyttegravene i Frankrig problemer i ægteskabet. Angela og sønnen bliver skræmt, når han skriger under sine natlige mareridt eller går i søvne og rusker hende voldsomt. Nuckys bror Eli er på hans nåde indsat som sherif i byen, og deres modstander på lovens side er Nelson Van Alden (Michael Shannon), en forbundsagent, der sammen med et korps af kolleger er sat til at bekæmpe spiritusfremstilling og -smugling. Disse figurer og andre i deres nærmeste omgivelser bliver sat over for en række af forbudstidens historiske, men samtidig, gennem beretninger og film, mytologiserede gangsterfigurer. Fra New York gælder det mobsters som Arnold Rothstein, Charles "Lucky" Luciano og Meyer Lansky, mens Big Jim Colosimo, Johnny Torrio og Al Capone udgør holdet fra Chicago. Det lokale og personlige i både top og bund af "the mob" kombineret med historiske fakta og gangsterfigurer og deres meritter giver Scorsese, Winter og deres hold mulighed for at skildre en gangsterperiodes start, så både historiske perspektiver og personlige omkostninger kommer på skærmen, og der samtidig pilles ved gangsterromantikken.

## Levende tableauer

Det er bemærkelsesværdigt, hvordan lange passager allerede i pilotafsnittet fungerer som rene montageforløb. Således efter Jimmys og Al Capones forsøg på at røve Rothsteins whiskytransport i starten. Efter tekstskiltet "Tre dage før" får vi den første af disse klart definerbare sekvenser: Nucky taler til *Women's Temperance League* (Kvindernes Afholdsforening), Jimmy fungerer allerede her som hans chauffør, og de næste mange scener er en mosaik af præsentationer (Colosimo og de andre gangsterbossers ankomst, Margarets første møde med Nucky, Jimmy kører Margaret hjem, Nucky spadserer på *The Boardwalk*). Disse nedslag i miljøer og personoplevelser kan overordnet betragtes som korte eksemplifikationer af livet i Atlantic City under forbudstiden. Geografisk kan montagerne ydermere frit krydsklippe mellem Atlantic City, New York og Chicago. Fra den malerkunstoptagede Scorseses hånd kan de som afrundede enheder siges at fremstå som en slags *levende tableauer*, der efterhånden danner et kalejdoskopisk *panorama* af forbudstidens og den organiserede kriminalitets mange lokaliteter. Personskildringerne og anvendelsen af rum, de nævnte montageprincipper samt den filmisk orienterede billedæstetik og lysanvendelse bliver i det Scorseseinstruerede pilotafsnit fastlagt som basisstrukturer for serien som helhed.

Allerede i pilotafsnittet er dets forløb og montageprincipper altså komponeret, så hovedfigurerne og deres skæbner (som forgrunds- eller mere tilbagetrukne figurer) bliver led i den levende billedvævning, der udgør den samlede visualisering af Atlantic City og The Boardwalk som underholdningsmekka for menigmand og legeplads for gangstertyper og korrupte politikere i 1920'ernes USA. Efter starten med indsmugling og biltransport af whisky bliver figurerne, deres indbyrdes relationer samt organiseringen af gangsteraktiviteterne som den altafgørende indre logik i det lokale samfundsliv og dens tråde til højtplacerede nationale politikere smertefrit bragt på plads.

## Periodefilm og tragiske helte

Efter Scorseses ofte gentagne ønske om at fortælle historier visuelt bliver både film og serie hans forvaltninger af en filmisk og genre-mæssig tradition for "Fortællingen om gangsterne", der ofte er historisk anlagte "periodefilm" og nu også "periodeserier". Dette betyder også, at inspirationen ofte findes i tidligere bidrag til genren. Inspiration til både gangsterfilm og

*Boardwalk Empire*, opfattet som refleksioner over samfundsopfattelse og -værdier, finder Scorsese naturligvis bl.a. i nogle af de første "forbudsfilm" som *The Public Enemy* (William A. Wellman 1931), *Little Caesar* (Mervyn LeRoy 1931) og *Scarface* (Howard Hawks & Richard Rossen 1932) samt, som nævnt, både Truffaut og Godard (f.eks. fortællestruktur og brug af voice-over, [*Jules og Jim*, Truffaut 1962]) og nyfortolkning af gangsterfilmen (*À bout de souffle*, Godard, 1960). Forsøget går ud på at udforske, hvad han kalder "the signs and meanings in a certain society" (i portrætserien *The Directors* fra Winstar/AFI, Emery 2000), dvs. personers psykologi, deres følelsesliv, som så at sige bliver "testet" op mod deres miljø i en bestemt periode. Som eksempel nævner han i samme portrætproduktion hovedpersonernes opstigning og tragiske fald i *Casino* (1995) med 1980'ernes Las Vegas som "scene" og med "Vegas representing America at the time." Hvad sker der, når "tidsånden" er præget af "the idea of *no limits*," spørger han. Scorsese ser i interviewet tilbage på 1980'erne som en tid, hvor der netop ikke var grænser for grådigheden. Man kunne gøre og tage, hvad man ville: penge, stoffer, druk, kvinder, "In the eighties in America there were no limits!" Ført over på et samfundsperspektiv berøvede pengeomænd og stratenrøvere ifølge ham samfundet dets værdier, men gav aldrig landet og samfundet noget tilbage: "They just took the money and ran! And it was the same thing these people [filmens gangstertyper, red.] were doing. So how can you look and condemn them? At least they were honest about it" (fig. 3). Dette er et billede af gangstervæsen og amerikansk samfund, som direkte afspejler sig i Scorseses og Winters serie som et nyt skud på denne genrestamme.



Fig. 3. Scorsese om virkelighedens uansvarlige skurke sammenlignet med nogle af gangsterskikkelserne i hans produktioner: "They just took the money and ran! And it was the same thing these people were doing. So how can you look and condemn them? At least they were honest about it." Foto: HBO Video.

Hverken i *Casino* eller de andre film går det hovedpersonerne specielt godt. Man kan spørge sig selv, om det mon kommer til at gå figurerne i *Boardwalk Empire* meget bedre? Tom Powers (James Cagney), den selvskabte gangsterboss, ender i *The Public Enemy* med at blive pløkket ned i plaskende regnvejr og ende i rendestenen. "I ain't so tough," når ham lige at erkende før "The End". Også smågangsteren Michel i en anden af Scorseses yndlingsreferencer, nemlig Godards *À bout de souffle* (1960), ender med at blive skudt ned på gaden i Paris. En anden "thug", det går galt for på omtrent samme måde, er Johnny Boy i Scorseses egen *Mean Streets* (1973). Han bliver skudt og snubler alvorligt såret om på gaden i en afkrog af Brooklyn. Skuddet bliver affyret af en anden undermåler, Jimmy Shorts, i skikkelse af instruktøren himself. Den tragiske skæbne kan også sammenlignes med Henrys erkendelse i slutningen af *Goodfellas*. I stedet for at leve fedt med "riches" i stedet for "rags" ender han med at sige om sig selv: "I'm an average nobody." Jimmy er tydeligt i familie med disse skæbner i de nævnte film. Komplexiteten og modsætningerne i gangstergenren og i den forbindelse det amerikanske samfunds opfattelse af det lykkelige liv og gangsteren som fænomen har Robert Warshow skrevet et aldeles fremragende essay om: "The gangster as tragic hero" (Warshow 2009 [1962, 2001]).

Man kan ikke se *Boardwalk Empire* uden at tænke på HBO's tidligere mastodont af en gangsterserie *The Sopranos*, og de to serier har da også en række fællestræk, hvor fremstillingen af de to gangsterbosser er blandt de mere markante. Som i tilfældet Tony Soprano (James Gandolfini) er også Enoch "Nucky" Thompson en kompleks karakter, der tegnes med nuancer og stor psykologisk spændvidde. Især aspekter vedrørende den mandlige identitet synes at være et fælles motiv i flere, nyere tv-serier. Tænk blot på reklamemanden Don Drapers (Jon Hamm) storhed og fald i *Mad Men* (2007-) eller Tony Sopranos skrupler og udfordringer som gangsterboss og familiefar.

Nucky er som korrupt økonomisk chef i Atlantic City i toppen af hierarkiet. Alle leverer ydelser til Nucky, der til gengæld lover at beskytte dem. Han har naturligvis folk ansat til at gøre den mest beskidte del af arbejdet, men træder også gerne selv i karakter som voldsmand, når situationen byder sig. Men Nuckys privatliv er en speget affære. Han bor til leje på den øverste etage af det fashionable hotel Ritz Carlton, hvor han primært residerer med sin assistent, den tyske immigrant Eddie Kessler (Anthony Laciura), og den altid liderlige elskerinde Lucy Danziger (Paz de la Huerta). Nucky synes dog

alt andet end lykkelig i sit liv som gangster. Han plages af ensomme stunder og eksistentielle betænkeligheder. Ensomheden visualiseres bl.a. i brede tableauer, hvor kun Nucky figurerer i billedet.

Forholdet til den voldelige far er dybt problematisk og eskalerer på tragisk vis, da Nucky i vrede nedbrænder sit barndomshjem i syvende afsnit. Selv fik han aldrig stablet en familie på benene. Han mistede sin hustru til tuberkulose og fik aldrig nogen børn. Barnløsheden er et tilbagevendende tema i serien og bliver et dybt sår i Nuckys psyke. Det bliver bl.a. tydeligt i en montage fra Atlantic City Boardwalk, hvor Nucky i shot-reverse-shot ve-modigt kigger ind ad vinduerne hos en kuvøseklíník (fig. 4). Han synes, som vi tidligere har påpeget, splittet i sit dobbeltliv som korrupt gangster og uadtil ærlig og troværdig politiker. Han kan gå direkte fra en tale i Kvindernes Afholdsforening til en våd fest blandt byens andre korrupte politikere. Formmæssigt ses denne splittelse visualiseret gentagne gange i tidsmæssigt simultane scener, hvor lyden fra én scene fastholdes i en eller flere andre. Eksempelvis optræder lyden fra et comedyshow, som Nucky overværer, også i to scener med henholdsvis FBI-agenter og Nuckys håndlangere, hvad der netop tydeliggør, at denne kriminelle handlingstråd forløber ubrudt, samtidig med at Nucky lever sit private, fornøjelige liv. Indimellem drages Nucky af et mere ærligt hverdagsliv, kropsliggjort af hans fascination af – eller forelskelse i – den bundsolide irske immigrant Margaret. Deres forhold gennemgår store omskifteligheder, og hen mod første sæsons afslutning er det fortsat uklart, hvad de to egentlig skal bruge hinanden til.



Fig. 4. Nucky Thompson er plaget af ensomme, eksistentielle stunder, hvor han som her skuer ind til en kuvøseklíník tænker på de børn, han ikke fik med sin nu afdøde hustru. Foto: HBO Video.

## Udtryk bliver til

Tilblivelsen eller konstruktionen af det moderne USA er som nævnt tidligere et af seriens fundamentale temaer, hvilket bl.a. også kan aflæses i seriens

sprogbrug. Immigrantgrupperne har hver deres accent og jargon, som differentierer dem i forhold til hinanden. Ud over denne sproglige gruppering er man som seer vidne til dannelsen af et fælles sprog, som man kunne kalde moderne amerikansk, men som måske snarere er et gangstersprog – eller mere præcist tv-gangstersprog, da vi ofte har at gøre med undfangelsen af vulgære udtryk. I seriens andet afsnit finder vi Jimmy i seng med sin hustru. Da hun har menstruation, har hun ikke lyst til et samleje, hvortil Jimmy foreslår, at hun måske kan gøre noget, han har hørt om, at man gør i Frankrig i disse år. Efter lidt snak frem og tilbage bliver de enige om, at hustruen måske kan bruge sin mund "dernede", for ord som oralsex, endsize "blow-job", er ikke en forankret del af vokabularet endnu. Et andet eksempel finder vi i afsnit tre, hvor Nucky ses i forhandling om en forretningsmulighed med den sorte gangsterleder Chalky White (blændende spillet af Michael K. Williams, som mange sikkert husker fra *The Wire* [2002-2008]), der gør brug af ordet "motherfucker". Efter forhandlingerne er afsluttet, hører man Nucky spørge sin tyske immigrantassistent: "What does motherfucker mean?" – hvortil assistenten svarer: "I suppose it's a Schwartzer-Wort."

### Det besværlige gangsterliv

Den slags kommunikative udfordringer er med til at give *Boardwalk Empire* en realistisk forankring, der suppleres af scener, der ellers er gangstertraditionen forholdsvis fremmed. Det er scener, der viser besværlighederne ved situationer, vi ellers som seere af gangsterfilm har for vane at finde enkle. Tag f.eks. scenen i tredje afsnit, hvor Nuckys bror, sheriffen Eli (Shea Whigham), skal kvæle et vidne, der helst skal gøres tavs. Eli besøger vidnet på hospitalet og finder straks en pude, så han kan påbegynde kvælningen. Vidnet kæmper dog godt imod, og det er åbenbart ikke så let og så hurtigt at kvæle en mand med en pude, som vi normalt belæres om i gangstergenren. Flere eksempler på denne slags scener, ofte af mere komisk art, finder vi bl.a. i første afsnit, hvor såvel den tyske assistent som Nucky forgæves og yderst kluntet forsøger at sparke døren ind til Nuckys badeværelse, hvor elskerinden har låst sig inde i vrede. Eller tidligere i samme afsnit, hvor to FBI-agenter, der er ansat til at håndhæve spiritusforbuddet, forsøger at blive kloge på, hvem de forskellige medlemmer af gangsterfamilierne i Atlantic City, New York og Chicago er. Den ældre, garvede agent Nelson van Alden har styr på sine ting, men det kan ikke siges om den unge, forvirrede assistent, der roder rundt i navne og udseende. Scenen påviser på sikkert rea-



listisk vis, hvor vanskeligt politiarbejde kan være, samtidig med at scenen fungerer som en elegant introduktion og benævnelse af karaktererne, så seeren i stuen også bedre kan følge med.

Indtrykket af realisme skyldes hyppigere form end indhold, vil mange måske hævde. Men i *Boardwalk Empire* kan det diskuteres, om det omvendte er tilfældet. Det sikkert vanvittigt dyre *production design* (pilotafsnittet har alene kostet lige i underkanten af 20 millioner dollars), der er sat i verden for at genskabe 1920'ernes Atlantic City, kan stedvist frarøve serien sin realisme og give en stemning af kulisser og kunstig artefakt. Særligt totalbillederne af promenaden i Atlantic City kan for nogle seere give indtrykket af facade frem for levet liv. En del af disse totalbilleder har været delvist computergenererede, hvilket nok er en del af forklaringen på det lidt kunstige look. På den anden side var The Boardwalk omkring 1920 naturligvis nybygget og skulle netop fungere som en poleret og øjenblændende facade for alskens tivoliseret gøgl og det, der var værre. Det kunstige udtryk kan derfor siges at have dels en historisk forklaring samt en symbolsk hensigt, der skal iscenesætte The Boardwalk som stedet, hvor den polerede overfalde dyrkes, alt imens skyggelivet bag er desto mere rabiatt.

### De brølende - og liderlige - 1920'ere

Til trods for det indimellem noget kunstige *production design* fremmaler *Boardwalk Empire* et inspirerende og anderledes tidsbillede af 1920'ernes USA. Mens en anden HBO-serie, nemlig den yderst seværdige westernføljeton *Deadwood* (2004-2006), lykkedes med at nytænke billedet af det vilde vesten og gøre både by og figurer beskidte og bandende, lykkes *Boardwalk Empire* med at tegne 1920'erne som en treenighed af elegance, korruption og hidsig seksualitet. Sjældent – om nogensinde – har 1920'erne været så sexede at skue (fig. 5). Især Nuckys elskerinde Lucy Danziger må lægge krop til mange vovede scener, men også den mere blufærdige Margaret Schroeder og endda en af New York-mafiaens håndlangere fremviser sin krop fra top til tå. Det er ellers ikke just sædvanligt at se blottede mandlige kønsorganer i amerikanske tv-serier. Antydningens kunst ligger ikke *Boardwalk* på sinde; snarere vil serien vise, hvilke brændende, promiskuøse og bundlidelige køn der gemte sig bag 1920'ernes mange tekstillag.

Også i sin ekspressive brug af vold lægger serien sig op ad traditionen for transgressivitet i nyere tv-serier, som Henrik Højer og Andreas Halskov har påpeget (Halskov & Højer 2009, se også indledningskapitlet til denne



Fig. 5. *Boardwalk Empire* tegner på vellykket vis 1920'erne som en treenighed af elegance, korruption og hidsig seksualitet. Sjældent - om nogensinde - har 1920'erne været så sexede at skue. Her er det Nuckys elskerinde Lucy Danziger (Paz de la Huerta), der lægger krop og køn til. Foto: HBO Video.

bog). I *Boardwalk Empire* melder volden sig pludseligt og markant, som når Chicagobossen Big Jim Colosimo under en rolig seance, hvor han lytter til smægtende italiensk skønsang på grammofofonen, får sin hjernemasse splattet ud over skærmen, eller når den koldsindige, nærmest gammeltestamentlige FBI-agent Van Alden drejer sin hånd rundt i et åbent kødsår på et vidne, som gerne skulle nå at tale, inden han dør. At agenten bruger sådanne stærkt kritisable metoder, er med til at nedbryde skellet mellem de kriminelle og lovens håndhævere, men samtidig føjer det nuancer til seriens karakterer. Yderligere dimensioner flettes ind ved at udruste flere karakterer med diverse problemer, som når håndlangeren Lucky Luciano viser sig at lide af rejsningsproblemer, eller når den førnævnte FBI-agent udviser masochistiske tendenser, der udmønter sig i brutalt selvpineri, hvor han pisker sig til blods på egen ryg. Disse masochistiske træk bliver senere i serien på kløgtig vis koblet sammen med en række psykologiske og familiemæssige forklaringsmuligheder, der nuancerer baggrunden for Van Aldens bestialske opklaringsmetoder og selvpineri.

### Det kritiske blik

Seriens første sæson slutter i tolvte afsnit på valgaftenen, hvor Warren G.

Harding vælges som præsident, og folk fra valgfesten vælter ud på The Boardwalk. Men i modsætning til seriens start er det nu Jimmy, der i mørket ensom og mediterende vandrer ned til strandkanten, mens Nucky og Margaret med hinanden under armen som et andet ægtepar nøjes med at gå hen og stille sig op ad promenadedækkets ræling. Da de vender blikkene væk fra hinanden, ser de begge tomt og utrygt ud over havet. Kameraet løftes i en kranbevægelse op over dem og rettes fra dunkelheden mod de strålende oplyste facader på The Boardwalks underholdningstempler. Og mens første sæsons sidste afsnit slutter, og lyden af havet kan minde om fjern torden, får vi en sidste sang. "Did you ever wonder [...] why we're here, and what this life is all about? [...] All we seem to know, is we're born, we live a while, and then we die."

Noget atypisk for gangstergenren rummer *Boardwalk Empire* både stille og decideret melankolske scener (f.eks. i slutningen af elvte afsnit og begyndelsen af tolvte): Nucky spadserer en aften på The Boardwalk og går ind til en spåkone, mens en gademusikant med tromme på ryggen og tamburin om anklen spiller en sørgmodig melodi på klarinet. Mens kameraet bevæger sig op fra det dunkle rum til lysudsmykning og strålende reklamer, toner den afsluttende sang frem: "I've been so melancholy." Og hjemme hos Jimmy, hans kone Angela og deres lille søn fortæller Angela som nævnt, at hun og drengen faktisk bliver bange for ham, når han i sine mareridt råber (på tysk!) i søvne og kan blive voldsom over for dem, når han går i søvne (fig. 6). I den dunkle stue har de en hviskende samtale, og scenen bringes helt ned i tempo og stille intimitet, mens Jimmy taler om sønnen.



Fig. 6. Tyst melankoli nederst i gangsterhierarkiet. Angela og Jimmy taler om hendes og deres søns angst for ham, når han under sine krigsmareridt risikerer at blive voldelig over for dem. Foto: HBO Video.

Det er således ikke specielt opløftende at være hverken stor eller lille gangster i det serieunivers, som Winter og Scorsese opruller. De er bestemt ikke helte, endsige glorificerede, derimod sigter instruktion og iscenesættelse

og hele Scorseses visualiseringsindsats på ikke at undskylde deres handlinger, men udgør forsøg på at *forklare* figureernes reaktioner og psykologi i relation til lokalt og nationalt miljø og ideologi. Og i det perspektiv undgår den amerikanske selvopfattelse i form af "the american way of life" og "the american dream" ikke Scorseses kritiske blik. Det samme gælder den paradoksale fascination og mediemytologisering af gangstere og forbrydelse, alt imens man slår korsets tegn for sig og moraliserer på lovens og normalitetens vegne.

Denne diskussion og forsøgene på at bearbejde de mere dunkle sider af historien er et tilsyneladende udtømmeligt reservoir af stof til film- og tv-fiktioner. Og på baggrund af kildematerialet til *Boardwalk Empire* svarer Terence Winter, på spørgsmål om, hvorvidt serien kan fortsætte i flere sæsoner, at han da håber på flere *årtier*. Stoffet har både megen bredde (det episke, panoramaet) og meget specifikke elementer (tableauer med personskildringer og enkeltbegivenheder). Potentialer er der, som i andre nyere serier, til nærmest uendelige panoramiske skildringer, hvor publikum ikke nødvendigvis skal spændes op til at efterlyse episodeløsninger eller spejle efter konstrueret lukning af en storladen helhed, men kan lade sig fortælle en knopskydende beretning og følge den med uforstyrret nysgerrighed.

## Litteratur

- Bordwell, David & Kristin Thompson (2003): *Film History. An Introduction*, 2. udg. New York: McGraw-Hill.
- Cristie, Ian & David Thompson (2003 [1989, 1996]): *Scorsese on Scorsese*. London: Faber and Faber.
- Emery, Robert J. (2000): "Martin Scorsese". Dvd i portrætserien *The Directors*. American Film Institute/Medie Entertainment.
- Graham-Dixon, Andrew: Samtale med Martin Scorsese, *The Culture Show*. [www.youtube.com/watch?v=idvCtOfu8eg](http://www.youtube.com/watch?v=idvCtOfu8eg) (besøgt 19.10.2011)
- Johnson, Nelson (2002): *Boardwalk Empire: The Birth, High Times and Corruption of Atlantic City*. Medford, N.J.: Plexus Publishing.
- Halskov, Andreas (2010): "Mean Beats – Scorsese og det moderne *rock score*", 16:9 #39 (november). [www.16-9.dk/2010-11/side07\\_anatomi.htm](http://www.16-9.dk/2010-11/side07_anatomi.htm) (besøgt 19.10.211)
- Halskov, Andreas & Henrik Højer (2009): "It's not TV", 16:9 #35 (september). Online:
- Hampton, Howard (2004): "Everybody Knows This Is Nowhere: The Uneasy Ride of Hollywood and Rock", in Thomas Elsaesser et al. (red.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press: 249-266.
- Kau, Edvin Vestergaard (2009): "Nye blikke - bløde hatte og flade sko. Om Jean-Luc Godards *À bout de souffle*", *Kosmorama* #243: 37-48.
- Kau, Edvin Vestergaard (2010): "Psycho Noir - den indre verden i den ydre", 16:9 #39 (november). [www.16-9.dk/2010-11/side05\\_feature2.htm](http://www.16-9.dk/2010-11/side05_feature2.htm) (besøgt 28.10.2011)

- Kolker, Robert (2000 [1980, 1988]): "Expressions of the Streets" *A Cinema of Loneliness*. Oxford: Oxford University Press: 175-246.
- Kjørup, Søren (1972): "3 klassiske gangsterfilm og deres baggrund", *Kosmorama* #115/116.
- McArthur, Colin (1972): *Underworld USA*. Secker & Warburg, London.
- Okrent, Daniel (2010): *Last Call: The Rise and Fall of Prohibition*. New York: Scribner.
- Radish, Christina (2010): "Martin Scorsese og Terence Winter Interview: *Boardwalk Empire*", Collider.com (14.09.2010). [collider.com/boardwalk-empire-interview-martin-scorsese-terence-winter/47446/](http://collider.com/boardwalk-empire-interview-martin-scorsese-terence-winter/47446/) (besøgt 19.10.2011)
- Rafter, Nicole (2006): *Shots in the Mirror. Crimefilms and Society*, 2. udg. Oxford: Oxford University Press.
- Warshow, Robert (2009 [1962, 2001]): "The gangster as tragic hero", in *The Immediate Experience*. Boston: Harvard University Press, 2001. Genoptrykt i Leo Braudy & Marshall Cohen (red.), *Film Theory & Criticism*, 7. udg. New York: Oxford University Press.
- Woods, Paul A. (red.) (2005): *Scorsese. A Journey Through The American Psyche*. London: Plexus Publishing Limited.

## Noter

1. For mere litteratur om Scorseses anvendelse af The Rolling Stones-numre og anden populærmusik, se f.eks. Hampton (2004), Halskov (2010) og Christie & Thompson (2003 [1989, 1996]). Allerede i *Mean Streets* brugte han Stones' "Jumpin' Jack Flash" og "Tell Me" som underlægningsmusik, ligesom "Please Mr. Postman" (The Marvelettes) og "Be My Baby" (The Ronettes) dukker op i den. *Goodfellas* er også fyldt med periodekarakteristisk musik som f.eks. "Sunshine of Your Love" (Cream), "Layla" (Derek and the Dominos/ Eric Clapton), "Then He Kissed Me" (The Crystals) og "Leader of the Pack" (The Shangri-Las). Scorsese har desuden lavet bl.a. disse dokumentarfilm: *The Last Waltz* (om The Band, 1978), *No Direction Home* (om Bob Dylan, 2005), *Shine a Light* (om The Rolling Stones, 2008) og *Living in the Material World* (om George Harrison, 2011).

## Dexter - TV at its best

Af TROELS JACOB HUNDTOFTE

Når HBO ikke vil kaldes for "tv", er det selvsagt ikke et spørgsmål om at forkaste det tekniske format, men om at distancere sig fra det projekt, som Brian Ott karakteriserer i sit essay "The Not TV Text":

well-rehearsed visual conventions and banal narrative tropes [that] function rhetorically to create and fulfill audience appetites in a manner that pacifies and placates, rather than shocks and unsettles. (Ott 2008: 97-98)

I HBO's optik er tv et prædikat, der beskriver en særlig type underholdning, hvis strukturelle, æstetiske og narrative konventioner søger at behage en generelt uvirksom seer med letfordøjelig og øjeblikkelig tilfredsstillelse. Med andre ord kan "tv" i denne sammenhæng, som Ott beskriver det, og som HBO fornægter det, forstås, ikke nødvendigvis som en kvalitativ vurdering (selvom den fra HBO's side nok er implicit), men som en overordnet holdning til seeren som en passiv modtager af minutiøst bearbejdet narrativ information. "Tv" er i denne sammenhæng ethvert foretagende, hvor det styrende princip, før alt andet, nødvendigvis må være frygten for fremmedgørelsen af sit publikum. Og det er med disse ejendommeligheder in mente, at HBO, i sit motto "It's Not TV. It's HBO", venligst frabeder sig prædikatet.

Det er derfor bemærkelsesværdigt, at det tilsvarende slogan hos Showtime (indtil 2011), HBO's nærmeste rival, er påfaldende anderledes. "TV. At its Best" pryder stationen sig med, som ved første øjekast virker som en kuriøs underdanighed, når man ser på kanalens prishøst de seneste år. Siden 2008 har Showtime hvert år modtaget flere Emmy-nomineringer for originale serier end HBO, og sidste år (2010) løb kanalen af sted med det største antal priser nogensinde i dens 34-årige historie. Begge kanaler tilhører den dyreste programpakke, de såkaldte *premium cable*-kanaler, og omgår derfor FCC-kommisionens påbudte censur (vedrørende vold, sex og sprog). Begge kanalers serieprogrammering satser på den kontinuerlige føljeton frem for episodiske produkter, som kræver mindre seerloyalitet, og både Showtime og HBO jagter det cinematiske og søger at sprænge rammerne for, hvad fjernsynsmediet kan levere. Alligevel synes der ved nærmere granskning at være en fundamental ideologisk forskel i de to kanalers programstrategier og vurdering af deres publikums rolle. Man kunne sågar fristes til at læse

de to konkurrenters iøjefaldende forskellige slogans i allerbogstaveligste forstand: Forskellen er ikke en kvalitativ gradbøjning, men måske et reelt kategorisk skel hvad angår tilgangen til selve tv-mediet.

Ingen serie eksemplificerer dette skel bedre end Showtimes til dato største seersucces *Dexter*, som i sæsonen 2006/2007 debuterede på programfladen til stor kritisk ros og tvang flere sammenligninger med HBO's urørlige stjernebørn i *The Wire* (2002-2008), *Oz* (1997-2003) og *Six Feet Under* (2001-2005). Baseret på Jeff Lindsays bøger af samme navn, følger vi i serien den indesluttede sociopat Dexter Morgan (Michael C. Hall), der, ved siden af sit arbejde for politiets retsmedicinske afdeling, bruger det meste af sin fritid på at jage og myrde forbrydere, som på den ene eller anden måde er undsluppet retsvæsnen. Vejledt af "the code of Harry" – sin afdøde fars retningslinjer for, hvordan han kontrollerer sin morderiske trang – iscenesætter Dexter sig selv som den dystre selvtægtsmand "The Dark Defender", som igennem seriens, i skrivende stund, fem sæsoner tager sig af alt fra bandemedlemmer til megalomanske seriemordere. Men lige så vigtig som den fysiske trussel fra seriens udskiftelige "bad guys" er Dexters kamp for at blive et rigtigt menneske med empatiske relationer og forhold – ikke mindst til sin søster Debra, som, Dexters voice-over fortæller, han *ville* elske, hvis han altså *kunne* elske nogen. Dexters "pinocchio-historie" er en helt central "hook" for seriens koncept, som gør, at vi ikke alene følger med i håbet om, at Dexter får fanget og skilt sig af med den givne sæsons skurk, men at han ikke mister sin sjæl i forsøget. Det er denne interessante tvedeling mellem "monster" og "heltefigur", der har gjort *Dexter* til en både kommerciel, kontroversiel og, måske i forlængelse heraf, kritikerrost successerie.

Om serien skrev *Newark Star-Ledgers* Alan Sepinwall: "If there's a series on television right now that deserves to be mentioned as a successor to the ambition and dark brilliance of 'The Sopranos', it's 'Dexter'" (Sepinwall 2007). Og Sepinwall er ikke alene:

"If you want edge, here's Dexter" – Tom Gilatto (*People Weekly*)

"Daring and original" – Tim Goodman (*San Francisco Chronicle*)

"One of this season's best new series" – Jonathan Storm (*Philadelphia Inquirer*)

"It's bold, different and exciting, [...] [it will] take your breath away" – David Hinckley (*New York Daily News*)

Bider man mærke i ord som "edgy", "daring", "original", "different" og "bold", så mindes man om, at selvsamme palet af adjektiver er, hvad HBO stort set har haft monopol på at beskrive sig selv med de seneste 20 år. Og med Michael C. Hall shanghajet direkte fra HBO's egen fold (*Six Feet Under*) og tidligere *Sopranos*-screenwriter James Manos Jr. ved roret, synes *Dexter* umiddelbart at være af samme kompromisløse og narrativt komplekse standard som *The Wire* eller *Six Feet Under*.

Med Robert J. Thompsons definition af, hvad han kaldte "Quality TV", in mente – dvs. de karakteristika, som ofte bruges til at beskrive HBO's serier – så finder vi da også en lang række af de elementer i *Dexter* (Thompson, 1996). Serien er prisbelønnet, bruger føljetonmodellen, behandler kontroversielt materiale, har en meta- og intertekstuel bevidsthed, er forfatter-baseret og har et bredt karaktergalleri. Men på trods af sin "high-end"-produktionsværdi og materialets "high-brow"-attraktioner bruger serien en række bemærkelsesværdigt konventionelle kneb i formidlingen af sit plot. Og undersøger man disse nærmere, finder man en serie, der på trods af visse kunstneriske ambitioner – og symptomatisk for Showtime generelt – har fødderne godt plantet i netværks-tv's formulariske model, hvis dagsorden i sidste ende er at behage seeren i stedet for at fremmedgøre eller udfordre denne.

### Episodisk serialitet

Konceptmæssigt kunne man nemt have forestillet sig *Dexter* som en variant af det uendelige proceduredrama (f.eks. *House M.D.* [Fox, 2004-], *Lie to Me* [Fox, 2009-], *CSI* [CBS, 2000-] etc.), hvor hvert afsnit omhandler en enestående "sag", eller i *Dexters* tilfælde en enestående "bad guy", uden at bidrage særligt til en overordnet saga eller føljeton. I denne hypotetiske variant af serien kunne man endda have bibeholdt mysteriet om Dexters mors død som det endelige, uopnåelige klimaks, der altid ulmede i baggrunden af hvert afsnit, på samme måde som Richard Kimbles jagt på den enarmede mand gjorde det i Quinn Martins *The Fugitive* (ABC, 1963-1967). Denne episodiske, "lukkede" narrative form (frem for den "åbne" eller serielle) fastholder altid status quo og sørger for, at karakterer eller plottets basale struktur aldrig virkelig ændrer sig eller spilder over i næste afsnit. Ideen er, at seeren har begrænsede forpligtelser til serien, idet man ikke bliver "straffet" for at misse et afsnit eller åbne et kvarter for sent. Den episodiske series strukturering er derfor demokratiserende, da den tolererer alle seere og,



i kraft af sin manglende hukommelse, giver den garvede fan og nyttilkomne tilnærmelsesvis den samme oplevelsesramme i hvert afsnit.

Dette er ikke sandt om *Dexter*, hvis plots fremdrift og karakters udvikling konstant rykker sig. Det råder serien imidlertid bod på via sin "previously on"-sekvens. Hvor den indledende "previously on"-sekvens i den konventionelle episodiske tv-serie kun trækker på seriens hukommelse i meget begrænset udstrækning for evt. at genintroducere relevante karakterer eller situationer, fungerer denne service i *Dexter* som en fuldstændig kontekstualisering. Det er en grundig synopsis af sæsonens overordnede narrative tråd og en skitsering af det handlingsforløb, som har ført os til lige præcis dette øjeblik i historien. Tænder man for *Dexter* midt i tredje sæson, kan den trofaste seer utvivlsomt drage fordel af sit kendskab til de foregående afsnits begivenheder, som en nyttilkommen ikke ville have. Men på trods af *Dexters* kumulative hukommelse inden for hver selvstændig sæson har serien et tydeligt behov for, at én sæsons plot og unikke karaktergalleri ikke er kausalt koblet til noget som helst hverken før eller efter. Som David Lavery hævder i sit essay "'Serial' Killer: Dexter's Narrative Strategies" (2010), så er hver enkelt sæson en mere eller mindre selvtilstrækkelig historie, struktureret om *Dexters* kamp imod én central "skurk" (The Ice-truck Killer [Christian Carmargo] i første sæson, Doakes/Lila [Erik King og Jamie Murray] i anden sæson, Miguel Prado [Jimmy Smits] i tredje sæson, Arthur Mitchell [John Lithgow] i fjerde sæson og The Santa Muerte Killer [Joseph Julian Soria] i femte sæson), som nødvendigvis må afsluttes, inden sæsonen er omme (jf. fig. 1). Hvor denne form for episodisk selvtilstrækkelighed i den konventionelle føljetonserie ofte munder ud i genrekonventionen "Monster of the Week", er den i *Dexter* i højere grad et spørgsmål om "Monster of the Year". Selvom serien også tilnærmelsesvist gør brug af "Monster of the Week"-af-



Fig. 1. Udskiftelig skurk: "The Ice-truck Killer" fungerer som første sæsons omdrejningspunkt og *Dexters* antagonist. Foto: Paramount.

snit ("Love American Style", "Shrink Wrap", "Waiting to Exhale", "An Inconvenient Lie" osv.), så er *Dexters* afrundende og lukkende natur ikke nødvendigvis at finde i hvert enkelt afsnit, men i hver enkelt sæson. Dette giver seeren et generelt mere uforpligtende forhold til serien, idet en given sæson kan forbruges uafhængigt af resten af serien.

### Previously on *Dexter*: den passive seer

Modsat kutymen hos HBO, starter *Dexter*, ligesom alle andre serier på Showtime, med en 60-120 sekunders indledende "previously on"-sekvens, hvori vi får serveret en montage af de vigtigste øjeblikke i den givne sæsons føljeton. Formålet er at kontekstualisere og "minde" seeren om de foregående afsnits plot. Hvad der i sig selv er en ganske tilforladelig strukturel konvention for en netværksserie, bliver her symptomatisk for det grundlæggende anderledes forhold, Showtime har til seeren i forhold til HBO. Fordi *Dexter* ønsker den bredest mulige seertilslutning, tager serien, modsat HBO, hensyn til de seere, som, af den ene eller anden årsag, ikke har kunnet følge med i forrige afsnit. Derfor må den strategisk placere "synopser" i afsnittene, hvilket sikrer, at seeren kun skal engagere sin hukommelse i et meget begrænset omfang, når et afsnit forbruges. Disse "synopser" er en del af det, Michael Z. Newman i "From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative" (2006) entusiastisk betegner som netværksseriens "effektive fortælleteknik", en fortælleteknik, som søger at levere nødvendig narrativ information til seeren på den mest økonomiske og strømlinede facon. Pendanten til den indledende "previously on"-synopsis finder vi i den afsluttende "Next time on Dexter ...", hvor serien ligeledes serverer et medley af vigtige øjeblikke fra det kommende afsnit. Takket være denne profetiske service betyder det, at vi implicit allerede kender det grundlæggende plot og narrative konflikter, før afsnittet bliver vist. Når vi endelig ser afsnittet, har vi altså indbyggede "minder", som vi blot skal "genleve" i mere detaljeret grad. Hvert afsnit er i kraft af disse generiske "synopser" konstrueret ud fra, og eksemplificerer, seriens grundtanke om seeren som en, i sidste ende, passiv og uopmærksom modtager af information, der skal plejes og gives optimale forhold for at kunne følge med. For det *er* vigtigt for *Dexter*, at alle kan følge med.

En sidste "synopsis", som *Dexter* gør brug af, findes i seriens faste afsluttende montage, hvori *Dexters* allestedsnærværende voice-over formidler et sammenkog af afsnittets vigtigste tematiske og narrative indslag, som løser

de problemstillinger, der blev etableret i begyndelsen af afsnittet (ved hjælp af "previously on"-synopsen). William Rabkin og Lee Goldberg skitserer i *Successful Television Writing* dette dramaturgiske element som

a wrap-up, a final comment, or as Quinn Martin called it, an epilog. It's the scene that lets you know the world is at peace, that order has been restored, and that the heroes are ready to embark on more adventures. (Rabkin & Goldberg 2003: 28)

I *Dexter* er dette element ikke blot en ubetydelig kommentar, men en strategisk og uundværlig del af seriens og afsnittets narrative struktur. Dette segment kommunikerer ikke kun, hvad Dexter har lært, og hvor han er på vej hen, men er til tider et regulært refræn af plottets forløb i det givne afsnit. Som i "Let's Give the Boy a Hand" (1:4), hvor Dexters afsluttende tankestrøm ikke kun afslører hans egne følelser og afsnittets tematik, men i ganske levende detaljer beskriver hændelser fra tidligere i afsnittet, som fungerer som en slags opsummering og tolkning af samme over for publikum:

Maybe I'll never be the human Harry wanted me to be. But I couldn't kill Tony Tucci. That's not me either. My new friend thought I wouldn't be able to resist the fresh kill he left for me. But I did. I'm not the monster he wants me to be. So I'm neither man nor beast. I'm something new entirely. My own set of rules. I'm Dexter. (1:4)

Selvom dette er et fuldstændigt nuanceløst resumé af afsnittet, efterlader Dexters ekspositoriske narration os med tilstrækkelig information til at forstå afsnittets tematiske og narrative fremskridt. Skulle man have åbnet for serien blot fem minutter, før den slutter, sikrer den utvetydige voice-over alligevel, at man ikke mistes i svinget, og man bliver rustet til at kunne følge med i næste afsnit. Dens funktion er at skabe kontekst og uddybe enhver form for tvetydighed, så seeren aldrig efterlades på egen hånd, når plottet skal afkodes og tolkes. I "Crocodile" (1:2) kontekstualiserer Dexters voice-over, hvorfor Dexter fjerner det barbiehoved, som The Ice-truck Killer har sendt ham, med den indre replik: "The Ice-truck Killer left me a gruesome souvenir" – og tilføjer: "Explaining it could be kinda difficult." Men det er præcis, hvad voice-overen gør. Den forklarer et plotelement, som ikke alene hændte i forrige afsnit (og seriens eneste på det tidspunkt), men som afsnittets indledende "Previously on Dexter" også påmindede os.

I ovennævnte afsnit "Let's Give the Boy a Hand" (1:4), da The Ice-truck Killer leverer Dexter den halvdøde Tony Tucci (Brad William Henke) på en slagterbænk (fig. 2) – med kirurgiske instrumenter liggende parat – må



Fig. 2. Tony Tucci som han er blevet efterladt til Dexter. Foto: Paramount.

voice-overen alligevel bryde ind for at skabe kontekst: "He was left here so I would kill him," muser Dexter: "But my new friend doesn't see me as clearly as he thinks. I can't kill this man. Harry wouldn't want it. And neither would I." *Dexters* mål med disse formulariske synopses er at sikre sig, at ingen er forvirrede, når afsnittet når sin ende. At alle vigtige spørgsmål er blevet adresseret, og at seeren stadig formår, og har lyst til, at følge med.

### The voices are back: tvetydighed og voice-over

Dexters evigt musende voice-over er på mange måder seriens ikoniske varemærke. Selvom narrationen naturligvis tjener legitime dramaturgiske formål (som jeg vil komme ind på i næste afsnit), er dens mål i et kommunikativt henseende at udrydde den potentielle desorientering eller forvirring, som publikum kan opleve. Forvirring engagerer seerens egne aktive tolkningsprocesser og åbner for en malstrøm af spørgsmål, der forstyrrer afsender-modtager-forholdet, som det eksisterer i den konventionelle tv-serie.

Når *The Wire* refererer tilbage til en glemt karakter fra en anden sæson, er der ingen flashbacks eller narrative "cues" til at hjælpe os med at huske. Når *The Sopranos* lader russeren Valery forsvinde ud i skoven uden at gøre det klart, om han overlever eller ej, er seeren fuldstændig på egen hånd, og vi må selv digte videre. Eller som Jason Mittell understreger i "Narrative Complexity in Contemporary American Television":

[T]he lack of explicit storytelling cues and signposts creates moments of disorientation, asking viewers to engage more actively to comprehend the story and rewarding regular viewers who have mastered each program's internal conventions of complex narration. (Mittell 2006: 38)

I *Dexter* såvel som i den konventionelle netværksserie er desorientering, omend blot momentær, et problem, som nødvendigvis må afhjælpes. Voice-overen formår ikke blot at genfortælle plottets forløb og de tematikker, som

afsnittet har berørt, men udpensler eksplicit karakterers psykologiske omstændigheder. "Everyone hides who they are at least some of the time," fortæller Dexter i "Let's Give the Boy a Hand" (1:4), imens serien bevæger sig igennem en sammenfattende montage af hovedkaraktererne. "Sometimes you bury that part of yourself so deeply that you have to be reminded it's there at all. And sometimes you just wanna forget who you are altogether." Som i *Scrubs* (NBC, 2001-2010) eller *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-) bevæger voice-overen sig her meget tæt på det prædikende, idet den forsøger at gøre status over karakterernes følelsesmæssige rejse, så ingen er i tvivl om, hvad dette afsnit har ændret i forhold til forrige. Samtidig refererer *wrap up*-voice-overen tilbage til afsnittets indledende narration, som opsummerer afsnittets tema. I "Let's Give the Boy a Hand" (1:4) er temaet dét, i overført betydning, at bære maske over for andre mennesker og aldrig lukke op følelsesmæssigt. Den indledende voice-over fortæller:

[H]uman bonds always leave messy complications. Commitment, sharing, driving people to the airport. Besides if I let anyone get that close, they'd see who I really am. And I can't let that happen. So it's time to put on my mask.

Sætter man det i kontekst med afsnittets ovennævnte sammenfatning, ser man, hvordan de to strategisk placerede "synops" arbejder sammen om at levere tematik og karakterbue på den mest strømlinede og mindst forvirrende facon. Dette er et varemærke fra netværks-tv-dramaets vokabularium, hvor et sådant nøjsomt arrangement og strukturelt samspil er uundværligt. Hvert afsnit af *Grey's Anatomy*, *Scrubs*, *Felicity* (The WB, 1998-2002) eller *Desperate Housewives* (ABC, 2004-) starter på præcis samme måde. Som når Meredith i afsnittet "The First Cut Is the Deepest" (1:2) i *Grey's Anatomy* etablerer afsnittets tematik om linjer/grænser:

It's all about lines. The finish line at the end of residency, waiting in line for a chance at the operating table, and then there's the most important line, the line separating you from the people you work with. It doesn't help to get too familiar, to make friends. You need boundaries, between you and the rest of the world. Other people are far too messy. It's all about lines. Drawing lines in the sand and praying like hell no one crosses them. (*Grey's Anatomy*, 1:2)

Og derefter i den sammenfattende montage:

At some point you have to make a decision. Boundaries don't keep other people out; they fence you in. Life is messy, that's how it's made. So you can waste your life drawing lines or you can live your life crossing them. But there are some lines that are way too dangerous to cross. Here's what I know, if you're willing to take a chance, the view from the other side is

spectacular. (ibid.)

Et tematisk set-up og pay-off, som i klare termer fortæller seeren, hvad det er, vi har lært i dagens afsnit.

Til sammenligning kan nævnes den kryptiske fortæller Augustus Hill (Harold Perrineau) fra HBO-serien *Oz*, der med sine direkte seerhenvendelser fordrer et ganske andet forhold mellem afsender og modtager end hos netværks-tv eller *Dexter*.

Det er denne, for netværksserierne typiske, "demokratisering" af materialet, der adskiller *Dexter* så kraftigt fra HBO's kalkulerede og "cool" indference.<sup>1</sup> Hvor den kunstneriske emfase i *Dexter* og andre konventionelle serier ligger hos forfatteren (eller afsenderen) – dvs. kreativiteten ligger hos seriens skabende aktører, der skal formidle komplekst materiale til et omskifteligt publikum – lægger HBO i højere grad vægt på seeren (modtageren) som et kreativt og selvstændigt individ i sig selv, og det er dét arbejde, som publikum foretager i samspil med serien, som bør agtes højt. Men fordi *Dexters* primære drivkraft er at underholde, kan serien ikke risikere at delegere de kreative processer ud til seeren. For at vende tilbage til Valery i *The Sopranos*-afsnittet "Pine Barrens", hvor den sejlivede russers skæbne aldrig forsegles af serien, så gav David Chase følgende svar, da han blev spurgt (tilsyneladende ikke første gang) om, hvad der dog blev af ham:

They shot a guy. Who knows where he went? Who cares about some Russian? This is what Hollywood has done to America. Do you have to have closure on every little thing? Isn't there any mystery in the world? It's a murky world out there. It's a murky life these guys lead. And by the way, I do know where the Russian is. But I'll never say because so many people got so pissy about it. (*Entertainment Weekly* 2007: 1)

For *Dexter* er der ingen mysterier i verden, kun midlertidigt tilbageholdt information. Alle spørgsmål får vi svar på, og voice-overen holder os løbende opdateret med de vigtigste karakter- og plotændringer. Seriens frygt for at fremmedgøre eller forvirre betyder samtidig, at enhver form for permanent tvetydighed nødvendigvis må blive et brud på seriens implicitte løfte til sit publikum om at *underholde* før noget andet.

## En sympatisk psykopat: etik og seeridentifikation

Dexters indre monolog har ikke kun til formål at overlevere vigtig narrativ eksposition, men er uundværlig i måden, hvorpå serien præsenterer sin i udgangspunktet yderst problematiske hovedkarakter over for seeren. Mod-

sat den konventionelle heltetype på tv, hvis indre karakteristik formidles over for publikum igennem dennes eksterne handlinger og interaktion med andre karakterer i serien, kender vi kun Dexter – den virkelige Dexter – igennem hans interne narration og pludselige drømmesekvenser. I den konventionelle tv-serie er der intet skjult bag protagonistens facade, som ikke på én eller anden måde kan lures frem af et hysterisk action-”set-piece” eller en melodramatisk konfrontation. Men denne fremgangsmåde bliver besværlig i *Dexter*, da vores centrale karakters indre og ydre er to vidt forskellige ting. Som Dexter selv indrømmer: “People often fake a lot of human interactions, but I feel like I fake them all.” Skulle vi bedømme Dexter som karakter alene ud fra hans møde med andre karakterer i serien, uden tyngden af hans indre narrations moralske overvejelser eller eksistentielle angst, ville vi opleve en fuldstændig følelsesmæssig afkobling fra vores hovedperson, der i dette lys ville ligne en fuldblodspsykopat uden særligt mange formildende træk (jf. fig. 3).

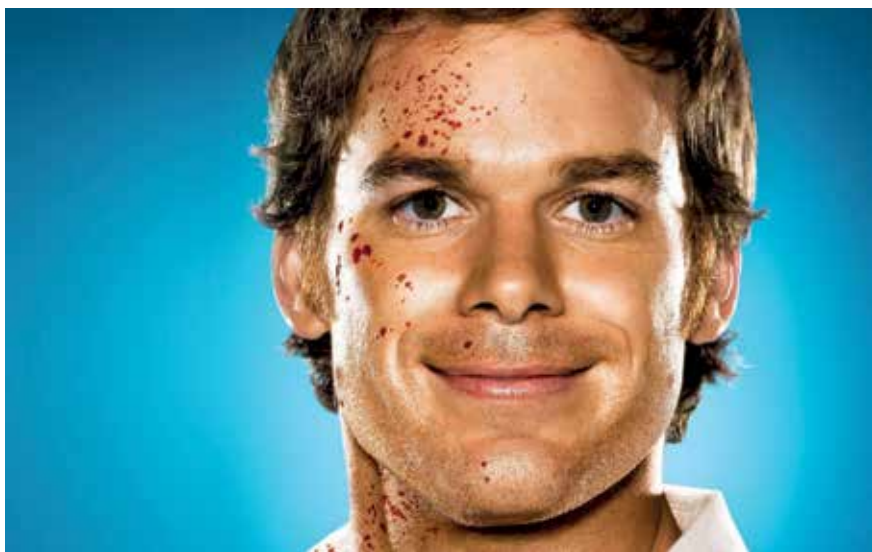


Fig. 3. Dexter Morgan: elskværdig seriemorder. Foto: Paramount.

Og det er et engagementsmæssigt problem, som den konventionelle tv-serie ikke ønsker sig. Ser man bort fra såkaldte ”ensembleddramaer”, hvor seersympatien ikke nødvendigvis fokuseres hos én enkelt karakter, så er det vigtigt, at den konventionelle tv-series protagonist, uanset diverse karakterbris-

ter, i sidste ende er en relativt utvetydig én af slagsen. Forholdet, seeren har til karakteren, kan tillade sig at være problematisk til tider, men det kan aldrig spændes så stramt, at den grundlæggende identifikation med helten brydes. Voice-overen i *Dexter* er altså ikke kun et strukturelt eller ekspositorisk redskab, men et spørgsmål om grundlæggende seeridentifikation – en måde, hvorpå publikum skal hjælpes til at kunne sympatisere med en psykopat. *Dexter* undsiger sig helt specifikt mange af de fremmedgørende elementer naturligt forbundet med en seriemorder og formår at skabe en så utvetydig heltetype, som det er muligt – seriens grundlæggende præmis in mente. Når plottet endelig tvinger Dexter til at dræbe Doakes i anden sæson – en modstander, men en uskyldig af slagsen – er det Lila, der gør det, så Dexter aldrig selv behøver at tage stilling til, hvad der ellers ville have været et umuligt moralsk dilemma. Modsat HBO's seriekultur, hvor karakterer ikke agtes højere, end at de ofte kan foretage valg, som forvirrer eller fremmedgør seeren (i *Six Feet Under* er Brenda Nate utro med to junkier og indgår i lemfældig analsex; Tony Soprano er voldelig og racistisk over for sin datters kæreste; og karakteren Tobias Beecher fra *Oz* udvikler sig fra skrøbelig svækling til følelseskold psykopatisk morder), sørger *Dexter* for, at seeren altid forstår, og i en vis udstrækning også godkender, hans opførsel.

De ultravoldelige handlinger, som Dexter nødvendigvis må begive sig ud i, må derfor præsenteres i en kontekst, der ikke forstyrrer publikums forhold til hovedpersonen. Sådanne tabubrud kan kun formidles på en acceptabel måde over for seeren, hævder Thomas M. Leitch i "Nobody Here But Us Killers: the Disavowal of Violence in Recent American Films", ved hjælp af specifikke narrative og æstetiske strategier, der sætter voldens væsen i kontekst:

Violence can be rendered acceptable to a sensitive audience by being ascribed to an evil Other, or by being justified in rational terms, or by being limited in its effects, or by being stylized through narrative conventions or rituals that deny its consequences. (Leitch 1994: 22)

I *Dexter* bruges flere af disse strategier. Ved altid at akkompagnere Dexter med en antagonist (eller "Evil Other"), hvis perversion er værre, appetit større, og metoder mere brutale, skaber serien et forholdsmæssigt let valg, når seeren leder efter sin identificerbare helt. Samtidig rationaliseres Dexters seriemord ved at kontekstualisere dem inden for rammerne af en række læresætninger og regler ("the code of Harry"), som ikke kun forbyder de største tabuer (børn, uskyldige), men opfordrer Dexter til at vælge sine ofre



blandt de mest gemene forbrydere. David Schmid argumenterer hertil i sit essay "The Devil You Know: Dexter and the 'Goodness' of American Serial Killing", at Dexters afplukning af psykiateren i "Shrink Wrap", hvis ofre var magtfulde kvinder, eller det psykopatiske par, som druknede illegale indvandrere i "Love American Style", demonstrerer, hvordan *Dexter* præsenterer sin hovedpersons morderiske handlinger som progressive, "protofeministiske" og moralske reaktioner på skruppelløs og uetisk opførsel (Schmid 2010: 140). I denne kontekst er Dexter overraskende nok, bortset fra sin centrale morderiske trang (uden hvilken der ingen serie var), på mange måder en af *premium cables* mindst antipatiske protagonister.

### **I'm not gonna make you watch: den ubekvemme splatter**

Problematikken i at have en seriemorder som hovedperson, som myrder og parterer sine ofre, ligger ikke kun i de moralske overvejelser, som publikum må tage stilling til, men i de instinktive, følelsesmæssige reaktioner, som voldens visualitet i sig selv afføder. Det er med andre ord svært at identificere sig med en helt, som kan skære et menneske i småstykker uden at fortrække en mine. "Don't worry. I'm not gonna make you watch," siger Dexter til Doakes, idet han trækker et plastikforhæng for sin slagterbænk, hvor endnu et offer afventer sin skæbne. Men for så vidt kunne Dexter her lige så godt tale direkte til seeren. For selvom vi hører maskinsaven skære, søger serien for, at vi bliver bag forhænget sammen med Doakes og aldrig får noget klart udsyn til det overlagte mords virkelige grusomhed. Serien er klar over, at den grafiske præsentation af Dexters tabubrud ville være så ødelæggende, at den kun kan bevare seeridentifikation ved visuelt at fornægte de reelle konsekvenser af Dexters voldelige og dybt perverse handlinger. Godt nok ser vi ofte det første knivstik (dog sjældent i et eksplicit nærbillede), men seriens traditionelle ide om protagonisten og seeridentifikation gør det umuligt for serien at blive i scenen mere end et par sekunder, og vi må nødvendigvis klippe til den ikoniske sorte affaldssæk fyldt med kropsdele, der synker mod havbunden – som i seriens to første afsnit "Pilot" (I:1) og "Crocodile" (I:2). I "Love American Style" (I:5) ser vi ikke engang nogen blodsudgydelse, men nøjes med lyden af en knivs klinge, før vi klipper væk, og det samme er tilfældet i "Dex, Lies and Videotape" (II:6).

Når serien er blodigst, som i "Morning After" (II:8), ser vi kort sprøjt af blod mod Dexters visir, idet han parterer sin mors morder med en motorsav. I sig selv en ultravoldelig handling, men som via seriens klippetekniske og



Fig. 4-5. Serien klipper direkte fra første blodsudgydelse til de ikoniske affaldssække og springer over selve det grafiske mord. Foto: Paramount.



dramaturgiske valg aldrig vises (fig. 4-5). Der er altså et sort hul mellem før- og efterbilledet af Dexters tabubrud, på samme måde som der er det, når en netværksserie via en blød overtoning springer fra det hede forspil i en potentiel sexscene til det elskende par i sengen bagefter med en smøg.

Seeridentifikationen må, i den konventionelle netværksserie, med alle midler beskyttes. Det øjeblik, publikum ikke længere i nogen grad kan sætte sig i heltens sted og måske endda hepper imod heltens handlinger, har serien et problem. Når Michael Scofield (Wentworth Miller) eksempelvis bliver tvunget til at kæmpe til døden med en anden indsat i *Prison Break* (Fox 2005-2009; "Orientación" [III:1]), vinder han kampen, men nægter at slå sin modstander ihjel. Ikke kun forstår vi, ud fra humanistiske principper, hans handling, men vi beundrer den også. I *House M.D.* træffer doktor House ofte uhyre selviske valg, som forbløffer og forvirrer seeren, men mod slutningen af afsnittet afsløres den skjulte rationalitet af disse handlinger, og vores midlertidige brud på seeridentifikationen genoprettes. Når Tony Soprano derimod i et voldeligt anfald dræber Ralph Cifaretto (Joe Pantoliano) eller kynisk likviderer Tony Blundetto (Steve Buscemi) i *The Sopranos*, bryder serien med vilje seeridentifikationen, idet den, modsat *Dexter*, viser volden i sit fulde, uredigerede væsen. Der foretages intet såkaldt *cut-away*, klippes

aldrig væk eller skygges for Tonys voldshandlinger. I *The Sopranos* er volden afbildet i lange, uafbrudte grafiske nærbilleder, der ikke fornægter, men understreger voldens konsekvenser og derved fremhæver, i scenen, fremmedgørelsen over for karakteren. Og netop denne fremmedgørelse er *Dexter*, på trods af sin kontroversielle præmis, åbenlyst ikke interesseret i, hvilket forklarer dens strategiske blackouts, når Dexter lader monsteret tage over.

Især hvis man tager seriens groteske og eksplicitte udpensling af vold i betragtning, når det ikke er Dexter, der står bag, bliver det klart, at voldens tabuvæsen kun rigtigt gør sig gældende, når det risikerer vores tilknytning til og engagement i Dexter. Blodige gerningssteder og maltrakterede ofre vises eksempelvis ofte i dvælende totaler og behandles generelt, i kraft af Dexters profession, ganske klinisk og uengageret. Når *Dexter* undsiger sig voldens grafiske væsen, er det altså ikke af hensyn til disse handlingers generelle afskyelighed, men en strategisk overvejelse, der skal sikre publikums empathiske forhold til karakteren og hovedpersonen Dexter.

### **Bat(e)man som seriemorder: *Dexter* og high-concept**

Når *Dexter*, i kraft af sin konventionelle form, effektive formidling af plot, tema og karakterpsykologi og generelle frygt for fremmedgørelse, virker svært beslægtet med den konventionelle netværksserie, er der derfor god grund til det. At *Dexter* blev syndikeret på CBS (sendt i en letcensureret form med hensyn til vold, sex og sprog) under industriens store strejke blandt manuskriptforfattere i 2008 synes at cementere det faktum, at seriens fængende koncept – ”en seriemorder rydder op” – også kunne fungere inden for tv-netværkenes rigide rammer. Over for det brede publikum. Måske netop endda *fordi* Dexters originalitet og appel kan opsummeres så kortfattet og præcist.

For modsat HBO's serier, virker Showtime, ligesom de store netværk, i langt højere grad konceptorienteret i sine programpakker. Som Jeffrey Katzenberg udlagde sit teoretiske grundlag i et internt memorandum til The Walt Disney Motion Pictures Group tilbage i 1990'erne:

[T]he idea is king. If a movie begins with a great original idea, chances are good it will be successful, even if it is executed only marginally well. However, if a film begins with a flawed idea, it will almost certainly fail, even if it is made with 'A' talent. (Trottier 2005: 24)

Selvom Katzenberg her taler om film, er det lige så relevant for netværks-tv-serien, hvis pilotafsnit næsten altid bestilles på baggrund af dets såkaldte

*high concept* og ikke på baggrund af "talentet" bag serien (dvs. forfatteren). Ideen bag *high concept*, beskrevet af Michael Eisner som "a unique idea whose originality could be conveyed briefly" (citeret i Wyatt 1994: 8), er, at den potentielle seer med det samme forstår præcis, hvad produktet er, uden at have set det. Dette tager ofte sit udgangspunkt i en kombination af to allerede etablerede elementer for at danne noget nyt og "originalt". *Lost* (ABC, 2004-2010) er "*Gilligan's Island* møder *The X-Files*", *House* er "Sherlock Holmes som læge", *Miami Vice* (NBC, 1984-1990) er "MTV Cops", og *Buffy* er vampyrsubgenrens møde med high school-sæbeoperaen. I *Lost*s tilfælde er de to elementer to tidligere etablerede tv-serier, hvis blanding skal give læseren en ide om seriens struktur, tone, karakterer og føljeton.<sup>2</sup> I *House* tager de en etableret litterær figur og sætter ham ind i en original kontekst (et hospital), mens *Miami Vice* blander MTV's stilkoncept med den træge politiseriegenre. High concept behøver ikke nødvendigvis at være mødet mellem to forskellige genrer eller ideer, men kan ofte blot være en "ny" ide, som kan opsummeres i én sætning eller *tagline*: I *FlashForward* (ABC, 2009-2010) forårsager et mystisk fænomen, at alle mennesker på Jorden får et glimt af deres egen fremtid; i *Shark* (CBS, 2006-2008) beslutter en stjerneforsvarsadvokat at arbejde for anklagemyndigheden, og *Heroes* (NBC, 2006-2010) spørger: "Hvad nu, hvis superhelte blot var menneskets næste evolutionstrin?"

*Dexters* high concept er simpelt: "Hvad nu, hvis en seriemorder kun dræbte andre seriemordere?" Eller endnu kortere og i tråd med seriens tematiske vægt på selvtægt og dobbeltidentitet: "Batman som seriemorder" (jf. fig. 6).

To af Showtimes andre successerier, *Weeds* (2006-) og *The United States of Tara* (2009-), kan beskrives med samme forenklende kortfattethed: henholdsvis "hvad nu, hvis en enlig forstadsmor blev pusher?" og "hvad nu, hvis en enlig mor led af personlighedsspaltning?" *The Tudors* (2007-2010) og *The Borgias* (2010-) er blevet markedsført som "sæbeopera i middelalderen", og *Californication* (2007-) er ikke flov over at være "Sex and the City for mænd". Selvom der naturligvis findes visse undtagelser (eksempelvis *Nurse Jackie*), er der en klar rød tråd at finde i Showtimes fremgangsmåde, og forsøger man samme behandling af størstedelen af HBO's seriepræmisser, bliver tingene straks mere indviklede. *The Wires* centrale præmis er "politiets arbejde med bander i Baltimore". I de forkerte hænder kunne det være en hvilken som helst anden politiserie. *Deadwood* (2004-2006) føl-

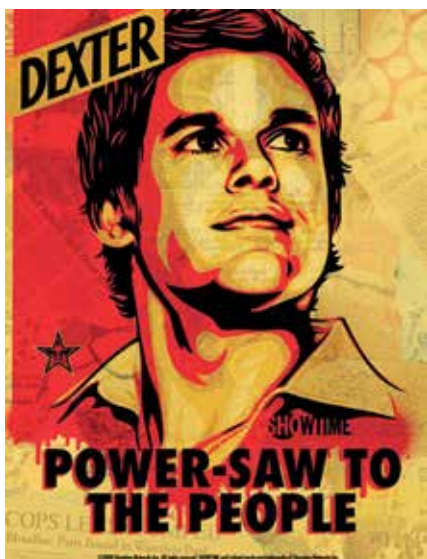


Fig. 6. Dexter i satirisk helteplakat i stil med Obamas ikoniske valgplakater fra 2008.

ger begivenhederne i seriens titulære westernby i 1870'erne, men seriens nyskabende karakter unddrager sig, hvis man ikke inddrager seriens realistiske stil, dialog eller komplicerede karaktergalleri. I *Oz* følger vi ligeså livet i Oswald State Penitentiary, men præmissen i sig selv er vag og intetsigende. Fælles for alle disse serier og de fleste andre på HBO (dog med få undtagelser som eksempelvis *True Blood* [2008-] eller *Entourage* [2004-]) er, at dét, som gør dem unikke, ikke ligger i historiens koncept, men i udførelsen. Det er det implicitte løfte om, at et fængselsdrama på HBO ikke bliver som noget andet fængselsdrama, du hidtil har set. Det er med andre ord den faktiske iscenesættelse, der retfærdiggør disse seriers eksistens, ikke deres koncept.

For *Dexters* vedkommende tillader seriens high concept et episodisk format, som garanterer, at publikum altid ved nogenlunde, hvad det er, de får, når de tænder i næste sæson. Seriens blanding af det episodiske og det serielle tillader Dexter at leve for evigt – hver sæson med en ny udskiftelig skurk, der hærger det efterhånden yderst seriemorderplagede Miami. Og skulle omgivelserne efterhånden blive for kedelige i takt med dalende seertal, kan serien altid flytte Dexter og formatet til en anden by (Dexter: Las Vegas, måske?). Denne fleksibilitet i konceptet samt seriens pacificerende dramaturgiske elementer synes symptomatisk for den generelle ideologi, vi finder i Showtimes motto: "TV. At its Best". For Dexter er tv og vil meget

gerne være det.

## Litteratur

- Entertainment Weekly (2007): "Chase 'n' the Russian", *Entertainment Weekly* (maj).
- Lavery, David (2010): "'Serial' Killer: Dexter's Narrative Strategies", in Douglas L. Howard (red.), *Dexter: investigating Cutting Edge Television*. New York: I.B. Tauris: 43-48.
- Leitch, Thomas M. (1994): "Nobody Here but Us Killers: the disavowal of violence in recent American films", *Film and Philosophy*, 1.
- Mittell, Jason (2006): "Narrative Complexity in Contemporary American Television", *The Velvet Light Trap*, # 58 (efterår) 2006.
- Newman, Michael (2006): "From Beats to Arcs: Towards a Poetics of Television", *The Velvet Light Trap* #58 (efterår): 16-28.
- Ott, Brian (2008): "The Not TV Text", in Marc Leverette et al. (red.), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. New York & London: Routledge: 97-100.
- Rabkin, William & Lee Goldberg (2003): *Successful Television Writing*. New Jersey: Wiley & Sons.
- Schmid, David (2010): "The Devil you Know: Dexter and the 'goodness' of American Serial Killing", in Douglas L. Howard (red.), *Dexter: investigating Cutting Edge Television*. New York: I.B. Tauris: 132-142.
- Sepinwall, Alan (2007): "Dexter still a Killer Drama", *New Jersey Star-Ledger* (28.09.2007).
- Thompson, Robert J. (1996): *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York, Continuum.
- Trottier, David (2005): *The Screenwriter's Bible*, Los Angeles, Silman-James Press.
- Wyatt, Justin (1994): *High Concept: Movies and marketing in Hollywood*. University of Texas Press.

## Noter

1. Selvom dette træk formentlig er mere kendetegnende for netværksserier end for kabelserier, skal det rettelig noteres, at en lignende form for voice-over anvendes i HBO-dramedien *Sex and the City* (1998-2004).
2. Den reelle genre-mæssige konstruktion i *Lost* er naturligvis mere kompleks end som så. For mere herom, se kapitel 13 ("*Lost* – en postmoderne blindgyde" af Jacob Ludvigsen) i denne bog.



## Del 3. Basic cable



## Basic cable

Mellem de rene betalingskanaler, *premium cable*, og de rent reklamefinansierede netværk befinder sig en lang række kanaler, der finansieres gennem en kombination af de to, såkaldt *basic cable*. Som *basic cable*-seer betaler man kun et lille månedligt beløb, men må affinde sig med, at film, serier og øvrige indslag løbende afbrydes af reklamer. *Basic cable*-kanalerne indgår i langt de fleste amerikanske tv-pakker, og ca. 90 procent af de godt 116 millioner husstande i USA med tv modtager *basic cable*.

De op mod 270 millioner potentielle *basic cable*-seere har de sidste godt ti år været vidne til, at en lang række kanaler har udvidet repertoiret og i langt højere grad end tidligere kastet sig over egenproduktioner. Tidligere agerede *basic cable* hovedsagelig genbrugsstation for de landsdækkende netværks produktioner og havde moderat succes med at genudsende bl.a. dramaserier og sitcoms. Alternativt målrettede kanaler som CNN (nyheder), Cartoon Network (tegnefilm), Discovery (dokumentarfilm) og TCM (klassiske Hollywoodfilm) deres programflade mod helt specifikke niches på tv-markedet og var dermed aktanter i tv-mediets overordnede bevægelse væk fra *broadcasting*. De første *basic cable*-kanaler så dagens lys i slutningen af 1970'erne, men det er altså først i disse år, ikke mindst inspireret af HBO's store succes, at *basic cable* træder i karakter som producent af tv-drama, og i *Wall Street Journal* i efteråret 2010 kunne Eva Chozick således fortælle, at *basic cables* investeringer i egenproduktioner på bare fem år er steget med over 50 procent.

Now, as the media landscape changes and viewers flock to shows they like wherever they air, series on basic cable are still a junior circuit compared with the networks, but their universe keeps expanding, attracting better talent and growing in vibrancy. Once the province of reruns and sports, basic-cable networks will spend an estimated \$23 billion on 1,462 original programs (including reality shows and specials), compared with \$14 billion on 863 shows in 2005, research firm SNL Kagan reports. (Chozick 2010)

FX (som FOX ejet af News Corporation) var en af de første kanaler til at udfordre de store netværk og HBO på seriefronten, og med *The Shield* (2002-2008) som det første skud på stammen viste man fra dag et, at udfordringen skulle tages seriøst. Shawn Ryans serie fortæller historien om den ultimative antihelt, politimanden Vic Mackey, der under den korrupte overflade måske nok har et hjerte af guld, men som ikke desto mindre afslutter

første sæsons første afsnit med at likvidere en politikollega, der udgør en trussel for Mackeys specialenhed og deres lyssky forretninger. *The Shield* blev et forbillede for en lang række serier på *basic cable*. Ikke bare æstetisk og tematisk, men også i forhold til produktionsmåde og finansiering viste FX med *The Shield*, hvordan økonomiske letvægtere som *basic cable*-kanalerne kunne blive spillere på en bane, man tidligere havde skyet. FX viste, at det var muligt at tjene penge på dramaserier ved meget kontant at appellere til et 18-49-årigt nichepublikum og ved at udnytte dvd-mediet og ikke mindst *syndication*-potentialt (videresalg af rettighederne) til det yderste. Således betalte Spike i omegnen af 350.000 dollars per afsnit for retten til at genudsende *The Shield* (Lotz 2007: 225-231).

Trods sin højst tvivlsomme moralske habitus dannede Vic Mackey altså skole, og der går en lige linje fra ham til de yderst fejlbarlige FX-antihelte i serier som *Nip/Tuck* (2003-2010), *Rescue Me* (2004-2011) og ikke mindst til rockerne i en af de seneste års største succeser *Sons of Anarchy* (2008-). FX valgte fra starten at gå langt i deres udfordring af gængs tv-tradition, og en række interesseorganisationer forsøgte da også at få annoncører til at droppe kanalen – indledningsvis med nogen succes. Denne skizofrene situation, som *basic cable*-kanalerne befinder sig i, i kraft af den sammensatte finansiering, er uden tvivl en af grundene til, at man trods alt ikke er gået lige så langt som eksempelvis HBO i *Tell Me You Love Me* (2007) eller Showtime i *Californication* (2007), når det gælder udnyttelse af forfatningens *first amendment* (omhandlende bl.a. ytringsfrihed).<sup>1</sup> Og dog: I tredje sæson af *Rescue Me* voldtager hovedpersonen Tommy Gavin (spillet af komikeren Denis Leary) sin kone. En voldtægt, der skabte furore, fordi Gavins kone tilsyneladende ender med at få orgasme!

Når det gælder rent æstetiske forhold, er der ingen tvivl om, at FX på linje med HBO og Showtime har været med til at udfordre grænserne for, *hvor* *dan* der kan fortælles på tv, og eksempelvis *Damages* (FX, 2007-) er med sit splintrede tidsforløb et godt eksempel på denne risikovilje. Det er absolut ingen tilfældighed, at kanalen læner sig op ad HBO-terminologien med sit nyeste slogan "There is no Box".<sup>2</sup> FX's appetit på såkaldt kvalitets-tv og kanalens dygtige udnyttelse af brandingpotentialt i forlængelse af succesen har smittet og i de seneste år fundet nye udtryksformer hos kollegerne på AMC, der p.t. fremstår som det store dyr i åbenbaringen. Siden 2007 har man på kultursider verden over kunnet læse om den før så undselige kanals ekstraordinære rejse mod tv-tinderne, og kanalens flagskib, *Mad Men*, har

i skrivende stund for fjerde år i træk vundet en Emmy for bedste dramaserie.

Det er netop FX (Andreas Halskov om *Nip/Tuck*) og AMC (Jakob Isak Nielsen om *Mad Men* [2007-] og Jan Oxholm om *Breaking Bad* [2008-]), der repræsenterer *basic cable* i denne bog, men mange andre fulgte trop, da det viste sig, at der også på *basic cable* kunne tjenes penge på egenproducerede dramaserier. TNT står eksempelvis bag serier som *The Closer* (2005-) og *Men of a Certain Age* (2009-), mens den største *basic cable*-kanal (målt i seertal), USA, har produceret populære serier som *Monk* (2002-2009) og *White Collar* (2009-).

Mange har tidligere betragtet 1980'erne som *basic cables* storhedstid; potentialet var tilsyneladende ubegrænset (Barnouw 1990), de store netværk blev for første gang for alvor udfordret, og bevægelsen fra *broadcasting* til *narrowcasting* indledtes. Man kan sagtens argumentere for, at den udvikling, der har fundet sted siden årtusindskiftet, kalder på lignende betegnelser. Som det fremgår af citatet herunder, er *basic cable*, hvad seertal angår, dog stadig lillebror til de landsdækkende netværk.

The generation-long shift to cable from broadcast continued, but subtly, as the smallest of the big four broadcast networks, NBC, still retained more than twice as many viewers as the largest basic cable channel, USA. (Stelter 2011)

Men bevægelsen er ikke til at tage fejl af. I sæsonen 1999/2000 så 58 procent af seerne landsdækkende netværks-tv, mens det samme tal bare fem år senere var nede på 46 procent (Lotz 2007: 13). Et skred, der ikke mindst skyldes *basic cables* aktuelle satsning på egenproducerede dramaserier.

## Litteratur

- Albiniak, Paige (2002): "PTC aims at FX's The Shield", *Broadcasting and Cable* (08.04.2002). [www.broadcastingcable.com/article/142324-PTC\\_aims\\_at\\_FX\\_s\\_The\\_Shield.php](http://www.broadcastingcable.com/article/142324-PTC_aims_at_FX_s_The_Shield.php) (besøgt 09.10.2011)
- Barnouw, Erik (1990): *Tube of Plenty, The Evolution of American Television*. Oxford: Oxford University Press.
- Chozick, Eva (2010): "From Army Wives to Sons of Anarchy: TV's Alternate Universe", *The Wall Street Journal* (15.10.2010). [online.wsj.com/article/SB10001424052748703794104575545982661744128.html](http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703794104575545982661744128.html) (besøgt 09.10.2011)
- Lotz, Amanda D., (2007): *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press.
- Newman, Michael Z. (2006): "From Beats to Arcs: Towards a Poetics of Television", *The Velvet Light Trap* #58 (efterår): 16-28.

- Seidman, Robert (2011): "USA's Summer of originals Continue to Rule the Airwaves", *TV by the Numbers* (09.08.2011). [tvbythenumbers.zap2it.com/2011/08/09/usas-summer-of-originals-continue-to-rule-the-airwaves/100042/](http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/08/09/usas-summer-of-originals-continue-to-rule-the-airwaves/100042/) (besøgt 09.10.2011)
- Stelter, Brian (2011): "US Views More TV and Continues to Shift to Cable, *New York Times* (02.01.2011). [www.nytimes.com/2011/01/03/business/media/03ratings.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2011/01/03/business/media/03ratings.html?_r=2) (besøgt 09.10.2011)
- Strover, Sharon (nn): "United States; Cable Television", *Museum of Broadcast Communications*. [www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=unitedstatesc](http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=unitedstatesc) (besøgt 09.10.2011)

## Noter

1. Broadcasting and Cable 2002.
2. Som manuskriptforfatter på en *basic cable*-serie har man dog den væsentlige udfordring, at der skal inkluderes og lægges op til ca. fire reklamepauser per afsnit. Som Michael Z. Newman gør opmærksom på i "From Beats to Arcs: Towards a Poetics of Television", så har den meget konkrete medievirkelighed, som serierne indgår i, altså meget konkrete konsekvenser på et mere abstrakt fortælleteknisk plan.

## Nip/Tuck og forskønnelsens kultur

AF ANDREAS HALSKOV

"There is no box." Bag dette slogan gemmer sig en ofte overset eller glemt kabelkanal, *basic cable*-kanalen FX Networks, som har gjort det til sit altoverskyggende brand at skabe grænseoverskridende, skæve dramaserier i bevidst og ofte udtalt konflikt med de klichéer og normer, som styrer samfundet. Manden bag FX, John Landgraf,<sup>1</sup> udtrykker det på følgende vis: "We want to elevate nonconformity to an aspirational experience. We're endorsing unrestrained creativity, originality and distribution" (citeret i Becker 2007).

Kampen for at skabe en sådan "grænseoverskridende originalitet" ligger således bevidst og eksplicit i FX's profilering, og kanalen har til formål at skabe en udtalt "klichéudfordrende" form for tv-dramatik, der fokuserer på "the antiheroes, the outlaws, complex, rich, authentically human characters" (jf. Becker 2007, Smith 2007).

Disse idealer afspejler da også tydeligt det serieudbud, som knytter sig til førnævnte kanal, fra *Sons of Anarchy* (2008-) om en amerikansk motorcykelklub, der ernærer sig ved våbensalg, over *vigilante*-serien *Justified* (2010-),<sup>2</sup> baseret på Elmore Leonards skrivelser, som omhandler en amerikansk lovopretholder (Rayland Givens), der ofte krydser grænserne for traditionel og acceptabel jura, til den skæve komedieserie *Wilfred* (2011-), der beskæftiger sig med noget så grænseoverskridende og utraditionelt som sodomiti (hovedpersonen, spillet af Elijah Wood, indleder således et tæt, omend platonisk, forhold til en hund).<sup>3</sup>

Forud for lanceringen af de ovennævnte serier havde FX og Landgraf dog en markant men ofte overset dramasucces – dette med serien *Nip/Tuck* (2003-2010), en dramaserie, der omhandler plastickirurgi og den amerikanske forskønnelseskultur, og som, ifølge skaberen Ryan Murphy, "udelukkende er baseret på fakta" (jf. Rice 2005).

I det følgende vil jeg netop behandle serien *Nip/Tuck*, ikke med særskilt henblik på kroppen som et tematisk omdrejningspunkt<sup>4</sup> – og således på serien som et autonomt værk – men snarere med et fokus på serien som en afspejling af det *samfund* og den *samtid*, hvori serien er skabt. Hvor de øvrige bidrag i denne antologi således, for størstedelen, anskuer og *anskueliggør* deres respektive analyseobjekter ud fra et *autonomiæstetisk* blik – som

selvstændige værker – så vil jeg i denne artikel snarere anvende en *symptomatisk* læsningsmodel og se serien, *Nip/Tuck*, som et symptom på den tid og det samfund, hvortil den knytter sig. Lige så interessant som seriens skildring af kroppen, vil jeg således påstå, er seriens insisterende kredsen omkring – og kritik af – den moderne, amerikanske forskønnelseskultur. En kritisk tilgang til (en side af) det amerikanske samfund, som tydeligt modsvare den underliggende selvtægtskritik i *Sons of Anarchy* og *Justified* og de stramme seksualmoraliske grænser i *Wilfred* – og som således naturligt forlener serien med tidens øvrige nicheprogrammer, der søger at ramme et smalt men købedygtigt amerikansk publikum.

Det amerikanske udtryk "It's nip and tuck" betyder, at noget (f.eks. afstanden imellem to konkurrenter) er "tæt", og henviser således til seriens fokus på den hårfine grænse imellem det menneskelige og det konstruerede, det autentiske og det inautentiske, imellem natur og kultur. Disse (hårfine) grænser er centrale for forståelsen af Murphys serie og vil således være styrende for de efterfølgende analytiske nedslag.

*Nip/Tuck* – om den fiktive praksis McNamara/Troy og de to personer, Sean McNamara og Christian Troy, som gemmer sig bag det førnævnte firmanavn – er et billede på den tid og det samfund, den indskrives i, og som sådan er serien et ofte overset eksempel på den moderne tv-dramatik. En interessant blanding af *americana*, tidsskildring og samfundskritik, produceret af en *basic cable*-station, der i Danmark (nærmest) er blevet glemt til fordel for AMC og navnlig serien *Mad Men*, men som har haft en central betydning for *basic cable*-kanalerne og udbredelsen af tidens mere samfundsrevsende dramaserier.

## Det er ren kosmetik

I believe in plastic surgery.

- Andy Warhol, *From A to B and back again* (1975)<sup>5</sup>

Skin is in

- *Absolutely Fabulous* (1992)

Det hele starter med en computergenereret montage, dette i den nu velkendte titelsekvens, som i 2004 blev nomineret til en Emmy for "Outstanding Main Title Design".<sup>6</sup> En hånd – iført sterile, hvide handsker – fører en pen (eller læbestift) over en hvid, menneskelignende overkrop og tegner en rød markeringsstreg. Den røde markeringsstreg, som i udgangspunktet lig-

ner en optegning, hvorefter kirurgen lægger sit snit, omdanner sig snart til en stiplede linje imellem to hvide mannequiner. Titlen toner frem på skærmen i upåfaldende røde kapitæler – de to ord "Nip" og "Tuck" adskilt af en fin, rød skråstreg – hvorefter der overtones på ny til en halvnær af mannequins hage- og brystparti. En række af overtoninger ekspliciterer seriens tematik en anelse, idet de livløse kroppe – antiseptisk hvide mod en tilsvarende hvid baggrund – indfanges i forskellige nære indstillinger. Velproportionerede bryster, en smal talje, fine hænder, et velskabt ansigt (understøttet af den parafraserende, non-diegetiske musik, der udklinger budskabet "A perfect smile, a perfect face"). Det hvide ansigt på mannequinen får langsomt farve (liv?), og læberne en højrød karakter, idet den sidste linje i Engine Rooms titelnummer ironisk kontrasterer og *kontrapunkterer* den efterhånden mere livagtige nuancerigdom på billedsiden: "A perfect *lie*" (jf. fig. 1-2).

Titelsekvensen til *Nip/Tuck*, skabt af det førømtalte digitale selskab Digital Kitchen (jf. kapitlet om titelsekvenser i denne bog), er interessant og ramme(sætte)nde i mere end en overfladisk forstand. Skildringen af overfladiskhed og plasticitet, som synes at være seriens tematiske omdrejningspunkt, kan spores i indholdssiden af de enkelte indstillinger. Indstillinger,



Fig. 1-2. Tilstræbt kunstighed i titelsekvensen til *Nip/Tuck*. Foto: Warner Bros.





Fig. 3. Wallpaper-motivet lavet til/om tv-serien *Nip/Tuck* viser et tydeligt slægtskab med Jeff Koons' malerier, et slægtskab, der også dyrkes i seriens bevidst kunstige titelsekvens. Foto: Warner Bros.

der i farvepaletten og den tilstræbt artificielle streg vækker minder om Jeff Koons' malerier (jf. fig. 3).

Mere interessant er det dog, at seriens tematik (om grænsedragning imellem natur og kultur, kunst og kunstig) også udtrykker sig i de stilvalg, som titelsekvensen rummer. Med brugen af en tilstræbt artificiel CGI-grafik leger titelsekvensen bevidst med det kunstige som et skønt men også inautentisk element ved tidens moderne, digitalt frembragte titelsekvenser. Det påfaldende fravær af mennesker og faktiske miljøer synes at understrege denne pointe, og den insisterende brug af overtoninger (i stedet for rene klip) er yderligere med til at spejle den grænseopløsning, som serien omhandler. Herved skabes, hvad Anne Jerslev i en anden sammenhæng har kaldt en "flydende betydningsorganisering",<sup>7</sup> en strategi, som også spejles på det billedtekniske plan (hvor grænsen imellem de forskellige billedplaner næsten opløses, idet de hvide mannequiner i forgrunden går i ét med den hvide baggrund og således eliminerer billedets mellemgrund). Titelsekvensen er både smuk og kunstig – frembragt af mennesker, men genereret af en com-



puter – og herved modsvarer den seriens handling og tematik, men også den kultur, som serien både dyrker og kritiserer.

### Maskinen i haven – amerikanske komplekser

I sit nu klassiske faglitterære værk, *The Machine in the Garden* (1964/2000), skriver Leo Marx om det, han betegner som et grundlæggende amerikansk paradoks: ønsket om, på den ene side, at udvikle ny teknologi til at beherske og forskønne naturen og, på den anden side, længslen efter det "naturlige", det "uberørte" og det "autentiske". Med hver teknologisk nyskabelse og hvert (læge)videnskabeligt fremskridt følger, med Marx' ord, "[a]n inchoate longing for a more 'natural' environment" (2000: 5).<sup>8</sup>

Et af de punkter i det amerikanske samfund, hvor dette paradoks tydeligt giver sig til kende, er på området for kosmetiske og kirurgiske forandringer af den menneskelige krop. Fra 2000 til 2008 steg antallet af såkaldte "breast augmentations" med 36 % ifølge American Society of Plastic Surgeons, mens det totale antal af *kosmetiske* operationer er steget med hele 69 %, hvilket udgør mere end 1,5 millioner indgreb (jf. ASPS 2010).<sup>9</sup> Mere iøjnefaldende er stigningen i Botox-injektioner, hvoraf der i 2007 blev foretaget 4,6 millioner (!) alene i USA. Antallet af brystforstørrende operationer er ligeledes stigende, og knap 290.000 amerikanere fik foretaget sådanne brystforstørrelser i 2009,<sup>10</sup> mens 198.251 fik foretaget fedtsugninger ("liposuction") (ibid.).<sup>11</sup>

Sådanne kosmetiske og kirurgiske forandringer af den menneskelige krop er altså et omsiggribende fænomen i tiden – ikke mindst i (dele af) det amerikanske samfund – og Botox-injektioner, brystoperationer mv. kan nok betegnes som nye tiltag, men de spejler altså et ærkeamerikansk grundkompleks imellem den artificielle forskønnelse og den uberørte natur. Fra *præcivilisation* (den uberørte, vilde natur) til *postcivilisation* (hvor mennesket med brug af diverse teknologier og artefakter er begyndt at tilstræbe det unaturlige). Ryan Murphys serie, *Nip/Tuck*, er både en refleksion *af* og *over* dette fænomen; den både *kommenterer* og *profiterer* på denne efterhånden omsiggribende tendens.

### "The quick fix biz" – fortællingen og dens karakterer

Hovedpersonerne i Murphys serie er dr. Christian Troy (Julian McMahon) og Sean McNamara (Dylan Walsh), to – tilsyneladende skruppelløse – kirurger, som driver en fælles privatklinik i den mondæne del af Miami, Florida.

Da Sean, som svar på Christians ønske om kirurgisk at få fjernet et af sine "problem areas", tørt svarer, at han i stedet burde træne, siger Christian: "We're in the quick fix biz" (IV:3). I dette udsagn ligger en implicit kommentar til privatklinikker som denne, men også til det samfund, hvori Christian og Sean "huserer". Ikke alene omhandler serien således de hurtige, kirurgiske "løsninger", som den kosmetiske business sælger (eller skulle man sige "pusher"); den reflekterer og skildrer også "*en quick-change kultur faret vild i sine egne muligheder*" (Jerslev 2009: 106; Jerslevs kursiv).

I den forstand ligner Christian og Sean også netop den type umulige, "forbryderagtige" protagonister, som John Landgraf, chefen for FX, netop mente at fremelske. Christian og Sean er produkter, men også selve indbegrebet af den kultur, hvorimod serien står som en kritisk, men også paradoksal diskurs. Samtidig er hovedpersonen Christian dog også en rund karakter, der som andre af tidens populære antihelte – fra gangsterbossen Tony Soprano i HBO's eponyme serie (1999-2007) til amfetaminkongen Walter White i *Breaking Bad* (AMC, 2008-) og massemorderen Dexter i den nu velkendte Showtime-serie (2006-) – har både stærke og svage, sympatiske og usympatiske træk. På overfladen er Christian således nok en kold, narcissistisk kirurg og kvindebedårer, der tænker i penge, sex og status, men bag facaden gemmer sig, som han selv erkender det, en traumatiseret person, der som dreng blev forulempet af sin plejefar, og som, ifølge sin biologiske mor, var produkt af en voldtægt.

I seriens pilotafsnit (I:1) illustreres Christians dobbeltbundne karakter tydeligt i en inciterende, men også overraskende scene på en balkon – imellem Christian og en afsat, 21-årig kvinde ved navn Kimber. I en serie af dragende og identifikationsbefordrende nære og halvnære indstillinger, bundet sammen af en række upåfaldende overtoninger, flirter Christian med Kimber, som nævner, at hun har en kæreste, der er udsmitter, og som har beskrevet hende som "a perfect 10". Den seksuelle spænding imellem Christian og Kimber stiger, idet Christian pludselig skifter karakter – i noget, der ligner en tilstræbt reference til *American Psycho* (2000; ironisk nok spillet af *Christian Bale*). Christian griber nu Kimbers ansigt og kigger hende dybt, insisterende i øjnene, idet han siger, at hun er en "8'er". "It takes a lot of disciplined work to get there ... to be perfect," understreger han, "but with a light peel under the eyes, you could look 20" (jf. fig. 4).

Det, der starter som en hed flirt og en udgave af Christian, der næsten forekommer sympatisk og tillokkende, skifter altså hurtigt karakter i retning



Fig. 4. "A perfect 10 or just an 8?". Bag de hede samlejesekvenser i *Nip/Tuck* gemmer sig en ofte kølig kropsfiksering, som styrer folks selvforståelse, sociale status og indbyrdes ranginddeling. Foto: Warner Bros.

af det kyniske og næsten empatiforladte.

At centrere en serie omkring to heteroseksuelle mænd og deres forskellige, men ofte sammenflettede kærlighedsmæssige skærmydsler (som den ovennævnte) var for Ryan Murphy et centralt fortælleteknisk valg (jf. Rice 2005). På det genremæssige plan kan serien således siges at placere sig et sted imellem *medical show* (set i form af de episodiske snit, som findes i hvert af seriens afsnit, hvor en ny patient kommer ind og skal behandles<sup>12</sup>), *buddy-serie* (idet vi følger to heteroseksuelle mænd, der har et stærkt platonisk forhold) og *sæbeopera* (set i form af den melodramatiske kredsen omkring uforløst kærlighed og de to mandlige hovedpersoners higen efter at finde den rette).

### Dobbeltblikket i *Nip/Tuck*

Blandingen imellem disse genrer kan siges at være paradoksalt og placerer serien i et sært dobbeltbundet forhold til den (samfundsmæssige/tidstypiske) problematik, som serien både distancerer sig fra og dyrker. Som sin ene hovedperson, Christian, er serien fanget i et paradoksalt forhold til det objekt, den beskriver (begærer). I den forstand kan serien sammenlignes med et transitivt verbum; den kan ikke stå alene i sin problematisering, men må per definition tilknytte sig det objekt, som den problematiserer (her USA's forskønnelseskultur). Men det objekt, serien problematiserer, er også selve seriens *hook* – som i *exploitationfilmens* hurtige motorcykler, kvinder og stoffer. *Nip/Tuck* vil, med andre ord, gerne kritisere den moderne forskønnelseskultur, men ligner også (måske uforvarende) en "voyeuristisk" dyrkelse af denne kultur (Akass & McCabe 2007: 126).

I realityshowet *The Swan* (Fox, 2004-2005), hvor deltagerne – med slet skjult reference til H.C. Andersen – loves en både ydre og indre forandring fra "grim ælling" til "smuk svane", er forholdet til kirurgien entydigt og helt

uproblematisk. Her ses den deformede krop som et problem, og plastickirurgien som en løsningsmodel, et "quick fix", som også Christians forretning foreskriver det. Anderledes paradoksalt er forholdet til kroppen og plastickirurgien, som sagt, i *Nip/Tuck*, hvor fikseringen på kropsdyrkelse og kosmetiske indgreb i tidens amerikanske kultur (centreret omkring Miami og L.A.) både kritiseres, spejles og udnyttes.

Det paradoksale blik på kroppen og plastickirurgien illustreres måske tydeligst i begyndelsen af seriens tredje sæson (III:1), hvor en kvinde på mere end 300 kilo, som i bogstaveligste forstand ikke kan rykke sig fra sin sofa, skal tilses og have hjælp fra kirurgerne, Christian og Sean. I dette afsnit bliver den fede kvinde – eller rettere den fede krop – en selvstændig attraktion, hvad enten serien mener at problematisere dette, og uagtet om denne historie, som Ryan Murphy understreger, er hentet fra den virkelige verden (jf. Rice 2005). Et tilsvarende (grotesk) eksempel opleves da i seriens pilotafsnit (I:1), hvor en svært overvægtig og ustabil kvinde, under tragiske forhold, ender med at skyde hjernen ud på sig selv mod en baggrundsvæg prydet af diverse, kontrastskabende modelbilleder (den tykke kvinde ses i forgrunden af den flade komposition, mens modelbillederne – udklippet fra diverse modeblade – ses i den uskarpe baggrund). "This is a modern-day horror story with plastic surgeons as dueling Dr. Frankensteins," siger Ryan Murphy således. Men hvad er de fede kvinders rolle i denne serie – hvis ikke en selvstændig kilde til fascination og væmmelse? Et billede på et samfund hensat i grotesk fedme, men også bare, slet og ret, *grotesk*.

*Nip/Tuck*, som havde premiere i umiddelbar forlængelse af ABC's realityprogram *Extreme Makeover*, spillede da også bevidst på tidens fascination af den groteske krop, og seriens skaber, Ryan Murphy, mener således, at dens succes skyldes "its ability to comment on a fad that was becoming mainstream" (citeret i Fernandez 2010) (jf. fig. 5).

## Kroppen som attraktion

Det grænseoverskridende ved serien, *Nip/Tuck*, ligger ikke kun i dens paradoksale forhold til krop og kropsmodifikation, <sup>13</sup> men også i dens eksplicitte og ofte skæve tilgang til nøgenhed, samkvem og "perversitet". Som Henrik Højer udtrykker det i introduktionskapitlet, er det *kontroversielle* eller *transgressive* et efterhånden velkendt karakteristikum ved tidens kabelserier – hvad enten der her er tale om *premium* eller *basic cable* – og det kon-



Fig. 5. Den fede krop i forgrunden kontrasteres af de slanke modeller i baggrunden af den flade komposition. De slanke modeller er alle (ideale) "billedlige repræsentationer", mens den fede kvinde er af kød og blod. Den fede krop fortæller altså om et grotesk samfund, men er, paradoksalt nok, grotesk fascinerende. Foto: Warner Bros.

troversielle udtrykker sig på indholdssiden i kraft af samfundskritiske tilsnit (som kritikken af den amerikanske overfladiskhed og forskønnelseskultur i netop *Nip/Tuck*) og via en række eksplicitte sex- og voldsscener, som man ikke må vise på de traditionelle netværk (jf. indledningskapitlet).

I tråd med denne tendens er *Nip/Tuck* således også centreret omkring to kvindebedårende mænd, der dyrker sex med adskillige forskellige kvinder i et utal af seksuelle variationer. Herudover har Sean på et tidspunkt fuldbyr-det samkvem med en mannequindukke, modelleret efter fjørnævnte Kimber, og andetsteds i serien er Christian nødsaget til at ophidse en hungorilla med henblik på at gøre hende gravid (dog ikke med Christian). Hertil kommer de mange, relativt traditionelle sexscener (traditionelle for tidens kabelserier, vel at mærke), og det serielle fokus på kvindebedårereren som mandlig protagonist er en model, der efterhånden har været anvendt mange gange i det amerikanske kabelserielandskab: fra Martin Tupper (Brian Benben) i HBO-komedien *Dream On* (1990-1996) over Hank Moody i Showtime-dramedi-en *Californication* (2007-) til advokaten Russell (Oliver Platt) i serien *Huff* (Showtime, 2004-2006).

"Ud over de to narrative tråde, den gennemgående føljeton om mænd i krise og de afsluttede perioder omkring patienterne," skriver Anne Jerslev således, "er serien [*Nip/Tuck*] gennembrudt af excessive, performative 'acts', operationsscener og sexscener der iscenesættes identisk." Og hun fortsætter:

De fremstår som 'MTV-æstetiske' numre, der stopper fortællingens fremadskriden for i stedet at tilbyde os farvestrålende og *glossy* nærbilleder af kroppens glinsende overflade eller indre – med diegetisk eller ikke-diegetisk musik som primær lydkilde. Operationsscenerne iscenesættes som *kødelige attraktioner*, i hvilke de åbne kroppe, blodet og de kirurgiske procedurer æstetiseres og seksualiseres, ligesom når de perfekte kroppe gnider mod hinanden i sexscenerne. Operationsstuen og de bedøvede kroppe, der skæres op, stikkes i, fyldes eller tømmes og derefter sys sammen igen, bliver i disse sceners rytmiske klipning til næsten monstrøst op-

hidsende fragmenter, der understøtter seriens narrative iscenesættelse af et dystert, til det perverse grænsende kosmetisk-kirurgisk univers. (Jerslev 2009: 102)

Dyrkelsen af det grænseoverskridende og perverse – i en grotesk form for hyperbole – er typisk for *Nip/Tuck*, og FX-chefen John Landgraf opsummerer således serien på følgende vis: "[I]t had plastic surgery on child-molesting drug-dealers, and alligators eating dead bodies, and John Hensley's character performing an auto circumcision" (citeret i Fernandez 2010).

### Fra samfunds- til samtidsdiagnose

I denne forstand kan serien, som også Landgraf og Murphy udtrykker det, betragtes som en refleksion af/over dét amerikanske samfund, som serien både beskriver og indskriver sig i. Seriens tema, "America's obsession with beauty and youth" (Fernandez 2009), spejler da også bevidst et samfund, hvor antallet af kropsmodifikationer er eksploderet, parallelt med utilfredsheden blandt amerikanske borgere til deres eget udseende.<sup>14</sup> Hvis serien kan læses som en *samfundsdiagnose*, kan den dog også læses som en *samtidsdiagnose*. Med Ryan Murphys ord:

[The] period of time from 2004 to 2007, I always look at as really materialistic and luxury-driven – that time before everything crumbled, before the real estate market crumbled and the financial market crumbled. 'Nip/Tuck' perfectly mirrored the time we were in. What's interesting for me as a writer is that I wasn't trying to make a commentary about social mores in the country. I always thought the show was a satire about the country. (Citeret i Fernandez 2010)

Det førnævnte eksempel med den stærkt overvægtige kvinde, der grundet sin overvægt ikke kan forlade sin sofa, og som derfor opsøger Christian og Sean for at få en hurtig kirurgisk løsning – et "quick fix" – kan således siges at afspejle et centralt problem i det amerikanske samfund. Et samfund, hvor der bruges flere penge på fastfood end på film, bøger, magasiner, aviser, dvd'er og cd'er – tilsammen (Schlosser 2002: 3).

Denne historie, og ligeså den gennemgående tematisering af skrøbelige egoer, narcissisme og alskens kropsmodifikationer, kan dog også siges at være et tværnationalt eller sågar *globalt* fænomen. I denne forbindelse er serien et tidsbillede i lige så høj grad som en samfundsskildring, og hovedpersonerne Christian og Sean kan da også siges, i flere henseender, at reflektere en særlig postmoderne karaktertype.

I det post- eller senmoderne samfund er individet friset, frigjort og i flere henseender løsrevet. I kølvandet på de store fortællingers sammenbrud er

individet ladt alene og har mistet de pejlemærker – det stabile centrum – som det tidligere har haft at knytte sig til. Det postmoderne individ er, med andre ord, et *decentreret subjekt*,<sup>15</sup> som i samfundet oplever et stigende krav om omstillingsparathed og mobilitet – krav, der kun svært lader sig honorere.

I denne forbindelse, mener den polske sociolog Zygmunt Bauman, finder vi to markante identitetstyper, der særligt knytter sig til det post- eller senmoderne samfund: *turisten* og *vagabonden*. Både *vagabonden* og *turisten* er i konstant bevægelse, men hvor den førstnævnte (*vagabonden*) *bevæges* eller *kastes rundt* af det samfund, han/hun ikke evner at tilpasse sig, er *turisten* i bevidst og tilsyneladende selvvalgt bevægelse. *Vagabonden* er ikke adaptiv og har således svært ved at tilpasse sig det postmoderne samfund, hvorimod *turisten* er yderst tilpasningsdygtig – så tilpasningsdygtig og mobil dog, at hans/hendes identitet bliver helt provisorisk. "Like the vagabond, the tourist is on the move," skriver Bauman således. "Like the vagabond he is everywhere he goes *in*, but nowhere *of* the place he is in" (Bauman 2010: 29; Baumans kursiv). Men dog:

The tourist moves *on purpose* (or so he thinks) [...] The purpose is new experience; the tourist is a conscious and systematic seeker of experience, of a new and different experience, of the experience of difference and novelty – as the joys of the familiar wear off and cease to allure. The tourists want to immerse themselves in a strange and bizarre element (a pleasing feeling, a tickling and rejuvenating feeling, like letting oneself be buffeted by sea waves) – on condition, though, that it will not stick on the skin and thus can be shaken off whenever they wish. (ibid.)

Hovedpersonerne i *Nip/Tuck*, Christian og Sean, er klare eksempler på denne turistkarakter, der særligt knytter sig til og beskriver vores post- eller senmoderne tid. Under Christians "selvsikre machofremtoning" gemmer sig således et andet og langt mere skrøbeligt ego, et svagt, udefrastyret "jeg", der forsøger at opnå (selv)anerkendelse gennem ydre indikatorer på succes (social mobilitet), kropsmodifikationer og konstante (men afvekslende) seksuelle stimuli. I løbet af seriens fjerde og femte sæson bliver det således tydeligt, "at *Nip/Tuck* handler om to mænd i vedvarende eksistentiel krise" (Jerslev 2009: 102), der trods deres job og høje status har svært ved at opnå en stærk jeg-oplevelse, en vedvarende emotionel tilknytning til et andet menneske og egentlig tilfredshed.

## Afsluttende bemærkninger

Det er en udbredt misforståelse, at narcissisten – som spejler sig selv i sine

omgivelser og dyrker sit udseende – er en egoistisk, selvforelsket karakter-type. Narcissisten er styret af sine omgivelser, og hans/hendes selvoplevelse er således bundet op på nogle ydre faktorer (hvorvidt han/hun får anerkendelse på jobbet, blandt vennerne og i sengen), som i sidste ende er uden for narcissistens kontrol. Den overdrevne jeg-dyrkelse er altså blot et slør, et udtryk for, hvor svagt og skrøbeligt et ego der i grunden er tale om.

Christian og Sean er i den forstand symptomatiske for den tid, de (vi) lever i, en senmoderne tid, hvor identiteten er under konstant pres fra ydre krav om omstillingsparathed og fysisk skønhed, og hvor "dannelsen af selv-identitet [derfor] i høj grad er et *kropsligt projekt*" (Svendsen 2005: 75; Svendsens kursiv).

I den forstand er *Nip/Tuck* interessant både som samfundsskildring og tidsbillede, og det er bemærkelsesværdigt, at Ryan Murphys serie og kabelstationen FX fortsat er relativt ukendte i Danmark (i forhold til AMC og navnlig *Mad Men*). Flere af FX-serierne er blevet – eller bliver – vist på dansk tv: *Damages* (2007-) på DR1, *Sons of Anarchy* på TV 2 Zulu, *Justified* på Tv3+, og *Nip/Tuck* på Kanal 5 (siden genudsendt på Kanal 4). Og navnlig den sidstnævnte har været en succes, ikke bare for kabelkanalen FX, men også for kabel-tv i almindelighed. Serien var nummer 1 blandt *samtlige basic cable*-serier, der forsøgte at ramme de 18-49-årige i fem sæsoner i træk, dens seertal var støt stigende de første fire sæsoner med et peak på 3,9 millioner seere i fjerde sæson, den har modtaget adskillige priser, bl.a. en Golden Globe for bedste drama, og har løbet over 100 afsnit (jf. Fernandez 2009 og 2010).

Serien har da også været instrumentel for FX, en kabelstation, der i sin tid slog sig op på at genudsende succesfulde Fox-serier, herunder *The X-Files* (1993-2002), men som i dag profilerer sig på egne, skæve og grænsesøgende dramaserier med sloganet "There is no box."<sup>16</sup>

"It takes a long time in a very large country with a lot of channels for a channel's identity to penetrate the consciousness of everybody in America," har FX-chefen John Landgraf således sagt, men i denne forbindelse har *Nip/Tuck* altså haft en central og for Landgraf afgørende betydning (jf. Becker 2007).

*Nip/Tuck* er således et interessant og grænsesøgende værk – helt i tråd med kabelkanalens profil – men den er mere interessant, vil jeg påstå, som en symptomatisk skildring af nogle tendenser i det amerikanske samfund og den post- eller senmoderne tidsperiode. Serien er samfunds- og samtids-



skildring på én og samme tid.

## Litteratur

- ASPS (2010): "2000/2008/2009 National Plastic Surgery Statistics", *American Society of Plastic Surgeons*. [www.plasticsurgery.org/Documents/news-resources/statistics/2009-statistics/2009-cosmetic-reconstructive-plastic-surgery-minimally-invasive-statistics.pdf](http://www.plasticsurgery.org/Documents/news-resources/statistics/2009-statistics/2009-cosmetic-reconstructive-plastic-surgery-minimally-invasive-statistics.pdf) (besøgt 02.10.2011)
- Akass, Kim & Janet McCabe (2007): "A Perfect Lie: Visual (Dis)Pleasure and Policing Femininity in *Nip/Tuck*", in Dana Heller (red.), *Makeover Television: Realities Remodelled*. London & New York: I.B. Tauris.
- Barnert, Deanna (2011): "Elijah Wood's Wilfred: What's it all about?", *She Knows – Entertainment* (23.06.2011). [www.sheknows.com/entertainment/articles/834339/elijah-woods-wilfred-whats-it-all-about](http://www.sheknows.com/entertainment/articles/834339/elijah-woods-wilfred-whats-it-all-about) (besøgt 02.10.2011)
- Bauman, Zygmunt (2010, opr. 1996): "From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity", in Stuart Hall & Paul du Gay (red.), *Questions of Cultural Identity*. Los Angeles & London: Sage: 18-36.
- Becker, Anne (2007): "FX Brands Itself with Slogan 'There Is No Box'", *B&C* (12.11.2007). [www.broadcastingcable.com/article/111557-FX\\_Brands\\_Itself\\_with\\_Slogan\\_There\\_Is\\_No\\_Box\\_.php](http://www.broadcastingcable.com/article/111557-FX_Brands_Itself_with_Slogan_There_Is_No_Box_.php) (besøgt 02.10.2011)
- Fernandez, Maria Elena (2009): "For 'Nip/Tuck,' beauty fades", *Los Angeles Times* (20.06.2009). [articles.latimes.com/2009/jun/20/entertainment/et-niptuck20](http://articles.latimes.com/2009/jun/20/entertainment/et-niptuck20) (besøgt 02.10.2011)
- Fernandez, Maria Elena (2010): "'Nip/Tuck,' which changed cable TV, goes out on an understated note", *Los Angeles Times* (03.03.2010). [articles.latimes.com/2010/mar/03/entertainment/la-et-nip-tuck3-2010mar03](http://articles.latimes.com/2010/mar/03/entertainment/la-et-nip-tuck3-2010mar03) (besøgt 02.10.2011)
- Jameson, Fredric (2001 [1991]): *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jerslev, Anne (1993): *David Lynch i vore øjne*. København: Frydenlund.
- Jerslev, Anne (2009): "Kosmetisk kirurgi og den transformérbare krop – en analyse af den amerikanske tv-serie *Nip/Tuck*", in Anne Jerslev & Christa Lykke Christensen (red.), *Hvor går grænsen? Brudflader i den moderne mediekultur*. København: Tiderne Skifter: 92-120.
- Lillemose, Jacob & Karsten Wind Meyhoff (2009): "Byen bløder: Selvtægt og urbanitet i *Death Wish*-serien", *Kosmorama* #244: 115-130.
- Marx, Leo (2000, opr. 1964): *The Machine in the Garden*. Oxford: Oxford University Press.
- Rice, Lynnette (2005): "Ryan Murphy – Creator, 'Nip/Tuck'", *Entertainment Weekly* (09.09.2005). [www.ew.com/ew/article/0,,1102552,00.html](http://www.ew.com/ew/article/0,,1102552,00.html) (besøgt 02.10.2011)
- Schlosser, Eric (2002): *Fast Food Nation*. London: Penguin.
- Smith, Lynn (2007): "Cable TV's search for identity," *Los Angeles Times* (28.12.2007).
- Svendsen, Lars Fr. H. (2005): *Mode: Et filosofisk essay*. Aarhus: Klim.

## Noter

1. John Landgraf er såkaldt "general manager" bag kabelkanalen FX. I denne tekst vil han efterfølgende blot blive betegnet som manden bag eller chefen for den førnævnte kanal.
2. "Vigilante" er det engelske ord for "selvtægtsmand", og *vigilante-filmen* omhandler således selvtægt – ofte med en selvtægtig person i den altafgørende hovedrolle. Man kan diskutere, om denne type film eller serie konstituerer en egentlig genre, eller om selvtægtsmanden mere er en figur, der i nogle film tematiseres og indflettes som det centra-

le omdrejningspunkt. For mere om denne "genre", særligt i forbindelse med *Death Wish* (1974) og *Dirty Harry* (1971), se Lillemose & Meyhoff 2009.

3. Hovedpersonen i *Wilfred*, Ryan, spillet af Elijah Wood, er venner med en hund, som for ham ligner en potrygende mand i et hundekostume. Der er således tale om et stærkt ven-skabeligt forhold imellem manden og hunden (manden i hundekostumet), ikke et seksuelt forhold. Sodomitemaet er altså højest en understrøm i serien, men Jason Gann, der har skabt serien, og som spiller hunden, er alligevel blevet klandret for det, der kunne ligne en jovial tilgang til syndige forhold imellem dyr og mennesker. For mere herom, se Bar-nert 2011.
4. For mere om kropsmodifikation og kropskulturen, som den bl.a. giver sig til udtryk i Mur-phys serie, vil jeg i stedet henvise læseren til Anne Jerslevs artikel "Kosmetisk kirurgi og den transformérbare krop" i antologien *Hvor går grænsen? Brudflader i den moderne me-diekultur* (Jerslev & Christensen [red.], 2009).
5. Citeret efter Svendsen 2005: 75.
6. Prisen gik dog til HBO-serien *Carnivåle*, som det også fremgår af det indledende kapitel om den moderne titelsekvens. Det skal i øvrigt bemærkes, at der i pilotafsnittet af *Nip/ Tuck* faktisk laves en *cold open*.
7. Dette begreb anvender Jerslev til at beskrive stilen og brugen af overgange i David Lynch-filmen *Blue Velvet* (1986). For mere herom, se Jerslev 1993: 123.
8. Det bør her bemærkes, at det naturlige hos Leo Marx er et dobbeltbundet begreb, der dels dækker over "det pastorale", altså den vilde natur, men også det naturlige i mennesket.
9. I disse tal har man *ikke* medregnet såkaldte *reconstructive procedures*, hvor man kosme-tisk har fået fjernet arvæv e.l. I 2009 var antallet af *reconstructive procedures* 5.196.006 – i USA alene (jf. ASPS 2010).
10. I denne sammenhæng skal det bemærkes, at tallet er faldet fra 2008, hvor 307.230 ame-rikanere fik foretaget brystforstørrende operationer (jf. ASPS 2010). Årsagen til dette fald kan ikke entydigt defineres, men en mulig faktor, som man let kunne glemme, er den re-cession, som har præget store dele af det vestlige – og i særdeleshed det amerikanske – samfund. Faldet fra 2008 til 2009 i antallet af brystforstørrende operationer behøver altså ikke reflektere et dalende behov for eller ønske om sådanne indgreb.
11. Hertil kommer 115.191 lignende, fedmerelaterede indgreb (såkaldte "tummy tucks") (jf. ASPS 2010).
12. Denne kobling af føljeton og episodeserie ligner *Six Feet Under*, hvor de faste karakterers udvikling løber som et horisontalt snit på tværs af de enkelte afsnit, mens de enkelte af-snit (næsten) alle påbegyndes med et nyt lig, som bringes ind i familiens private lighed. For mere om denne struktur i *Six Feet Under*, se kapitlet om *Six Feet Under* i denne bog.
13. Lars Fr. H. Svendsen hævder, at kosmetisk kirurgi blot er en "radikalisering af tidligere former for kropsmodifikation," og han mener, at der kun er en gradsforskel på at blive klippet, få foretaget en fedtsugning og få lagt silikone ind i kroppen. For mere herom, se Svendsen 2005: 82.
14. I dag er 43 procent af alle mænd utilfredse med deres udseende, hvilket er tre gange så mange som for 25 år siden (jf. Svendsen 2005: 81).
15. Dette begreb er hentet fra Fredric Jameson, der i postmoderniteten mener at se en "*decen-tering* of [the] formerly centered subject or psyche" (Jameson 2001: 15).
16. Fra 1994 til 1995 var kanalens slogan "The Best in Entertainment", fra 1995 til 1999 var sloganet "Fox Gone Cable", og først i 2009 blev sloganet ændret til det nuværende "There is no box".

## Rundt om *Mad Men*

Af JAKOB ISAK NIELSEN

Da *New York Times*-journalisten Alex Witchel i sommeren 2008 skrev en længere interviewbaseret artikel om *Mad Men* (2007-), fandt hun det nødvendigt at anføre, hvordan Matthew Weiners efternavn skulle udtales: "(pronounced: WHY-ner)" – ikke "wee-nah." I mellemtiden er *Mad Mens* ophavsmand og *showrunner* blevet en idoliseret stjerne, og forårets trepartsforhandlinger om sæson fem-syv skulle efter sigende indbringe Weiner i omegnen af 30 millioner dollars (Boorstin 2011, Frankel & Molloy 2011).

Matthew Weiner aspirerede først mod at blive digter (læste litteratur, filosofi og historie på Wesleyan University) og senere filminstruktør (fuldførte University of Southern Californias kandidatuddannelse i film og tv). Hans afgangsfilm var en humoristisk dokumentarfilm om paparazzijournalistik, og midt i en frustrerende periode skrev og instruerede han sågar en spillefilm for bare 12.000 dollars med titlen *What Do You Do All Day?* Efter perioder med arbejdsløshed måtte han løbende nedskalere sine ambitioner og endte lavt i fødekæden: som vitsleverandør til Foxs *Party Girl* (1996). Herfra kravlede han langsomt op i hierarkiet og arbejdede f.eks. på *The Naked Truth* (ABC/NBC, 1995-1998). Weiner fristede en tilværelse som "rugbrødsskribent" på situationskomedien *Becker* (CBS, 1998-2004) med Ted Danson i hovedrollen, da han om aftenen begyndte at arbejde på manuskriptet til *Mad Men*. Over to år skrev han passager, samlede materiale, betalte for research om tiden (de sene 1950'ere på det tidspunkt), men i forbindelse med en *pitch* i 1999 faldt to vigtige brikker på plads for Weiner: Hovedpersonen skulle være gift, og det faktum skulle først afsløres i *slutningen* af pilotafsnittet. Kort efter dikterede han i løbet af bare ti dage *Mad Mens* pilotmanuskript til en assistent (Herman 2010). Én af Weiners faste samarbejdspartnere på serien, producer og manuskriptforfatter Lisa Albert, udtaler i *Establishing Mad Men*, at det var – og fortsat er – det bedste pilotmanuskript, hun nogensinde har læst. Ikke desto mindre kunne Weiner ikke få en aftale i stand med hverken HBO eller andre netværk. Det er særlig forunderligt, eftersom Weiner i 2002 – på *baggrund* af pilotmanuskriptet til netop *Mad Men* – blev ansat til at skrive for David Chase på HBO's *The Sopranos* (1999-2007). Alligevel blev det kabelstationen AMC (tidligere kendt som American Movie Classics), der antog pilotmanuskriptet. Som Witchel

skriver:

That HBO, under its previous leadership, passed on 'Mad Men' while Weiner worked on its biggest hit, leaving the field open for upstart AMC to reap the glory, is one of those stories that give underdogs of all breeds in this town a reason to get out of bed in the morning (Witchel 2008).

At *Mad Mens* handling udspiller sig i 1960'erne, var muligvis en hæmsko for HBO og andre tv-stationer,<sup>1</sup> men givetvis ikke for AMC. Dels har AMC traditionelt været kendt for at sende klassiske film, dels var kanalens eneste spæde forsøg ud i dramaserier – halvtimes serierne *Remember WENN* (1996-1998) og *The Lot* (1998-2001) – begge henlagt til fortiden, henholdsvis 1940'erne og 1930'erne. Derudover gik det godt i hak med AMC's kanalprofil, at *Mad Men* havde filmæstetiske aspirationer og inspirationskilder. *Mad Mens* produktionsselskab Lionsgate har ligeledes spillefilm som deres primære forretningsområde (bl.a. *The Expendables*, *Kick-Ass*, *Precious*, *Fahrenheit 9/11*), men har i stigende grad kastet sig over produktion af dramaserier (bl.a. *Weeds* og *Nurse Jackie*).

Selvom *Mad Men* må betragtes som en succeshistorie, så har serien aldrig haft tv-seertal i nærheden af de store tv-netværks mest populære serier. Første sæson på AMC havde i gennemsnit ca. 900.000 seere (Frutkin 2008), og selvom premiereafsnittet på sæson fire satte AMC-rekord med 2,92 millioner seere, så er der stadig langt op til et af de store netværks dramaserier som f.eks. NBC's *Heroes* (2006-2010), der i gennemsnit havde cirka 14 millioner seere i første sæson. Kabel-tv er imidlertid et ganske andet marked, og *Mad Mens* økonomiske værdi kan under alle omstændigheder ikke gøres op i seertal alene – hverken for Lionsgate eller for den sags skyld for AMC.<sup>2</sup> Særligt afgørende er det, at *Mad Men* har profileret AMC og banet vejen for en række andre originalproducerede dramaserier som *Breaking Bad*, *Rubicon*, *The Killing* (baseret på *Forbrydelsen*) og *The Walking Dead*. Sidstnævnte havde over fem millioner seere til premiereafsnittet (Hibberd 2010). Med sine strålende anmeldelser og talrige Emmy-, Golden Globe- og Peabody-nomineringer og gevinster, er *Mad Men* i mere end én forstand en glimrende reklamesøjle for AMC. Men det er bestemt ikke hele historien. *Mad Men* er ikke blot en kritikerrost serie, den er et populærkulturelt fænomen – også i Danmark.

### "Hvor foregår tv-serien *Mad Men* mest?"

Sådan lød et spørgsmål på Journalisthøjskolens videnstest anno 2011. Sva-

ret er naturligvis "på et reklamebureau" – nærmere bestemt Sterling Cooper, senere Sterling Cooper Draper Pryce, på Madison Avenue i New York. Ved første øjekast er det overraskende, at lige netop *Mad Men* er udvalgt blandt snesevis af andre tv-serier, som har haft større seertal. Ved andet øjekast er det enormt sigende. På baggrund af *Mad Mens* moderate seertal på AMC såvel som de decideret sølle seertal på den danske udbyder TV3 Puls har serien tiltrukket sig uhyre meget opmærksomhed. I dagspressen (bl.a. *tv2id.dk* og *Politiken*) kunne man læse, at der til de første to afsnit af fjerde sæson af *Mad Men* på TV3 Puls kun var 19.000 seere. Faktisk viser tv-meter-tal, at de to afsnit rent seertalsmæssigt lå helt i toppen, og at det gennemsnitlige seertal for første visning af et *Mad Men*-afsnit er væsentligt lavere.<sup>3</sup> En aura af eksklusivitet passer enormt godt til seriens brandingstrategi og kan ligefrem siges at fremme seriens attraktionsværdi (James 2009), men så eksklusiv skulle serien næppe være. Til gengæld har *Mad Men* haft stor succes på dvd.<sup>4</sup> TV 2's kanalchef Keld Reinicke fortæller om det paradoks, at selvom amerikanske serier er bedre end nogensinde før, så er der færre, der vil se dem på tv: "[T]v-serierne egner sig godt til at blive set, præcis når man selv vil," udtaler Reinicke (Skøtt & Ivic 2011). Og det kan man gøre ved at se dem på dvd, downloade eller streame dem fra nettet på såvel lovlig som ulovlig vis. I en artikel bragt på dr.dk (Skøtt & Lohse 2011) gættes der på, at op mod en kvart million danskere har set *Mad Men*. Det er sandsynligvis et godt bud, men det er pudsigt nok ikke på tv, at tv-serien *Mad Men* er slået igennem i Danmark.

Således løsrevet fra programfladens daglige flow og den ugentlige senderytme rokkes der ved seriens engagementstruktur. Mens tv-kanalen dels forsøger at flette en serie som *Mad Men* ind i forhold til de potentielle seeres sociale liv og tv-præferencer, dels forsøger at *etablere* tv-ritualer, så er seeroplevelsen i *Mad Mens* tilfælde fortrinsvis lagt i hænderne på dvd-køberne og internetbrugerne. Med dvd'en eller internettet som oplevelsesplatform står det en frit for at etablere sine egne ritualer – eller at lade være. Man er ikke bundet til den fast tilbagevendende begivenhed, ligesom den ugentlige suspendering af gensynet heller ikke er nødvendig. Dermed sættes der i høj grad spørgsmålstegn ved, om man her kan tale om det, Peter Harms Larsen kalder "serieidentifikation". Harms Larsen beskriver denne form for engagement som "fornøjelsen ved at gense og genopleve det velkendte". Han uddyber det med, at det minder om den gradvise udvikling af et venskab, hvor man naturligt følger med i "hvad der sker i hinandens liv

uden for alvor at behøve at engagere sig," men omvendt "får det dårligt hvis man i længere tid springer samværet over fordi man har brug for den anden som spejl for sin egen sociale identitet" (Larsen 2003: 350-351). Det er her underforstået, at serieidentifikationen er mindre intens og brændende end den type engagement, som f.eks. spillefilmen typisk appellerer til. Men hvis man ser tre afsnit af *Mad Men* i én køre, så er det ikke den venskabelige gensynsglæde ved et ugentligt tv-ritual, der er den umiddelbare appel, men muligheden for at bore sig stadigt dybere ned i de karakterpsykologiske forviklinger. Som Robin Nelson foreslår (2007: 27), er der ved dvd-forbrug kontra tv-forbrug også en sandsynlighed for, at seerens disposition er mere fokuseret og intens (jf. "the gaze", som oftest forbindes med biograffilmen) end den mere adspredte, mindre forpligtende og distraktionsmodtagelige disposition ("the glance"), som John Ellis forbinder med tv-sening (1992 [1982]: 128).

### **Mad Men-universet**

*Mad Mens* gennemslagskraft i Danmark vidner om ændrede forbrugsmønstre og medielandskabets nye logikker, men det er naturligvis også et udslag af en lavine af omtale, der burde få enhver reklamemand til at smile, også Don Draper (John Hamm) og de andre ved Sterling Cooper. Lionsgate Home Entertainment, AMC såvel som den danske dvd-distributør kan stort set læne sig tilbage og med fryd se på, at serien nu genererer sin egen omtale. En simpel søgning på Infomedias database fortæller os, at alene navnet "Don Draper" indgår i over 300 danske artikler fra den 20. marts 2009 og frem til den 15. juni 2011.<sup>5</sup> Selv på DR's tekst-tv har man jævnligt kunne læse notitser om *Mad Men*.

Støvsuger man danske medier for *Mad Men*-omtale, så er det slående, hvor ofte serien og dens karakterer inddrages som *referencepunkt*. Anne Sophie Hermansens idealmand må gerne have lidt Don Draper over sig (*Deadline* 2011); Ditte Okman udtrykker håb om, at Joan Holloways (Christina Hendricks) bløde kurver vil danne mode (Okman 2011); avisartikler om *Forbrydelsens* og *Borgens* succeser på internationale festivaler stilles i lyset af, at selveste *Mad Men* var blandt de andre nominerede (f.eks. Rodgers 2011). Og sådan kunne man fortsætte. At indflette en *Mad Men*-reference opskriver naturligvis ens kulturelle kapital, men referenceiveren fortæller os ligeledes noget essentielt om *Mad Men* som serie.

"Story Matters Here" lyder AMC's slogan, men *Mad Men* tilbyder faktisk

et bredspektret engagement, der går langt ud over at følge med i en vedkommende fortælling. Seriens fulde oplevelsespotentiale kommer nemlig af, at den fremstiller et *univers*, som man kan træde ind i og engagere sig i på mange niveauer. Serien flyder over med såvel eksplicitte som implicitte referencer til datidens politiske begivenheder, bøger, film, tv, musik, reklamer, malerier, hårmode, kropsidealer, tøjmode, møbeldesign og – ikke mindst – tidens sociale og adfærdsmæssige sædvaner. Matthew Weiner forsikrer, at det alt sammen er i fortællingens interesse, men seriens referencestrategi tilbyder os samtidig at træde ud ad en række tangenter. Mens vi ser *Mad Men*, såvel som i afsnittenes "efterliv", kan vi forfølge seriens tråde til skelsættende samfundsmæssige begivenheder, personlige erindringer og – ikke at forglemme – mere anvendelsesorienterede forhold. Når ligeledes anmelderroste serier som *Breaking Bad* (AMC, 2008-) eller *The Wire* (HBO, 2002-2008) ikke har haft samme populærkulturelle gennembrud, så skyldes det i høj grad, at *Mad Men* lettere lader sig knytte til service-, kultur- og livsstilsjournalistiske stofområder: "Mad Men – Cocktail Guide", "Gå retro med disse 'Mad Men'-inspirerede frisurer", "Sådan får du Mad Men-stilen" osv.<sup>6</sup>

*Mad Men* udspiller sig ganske vist i en svunden tid, men dens paratekstuelle rigdom, dens distributionsformer (se f.eks. Sandoval 2011), de multimediale forgreninger og populærkulturelle efterdønninger gør den i høj grad til et barn af det 21. århundrede. Serien har naturligvis sine egne iPhone-applikationer og onlinespil, ligesom der findes alt fra *Mad Men*-kalendere til en kollektion af Barbiedukker baseret på Betty Draper (January Jones), Don Draper, Joan Holloway og Roger Sterling (John Slattery). *Mad Men* er naturligvis også blevet remedieret i form af YouTube-remixes og diverse parodier: Møder om reklamekampagner har været parodieret på *Sesame Street*, *The Simpsons* har parodieret seriens titelsekvens, og så har Jon Hamm, Elizabeth Moss og John Slattery sågar selv lavet veloplagte parodier i *Saturday Night Live* ("A-Holes: Pitch Meeting" og "Don Draper's Guide to Picking Up Women"). Eksklusiviteten til trods illustrerer eksemplerne, at *Mad Men* kan flettes ind i vidtfavnende mediemæssige kontekster, og serien er da også blevet omtalt i alt fra *Agenda* på P1 til *The Oprah Winfrey Show* til en akademisk udgivelse som *Mad Men and Philosophy*, hvor serien diskuteres i lyset af en række filosofiske problemstillinger.

Den essentielle pointe er, at det ikke er et enormt markedsføringsbudget, som har skabt fænomenet *Mad Men*. Det er i høj grad aspekter ved serien

selv, der har sat lavinen i gang. Selv Barbiedukken er ikke vilkårlig *merchandise*, men kan føres direkte hen til Betty Drapers udseende og væremåde: Dukken blev lanceret i 1959 og deler altså seriens afsæt i forhold til køns-idealiser og kulturhistorie. Ikke desto mindre kan man midt i al hypen og seriens populærkulturelle efterdønninger let miste seriens værkæstetiske karakteristika af syne, og det ville i sandhed være en skam.

## Titlen

"MAD MEN.

*A term coined in the late 1950s to describe the advertising executives of Madison Avenue. They coined it."*

(I:1, "Smoke Gets in Your Eyes")

Lad os begynde med titlen. Matthew Weiner har naturligvis ikke selv opfundet betegnelsen "Mad Men",<sup>7</sup> men titelvalget er ikke desto mindre et vidnesbyrd om, at seriens *showrunner* ikke blot har iscenesat en serie, der *omhandler* eksperter i strategisk kommunikation, men selv har et glimrende blik for *praktiseret* strategisk kommunikation: *Mad Men* er en raffineret samtænkning af reklamebureauets *lokalitet* (**Madison Avenue**) og seriens *karaktergalleri* (**Ad Men**). Desuden forlenes *Mad Men* med en rytmisk musikalitet, der hviler på de klassiske reklamegreb alliteration (M+M) og isokolon (3+3) (se Andersen 2006).

Titlen er interessant for det, som den fremhæver – det mandlige køn som sådan og de mandetyper, som serien præsenterer – mest prominent heriblandt er naturligvis hovedpersonen Don Draper, reklamebureauets alfahan. "Mad" er også en fortolkningsmæssig åben betegnelse. "Mad" kan referere til det skæve, løsslupne og fascinerende ved den dels kreative dels merkantile reklamebranche i 1960'ernes New York, men "mad" kan også referere til de mere problematiske og mindre attråværdige sider af mændenes adfærd – og i sidste ende foregriber titlen muligvis det endeligt, som Don Drapers manderolle går i møde. Der er her en klar kobling til den faldende mand i seriens titelsekvens (mere herom senere).

Titlen er imidlertid også interessant i forhold til det, som den udelader – det kvindelige køn. Når serien kaldes *Mad Men* og ikke *Wronged Women*, så afspejler selve titlen naturligvis det forhold, at kvinderne i seriens univers står i skyggen af mændene. Det skal imidlertid ikke få os til at glemme, at *Mad Men* tegner en række nuancerede kvindeportrætter – særligt af Peggy



Olson (Elizabeth Moss), Joan Holloway og Betty Draper, som vi alle følger såvel hjemme som på arbejdspladsen. De tre kvinder udstyres med en række private konfliktforhold med hensyn til bl.a. seksualitet, tro, karriere og ægteskab, så selvom *Mad Men* beskæftiger sig med et relativt smalt segment af kvinder i forhold til f.eks. alder, race og klasse, så ser vi alligevel tidens kår filtreret gennem tre meget forskellige kvindetyper (for en udmærket diskussion af seriens kvinderoller, se Barkman 2010).

Matthew Weiner har selv udtalt, at serien omhandler "the conflicting desires of the American male and the people who pay the price for that who are the women" (*Establishing Mad Men*). Men Weiners udtalelse er relativt pessimistisk i forhold til det frigørelses- og udviklingspotentiale, som seriens kvinder faktisk ruller ud, men ikke (endnu) får lov at realisere. Joans analytiske tæft når kort at blomstre op, da hun sættes til at læse manuskripter til en række tv-programmer med henblik på at finde velegnede reklamemplaceringer; fra at ty til en vibrerende vaskemaskine som seksuel nydelsesmiddel begynder Betty selv at tage initiativer til udenomsægteskabelige affærer; Peggy stiger i graderne fra sky sekretær til selvstændig og slagkraftig *copy writer*. Der er eksempelvis milevidt fra den Peggy, som i seriens første afsnit – med Pete Campbells (Vincent Kartheiser) ord – skjuler sine ben, til den Peggy, som i fjerde sæson tryner en mandlig kollega i frimodighed, da de smider alt tøjet foran hinanden. Den kønspolitiske omvæltning er allerede i bevægelse. Men hvad sker der med mændene?

## De faldende mænd

Når Søren Staal Balslev kalder sin anmeldelse af *Mad Men* i *Weekendavisen* (2010) for "Faldende mænd", så henviser han naturligvis til seriens animerede 16 indstillinger og 35 sekunder lange titelsekvens, hvor vi først ser en mørk silhuet af en mand – sandsynligvis Don Draper – træde ind i sit hjørnekontor og stille sin mappe. Allerede i de første tre indstillinger får vi indtrykket af en halvfabrikeret verden, der mangler soliditet og fylde – stolen i forgrunden er gennemsigtig, ligesom genstandene på skrivebordet kun er skitseagtige konturer. Kort efter (indstilling fire-fem) kollapser konstruktionen, og vi ser derefter silhuetten i frit fald forbi en række skyskrabere, hvorpå der er projiceret billeder fra reklameverdenen – særligt af smukke kvinder i diverse beskæringer, men også kernefamilien toner op, ligesom silhuetten tilsyneladende falder fluks igennem et whiskyglas. For enden af faldet er der flere reklamebilleder og endeligt et vakuum – ikke et fortov,

men intethed<sup>8</sup> – før vi i den 16. og afsluttende indstilling igen – som i første indstilling – ser silhuetten bagfra. Denne gang står han ikke, men sidder tilbagelænet og afslappet med en smøg i højre hånd.

Højhusene giver mindelser om Saul Bass' titelsekvens til Hitchcocks *North By Northwest* (1959), der jo ligesom *Mad Men* har en reklamemand ved navn Roger i staben (Cary Grants Roger Thornhill). Silhuetten spiller på den eksistentielle mystik om Don Draper, ligesom den – lig reklamebillederne – fremhæver seriens optagethed af flade kontra dybde (fig. 1). Ideen med silhuetten kan i øvrigt ses som en samtænkning af Saul Bass' berømte silhuet af et lig i *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger 1959) og den faldende silhuet i mareridssekvensen i Hitchcocks *Vertigo* (1958).<sup>9</sup>



Fig. 1. Flade kontra dybde i *Mad Men*. Karaktererne bestræber sig på at opretholde en facade, men bærer i klassisk freudiansk stil rundt på en række af dybe hemmeligheder fra fortiden. Foto: Lionsgate.

Man fornemmer allerede her, at serien har et reflekteret og selvbevidst forhold til motivet af en faldende Don Draper, men faldet kaldes også frem i forskellige regulære handlingsskvenser. Eksempelvis ser vi i "The Jet Set" (II:11), at machomand Don ikke er usårlig, da han kollapser og falder til jorden på grund af hedeslag. Afsnittets fotograf, Christopher Manley, afslører, at der var heftig diskussion om, hvorvidt iscenesættelsen faldt uden for seriens visuelle vokabularium (Bosley 2009: 41).<sup>10</sup> Kamerabevægelsen skiller sig ud, da kameraet er påmonteret Hamm via et såkaldt "Doggycam body-

rig", idet han falder til jorden. Foruden panoreringer og tiltninger, så er det ellers den gode, gamle kameravogn "dollyen" (ofte uden skinner), som er arbejdshesten på showet (Feld 2008: 50). Der er ganske få kranbevægelser, og ifølge såvel Phil Abraham som Christopher Manley har serien generelt holdt sig fra håndholdt kamerabevægelse og Steadicambevægelser (fig. 2).<sup>11</sup> Det er i øvrigt karakteristisk for seriens udtryksregister, at de særligt *markerede* iscenesættelser – ligesom i kunsten – er karakterpsykologisk motiverede, eksempelvis de *Annie Hall*- og *Lone Star*-inspirerede flashbacks i "Babylon" (I:6) og mere udfoldet i "Out of Town" (III:1), hvor to tider sammenknyttes i én indstilling (fig. 3).

Flere kommentatorer – heriblandt Balslev – knytter billedet af den fallende silhuet til ideen om en bestemt manderolles endeligt. Jovist har man svært ved at forestille sig, at kvinderne og de etniske minoriteter, der optræder i serien, vil finde sig i den egoisme, chauvinisme og racisme, som reklamemændene slipper af sted med, når vi bevæger os hen mod 1970'erne. Og ditto angående det forhold, at mændene betaler en væsentlig mindre pris for udenomsægteskabelige affærer. Koblet med et alkohol- og cigaretforbrug af en anden verden er det ikke overraskende, at mændenes livsstil står for fald. Det interessante er imidlertid, at flere af disse forhold allerede er



Fig. 2. Et frame fra én af de karakteristiske bagudkørende kamerabevægelser, der efterlader Don – og her også Betty – i en særligt sigende handlingssituation mod slutningen af et afsnit. Fra "Meditations in an Emergency" (II:13), hvor Betty annoncerer sin graviditet. Foto: Lionsgate.



Fig. 3. I begyndelsen af tredje sæson ser Don sin egen fødsel for sig. Foto: Lionsgate.

i skred i serien. Joan har lige så megen gavn af sin affære med Roger, som han har. Denne kønspolitiske udvikling opleves ikke som et fald, men som en langsom erosion.

"Faldet" spiller utvivlsomt en vigtig rolle i serien og i særdeleshed for Don Draper, men absolut ikke en entydig rolle. Et andet bemærkelsesværdigt fald optræder i ovennævnte "Babylon"-afsnit, da Don – udstyret med Mors Dag-bakke – glider på et stykke legetøj og falder ned ad trapperne. Faldet sammenkobler Dons to familier – den på overfladen perfekte kernefamilie med Betty, Sally og Bobby og den skjulte familie, som Don gør alt for at lægge bag sig. Faldet efterfølges nemlig af en overgang til et flashback – muligvis oplevet qua Dons bevidstløse tilstand – hvor Dons stedbror bliver født. Her er en ca. femårig Don (dengang Dick) ligeledes faldet ned ad trapperne. Den voksne Don falder vel at mærke på et tidspunkt i serien, hvor han er blevet kontaktet af den stedbror, som han troede, at han aldrig skulle se igen. Don ser fortrinsvis henvendelsen som en trussel mod det liv, han har stablet på benene, og serien leger sågar med tanken om, at Don vil være i stand til at tage livet af stedbroderen for at undgå, at han får Dons korthus af løgne til at kollapse. I forlængelse af disse øvrige "fald" i serien synes motivet altså relativt entydigt knyttet til den eventuelle afsløring af Dons identitetskonstruktion.

Selvom titelsekvensen er så fortolkningsmæssigt åben, at motivet af den faldende mand sagtens *kan* antage forskellige betydninger, alt imens historien udfolder sig over indtil videre fire sæsoner, så forbliver afsløringen en trussel. Dons reelle identitet afsløres ganske vist tidligt for såvel Bert, Pete og Rachel Mencken – og senere for Betty – men serien holder fast i Dons dilemma ved at bringe FBI på banen i fjerde sæson. I den sammenhæng er det værd at bemærke, at Mark Gardner og Steve Fullers nyklassiker af



Fig. 4. Silhuetten i titelsekvensen sidder afslutningsvis henslængt og afslappet med en smøg i hånden. Foto: Lionsgate.

en titelsekvens jo ikke slutter med silhuetten af en faldende mand. Tværtimod slutter den med, at silhuetten sidder henslængt og afslappet med en cigaret i hånden (fig. 4). Denne sidste indstilling "glemmer" Balslev at inddrage i sin analyse. Faldet fra tinderne lader åbenbart vente på sig for Dons vedkommende. Selvom titelsekvensen leger med tanken om, at der venter en deroute forude, så må faldet i titelsekvensen altså først og fremmest ses som et sindbillede knyttet til Dons skrøbelige eksistensvilkår end en visuel metafor for manderollens tiltagende krise. Endnu i hvert fald.

## Hvem er Don Draper?

*"Draper? Who knows anything about that guy? No one's ever lifted that rock. He could be Batman for all we know."*

- Harry Crane (Rich Sommer) i "Marriage of Figaro" (1:3)

*Mad Men* er en ensembleserie og har naturligvis flere hovedpersoner, men i centrum af det hele står Don Draper. Jon Hamms selvparodiske scoringsguide på *Saturday Night Live* rammer karakteren på kornet: 1) "When in doubt, remain absolutely silent." 2) "When asked about your past, give vague, open-ended answers." 3) "Have a cool-sounding name." 4) "Look fantastic in a suit. Look fantastic in casual wear. Look fantastic in anything. Sound good. Smell good. Kiss good. Strut around with supreme confidence. Be uncannily succesful at your job. Blow people away anytime you say anything. Take six-hour lunches. Disappear for weeks at a time. Lie to everyone about everything. And drink and smoke constantly. Basically, be Don Draper." Ligesom Tony Soprano (James Gandolfini), Dexter (Michael C. Hall) eller Walter White (Bryan Cranston), så er Don en af amerikansk tv-dramas nye multifacetterede hovedpersoner, hvor en del af seriens grundlæggende spænding knytter sig til den merviden, tilskueren har til hovedpersonens skyggesider. I *Mad Men* er der *ingen* karakterer, der kender hele Dons historie. Selv hans nærmeste fortrolige – den rigtige Mrs. Draper, Anna Draper (Melinda Page Hamilton) – får ikke at vide, at det var ham, der uforvarende var skyld i hendes mands død. Og rent faktisk kender Don ikke selv den oprindelige baggrund for, hvorfor hans rigtige navn er "Dick". Det er ikke en freudiansk platitude, nej, jordemoderen opkalder ham efter en "dick", nemlig den, som hans mor bad til, at faderen skulle have klippet af for at have gjort hende gravid – en graviditet, som bliver hendes død. Navnets oprindelse er i øvrigt ét af de øjeblikke i serien, hvor Weiners komiske talent

stikker snuden frem.

Weiner baserede Dons baggrund på et filmmanuskript med titlen "The Horse Shoe", som han skrev kort efter sin tid på USC. Langt hen i serien lader Hamm sine identitetsmæssige problemer komme til udtryk i ordløse, private øjeblikke. Et auditivt flashback lægger allerede i første afsnit spor ud om en plaget fortid, men også Phil Abrahams fotografiske strategi er medvirkende til at fremhæve denne skjulte side af Don. Mystikken gemmer sig i de skygger, som Abraham og andre af seriens fotografer lægger i Dons ansigt, ligesom kameraets placering og vinkel undertiden hindrer vores adgang til Dons ansigtsudtryk. Tag eksempelvis seriens allerførste indstilling, hvor kameraet bevæger sig fra indgangen af en cocktailbar hen mod et bord, hvor Don sidder med ryggen til (fig. 5). Først i den efterfølgende indstilling ser vi Don forfra i en trekvart profil. I denne åbningsscene ser vi også ét af de formildende træk ved Don, som trods alt er med til at vinde vores sympati for karakteren: Han er ikke snobbet over for mennesker af anden race og "lavere" social klasse i modsætning til den hvide over tjener, som kommer hen og spørger, om den sorte tjener "Sam" irriterer ham. Don færdes i alle mulige samfundslag – også til beatdigteres optræden i The Village på Manhattan.



Fig. 5. Som så mange andre gange i serien bevares mystikken om Don, idet vi ser ham bagfra og derfor har begrænset adgang til hans ansigt. Foto: Lionsgate.

En række modsætninger mødes i Don Draper-karakteren: Han er opportunist, men har integritet; han ødelægger sin familie, men er en kærlig far; han gør grin med jøder, samtidig med at han forelsker sig i én; hans kommunikative evner er fortrinlige, men han ser ikke det banebrydende i Volkswagens "Lemon"-reklamer. Det mest interessante ved Don er imidlertid, at serien ikke formulerer en klar målsætning, som Don forfølger (i modsætning til f.eks. Walter White i *Breaking Bad*). "Nobody knows why people do things," siger Don på et tidspunkt til Peggy. Og det er faktisk lige så svært at

svare på spørgsmålet: "Hvem er Don Draper?" som "Hvad vil Don Draper?" Megen af Dons adfærd kan forklares som enten lystbetonet eller arbejdsrelateret, men serien inviterer i høj grad til, at vi engagerer os i karakterernes *motivationer* for handling, snarere end at vi hepper på karaktererne i deres bestræbelse på at nå en bestemt målsætning. I stedet tilbyder serien en stigende grad af karakterpsykologisk indsigt. Serien kan i den sammenhæng siges at være skåret over det, John Cawelti kalder "gådeformlen", snarere end "eventyrformlen" (Cawelti 1976). Imidlertid er der ingen decideret opklaring eller detektivfigur i serien – Pete og Betty lærer ved et tilfælde Dons hemmelighed at kende. Der er i stedet tale om en eksistentiel gåde af mere introspektiv karakter, hvor der i løbet af forskellige afsnit skrælles lag af karakteren. Serien er på den måde nærmest regressiv-progressiv i sin fortælle-mæssige konstruktion – dels tilbageskuende, dels fremadskuende. Selvom der stadig er "tomme pladser" at udfylde i forhold til Dons barndom, så får serien i løbet af sæson tre og fire leveret de fleste svar i forhold til Dons fortid. Fortiden bliver ved at spøge (ligesom den gør for en række andre karakterer), men Don skrives så at sige ned til et eksistentielt nulpunkt, og fokus skifter gradvist fra spørgsmålet: "Hvem er Don Draper?" til "Hvem bliver Don Draper?" Eller rettere: Hvordan vil han tilpasse sig midt- og sluttressernes kulturhistoriske udvikling? Dette spørgsmål bringer vi med ind til seriens femte sæson, som efter planen skal løbe over skærmen i 2012.

### **"No One Knows Why People Do What They Do."**

Don til Betty i "The Wheel" (I:13)

Trods *Mad Mens* visuelle referencer til filmhistoriske forløbere, så trækker serien naturligvis på serielle fortælleprincipper. Ligesom stort set alle andre af de serier, som beskrives i denne bog, kan *Mad Men* overvejende beskrives som det Benedikte Hammershøj Nielsen kalder den karakterbase-rede dramaserie (Nielsen 1999: 125). Det er en blanding af den såkaldte episodeserie, hvor en fortælling lanceres og afvikles inden for det enkelte afsnit, og en føljetonserie, som er karakteriseret ved, at fortælletråde strækker sig over flere afsnit med en række forskellige muligheder for, hvorledes fortælletråden(e) kommer til afslutning. Episodeserien har den fordel, at den giver seeren en lettere adgang til at se enkelte afsnit ude af deres oprindelige rækkefølge. I visse føljetonserier – særligt soapserier – undergår karaktererne så minimal udvikling, at det ligeledes kan være ligetil at se et

tilfældigt afsnit ude af kontekst. *Mad Men* adskiller sig på en række punkter fra disse træk. Karakterernes interrelation ændrer sig i nogle tilfælde ganske markant over tid – f.eks. forholdet mellem Don og Pete. I sæson fire ofrer Pete en stor kunde for at skjule Dons hemmelige fortid, mens han i første sæson netop forsøgte at støde Don fra tronen ved at afsløre selv samme hemmelighed.

Overordnet knytter seriens episodiske træk sig oftest til bestemte kunder, mens seriens føljetonbuer knytter sig til private konfliktforhold og problemstillinger (eksempelvis Peggys forhold til Father Gill i sæson to, Dons affære med skolelæreren i sæson tre). Der bør naturligvis skelnes mellem sæson- og seriebuer, hvor førstnævnte betegner en fortælletråd, der strækker sig over – og giver struktur til – en enkelt sæson, mens sidstnævnte betegner en fortælletråd, der strækker sig over hele serien. Seriens sæsonbuer knytter sig såvel til karakterernes private konfliktforhold (f.eks. Pete og Peggys forhold i første sæson: sex i første afsnit og en fødsel i sidste) som til virksomhedens samlede udvikling (f.eks. Sterling Coopers tid under britisk styre i tredje sæson). Et bud på en seriebue kunne derimod være spørgsmålet om Don Drapers forhold til sin fortid (den eksistentielle bue), transformationen af seriens kønsroller igennem 1960'erne (den kulturhistoriske bue) eller spørgsmålet om reklamebureauets overlevelse (den samfundshistoriske bue).

Det kan undertiden virke som om, at seriens fortælle-mæssige udvikling mestendels kan koges ned til rokeringer og justeringer i karakterernes interpersonelle relationer. I mange afsnit er det ganske vist vanskeligt at lokalisere en episodebue, men hovedparten af afsnittene har immervæk episodiske træk. Episodebuerne er som sagt oftest knyttet til et problemforhold vedrørende en kunde, men det er ikke som i visse kriminaldramaer, at vi konsekvent følger denne ene handlingstråd fra start til slut. I stedet fungerer kundeforholdet som et tyndt skelet, der giver struktur til det enkelte afsnit. Tag f.eks. "New Amsterdam" (1:4), hvor Bethlehem Steel skal lokkes ind i folden hos Sterling Cooper. Klienten er ikke tilfreds med Dons slogan ("New York – Brought to You By Bethlehem Steel") og Salvatores *art work*, men det lykkes at få ham til at blive til dagen derpå. Pete tager klienten med på natklub, hvor han mere end underholdes af et par medbragte "veninder". Her bryder Pete firmaets forretningsgang ved at *pitche* sit eget slogan uden at konsultere med Don ("Bethlehem Steel – Backbone of America"). Kunden erklærer næste dag over for en forbavset Don, at han synes



godt om det nye slogan, og de vinder således kontoen. Herpå forsøger Don at fyre Pete, men forhindres af sin chef, Bert Cooper (Robert Morse), der henviser til Petes stamtafle og den skade, som en fyring kan forårsage i den amerikanske "overklasse". Dons anden chef, Roger Sterling, udviser et sjældent talent for mandskabspleje, da han efterfølgende fortæller Pete, at den eneste grund til, at han beholder sit arbejde, er, at Don modsatte sig og reddede hans skind. Således rokkes der helt essentielt ved loyalitetsforholdet mellem Pete og Don. Det interessante i denne sammenhæng er altså, at det ikke er karaktererne, som er aktanter i fortællingens tjeneste, men at episodebuen er et skelet, som kan bringe Weiners karakterpsykologiske forviklinger i spil. Det essentielle i afsnittet er naturligvis, at der sker en forrykning i forholdet mellem Pete og Don, ikke at det lykkes Sterling Cooper at få Bethlehem Steel "i stalden" som kunde.

Men måske er det væsentligste i serien *hverken* fortællelemæssig dynamik eller karakterstudier? *Mad Men* er jo ikke blot en "karakterbaseret dramaserie", men også en "epokebaseret dramaserie".

### Tidsbilledet

*Mad Men* gør sig stor umage for ikke blot at gengive 1960'ernes genstande og kostumer som et andet lokalhistorisk museum. Det kreative hold – med Weiner i spidsen – har tilrettelagt et audiovisuelt vokabularium, som respekterer tidens *produktionstekniske vilkår og tendenser*, men som samtidig fremstår som et for serien særegent udtryk. Ét af de centrale fotografiske valg bestod i at fravælge filtre – end ikke i forbindelse med flashbacks – eller fremkaldelsesmæssige krumspring for at markere "en anden tid". Ed Lachman anvendte f.eks. flere gange farvestærkt lys i Douglas Sirk-hommagen *Far From Heaven* (Todd Haynes 2002), men Weiner ville have et "rent" og "hvidt" lys, som, Manley også mener, er tidstypisk for 1950'erne og 1960'erne, hvor fotografer konstant var optaget af at afbalancere lyset for at få en ensartet farvetemperatur (Bosley 2009: 43). Ud over seriens belysningsstrategi, dens fokus på dollybevægelser frem for f.eks. Steadicam-bevægelser, håndholdt og zoom, så betoner Phil Abraham, at de ikke vægter nærbilledæstetikken så højt som flere andre tv-serier, men i stedet har valgt en "somewhat mannered, classic visual style that is influenced more by cinema than TV" (Feld 2008: 46). Allerede i pilotafsnittet er der da også flere totalbilleder end foreskrevet af konventionel *decoupage* – f.eks. under scenen mellem Midge og Don eller samtalen mellem Roger og Don op

til mødet med Lucky Strike. Serien er naturligvis også optaget på råfilm fra Kodak – sågar på nogle af de hyppigst anvendte typer råfilm til spillefilmproduktion (Feld 2008: 50, Bosley 2009: 43). Såvel Abraham som Manley fremhæver ligeledes, at de gennem serien har arbejdet ud fra kamerapositioner, der er bare en anelse lavere end standarden – bl.a. for at fremhæve de modernistiske loftskonstruktioner på Sterling Cooper som et stærkt grafisk element i kontorindretningen (Feld 2008: 46, 48, 50, Bosley 2009: 33), men med den yderligere funktion, at karaktererne fremstår bare en anelse "larger than life" (fig. 6). Derudover er seriens score af David Carbonara anvendt både nænsomt og sparsomt (typisk i forbindelse med transportsce-ner), mens seriens inddragelse af populærmusik oftest er tidsspecifik (typisk anvendt i slutningen af et afsnit).<sup>12</sup> I enkelte situationer har holdet arbejdet med længere indstillinger (som de kalder "oners"), men rent klippeteknisk er det mest interessante, at Weiner besluttede sig for et klippemønster, hvor den talende karakters replikker ikke får lov at lappe over i en efterfølgende indstilling, f.eks. et reaktionsskud af den lyttende (Herman 2010). Princippet overholdes ikke altid, men efterleves tilstrækkelig konsekvent til at etablere en særlig verbal og klippeteknisk rytme. Nærmest uden at man som seer opdager det.



Fig. 6. Én af de adskillige indstillinger fra Sterling Cooper, som fremhæver loftet over karaktererne. Fra afsnittet "Three Sundays" (II:4). Foto: Lionsgate.

"Strangely strange but oddly normal." Således stod der på en T-shirt, som jeg bar i midten af halvfemserne. Det kunne også være overskriften for det tidsbillede, som *Mad Men* tegner. Serien veksler mellem genkendelige og fremmedartede handle- og følelsesmønstre. Ofte siger man om fiktion, der udspiller sig i fortiden, at den fortæller os lige så meget om tiden, vi lever i, som den tid, den omhandler. Én af seriens appeller er imidlertid at fremhæve – og til tider ligefrem udstille – tidens fremmedartede adfærdsmønstre. Der går givetvis et sus igennem de fleste af vor tids beskyttende forældre,

da Sally Draper (Kiernan Shipka) kommer løbende hen til sin mor med en stor plasticpose fra et renseri over hovedet. Hverken kvælning eller kemikalierne fra renseriet bekymrer Betty Draper, der i stedet udtrykker bekymring over, om kjolen fra renseriet er blevet beskidt eller krøllet ("Ladies' Room", I:2). Et andet chokerende øjeblik optræder, da Don og Betty smider deres skrald i en offentlig park efter en picnic. Disse to sekvenser synes lige lovlig "plantet", mens det konstante forbrug af smøger og sprut gradvis fletter sig ind og sluttelig forekommer helt naturligt. Ved at pointere, hvorledes tiden var en anden, sker der en dobbeltrettet bevægelse, som utvivlsomt er én af grundene til, at *Mad Men* ses af en forbavsende bred skare af mennesker:<sup>13</sup> Serien åbner såvel for, at man orienterer sig mod fortiden som mod vor egen tid. George A. Dunn sammenfatter det ganske koncist:

*Mad Men* is as much a mirror on ourselves as it is a window into a bygone era, showing us who we are by reminding us of what we once were and have chosen no longer to be" (citeret i Carveth & South 2010: 21).

Serien får os til at se fortiden i lyset af nutiden og nutiden i lyset af fortiden.

Man skal ikke glemme, at serien tilbyder et bestemt syn på det mest omdiskuterede årti i det 20. århundrede. Vi er så vant til at få 1960'erne præsenteret som årtiet, hvor alt var i vælten: ungdoms- og studenteroprør, den seksuelle revolution, fredsbevægelsen, borgerrettighedsbevægelsen, alternative livsformer osv. *Mad Men* indskrives sig ganske listigt i måden, hvorpå vi forstår 1960'erne. Serien kiler sig ind, før de store forandringer er indtruffet. Lige så afgørende er det sted, hvorfra vi oplever 1960'erne. Reklamebranchen er essentiel, da den grundlæggende har været med til at sælge kapitalismen som et samfundsmæssigt grundvilkår. Reklamebranchens rolle som bindeled mellem *corporate America* og befolkningen bliver derfor interessant at følge, når vi bevæger os hen mod anden halvdel af 1960'erne. Hvordan ser oprørstiden ud fra et merkantilt, kapitalistisk og markedsføringsmæssigt synspunkt? Vi har allerede fået flere smagsprøver på, hvorledes *Mad Men* inddrager tidens samfundsproblemer. På den baggrund er det ikke engang sikkert, at Don og co. vil tage særlig notits af udviklingen. Rod Carveth kritiserer eksempelvis seriens endimensionelle inddragelse af sorte. Vi oplever ikke universet og tiden *igennem* deres øjne. De er "støttekarakterer" for seriens hvide hovedpersoner, og vi kommer aldrig bag facaden, ligesom de folkelige protester mod racisme behandles som om, at det var et sydstatsfænomen ("The Inheritance", II:10), selvom der også var "raceuro-

ligheder" i Boston, Chicago og Washington D.C. (Carveth & South 2010: 217-227). Carveths læsning er overbevisende, men samtidig må man tilgive Weiner, at han lægger sig fast på, at vi skal opleve tiden igennem et karaktergalleri, som er tilknyttet et reklamebureau på Madison Avenue. Hvis han skal være tro over for deres oplevelse af verden, så må det nødvendigvis blive et begrænset oplevelsesperspektiv, som ikke kan yde samtlige af tidens marginaliserede stemmer retfærdighed.

*Mad Men* er flere gange blevet kaldt "amerikanernes Matador" (f.eks. af Michael Bach Henriksen i *P1 Morgen* 02.04.2011). Det er ikke så forkert, som man umiddelbart kunne tro: De har et stort karaktergalleri tilfælles; samfundsskildringen; de to epokers store nationalhistoriske betydning for hhv. Danmark (1929-1947) og USA (1960'erne); de ca. 50 års spring fra den tid, handlingen udspringer i, og seriens premiere (1929/1978 og 1960/2007); *Matador* var oprindeligt tænkt som to romaner om familierelationers udvikling i en lille provinsby, ligesom nyere tv-serier – særligt når de forbruges som dvd-bokssæt – utallige gange er blevet kaldt vor tids samfundsromaner (f.eks. "DVD-bokssættet..." (2010), Balslev 2011).<sup>14</sup> Men netop i forhold til spredningen af sociale klasser har *Mad Men* valgt et mere snævert udgangspunkt for sin samfundsskildring. *Mad Men* fremstiller jo en relativt eksklusiv, glamourøs klasse af (fortrinsvist) attraktive, ligefrem smukke, mennesker. "Lav kødboller som Laura", "kom på beatet med Maudes hattemode", "lær scoretricks af Mads Skjern"? Nej vel. *Mad Men* er anderledes forførende og undertiden også enormt morsom, hvad end det drejer sig om Rogers – oftest lumre eller tabuoverskridende – *oneliners* eller de få, men markante momenter af grotesk morskab (traktorulykken i "Guy Walks Into an Ad Agency", III:6) eller farcelignende optrin, som da kontorpigerne genner den afdøde Miss Blankenship væk i et tæppe ("The Beautiful Girls", IV:9). Nej, *Mad Men* er helt sin egen.

## Litteratur

- Andersen, Lars Pynt (2006): "Reklamens form og indhold", in Gitte Bach Lauritsen, Lars Grønholdt & Flemming Hansen (red.), *Markedskommunikation*, 2. udg. København: Samfundslitteratur): 137-170.
- Anderson, Tim (2011): "Uneasy Listening: Music, Sound and Criticizing Camelot in *Mad Men*", in Gary Edgerton (red.), *Mad Men*. London: Tauris: 72-85.
- Balslev, Søren Staal (2010): "Faldende mænd", *Weekendavisen*, Kultur (18.06.2010): 4.
- Balslev, Søren Staal (2011): "Moderne romaner", *Weekendavisen*, Kultur (12.08.2011): 4.
- Barkman, Ashley Jihee (2010): "Mad Women", in Rod Carveth & James B. South (red.), *Mad*

- Men and Philosophy*. Hoboken, NJ: Wiley: 203-216.
- Blake, Heidi (2008): "Return of the Mad Men scoops 2m US viewers", *The Guardian* (29.07.2008). [www.guardian.co.uk/media/2008/jul/29/tvratings.television](http://www.guardian.co.uk/media/2008/jul/29/tvratings.television) (besøgt 15.10.2011)
- Boorstin, Julia (2011): "'Mad Men' Creator, AMC in Battle Over Show's Future", *CNBC.com* (29.03.2011). [www.cnbc.com/id/42327021/](http://www.cnbc.com/id/42327021/) (besøgt 15.06.2011)
- Bosley, Rachel K. (2009): "Pitch Perfect", *American Cinematographer* 90, 10 (oktober): 30-36,
- Bryant, Janie (2011): *The Fashion File: Advice, Tips and Inspiration from the Costume Designer of 'Mad Men'*. London: Apple.
- Carter, Bill (2011): "Jon Hamm Reaches 'Mad Men' Deal with Lions Gate", *The New York Times – Media Decoder* (21.06.2011). [mediadecoder.blogs.nytimes.com/2011/06/22/jon-hamm-reaches-mad-men-deal-with-lions-gate/](http://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2011/06/22/jon-hamm-reaches-mad-men-deal-with-lions-gate/) (besøgt 26.06.2011)
- Carveth, Rod & James B. South (2010): *Mad Men and Philosophy: Nothing Is as It Seems* (Hoboken, NJ: Wiley).
- Cawelti, John G. (1976): *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Danefjord, Per Laursen (2010): "'Mad Men' har stil men ingen seere", *MediaWatch* (08.04.2011).
- "Deadline 2. sektion" (29.05.2011).
- Dean, Will (2010): *The Ultimate Guide to Mad Men: The Guardian Companion to the Slickest Show on Television*. London: Guardian Books.
- "DVD-bokssættet som dannelsesroman" (2010), *Kulturkontoret P1* (22.10.2010). Tilrettelæggelse: Katrine Nyland Sørensen. Medvirkende: Keld Reinicke, Bo Tao Michaelis & Søren Staal Balslev.
- Edgerton, Gary R. (red.) (2011): *Mad Men*. New York: Tauris.
- Ellis, John (1992 [1982]): *Visible Fictions*, udv. udgave. London: Routledge.
- Establishing Mad Men* (2008): Deluxe Digital Studios. Associate producer: Cicely Gilkey.
- Feld, Rob (2008): "Tantalizing Television", *American Cinematographer* 89, 3 (marts): 46-48, 50.
- Femina, Jerry Della (2010 [1970]): *From Those Wonderful Folks Who Gave You Pearl Harbor: Front-line Dispatches from the Advertising War*. Simon and Schuster Paperbacks.
- Frankel, Daniel & Tim Molloy (2011): "Matthew Weiner: 'Mad Men' Deal Protects Show Through 7th (and Final) Season", [www.thewrap.com](http://www.thewrap.com), (31.03.2011). [www.thewrap.com/tv/article/amc-and-lionsgate-announce-multiyear-mad-men-renewal-26046](http://www.thewrap.com/tv/article/amc-and-lionsgate-announce-multiyear-mad-men-renewal-26046) (besøgt 15.06.2011)
- Frutkin, Alan (2008): "Could AMC's Buzz Boost 'Mad Men'?", *AdWeek* (10.07.2008). [www.adweek.com/news/television/could-amcs-buzz-boost-mad-men-96330](http://www.adweek.com/news/television/could-amcs-buzz-boost-mad-men-96330) (besøgt 15.06.2011)
- Greif, Mark (2008): "You'll Love the Way it Makes You Feel", *London Review of Books* 30, 20 (23.10.2008): 15-16.
- Herman, Karen (2010): "Matthew Weiner Interview", *Archive of American Television*, fem-timers interview udført over to dage (11.10.2010 & 12.11.2010). [www.emmytvlegends.org/interviews/people/matthew-weiner](http://www.emmytvlegends.org/interviews/people/matthew-weiner) (besøgt 10.09.2011)
- Hibberd, James (2010): "'Walking Dead' A Monster Smash", *Hollywood Reporter*, 01.11.2010. [www.hollywoodreporter.com/blogs/live-feed/zombie-tastic-walking-dead-ratings-34098](http://www.hollywoodreporter.com/blogs/live-feed/zombie-tastic-walking-dead-ratings-34098) (besøgt 16.10.2011)
- Hills, Matt (2007): "From Box in the Corner to Box on the Shelf", *New Review of Film and Television Studies* 5, 1 (april): 41-60.
- Krasnik, Martin (2010): "Ser De Mad Men?", *Weekendavisen*, Kultur (31.12.2010): 1.
- Larsen, Peter Harms (2003): *De levende billeders dramaturgi*, 2. bind. København: DR: 350-359.
- Lillelund, Niels (2011): "Mad Men en smøg og en drink", *Jyllands-Posten*, Kultur, østudgave (26.03.2011): 12-15.

- "Mad Men - TV-serien der styrer amerikanerne" (2010), *Agenda P1* (21.08.2010). Tilrettelæggelse: Louise Witt-Hansen, Lasse Lauridsen og Nina H. Lentz.
- "MAD MEN's Opening Screensaver" (2008), *Madison Avenue Journal* (30.03.2008). [www.madisonavenuejournal.com/2008/03/30/mad\\_mens\\_opening\\_screensaver/](http://www.madisonavenuejournal.com/2008/03/30/mad_mens_opening_screensaver/) (besøgt 15.06.2011)
- McLean, Jesse (2009): *Kings of Madison Avenue: The Unofficial Guide to Mad Men*. Toronto: ECW Press.
- Molloy, Tim (2011): "'Mad Men' Negotiations: Who Wants What", [www.thewrap.com](http://www.thewrap.com) (30.03.2011). [www.thewrap.com/tv/article/mad-men-negotiations-who-wants-what-25963](http://www.thewrap.com/tv/article/mad-men-negotiations-who-wants-what-25963) (besøgt 15.06.2011)
- Nelson, Robin (2007): "HBO Premium", *New Review of Film and Television Studies* 5,1 (april): 25-40.
- Nielsen, Benedikte Hammershøj (1998): "Tv-serier i langt format. Om tv-seriens fortællestruktur og funktion i nutidens tv-billede", in Jytte Wiingaard (red.), *Medier og Æstetik*. København: Multivers: 104-161.
- Nielsen, Jakob Isak (2011): "Når tæppet rives væk under én", *16:9* #40 (februar). [www.16-9.dk/2011-02/side12\\_frame.htm](http://www.16-9.dk/2011-02/side12_frame.htm) (besøgt 10.10.2011)
- Nielsen, Susanne/Ritzau (2010): "TV-serie bliver universitetsfag", på [tvtid.dk](http://tvtid.dk), (02.12.2010). [tvtid-dyn.tv2.dk/nytomtv/article.php/id-35467798.html](http://tvtid-dyn.tv2.dk/nytomtv/article.php/id-35467798.html) (besøgt 09.06.2011)
- Nikolajeva, Nadia (2011): "Sølle seertal til 'Mad Men'", [tvtid.dk](http://tvtid.dk) (12.04.2011)
- Nordyke, Kimberly & Lacey Rose (2011): "Netflix Spends \$1 Million Per Episode of 'Mad Men' for Streaming Rights", *Hollywood Reporter* (05.04.2011). [www.hollywoodreporter.com/news/netflix-spends-1-million-episode-175019](http://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-spends-1-million-episode-175019) (besøgt 25.08.2011)
- Okman, Ditte (2011): "Hvornår bliver tyk det nye tynd", [denfri.dk](http://denfri.dk) (februar). *P1 Morgen* (02.04.2011): Tilrettelæggelse: Claus Vittus og Asger Juhl. Henrik Quietsch og Michael Bach Henriksen diskuterer bl.a. *Mad Men*.
- "Q&A: Title Designers Mark Gardner and Steve Fuller" (2011): [blogs.amctv.com/mad-men/2008/03/qa-title-design.php](http://blogs.amctv.com/mad-men/2008/03/qa-title-design.php) (besøgt 15.06.2011)
- Rodgers, Mette (2011): "Briter kan ikke få nok af 'Forbrydelsen'", *Information*, 1. sektion (30.05.2011): 17.
- Salzman, Avi (2011): "Analyst: Mad Men Deal with Netflix Should Spur Lions Gate", *Barron's* (07.04.2011). [blogs.barrons.com/stockstowatchtoday/2011/04/07/analyst-mad-men-deal-with-netflix-should-spur-lions-gate/](http://blogs.barrons.com/stockstowatchtoday/2011/04/07/analyst-mad-men-deal-with-netflix-should-spur-lions-gate/) (besøgt 14.06.2011)
- Sandoval, Greg (2011): "Netflix counters bad press with 'The Fighter,' 'Mad Men'", *CNET News*, 20.07.2011. [news.cnet.com/8301-31001\\_3-20081022-261/netflix-counters-bad-press-with-the-fighter-mad-men/](http://news.cnet.com/8301-31001_3-20081022-261/netflix-counters-bad-press-with-the-fighter-mad-men/) (besøgt 08.10.2011)
- Schwartz, Missy (2008): "'Mad Men': Inside Summer TV's No. 1 Hidden Gem", *Entertainment Weekly* (02.06.2008). [www.ew.com/ew/article/0,,20203313,00.html](http://www.ew.com/ew/article/0,,20203313,00.html) (besøgt 01.06.2011)
- Schwarz, Benjamin (2009). "Mad about Mad Men", *The Atlantic*, november. [www.theatlantic.com](http://www.theatlantic.com) (besøgt 08.10.2011)
- Seidman, Robert (2008): "Overnight Nielsen Ratings for Mad Men Premiere Up Over 100%!". *TV by the Number* (28.07.2008). [tvbythenumbers.com/2008/07/28/overnight-nielsen-ratings-for-mad-men-premiere-up-over-100/4551](http://tvbythenumbers.com/2008/07/28/overnight-nielsen-ratings-for-mad-men-premiere-up-over-100/4551). (besøgt 15.05.2011)
- Shelter, Brian (2008): "Behind the Scenes of 'Mad Men'", *The New York Times – Media Decoder* (09.01.2008). [mediadecoder.blogs.nytimes.com/2008/01/09/behind-the-scenes-of-mad-men/](http://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2008/01/09/behind-the-scenes-of-mad-men/) (besøgt 26.06.2011)
- Skøtt, Mette Valbjørn & Sine Ivic (2011): "Populære amerikanske tv-serier har ingen seere", [dr.dk](http://dr.dk), kultur (14.04.2011). [www.dr.dk/Nyheder/Kultur/2011/04/14/161206.htm](http://www.dr.dk/Nyheder/Kultur/2011/04/14/161206.htm) (besøgt 20.10.2011).
- Skøtt, Mette Valbjørn & Gregers Lohse (2011): "Pirateri gør tv-serier populære", [dr.dk](http://dr.dk), kultur (11.04.2011). [www.dr.dk/Nyheder/Kultur/2011/04/14/155911.htm](http://www.dr.dk/Nyheder/Kultur/2011/04/14/155911.htm) (besøgt 15.06.2011)

Vargas-Cooper, Natasha (2010): *Mad Men Unbuttoned – A Romp Through 1960s America*. New York: HarperCollins.

Witchel, Alex (2008): "Mad Men Has Its Moment", *The New York Times* (22.06.2008)

Øvrige onlinekilder:

Videogramforeningen.org

TNS Gallup

## Noter

1. Generelt gik modstanden mod projektet på fire punkter: 1) Der ryges overalt i serien. 2) Hovedpersonen var notorisk utro. 3) Det var "a period piece", som man generelt ikke mente, at seere brød sig om. 4) Weiner var en "nobody" – i hvert fald inden for dramaproduktion (Herman 2010). At Weiner igennem flere år end ikke kunne få et møde ved HBO må først og fremmest skyldes punkt 3 og/eller 4.
2. Nielsen-ratings giver ifølge Weiner et misvisende indtryk af, hvor mange amerikanere der reelt ser serien, idet *Mad Men* har været mere tilgængelig via streaming og download (f.eks. iTunes og TiVo) end mange andre serier. Samtidig fortæller Weiner, at reklameværdien i primetime på AMC steg fra ca. 30.000 dollars for samtlige reklameblokke på en time i primetime til ca. 25.000 dollars per minut bare i løbet af første sæson, og atannoncører nu skal booke reklametid over hele AMC's sendeflade for at få lov til at bringe en reklame i *Mad Mens* sendetid (Herman 2010). Ifølge Boorstin vil et 30-sekunders spot nu (forår 2011) koste ca. 40.000 dollars. *Mad Mens* distributionskanaler er i øvrigt for nylig blevet udvidet via en attraktiv streamingaftale med Netflix (Nordyke & Rose 2011, Salzman 2011).
3. TV3 Puls sendte første gang serien i foråret og efteråret 2009 (sæson et og to), anden gang i efteråret 2009 samt forår-sommer 2010 (sæson et til tre). Den 8. august 2010 begyndte TV3 Puls forfra og flyttede serien fra lørdag til søndag aften kl. 22.00 (sæson et til fire). Ifølge tal fra tv-meter var der til såvel første som andet afsnit af fjerde sæson 18.000 seere. Til afsnit 3-11 var der mellem 5.000 og 15.000 seere til første visning, hvilket stemmer nogenlunde overens med seertallene for de andre sæsoner. TV3 Puls har ikke horder af seere, men set i forhold til kanalens seerskare lørdag og søndag aften fra 2009 og frem har *Mad Men* heller ikke trukket flere seere til – snarere tværtimod (TNS Gallup).
4. Seriens danske distributør ønsker ikke at oplyse faktiske salgstal for dvd'erne, men produktansvarlig Kim Bjerring siger dog til TV 2, at mediernes estimerede bud på 70.000 solgte eksemplarer er et godt bud (Nikolajeva 2011). Det er det samlede over disken-salg af sæson et, to og tre, der refereres til. Succesen er fortsat i 2011. Over disken-salget af *Mad Men* i uge 23, 2011 var i hvert fald ikke stagneret. Der ligger *Mad Men*-skiver på 2.-4. pladsen over solgte tv-serier, ligesom alle tre skiver også er at finde på top-20 over detailhandlens dvd-salg i uge 23, 2011 (Videogramforeningen.org 2011).
5. At den danske tv-premiere rent faktisk har *betydet* noget, kan man se af, at Don Draper kun omtales i én artikel før seriens premiere på TV3 Puls den 28. marts 2009. At tv-serien har kørt på dansk tv, har tilsyneladende – rent journalistisk – legitimeret at skrive om serien.
6. Alle disse citater stammer fra faktiske artikeloverskrifter og onlinetekster.
7. Weiner fortæller i et interview til *Archive of American Television* (Herman 2010), at navnet optrådte i én af de bøger, som han anvendte til sin research om perioden – muligvis en ældre udgave af Jerry Della Feminas *From Those Wonderful Folks Who Gave Your Pearl Harbor* (1970).
8. Der findes en fraktion af seere – særligt i USA – der har fundet billedet af en faldende mand fra en Manhattanskyskraber anstødelig, fordi det i for høj grad bringer minder om de personer, der hoppede ud fra World Trade Center i forbindelse med terrorangrebet den

11. september 2001 ("MAD MEN's Opening Screensaver" 2008).
9. For en beslægtet, men på visse punkter divergerende analyse af *Mad Men* titelsekvens, se Andreas Halskovs artikel tidligere i bogen.
  10. En lignende diskussion knytter sig til den svimlende kamerabevægelse i "The Wheel", som jeg diskuterer i artiklen "Når tæppet rives væk under én" (Nielsen 2011).
  11. Phil Abraham er fotograf på første sæson og instruktør bag en række senere afsnit. Christopher Manley er fotograf på anden, tredje og fjerde sæson. "The sets were designed to be dolly-friendly, even without laying track," skriver Feld, og Abraham uddyber: "Steadicam and handheld work didn't feel appropriate to the visual grammar of that time, and that aesthetic didn't mesh with our classic approach" (Feld 2008: 50). Efter at have fotograferet sæson to og tre fortæller Manley: "We've never had a Steadicam on our set, and I don't think we ever will" (citeret i Bosley 2009: 41).
  12. Anvendelsen af populærmusik i *Mad Men* har i øvrigt en række meget forskelligartede funktioner, da den ofte har et dialogisk forhold til selve handlingen – den kan f.eks. være afrundende, kommenterende, tematiserende og kontrapunktisk, ligesom den på finurlig vis kan indlemme nogle af tidens traumer og misstemninger. For et overblik over populærmusikkens mange funktioner i *Mad Men*, se Anderson 2011.
  13. Ifølge tv-meter-målinger af seerne på TV3 Puls fra den 28. marts 2009 til den 6. juni 2011 er der omtrent lige mange mænd og kvinder, der ser *Mad Men*, ligesom en segmentering i kategorierne 15-24, 25-34, 35-44, 45-54, 55-65 og 65+ gav en fuldstændig lige fordeling. Weiner fortæller, at såvel de statistiske data som hans egne personlige erfaringer med seerskaren efterlader et lignende billede (Herman 2010).
  14. Alene det faktum, at tv-programmer i stigende grad opleves uden for tv's sendeflow (heriblandt på dvd-bokssæt), stiller ifølge Matt Hills serierne i et tættere slægtskab med afrundede, indbundne eller indrammede genstande som kunstværker eller romaner (Hills 2007).



## Splittet til atomer - om *Breaking Bad*

Af JAN OXHOLM

Det er et eksplosivt manuskript, som Vince Gilligan detonerer i pilotafsnittet til *Breaking Bad* (AMC, 2008-). Uden nogen form for introduktion falder vi ned i New Mexicos golde ørkenlandskab. Efter en kort montage dukker et par bukser op, svævende i luften og med en azurblå himmel som baggrund. De anonyme bukser lander på en støvet vej, nærmest i poetisk slowmotion, men rammes så af en ræsende autocamper, der pludselig kommer ind i billedet fra venstre. Føreren af bilen er en halvnøgen mand iklædt hvide underbukser, gasmaske og grimme gymnasielærerbriller.

Okay. Så er vi ligesom i gang. Det er den kedelige kemilærer Walter White (Bryan Cranston), som kører rundt i ørkenen på flugt fra ordensmagten. Det uforglemmelige anslag starter in medias res, og det er et typisk stiltræk i *Breaking Bad*. Først senere forstår vi sammenhængen, og hvorfor Walters liv er splittet til atomer. De første tre til fire minutter fra pilotafsnittet er mere eller mindre hele serien i koncentreret form. Det rummer alle de grundstoffer, som gør *Breaking Bad* til en banebrydende tv-serie: galgenhumor, bizarre rekvisitter, gensplejsede genrer, mytologiske ørkenlandskaber, nuancerede karakterer og dynamiske plottwists. På mange måder ligner AMC's tv-serie et urealiseret manuskript af Coen-brødrene, der må være grønne af misundelse over Vince Gilligans visuelle virtuositet og fandenivoldske fortælleglæde.

I begyndelsen af første sæson lever Walter faktisk et helt almindeligt familieliv. Som tryghedsnarkoman går han rundt i hverdagens trummerum og ligner én stor undskyldning for sig selv. Det ændres den dag, han får stillet diagnosen kræft og får at vide, at han kun har få år tilbage at leve i. Så træder den 50-årige lærer for alvor i karakter som nådesløs narkoproducent i tæt samarbejde med den tidligere skoleelev Jesse Pinkman (Aaron Paul). Som den hemmelige producent af det blå krystalstof methamfetamin får Walter efterhånden mytologisk status i New Mexicos mørke underverden, hvor man nemt kan komme til at træde ved siden af. Walters ædle mål er at sikre sin familie en økonomisk stabil fremtid. Også selvom det skaber en masse problemer. Han holder sit farlige fritidsjob hemmeligt for konen Skyler White (Anna Gunn), der dog med tiden gennemskuer hans løgne.

## Grotesk galgenhumor

Det er kabelkanalen AMC, der også står bag serier som *Mad Men* (2007-), *The Walking Dead* (2010-) og *The Killing* (2011-), som har skabt den anmelderroste serie om Walter White. Den startede den 20. januar 2008, og indtil videre er der lavet fire sæsoner med 46 afsnit i alt. Fjerde sæson havde premiere i USA i juli 2011. Galgenhumoren spiller en vigtig rolle i *Breaking Bad*, der er kemisk rensset for drivende sentimentalitet og svulstig strygermusik. "Sometimes the comedy makes the tragedy go down a little easier," har Vince Gilligan udtalt på ekstramaterialet til første sæson. Ordet galgenhumor er af tysk oprindelse og betyder ordret "humor, på trods af man skal i galgen." Dødens ansigt dukker op overalt i serien. Walter White får konstateret terminal lungecancer i første sæson, og flere narkomaner, pushere og psykopatiske lejermordere får besøg af manden med leen i løbet af de fire sæsoner. Men i de fleste scener formår Vince Gilligan med et glimt i øjet at skildre det tragiske, så vi griner, og det komiske, så vi får medfølelse og sympati.

Et godt eksempel er netop anslaget fra pilotafsnittet. Det starter lige på og hårdt og viser en desperat mand, som er dødssyg af kræft. Han kæmper ihærdigt for at skaffe penge til sin familie. I ørkenen står han alene med ryggen til kameraet og venter på politibilerne med pistolen ved sin side og med spredte ben, der giver associationer til Sergio Leones hyperstiliserede spaghettiwesterns (fig. 1). Døden indhenter ham snart. Enten er det ond-sindede kræftsvulster eller politiet, som gør det af med ham. Så sker der et plottwist, hvor politisirenerne viser sig at være brandbiler i udrykning. Som tv-seer er det svært at tage ham helt seriøst, denne Coenske antihelt, der begiver sig derud, hvor han ikke kan bunde, og hvor den amerikanske drøm ligner et mareridt. For Walter White står med sine blege ben godt plantet i ørkensandet, i en giftgrøn skjorte og i hvide, usexede underbukser hevet helt op i røven. Med andre ord bevæger denne serie sig på grænsen. Rent fysisk tæt på grænsen til Mexico, men også i et genremæssigt grænseland, hvor det er svært at sætte de tragiske familieskæbner i bås.

Der er ellers nok at græde snot over. Tragedierne står i kø. Der er selvfølgelig Walter Whites kræftsygdom, svogeren Hank Schraders (Dean Norris) invaliditet, Jesses gamle konflikter med sine forældre, narkomanfamiliens svigt af deres rødhårede søn, en livstræt luder, der giver blowjobs fra morgen til aften, den sorte dreng, der skyder en pusher, Jane, der brækker sig selv ihjel, og Janes far, der som følge af tragedien forårsager et flystyrt i det



Fig. 1. Den nørdede kemilærer Walter White har hevet sine hvide underbukser op over sin skjorte. Han ligner ikke en *badass*. Men bag det bløde image gemmer der sig en presset mand, der er i stand til hvad som helst. Foto: Columbia/TriStar.

facadeagtige forstads kvarter. Det er stofferne, der går som en rød tråd igennem serien og skaber konflikterne. Men det kammer aldrig over og bliver til ren følellesporno. Ved hjælp af grotesk galgenhumor og abnorme absurditeter formår Vince Gilligan at gøre fortællingen om de tragiske og atomiserede familieskæbner vedkommende og interessant.

### Bizarre rekvisitter

Det fængende anslag til pilotafsnittet viser også bizarre genstande, der indgår i komiske iscenesættelser. Disse forunderlige rekvisitter bryder med fortællingen og giver Vince Gilligans genrelege et ironisk twist. Allerede i fjerde kameraindstilling dukker den første op. Den lille genstand, som fortæller en stor historie: de svævende gymnasielærerbukser med bælte, der dratter langsomt ned fra himlen (fig. 2). Denne indstilling virker både sær, poetisk og symbolsk på én og samme tid. Det er et symbolsk set-up, som stiller spørgsmålstejn ved Walter Whites identitet, og om han overhovedet er den, der har bukserne på derhjemme hos Skyler i forstads kvarteret. Det er samtidig en sært dragende og poetisk rekvisit i stil med plasticposen, der svæver i luften fra Sam Mendes' *American Beauty* (1999). I den forbindelse er det oplagt at sammenligne med Coen-brødrenes bizarre motiver og små, cirkelformede genstande. Som f.eks. hulahopringe og frisbees i *The*



Fig. 2. Djævelen dukker som regel op i detaljen. Her er det Walter Whites fritsvævende bukser, en lille genstand, der fortæller en stor historie om seriens hovedperson. Foto: Columbia/TriStar.

*Hudsucker Proxy* (1994), ørkenbuske og bowlingkugler i *The Big Lebowski* (1998), Dapper Dan-dåser i *O Brother, Where Art Thou?* (2000) samt flyvende hjulkapsler og ufoer i *The Man Who Wasn't There* (2001). Det skal dog understreges, at *Breaking Bad* på ingen måder er en bleg kopi af Coen-brødrenes originale univers. Vince Gilligan har skabt sin helt egen stemme i manuskriptet til *Breaking Bad*, selvom han har fundet inspiration i mange forskellige værker, deriblandt Coen-brødrenes galgenhumoristiske replikker fra *Fargo* (1996).

Den brugte autocamper, det smadrede laboratorium og gasmasken er også rekvisitter, der giver anslaget fra *Breaking Bad* et bizart fingeraftryk. En anden genstand, som ligger i grænselandet mellem det tragiske og det komiske, er den kæmpestore familiepizza, som Walter kaster op på taget ("Caballo sin Nombre", III:2). Her er tale om en mand, der befinder sig i sin værste krise, midt i et skilsmisshedrama og presset fra alle sider i det kriminelle narkomiljø. Det eneste, han ønsker, er at dele en pizza sammen med sin lille familie. Skyler afviser, og i et raserianfald kaster Walter pizzaen op på taget. Der kan den så ligge og stege i solen og langsomt gå i forrådnelse. Djævelen findes som regel i detaljen.

Andre bizarre genstande og situationer er narkomanen, der får en automat ned over sig, Tucos psykopatiske onkel, der har en irriterende ringeklokke som kommunikationsværktøj, liget, der opløses i badekarret og falder ned gennem loftet, og selvfølgelig afsnittet, der starter med en corny, mexicansk musikvideo. For ikke at glemme det afkappede hoved på skildpadden og Hank Schrader, der midt i sin selvudslettende selvmedlidenhed i hospitalssengen får et "handjob" af sin kone Marie Schrader (Betsy Brandt). Hun laver et hurtigt, masturberende væddemål med ham, vinder og får ham op at stå ("Half Measures", III:12).

## Små kolde starters

Som førnævnt er det et typisk stiltræk i *Breaking Bad*, at den første scene begynder lige på og hårdt. Lisa Coulthard bruger udtrykket "the cold open" (Coulthard 2010) til at beskrive disse anslag i *Breaking Bad*, der er adskilt fra resten af afsnittet. Det er små appetitvækkere, som skal fange publikum og dermed sørge for, at man ikke zapper væk fra serien. Det lever anslaget til pilotafsnittet i den grad op til. "The cold open" er en slags selvstændig attraktion, der også blev brugt som et effektivt virkemiddel til at fastholde seerne i 1950'ernes amerikanske tv-fiktion. Vi får altså serveret små kolde starters, men har svært ved at overskue resten af menuen. Musikvideoen, der åbner afsnittet "Negro y Azul" (II:7), er en surrealistisk perle. Men det bedste eksempel på en kold appetitvækker er anslaget til tredje sæson. Det første afsnit "No Mas" begynder bizart og forvirrer tv-seeren med humor og et dramaturgisk plottwist. Vi ser en mexicansk landsby med forfaldne bygninger badet i et sygeligt gult, orange skær. De lokale lægger sig ned på alle fire, og med langsomme skildpaddebevægelser kravler de ned ad en støvet ørkenvej. Pludselig dukker der en sort Mercedes op. Det er "The Cousins", to psykopatiske tvillingebrødre og lejemordere, der har til opgave at slå Walter White ihjel. De stiger ud af bilen, kigger på hinanden og ser ud, som om de er lige så forvirrede som tv-seeren. Man forventer, at de løser mysteriet med det samme, for nu må galskaben høre op. Det sker bare ikke. De to brødre kaster sig i stedet ned på jorden (fig. 3) i deres fine jakkesæt og be-



Fig. 3. I *Breaking Bad* får vi serveret små kolde starters, der både forvirrer og fascinerer. I starten forstår man slet ikke, hvorfor de to mexicanske lejemordere kravler rundt i det støvede ørkensand. Men der er en mening med galskaben. Foto: Columbia/TriStar.

væger sig som resten af flokken mod deres mål. En kold start måske, men som drama fyres der godt op under kedlerne. *Breaking Bad* indledes tit med disse originale anslag, som alligevel giver mening. De narrative og gådefulde drillerier dukker også op i anslaget til afsnittet "Mas" (III:5), som begynder med ordene "I am awake." Det er Walter, som står og snakker med Jes-

se om deres partnerskab i narkobranschen. Walter har stadig hår på hovedet, så det er en scene, der tidsmæssigt udspiller sig inden de mange kemobe-handlinger i første sæson, men afsnittet "Mas" er paradoksalt nok fra tredje sæson. Hvis man sidder derhjemme foran fladskærmen, kommer man måske i tvivl. Er det virkelig den rigtige sølvskive, der sidder i dvd-afspilleren? Men efterhånden som scenen skrider frem, forstår man sammenhængen og kan se, at der rent narrativt er orden i kaos.

### Mytologisk ørkenlandskab

De smukke billedkompositioner fra ørkenlandskaberne er også et visuelt og genkendeligt stiltræk i *Breaking Bad*. Som i Coen-brødrenes *No Country for Old Men* (2007) er ørkenlandskaberne i *Breaking Bad* en aktiv medspiller. En lokalitet, der både fungerer som et fysisk og mentalt rum i serien. I juli 1945 blev verdens første atombombe prøvesprængt ved den amerikanske ørkenby Alamogordo i staten New Mexico. Det er netop i New Mexico, at den eksplosive handling i *Breaking Bad* udspiller sig. Nærmere betegnet byen Albuquerque. Mens en anden AMC-serie, *Mad Men*, har dannet mode inden for tøj og drinks, er det svært at se, hvordan *Breaking Bad* skulle gøre noget lignende. Der vrimer ikke med smukke kvinder og farverige cocktails i denne serie, som rent geografisk ikke kan komme længere væk fra det kreative miljø på Madison Avenue i hjertet af New York City.

"The big skies and stark beauty of New Mexico have become characters all their own," har Vince Gilligan udtalt om brugen af denne velkendte location (citeret i Flaherty 2010). Der er selvfølgelig tale om et mytologisk ørkenlandskab, vi primært kender fra filmens verden. I sin rejsebog *Amerika* fra 1986 skriver Jean Baudrillard om de filmagtige landskaber, som han bl.a. møder i staten New Mexico: "Ørkenen oplevet fra en kørende bil ligger uendelig tæt på filmstrimens uendelighed" (Baudrillard 2004: 19). Vince Gilligan leger således med rummet og vores forventninger til dette ørkenlandskab i New Mexico, hvor strålingen fra gamle atombombeforsøg truer, og hvor utallige westernfilm har udspillet sig. Visuelt ligner de stiliserede billedkompositioner fra ørkenen i *Breaking Bad* Sergio Leones filmiske signatur. Men som førnævnt blander Vince Gilligan genrerne i en særegen cocktail, som giver karaktererne en skævhed, der ikke lever 100 % op til den filmhistoriske mytologi. Walter White, der hæver sin pistol og er klar til at skyde fra sig, er en blød mand, der skider grønne grise i sine hvide underbukser. Han virker ikke så macho med sine kiksede gymnasielærerbriller på

næsen og ligner dermed ikke de karakterer, der typisk befolker Sergio Leones westernlandskaber. Men indadtil er han en tikkende bombe, der bare venter på at gå af.

I *Breaking Bad* ses de golve ørkenlandskaber også hjemme i forstads-kvarteret, hvor stemningen er på nulpunktet. Det er, som om den filmiske iscenesættelse af ørkenrummet fortsætter i billederne af byens åbne parkeringspladser, de tomme veje i parcelhuskvarteret og i de dramatiske scener fra et ægteskab splittet til atomer. Afstanden mellem Walter og Skyler er tydelig, og Vince Gilligan viser det gennem billeder. Helt uden brug af dialog og forklarende mellemtekster. Ét af de mest iøjnefaldende og betagende eksempler er i afsnittet "Mas" (III:5). Her sidder Walter og Skyler og spiser aftensmad sammen (fig. 4). Godt nok sidder de over for hinanden i spise-



Fig. 4. Her fortæller billedkompositionen alt om den dybe krise mellem Walter og Skyler, som visuelt befinder sig i en skyttegravskrig. Deres nyfødte barn i vuggen er fanget imellem dem og parteres brutalt af den sorte bjælke i midten af billedet. Foto: Columbia/TriStar.

stuen, men der er også langt imellem dem. Det er en sublim komposition, som taget ud af anslaget til Sergio Leones dødswestern *Once Upon a Time in the West* (1968). Den sorte bjælke i midten af det symmetriske billede splitter deres ægteskab i to. De sidder begge med det samme opgivende kropssprog, tavse og med nedslåede øjne. Deres nyfødte datter ligger i sin vugge i midten af billedet og bliver i kompositorisk forstand parteret af den sorte bjælke og den dystre low-key-atmosfære. Den hjemlige ørken visualiseres i den golve stemning, den gabende tomhed mellem Walter og Skyler, som både visuelt og handlingsmæssigt befinder sig i en skyttegravskrig. Den fysiske og mentale tomhed ses også hjemme hos Jesse, der for narkopenge har købt sine forældres hus. Han har mistet Jane, og det umøblerede hus hjælper ikke på hans humør. Ørkenen er overalt, og sandet sniger sig ind i alle sprækker. Den pæne forstad er blevet flosset i kanten.

Den tyndslidte facade ses også på parkeringspladserne i *Breaking Bad*. Én af seriens mest mindeværdige scener foregår netop på en kedelig par-



keringsplads, som i en dramatisk skudduel mellem Hank og de mexicanske tvillingebrødre forvandles til et dødeligt westernlandskab. Her viser Vince Gilligan igen sin fandenivoldske fortælleglæde med et skarpt blik for brugen af suspense og surprise. Den stiliserede voldscene er fra slutningen af afsnittet "One Minute" (III:7). I den andensidste kameraindstilling ligger Hank blødende på parkeringspladsen set fra et symbolsk fugleperspektiv (fig. 5). Han har lige skudt hjernen ud på tvillingebroderen med den blanke økse. Det interessante ved billedet er, at Hank ligger paralyseret på en mennesketom parkeringsplads, hvor blodet flyder i sprækkerne på den slidte asfalt, som er et tyndt lag fernis mellem den pæne civilisation og den primitive ørken. Kortet over byen Albuquerque er ved at være tyndslidt. Det ved Walter White, og det mærker Hank Schrader på egen krop.

Både rekvisitterne og lokaliteterne spiller altså, som vist ovenfor, en afgørende rolle i *Breaking Bad*. Men særligt centrale er naturligvis de karakterer, der befolker de førnævnte lokaliteter. Den væsentligste af disse er, som sagt, Walter White, en karakter, jeg i de følgende afsnit vil forsøge at anskueliggøre ud fra to forskellige rammer eller forståelsesperspektiver: (1) Dostoévskijs værker og (2) kemien.



Fig. 5. Der er også plads til stiliserede voldsscener i *Breaking Bad*, som ender med splatterblod på kameralinsen og med parkeringspladser lige så mennesketomme som ørkenlandskaberne i Sergio Leones spaghettiwesterns. Foto: Columbia/TriStar.

## Forbrydelse og straf

Som nævnt tager Walter White sig ud som en temmelig farveløs og kuert kemilærer. Men i løbet af første sæson erfarer man, hvor multifacetteret en karakter, han i virkeligheden er. Der pustes ekstra liv i hans figur, fordi han netop er hovedpersonen i en tv-serie og ikke en konventionel spillefilm på to timer. Søren Frellesen, der er redaktør på TV 2 Fiktion, foretrækker at se tv-serier, fordi man i en tv-serie, i modsætning til en spillefilm, "kan udbygge karaktererne mere og tage nogle større chancer" (citeret i Thorsen 2011: 6). Og ifølge litterær agent Lars Ringhof "ligner de smalle, amerikanske tv-



serier murstensromaner”:

Det er litteratur på film. Syv minutter inde i en biograffilm skal man forstå, hvad det hele handler om. Og efter 90 minutter er det hele overstået. Men 'Six Feet Under', som jeg ser lige nu, er 63 afsnit af 50 minutters varighed. Det er ligesom Tolstojs 'Krig og Fred', hvor du kører karaktererne og hele *setuppet* enormt langt. Og de er pissedygtige til det. (Citeret i Thorsen 2011: 6)

Der er med andre ord tid til at "køre karaktererne enormt langt" og komme i dybden med det psykologiske portræt af Walter White.

Som kemilærer underviser Walter i det periodiske system. Men det er den dårlige kemi mellem Walter og seriens mange karakterer, der er årsag til seriens mest voldsomme dramatiske forviklinger. Walter er nødt til at spille forskellige roller for at opfylde sit endelige mål om at sikre sin familie penge i fremtiden. Så hans karakter bliver i løbet af seriens sæsoner mere og mere atomiseret. Inden for samme dag skal han både lave morgenmad til sin handicappede søn (RJ Mitte) og kæmpe med de lokale gangstere om det attraktive narkomarked. Walter er også perfektionist. Han smører sine sandwich på en bestemt måde og skærer omhyggeligt kanten af brødet. Han er rengøringsfanatiker, han fjerner råd i huset, og han jagter desperat en bakterietruende flue i det hemmelige laboratorium. På den ene side er han en rummelig, hjertevarm person, på den anden side en pedantisk flueknepper med høje tanker om sig selv.

Søgt eller ej, så lyder titlerne på nogle af Fjodor Dostoévskijs største romaner faktisk som miljø- og karakterskildringen i *Breaking Bad*: lige fra *Dobbeltgænger* (1846) og *Optegnelser fra et kælderdyb* (1864) til milepælen *Forbrydelse og straf* (1866):

Dostoévskij ville igennem den udstødte og den kriminelle, antihelten og superhelten, vise sin egen tids modsigelser og yderligheder. Dem skulle den efterfølgende tid komme til at genkende – atter og atter – i deres konflikter, dilemmaer og irritable raserianfald og gøre til en grundlæggende del af det moderne i litteraturen. (Bradbury 1993: 43)

Walter opfører sig som en hardcore superhelt over for den frygtindgydende narkogangster Tuco. Men han er samtidig den udstødte antihelt, en plaget sjæl, der bag solbrillerne og den til tider hårde facade tvivler på sig selv og har svært ved at håndtere den kriminelle livsførelse med alle dens "modsigelser og yderligheder". Af og til lyder Walter som kældermennesket i *Optegnelser fra et kælderdyb* (*Notes from Underground*):

I am a sick man... I am a wicked man. An unattractive man. I think my liver hurts. However, I don't know a fig about my sickness, and I am not sure what it is that hurts me. (Dostoevsky 1994: 3)

Som i Dostoévskijs roman er kælderens i *Breaking Bad* et metaforisk rum. Det er i kælderens under Jesses hus, at Walter dræber et andet menneske for første gang. Og det er i kælderens hjemme hos ham selv, at han finder råd i gulvbrædderne, så han er nødt til at brække det hele op. Akkurat som hans egen persona.

Vi suges altså ind i hovedet på en mand, der hele tiden er fanget i et kompliceret grænseland. Det ses især i den fatale dødsscene fra slutningen af afsnittet "Phoenix" (II:12), hvor vi kommer helt ind under huden på Walter. Det er kældermennesket, vi ser i disse low-key-indstillinger, hvor Walter kastes ud i et moralsk dilemma. Narkomanen Jane ligger i sengen sammen med Jesse. Den grønne farve med de sygeligt gule toner går igen som et giftigt stof, der indhyller Jesse og Jane i dobbeltsengen, hvor de sover narkomusen ud. Stearinlyset brænder med en svag flamme, men det er kun Jesses arm, der "rækker ud". Walter sætter sig på sengen og kigger på den narkosprøjte, som de har brugt. Da han prøver at vække Jesse, kommer Jane ved et tilfælde ud af sin vante position i sengen. Hun ligger ikke længere i ske med Jesse, men direkte på ryggen. Og så sker det. Hun begynder at brække sig og er ved at kvæles i sit eget opkast. Vi ser dette fra et fugleperspektiv, som om Guds øjne fra det høje kigger fordømmende ned i det klaustrofobiske rum, hvor Janes liv lige så langsomt er ved at ebbe ud. I de følgende kamera-indstillinger ser det ud, som om Walter vil hjælpe Jane. Det eneste, han skal gøre, er at vende hende om på siden. Hans hånd rækker ud mod hende, men han rører aldrig hendes krop. Vi ser Walters udstrakte hånd i to forskellige indstillinger, og det er især indstillingen med de kælkede linjer og det trykkende loft, som skaber en ulmende uro og atmosfære. Walter er i fokus i baggrunden, hvorimod Jane, der kæmper for sit liv, er ude af fokus i billedets forgrund. Det fortæller os, at han stadig kan gøre noget aktivt for at redde hende. Det moralske dilemma er alvorligt: Han kan redde Jane, men derved er der en mulig modstander, der står i vejen for hans endelige mission om at skaffe sin familie økonomisk frihed. Han kan også lade Jane dø i sit eget opkast og derved begå en alvorlig forbrydelse, som vil gøre ham til et overmenneske, en slags selvbestaltet gud, der tager andres liv i sine hænder.

Så hvilken vej vælger han? I de døende sekunder er det Walters øjne,

der giver os svaret. Set fra et skræmmende frøperspektiv kigger han ned på Jane og tager sin endelige beslutning. Den moralsk forkerte beslutning. Hun er en sten i skoen, som skal fjernes, så han kan komme videre på sin rejse. Desuden holder han meget af Jesse og vil gerne redde ham ud af Janes dødsspiral. Næste indstilling er identisk med det tidligere billede med kælkede linjer og det symbolske magtforhold mellem forgrund og baggrund. Men nu er Walter ikke længere i fokus. Han har taget sin beslutning, sit endelige valg om at "break bad". Der er ikke mere at komme efter.

Ifølge skuespilleren Bryan Cranston betyder udtrykket "breaking bad", at man har valgt den forkerte vej og har taget den forkerte beslutning. Man kan roligt sige, at dødsscenen lever op til seriens gådefulde titel. Dermed ikke sagt, at Walter udelukkende er en kold og afstumpet person. For i de næste indstillinger kan man se, at følelserne overvælder ham. Walters beskyttende faderinstinkt er stadig intakt. Men i dette uløselige dilemma, denne bevægende *catch-22*, kan han kun vælge imellem pest og kolera. Selvom hans handling er utilgivelig, kan vi stadigvæk identificere os med Walter. Han er et menneske, som træder ved siden af, men grundlæggende har han de bedste intentioner. I hvert fald for sin egen lille familie.

Hans handlinger er dog moralsk forkastelige, idet han med sit magiske stof methamfetamin er med til at gøre unge mennesker afhængige og dermed indirekte at lægge endnu flere narkomaner i graven. Ligesom Jane. Det er budskabet i denne gribende dødsscene, som vil forfølge og straffe ham for resten af livet ligesom den plagede sjæl Raskolnikov i Dostoévskijs *Forbrydelse og straf*. Scenen slutter med en kameraindstilling, hvor Walter næsten fryser til is. Med et dødt blik vender han det hvide ud af øjnene (fig. 6). Han kigger op i loftet, som om han søger efter et svar eller en reaktion fra en højere instans. Men svaret kommer ikke. Der klippes bare til en sort skærm. Og dermed er Walter, i stil med Dostoévskijs karakterer, helt alene i sin kamp mod de indre dæmoner. Til sidst toner Vince Gilligans navn op på den sorte baggrund. Så enkelt og dybsindigt kan det gøres. Helt uden brug af virtuose kamerabevægelser og effektjagende montage.

*Breaking Bad* er gennemsyret af kulsort humor, men den udebliver i dødsscenen. Karakteren Lester (Alan Alda) fra Woody Allens filosofiske komedie *Crimes and Misdemeanors* (1989) har lavet sin helt egen definition på humor: "If it bends, it is funny. If it breaks, it is not funny." Og ja, Jane brækker sig ihjel, og Walter lider endnu et psykisk knæk på sin rejse mod krukken af guld for enden af regnbuen. Så vi griner ikke, men græder sam-



Fig. 6. Som serien skrider frem, bliver det sværere at forsvare Walter Whites handlinger. Som en selvbestaltet gud tager han andres liv i sine hænder. Efter Janes død kigger han op i loftet, som om han søger efter et svar eller en reaktion fra en højere instans. Foto: Columbia/TriStar.

men med Walter på en dag, hvor hans datter er kommet til verden. Walter er i familie med Dostoévskijs udstødte kældermennesker fra det 19. århundredes Rusland. Mærket for livet og fanget i et grænseland mellem godt og ondt.

### Kemiske forandringer

I dette grænseland sker der væsentlige forandringer. Alle karaktererne fra *Breaking Bad* gennemgår en transformationsproces. For hvert afsnit bliver man overrasket over de mange lag og nuancer, der findes i seriens store persongalleri. Man kan netop køre karaktererne enormt langt. Det sker f.eks. i skildringen af Hank (Dean Norris), der trods sit glade og macholignende ydre ikke kan skjule sin angst og de indre dæmoner, der lige så langsomt dukker op i hans depressive sind. Hans kone Marie (Betsy Brandt) er også en karakter, der udvikler sig i en interessant retning. Fra en omklamrende *bitch* med syrlige drops og neurotiske tics til en omsorgsfuld kvinde med ben i næsen, glimt i øjet og hjertet på rette sted. Men det er selvfølgelig Walter Whites figur, som er seriens omdrejningspunkt, og også ham, der udsættes for den største transformation. Vi kommer over flere sæsoner helt ind under huden på Walter, som trods efternavnet ikke længere er uplettet som nyfalden sne. I fjerde sæson er Walter endnu mørkere, og hans handlinger er blevet langt sværere at forsvare. Indadtil er Walter en *badass*, selvom han udadtil formår at spille rollen som blød familiefar. Han er med andre ord "the ordinary guy turned gangster" (Coulthard 2010). Ligesom i *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) sidder man hele tiden og venter på, at det går galt. Nu sprænger ballonen. Nu kan Walter ikke længere holde den kørende. Men han overlever mod slutningen af hvert eneste afsnit, selvom undergangen nærmer sig med hastige skridt i fjerde sæson.

"Chemistry is the study of change," siger Walter White til klassen på sin

50-års-fødselsdag (I:1). Hans dovne elever hører ikke efter. Der er faktisk ikke mange, som lytter til Walter i løbet af første sæson. Den morgen i klasselokalet snakker kemilæreren Walter ikke kun om elektroner og molekyler. Han snakker selvfølgelig også om sig selv. Forandringen i Walter er nemlig seriens helt store scoop. Kemiske forandringer, fristes man til at sige. For kemien fylder meget, både på det visuelle og tematiske plan. I titlen til *Breaking Bad* siver der en giftig røg ud af det periodiske system. Periodesystemet bruges både som referenceramme og rum for fortolkning. Røgen er lig med forandring, både i de kemiske stoffer, men også i den usynlige kemi mellem mennesker og i den langsomme opløsning af Walters identitet. Den kemisk grønne farve med de gullige toner går igen som en rød tråd i mange af seriens tragiske scener og symboliserer den forurening, som forpester luften derhjemme i stuen og i Walters syge lunger. Walter klæder sig tit i grønt, der er skrigende grønne farver i klasselokalet, og han kører rundt i en grøn bil med brunlige nuancer. Det er heller ikke tilfældigt, når der i serien klippes ind på nærbilleder af grønne dollarsedler og iøjnefaldende trafiklys, der på ingen måder signalerer håbets farve. Walter har grønne dollarsedler på hjernen, og de er langsomt, men sikkert, ved at forgifte hans privatliv.

Grundstofferne i Walters personlighed er i konstant forandring. Som kemilærer er han naturvidenskabens mand, der tror på alt det, der kan måles og vejes. Han kan hurtigt mærke, hvis der mangler nogle få gram methamfetamin i poserne. Og han har fuldstændig styr på, at det sterile udstyr i det hemmelige laboratorium ikke tåler bakterier udefra ("Fly", III:10). Men der er ikke plads til de store følelser og det moralsk-kristne budskab om næstekærlighed. I hvert fald ikke i Walters naturvidenskabelige verdenssyn. Jes ses kæreste Jane blev udryddet, som var hun en irriterende flue og bakterie i hans selvtretfærdige univers. Den fagligt dygtige kollega Gale (David Costabile), der ansættes som Walters højre hånd og fremtidige afløser i det hemmelige laboratorium, er også en trussel. Gale er den nervøse og følsomme type, der modsat Walter ikke går rundt med en gangster i maven, men deler Walters begejstring for det magiske i kemien. Han er en nørdet videnskabsmand, som i en pause fra arbejdet ("Sunset", III:6) reciterer digtet "When I Heard the Learn'd Astronomer" (1865):

When I heard the learn'd astronomer,  
When the proofs, the figures, were ranged in columns before me,  
When I was shown the charts and diagrams, to add, divide, and measure them,  
When I sitting heard the astronomer where he lectured with much applause in the lecture-

room,  
How soon unaccountable I became tired and sick,  
Till rising and gliding out I wander'd off by myself,  
In the mystical moist night-air, and from time to time,  
Look'd up in perfect silence at the stars. (Baym 1994: 2119)

Walter Whites navnebror, den amerikanske digter Walt Whitman (1819-1892) med de store drømme om det amerikanske demokrati, har skrevet "When I Heard the Learn'd Astronomer", som knivskarpt afspejler de modstridende kræfter, der ulmer i Walters sind. Det er et interessant digt, fordi det netop fortæller, at der er grænser for, hvad man kan forklare i øjeblikket. Nogle gange kommer videnskaben til kort. Kemien er et tegnsystem, der står som kontrast til den mere uregerlige krop og natur. Walter er også "tired and sick" af reglerne og konventionerne. Walter passer ind i digtets beskrivelse af den dygtige videnskabsmand eller astronom, som imponerer med sine tal og systemer. Men stemmen i digtet keder sig gevaldigt, ligesom Walters egne elever gør det i kemilokalet. Deriblandt Jesse, som Walter engang dumpede med kommentaren "Apply yourself!". Jesse blev også "tired and sick," gik udenfor for at kigge på stjernerne og gav dermed fingeren til autoriteterne. Walter går i Jesses fodspor. Der er ingen, som skal belære ham om noget som helst. Han er selv træt af "the learn'd astronomer", og vil gøre tingene på sin egen måde. I den kemiske transformationsproces er Walter altså ved at udvikle sig selv til et individ, som skiller sig ud fra mængden og forlader sit eget trygge klasselokale.

"Walt is the smartest dumb guy I know," har Vince Gilligan rammende sagt om sin hovedperson. Walter vil nemlig være den bedste inden for sit fag – ikke længere som kemilærer på et kedeligt gymnasium, men som producent af det farlige methamfetamin. Efterhånden virker det, som om han har glemt den oprindelige grund til at lave de forbudte stoffer. Den intelligente Walter er med andre ord blevet stærkt afhængig af sine nye bedrifter. Mod dumhed kæmper selv guderne forgæves. Selvom Walter bliver rørt over Walt Whitmans digt, bliver Gale alligevel ofret. Man betaler altid den højeste pris for at pisse på narkogangsternes territorium. Og Walter er lige så kynisk som de natugler, der holder New York City i et brutalt jerngreb i Alexander Mackendricks ætsende *Sweet Smell of Success* (1957), som er én af Vince Gilligans yndlingsfilm og inspirationskilder til *Breaking Bad*. Alligevel er Walter konstant i tvivl. For hvordan hænger det hele sammen? Hvor er der orden, og hvor er der kaos i det store univers? I afsnittet "Fly" refererer Walter til den skæbnesvangre dag, da han mødte Janes far på en bar:

The universe is random. It's not inevitable. It's simple chaos. It's subatomic particles in endless, aimless collision. That's what science teaches us, but what is this saying? What is it telling us, when on the very night that this man's daughter dies, it's me who's having a drink with him? How can that be random? (III:10)

I *Breaking Bad* er USA ikke "en befrier af den menneskelige ånd", som digteren Walt Whitman drømte om. Walter White er på sin fysiske og mentale ørkenvandring ikke i nærheden af at være Walt Whitmans idealistiske arvtager. Han tænker kun på sig selv og sine nærmeste i et egoistisk samfund, hvor narkoen har taget overhånd, blodet flyder, og methamfetamin og andre stoffer "befrier den menneskelige ånd" i en kunstig rus, der hurtigt er overstået. Som i Coen-brødrenes bedste værker rummer *Breaking Bad* en kritik af jagten på den amerikanske drøm, der for de fleste ender som et mareridt. Der er ingen løftede pegefingre og moralske prædikener i *Breaking Bad*, men budskabet er alligevel bøjlet i neon.

I *Breaking Bad* er Walter Whites liv splittet til atomer. Men portrættet af ham samler i disse år tv-narkomaner over hele verden, der er blevet afhængige af Vince Gilligans serie. Det sidste fix methamfetamin kan man sandsynligvis indtage i 2012. AMC afslutter nemlig *Breaking Bad* med 16 afsnit i en femte sæson, hvor Vince Gilligan sikkert igen serverer små kolde *starters* og en cocktail af galgenhumor, bizarre rekvisitter, gensplejsede genrer, mytologiske ørkenlandskaber, nuancerede karakterer og dynamiske plot-twists. Velbekomme!

## Litteratur

- Baudrillard, Jean (2004, opr. 1986): *Amerika* (overs. Michael Helm). København, Informations Forlag.
- Baym, Nina (red.) (1994): *The Norton Anthology of American Literature*, Vol. 1, 4. udg. New York: W.W. Norton & Company.
- Bradbury, Malcolm (1993): *Da litteraturen blev moderne*. København: Gyldendal.
- Coulthard, Lisa (2010): "The Hotness of Cold Opens: *Breaking Bad* and the Serial Narrative as Puzzle", *Flow TV* (12.11.2010). [flowtv.org/2010/11/the-hotness-of-cold-opens/](http://flowtv.org/2010/11/the-hotness-of-cold-opens/) (besøgt 12.10.2011)
- Dostoevsky, Fyodor (1994): *Notes from Underground* (overs. Richard Pivear & Larissa Volokhonsky). New York: Vintage.
- Flaherty, Mike (2010): "Think (and Shoot) Big", *Nymag.com* (16.05.2010). [nymag.com/arts/tv/goodtvguide/66080/](http://nymag.com/arts/tv/goodtvguide/66080/) (besøgt 12.10.2011)
- Lorenzi, Kenneth T. De (2001): "Joel & Ethan Coen", *Kosmorama* # 227/228.
- Oxholm, Jan (2011): "Forbrydelse og straf", in 16:9 #40 (februar). [www.16-9.dk/2011-02/side07\\_anatomi.htm](http://www.16-9.dk/2011-02/side07_anatomi.htm) (besøgt 12.10.2011)
- Thorsen, Lotte (2011): "Hvis Shakespeare havde levet i dag...", *Politiken* (08.01.2011).

Netsteder:

[www.amctv.com/shows/breaking-bad](http://www.amctv.com/shows/breaking-bad)

[www.criticalstudiesintelevision.com/index.php?siid=13805](http://www.criticalstudiesintelevision.com/index.php?siid=13805) (besøgt 27.09.2011)

[en.wikipedia.org/wiki/Breaking\\_Bad](http://en.wikipedia.org/wiki/Breaking_Bad)

[www.imdb.com/](http://www.imdb.com/)

[nymag.com/tv/breaking-bad/](http://nymag.com/tv/breaking-bad/)

[www.slate.com/id/2181857/](http://www.slate.com/id/2181857/)

DVD-Ekstramateriale:

*Breaking Bad - The Complete First Season*. DVD. Ekstramateriale. Sony Pictures Home Entertainment (2009).

*Breaking Bad - The Complete Second Season*. DVD. Ekstramateriale. Sony Pictures Home Entertainment (2010).

*Breaking Bad - The Complete Third Season*. DVD. Ekstramateriale. Sony Pictures Home Entertainment (2010).





## Del 4. Broadcastnetværk

## Broadcastnetværk

Inden for amerikansk tv-historie taler man om en netværksæra domineret af de tre nationale *broadcast networks* NBC (National Broadcasting Company), CBS (Columbia Broadcasting System) og ABC (American Broadcasting Company).<sup>1</sup> Fælles for de tre netværk er, at de er reklamefinansierede og altså hverken licens- eller abonnementsfinansierede. Medieforskere segmenterer netværksæraen en smule forskelligt, men i bred forstand taler man om en periode, der strækker sig fra 1950'erne til 1980'erne: 1958-1982 er den mest meningsfulde opdeling for Douglas Gomery (2008), mens Amanda D. Lotz foreslår, at den strækker sig fra midten af 1950'erne til midten af 1980'erne (2009: 2). Forud for netværksæraen var en eksperimental fase (1928-1941), efterfulgt af en etableringsfase, som indledtes med, at den statslige kommission FCC (Federal Communications Commission) frigav 18 kanaler på VHF-båndet til kommerciel udnyttelse. Såvel CBS som NBC begyndte at sende "regular programming" den 1. juli 1941, og ved krigens udgang var CBS og NBC to af blot seks (med god vilje syv) tidligere eksperimentalstationer, som sendte kommercielt tv på regelmæssig basis (Howard 2006: 11-14, Boddy 1990: 18).

Belært af erfaringerne med radio var de centrale aktører inden for amerikansk tv opsatte på at kontrollere tv-markedet:

[O]perators of the large commercial radio stations saw the airways crowded with amateur, philanthropic, and publicly supported rivals. The leaders of the nascent television industry were determined to avoid such competition in the new broadcast service. (Boddy 1990: 16-7)

Selvom der var mange ligheder og forbindelseslinjer mellem amerikansk radio og tv, var der altså den vigtige forskel, at etableringen var nøje planlagt og tæt styret af stærke kommercielle aktører som NBC og CBS. Mens radioens anvendelsespotentiale var mere differentieret og omdiskuteret, så var tv stort set kommercialiseret fra dag ét. Sponsorer spillede i tv's begyndelse en stor rolle, særlig i forbindelse med tv-drama, men op igennem 1950'erne fandt netværkene ind til en forretningsmodel, hvor 30 sekunders reklamer i reklameblokke var hjørnестenen (Lotz 2007: 9).

Men hvad er (eller rettere: *var*) et *broadcast network* egentlig for en størrelse, og hvorfor er det meningsfuldt at diskutere tv-serier i forhold til denne ramme? Svaret på sidste spørgsmål er naturligvis, at det amerikanske tv-drama både fortælle-mæssigt, genre-mæssigt, tematisk og stilistisk er præget

af den mediesystemiske kontekst, som det indgår i – herunder de distributionsformer, juridiske bindinger og den overordnede forretningsmodel, som programmerne er underlagt. For at besvare det første spørgsmål kan man søge svar i Michele Hilmes' *NBC: America's Network* (2007: 7ff), hvor hun definerer de centrale elementer ved "the Network Idea" ("the 'American System'") med udgangspunkt i de tre komponenter i NBC's navn: *national*, *broadcasting* og *company*.

CBS, NBC og ABC blev med tiden *landsdækkende* netværk, der via deres mange affilierede stationer samtidig kunne nå tv-seere over hele landet (ca. fra 1949 og frem). Hilmes beskriver desuden *broadcasting* som en særlig kommunikationsform:

[O]ne that emanated invisibly from a central source and passed with ease through not only physical but social and cultural barriers to reach listeners [og senere tv-seere] as private individuals in their homes. (Hilmes 2007: 7)

I netværksæraen havde en typisk amerikaner mulighed for at se en håndfuld kanaler med de "tre store" netværk som stærkt dominerende aktører. Mens danskerne samledes om DR's dækning af nationale og internationale mediebegivenheder, så samledes amerikanerne om de tre store netværk i forbindelse med skelsættende begivenheder såsom Kennedy-attentatet og Watergate-affæren. Netværkene spillede med Benedict Andersons terminologi en stor rolle i forhold til at vedligeholde og flaske nye amerikanere op i et forestillet fællesskab: nationen USA. Selvom der var marginaliserede stemmer, som ikke kom til orde på de store netværk, så opererede de ud fra en forestilling om, at de var sammenhængsskabende og forenende, ligesom de bearbejdede sociale og kulturelle spændinger og problemstillinger på tværs af en lang række etniske grupper (se f.eks. Libsitz 1992). Det var tv for alle amerikanere. Selvfølgelig ikke på samme tid forstås. Amerikansk tv lærte hurtigt at flette sig ind i seernes daglige ritualer og udvikle et programflow og sendeflader afstemt i forhold til det forventede publikum hjemme i stuerne.<sup>2</sup> Denne særlige opmærksomhed om programflow, seertal og målgruppeovervejelser knytter sig til Hilmes' tredje pind, nemlig "company".

I modsætning til eksempelvis Danmark og en lang række andre lande er det fortrinsvist privatejede selskaber, som tegner det amerikanske tv-landskab. Det har naturligvis haft en indflydelse på tv-dramaets historie på de amerikanske tv-skærme. Dermed ikke sagt, at kvalitets-tv er uforeneligt med netværk-tv. Det var jo her, at det hele startede.

## Netværksseriens unge år

Selvom NBC's New York-baserede station allerede i 1946-1947 sendte de første live-transmitterede tv-dramaer, var det *Kraft Television Theatre*, der blev den prototypiske *antologiserie*. Betegnelsen henviser til, at rammen om disse tv-spil hver gang var den samme, men at stykket var nyt fra gang til gang. *Kraft* sendte fra den 7. maj 1947 (afsnittet "Double Door") på ugentlig basis og var finansieret af en enkelt sponsor, som til gengæld kunne reklamere for sine produkter foran et stort (senere landsdækkende) publikum. En række antologiserier så dagens lys efterfølgende: bl.a. *The Philco Television Playhouse* (NBC, 1948-1955), *Actors' Studio* (ABC, 1948, CBS, 1949-1950) og *The United States Steel Hour* (ABC, 1953-1955, CBS, 1955-1963). De tidligste dramaer blev oftest transmitteret live fra New York, hvorfra hovedparten af manuskriptforfattere, instruktører og skuespillere også blev rekrutteret. Antologiserierne udviklede deres egne signaturer eller *house styles*. F.eks. blev *Philco* associeret med intense karakterstudier som *Marty* (1953), mens *Studio One* gjorde sig bemærket ved produktions tekniske innovationer såsom kreativ anvendelse af fortælle tid og fortalt tid samt en yderst mobil mise en scène orkestreret af instruktørerne Paul Nickell og Franklin Schaffner (Jacobs).

Standardformatet for antologidramaet var 60 minutter, men der var også serier, som anvendte 30-minut-formatet (f.eks. *Actors' Studio*) og 90-minut-formatet (f.eks. *Playhouse 90*). Med enkelte undtagelser, som f.eks. *Actors' Studio*-serien, blev 30-minut-formatet forbundet med – og førte flere gange direkte over i – Hollywoods serielle produktion af *low-brow drama*, som var optaget på celluloid og overvejende var ildeset blandt de kulturelt dannede anmeldere (Ritrosky-Winslow). Vor tids skelnen mellem det time-lange, "seriøse" format og det "letbenede" 30-minut-format (f.eks. situation komedien og dramedien) har altså rødder helt tilbage til tv-historiens barndom.

Celluloidbaseret dramaproduktion havde den kommercielle fordel, at serierne kunne syndikeres, men punkterede til gengæld den elektriske spænding forbundet med live-transmissionerne. Instruktøren Delbert Mann forklarer, hvordan det live-transmitterede tv-drama kombinerede elementer fra både film (det synkoperede billedsprog, scenskift fra ét rum til et andet) og teatret (skuespillernes kontinuerlige optræden), men at det samtidig var en unik udtryksform, fordi det var en enkeltstående *begivenhed* i modsætning til såvel rækken af teaterforestillinger som til filmens gentagne vis-

ninger (Mann 2009). Det lå i kortene, at antologiserien blev taberen i den tv-historiske udvikling i USA. Dels var livetransmitteret tv-drama en bekostelig affære, dels tabte antologiserierne i slutningen af 1950'erne terræn i forhold til seertal, og dels var der et eksternt pres på både sponsorer og netværk for ikke at associere sig med den politiske venstrefløj eller den literære og kunstneriske avantgarde (Boddy 1990: 99). Endelig viste det sig at være en ulempe for antologiserien, at kampen mellem to kommercielle logikker – sponsorernes over for netværkenes – førte til, at netværkene i løbet af 1950'erne overtog taktstokken i forsøget på at skabe et mere hensigtsmæssigt flow i sendefloden. Netværkenes harmonisering og flowtænkning var forståelig, men førte i sidste ende til mere homogenisering og mindre udtryksmæssig spændvidde.

For mange var netværkenes udfasning af antologiserien en bitter pille at sluge: "If the years between television's Golden Age and the 'vast wasteland' are few in number, they measure a traumatic reeducation for many in the ways of commercial television" (Boddy 1990: 107). Fortalerne for livetransmitteret tv-drama var blandt de første til at blive skuffede over, hvordan det amerikanske kommercielle tv-system marginaliserer æstetisk udfordrende, tematisk grænsesøgende og samfundsmæssigt revsende tv-drama. De skulle ikke blive de sidste.

## Netværksserierne i nyere tid

Det er en kende bombastisk at omtale netværksæraen fra slutningen af 1950'erne og frem til 1980'erne som et "vast wasteland" for den amerikanske dramaserie. Man kunne f.eks. fremhæve den emnemæssigt vidtfavnende, sociografiske roadserie *Route 66* (CBS, 1960-1964) eller en miniserie som *Roots* (ABC, 1977). Imidlertid er det påfaldende vanskeligt at fremhæve innovative, originaltproducerede, timelange dramaserier efter antologidramaets deroute i slutningen af 1950'erne og frem til den anden guldalder, som ifølge Robert J. Thompson (1996) blev indledt af *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987). Perioden var præget af bl.a. westernserier som *Cheyenne* (ABC, 1955-1963), *Bonanza* (NBC, 1959-1973) og *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975), detektiv-, politi- og/eller krimiserier som *Dragnet* (NBC, 1951-1959), *Mannix* (CBS, 1967-1975), *Ironside* (NBC, 1967-1975), *Columbo* (NBC/CBS, 1971-2003), *McCloud* (NBC, 1970-1977), *Kojak* (CBS, 1973-1978), *Starsky and Hutch* (ABC, 1975-1979) og *Hart to Hart* (ABC, 1979-1984), retssalsdramaer som *Perry Mason* (CBS, 1957-1966) og na-

turligvis også soaps som *Dallas* (CBS, 1978-1991), *Dollars* (ABC, 1981-1989) og *Falcon Crest* (CBS, 1981-1990). Disse seriers fortrin ufortalt er der milevidt til det kulsorte samfundssyn, som *Hill Street Blues* præsenterede.

For at forstå det udtryksregister, som netværksserierne agerede – og i vid udstrækning stadig agerer – inden for, er det nødvendigt at forstå den mediesystemiske kontekst, som de indgår i. Dels er de underlagt en række begrænsninger formuleret i *Communications Act of 1934* (og senere tilføjelser og revisioner), hvor der i sektion 327 står “No person within the jurisdiction of the United States shall utter any obscene, indecent, or profane language [...]” Heraf kommer de begrænsninger, som George Carlin byggede sin legendariske monolog “Seven Words You Can Never Say on Television” op omkring (se Henrik Højers introduktion). I det daglige arbejde som *showrunner* på en tv-serie er det desuden det enkelte netværks Standards and Practices-afdeling, der definerer de rammer, som serien kan udfolde sig inden for.<sup>3</sup> Netop på dette område er netværksserierne ifølge Sharon Marie Ross endnu mere bornerte og tilbageholdende i dag end nogensinde før (Ross 2011: 130). En stærkt medvirkende faktor er givetvis *The Broadcast Decency Enforcement Act of 2005*, der blev ansporet af Janet Jacksons såkaldte *wardrobe malfunction* under Superbowl i 2004 og giver mulighed for markant skrappe økonomiske sanktioner over for “obscene, indecent, and profane broadcasts.”

En anden styrende faktor for netværks-tv var princippet om “least objectionable programming” (LOP). Princippet blev lanceret af NBC’s Paul L. Klein i løbet af 1960’erne, og præsenteret på skrift i en kort artikel i *TV Guide* (Klein 1971: 6-9). Den grundlæggende antagelse er – inspireret af den canadiske medieteoretiker Marshall McLuhan – at tv-seere generelt tænder for at se tv i bred forstand (mediet) og ikke for at se et bestemt program. Kleins princip skal dog også ses i forlængelse af tre konkrete forhold. De tre netværks dominans betød, at konkurrencen var begrænset, og at de mere eller mindre var sikret en stor seerskare, som de skulle “holde på”. Desuden var deres programflader – set i forhold til vor tids voldsomt differentierede tv-udbud – forbavsende lig hinanden. Et tredje væsentligt forhold var, at tv-apparatet i denne æra fortrinsvis var et stuealter for familien. Selv i 1970 var det kun godt 30 % af amerikanske husholdninger, som havde mere end ét tv (Stevens 2000: 4). Da netværkene vidste, at det ofte var hele familien, som sad foran fjernsynet, blev såvel enkelte programmer

som hele programfladen tilrettelagt, således at strømmen af tv-programmer skulle være acceptabel for den bredest mulige seerskare. Kort sagt betød disse forhold, at det var vigtigere *ikke* at skræmme seere væk, end det var at trække seere til.

Imidlertid er netop konkurrencen blev intensiveret markant siden 1980'erne. På den anden side af netværksæraen var der i 1980'erne nemlig tre forhold, som forandrede den amerikanske tv-branche og sendte den ind i, hvad Amanda D. Lotz kalder *multi-channel transition*-fasen (2007: 8).<sup>4</sup> For det første blev Rupert Murdochs Fox Broadcasting Company lanceret i 1987. Over tid udviklede Fox sig fra at være en samling af separate tv-stationer til at blive et nationalt broadcastnetværk på linje med NBC, CBS og ABC.<sup>5</sup> De to øvrige forhold var den eksplosive fremvækst af kabel-tv-stationer samt populariseringen af videooptagere. Sidstnævnte var første trin i retning af det mere brugerstyrede tv-forbrug, som amerikanerne – og også vi danskere – oplever i dag, mens kabelstationerne var første trin i en udvikling, der går imod en stadig højere grad af kanaldifferentiering og deraf følgende segmentering af tv-seerne.<sup>6</sup>

Det er en grundpræmis for denne bogs opbygning og struktur, at særligt HBO's tv-dramasatsning har spredt sig som ringe i vandet. Det vil være misvisende at reducere alle nyere netværksseriers særegenheder til devisen: *HBO made us do it*. En mastodontserie som *CSI* (CBS) behøver ikke i nævneværdig grad at kere sig om, hvad der foregår på HBO, Showtime og AMC. Omvendt er der absolut en række indikationer på, at netværksserierne var påvirket af den stigende konkurrence om at tiltrække påvirkelige og købestærke seere med tv-drama som lokkemiddel. Eksempelvis må det have været tankevækkende for broadcastnetværkene, at 58 % af de amerikanske tv-seere ved udgangen af 1999-2000-sæsonen var tunet ind på deres kanaler (på dette tidspunkt NBC, CBS, ABC, Fox, The WB og UPN), mens det kun var 46 % ved udgangen af 2004-2005-sæsonen. 1980'erne var hårde ved netværkene, der måtte se deres andel af seere falde fra ca. 90 % til bare 64 % i løbet af årtiet (Lotz 2007: 13), men det var altså ikke slut med viggende seertal. Problemet for broadcastnetværkene var imidlertid ikke kun, at kabelstationernes kvalitetsdramaer gjorde indhug i seerskaren, men at de gjorde indhug i købestærke seersegmenter, som var særligt lukrative forannoncører. Flere af broadcastnetværkenes post-*Sopranos* tv-serier vidner om, at de har taget udfordringen fra kabelstationerne op – og det kan den kræsnе tv-seer nyde godt af.



Netværksserierne vil aldrig kunne udfordre HBO og Showtime i forhold til kropslige og sproglige excesser, men de har en række andre knapper at skrue på som f.eks. kompleks narration, stilistiske signaturer, tankevækkende og dybsindige problemstillinger, inter- og metatekstualitet, genrehybriditet, ironisk distance ("smart"-tv) og opskrivningen af seriernes "creator".<sup>7</sup> Robert Cochrans og Joel Surnows *24* (Fox, 2001-2010) anvender f.eks. både kompleks narration (realtidsforløbet – hvis man medregner reklamepauserne) og stilistiske særegenheder (f.eks. splitscreenanvendelsen og de *first person shooter*-lignende nakkeskud af Jack Bauer på færd). Aaron Sorkins *The West Wing* (NBC, 1999-2006) skiller sig bl.a. ud på grund af de tungtvejende politiske og moralske problemstillinger, som serien vender, ligesom den i stilistisk henseende praktiserer energiske *walk and talk*-steadicambevægelser, hvor karaktererne samtaler i rivende hast – så bemærkelsesværdigt var dette signaturvirkemiddel, at det er blevet parodieret i et afsnit af *Ed* (NBC, 2000-2004).<sup>8</sup> Derimod er *Veronica Mars* i højere grad kendetegnet ved intertekstuelle referencer, ekstremt selvbevidst narration, genrehybriditet og en til tider uhyre kompliceret plotstruktur.

Mens konkurrencen fra kabel-tv naturligvis har haft en væsentlig indflydelse på broadcastnetværkenes dramaserier, så er det i disse år endnu vigtigere, at hele tv-mediet er i færd med at gennemgå en rivende udvikling, som man endnu ikke har set enden på. I en artikel på *thedailybeast.com* skriver branchejournalist Jace Lacob om, hvordan 2004-2005 var sæsonen, hvor broadcastnetværkene lancerede nogle af årtiets største dramasucceser: *Lost* (ABC, 2004-2010), *Desperate Housewives* (ABC, 2004-), *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-) og *House* (Fox, 2004-). Her syv år senere er disse enten lukket ned (*Lost*), ved at lukke ned (*Desperate Housewives*) eller har voldsomt reducerede seertal i forhold til tidligere (*Grey's Anatomy* og *House*). Lacob peger ikke på HBO eller andre kabelstationer som årsag, men på den nye konkurrencesituation, hvor onlinestreaming-tjenester som Netflix, Hulu og Amazon ikke bare konkurrerer om at være seerens distributionskanal, men i Netflix' tilfælde også ligefrem er gået i gang med selv at finansiere en ny dramaserie til streaming på tjenesten. Samtidig påpeger han, at det i dette mere differentierede marked meget vel kan være slut med tv-serier, som trækker 20 millioner seere. Til sammenligning så cirka 83 millioner amerikanere med for at finde ud af, hvem der skød J.R. i *Dallas*. Lacobs udtalelser ligger i forlængelse af Amanda D. Lotz' dom over det amerikanske tv-publikum anno 2007: "The U.S. television audience now can rarely be

categorized as a mass audience; instead, it is more accurately understood as a collection of niche audiences” (2007: 5).

At vurdere ud fra netværkenes dramaserier i det nye årtusinde, kan man i hvert fald pege på to reaktionsmønstre: Det ene er, at man satser mere entydigt på den type af *narrowcasting*, som f.eks. AMC har haft stort held med i forbindelse med *Mad Men* (2007-). Som Kenneth McNeils kapitel om *Friday Night Lights* (NBC/The 101 Network, 2006-2011) og Michael Højers om *Veronica Mars* (UPN/The CW, 2004-2007) afslører, så har netværkenes mere innovative (ungdoms)serier imidlertid haft vanskeligt ved at tiltrække et tilstrækkelig stærkt nichepublikum. Måske er der et iboende brandingproblem, som gør det vanskeligt at lancere *narrowcastede* serier på broadcastnetværk.

En anden strategi synes mere oplagt for de fem største netværk (NBC, CBS, ABC, Fox og The CW), særligt efter at de med fusionen af NBC og Universal alle indgår i et konglomerat med et af Hollywoods store filmselskaber: at lancere tv-serier, der både byder på stilistisk ekvilibrisme – ofte i form af ekstravagant actionæstetik – og er konceptualiseret i retning af et stort internationalt publikum, med andre ord en slags *blockbuster*-tv (se Hill & Hu 2008).<sup>9</sup> *Lost*, som Jacob Ludvigsen behandler i et af de følgende kapitler, er interessant, i og med at den tilsyneladende har kunnet kombinere de to strategier og paradoksalt nok fremstår som filosofisk anlagt kult-tv for millioner. En serie som *Heroes* (NBC, 2006-2010) ligger i oplagt forlængelse af *Lost*. Selvom USA som sådan er et multietnisk samfund – *the melting pot* eller *the salad bowl*, alt efter ens integrationssyn – så synes særligt *Heroes* at være konceptualiseret med et decideret internationalt marked for øje: Såvel seriens karaktergalleri som dens lokaliteter åbner sig behændigt mod potentielle eksportmarkeder som Japan, Indien og Latinamerika. Der er sågar flere eksempler på *japansk* dialog i både *Lost* og *Heroes*, som afstedkommer noget så sjældent som *undertekster* på amerikansk netværks-tv. En serie som *Heroes* vidner også om, at det internationale dvd- og Blu-ray-salg er en vigtig indtægtskilde. Der er stadig en række forhindringer i vejen for smidig streaming og downloading af amerikanske tv-serier på tværs af kloben, men det kan tænkes, at netop *blockbuster*-tv's forretningsmodel kan skubbe til udviklingen.

Selvom broadcastnetværkene har haft svært ved at finde en afløser for serier som *Lost* og *Desperate Housewives*, så har de næppe tænkt sig at kaste håndklædet i ringen. En serie som *Terra Nova*, der havde premiere på Fox

den 26. september 2011 er til dato det mest oplagte eksempel på *blockbuster*-tv og kan meget vel vise sig at pege fremad mod senere satsninger i forhold til følgende parametre:

- CGI og special effects-tung mise en scène, der passer fint til de små hjemmebiografer. Desuden byder serien på frenetisk klipning, ekvilibristisk kamerabevægelse (adskillige kran- og helikopterskud) samt en hårdtpumpet lydside, der er en spillefilm værdig.
- Tv-anmeldelser tyder på, at der lig spillefilmens action-, fantasy- og sci-fi-spektakler er en indbygget risiko for, at selve manuskript- og karakterudviklingen (den intelligente dialog) negligeres (se Wollaston 2011). Måske vil manuskriptforfatterens rolle og det såkaldte *master script* være knap så dominerende til fordel for en Jerry Bruckheimer-lignende *producer/director*, der ikke er hovedforfatter, men må vie al sin tid til at koordinere et omfangsrigt og krævende produktionsforløb (se Caldwell 2008: 16).
- Hvert afsnit har et budget på cirka fire millioner dollars. Et afsnit af *Mad Men* koster til sammenligning knap det halve, mens standarden for en netværksserie er cirka tre millioner dollars.
- Multietnisk cast.
- Grundet de store omkostninger ved at opbygge kulisser mv. udnyttede Fox masseproduktionsfordele ved med det samme at bestille 13 afsnit.
- Vinduet mellem den amerikanske tv-premiere og en række andre premierer rundt omkring i verden (tv-stationer i Polen, Israel, Belgien, Rusland, England, Irland mv.) er ekstraordinært kort, ofte en uge og helt ned til en enkelt dag.
- En verdenskendt auteur er tilknyttet serien, i dette tilfælde Steven Spielberg.
- Første sæson har kun 13 afsnit – a la *premium*- og *basic cable*-serier – mod de sædvanlige 22-25 afsnit, som netværkene sædvanligvis bestiller.

I forhold til det sidste parameter har John Rogers (*showrunner* på TNT-serien *Leverage* [2008-]), men med en fortid som manuskriptforfatter på CBS og The WB) udtalt, at det i sagens natur er enormt vanskeligt at vedligeholde et højt kvalitetsniveau, når man skal producere over 20 afsnit per sæson, men overkommeligt, når det kun drejer sig om f.eks. 13 afsnit (Perren

2011: 136).

En blockbuster er en mere begivenhedsorienteret henvendelsesform og står umiddelbart i stærkest kontrast til den rituelle, hverdagsagtige situationsskøde. En udvikling i retning af færre, men mere ekstravagante afsnit synes oplagt i den sammenhæng. Præcis hvordan broadcastnetværkenes dramaserier vil udvikle sig, må fremtiden vise, men hvis tv-blockbusteren bliver det primære satsningsområde, så kan tv-dramaet ende med igen at få karakter af enkeltstående mediebegivenheder, ligesom det var tilfældet med de enkeltstående, livetransmitterede, intime tv-spil fra amerikansk tv's barndom. Det vil være ironisk, hvis det er det storskydende blockbuster-spektakel, der genrejser tv-dramaet som tv-begivenhed.

## Litteratur

- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities*, 2. udg.. London: Verso.
- Barnouw, Eric (1966-1970): *History of Broadcasting in the United States* (tre bind), *A Tower in Babel*, *The Golden Web*, *The Image Empire*. N.Y.: Oxford University Press.
- Boddy, William (1990): *Fifties Television*. Urbana: University of Illinois Press.
- Caldwell, John Thornton (2008): *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Duke & London: Duke University Press.
- Dowler, Kevin (nn): "Playhouse 90" *Museum for Broadcast Communications*. [www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=playhouse90](http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=playhouse90) (besøgt 15.10.2011).
- Gomery, Douglas (2000): "Once There Were Three, Now There Are Seven", *Television Quarterly* 31, 1 (forår 2000): 63-8.
- Gomery, Douglas (2008): *A History of Broadcasting in the United States*. Malden, MA: Blackwell.
- Herman, Karen (2010): "Matthew Weiner Interview", *Archive of American Television* (11.10.2010 & 12.11.2010). [www.emmytvlegends.org/interviews/people/matthew-weiner](http://www.emmytvlegends.org/interviews/people/matthew-weiner) (besøgt 15.06.2011).
- Hill, Erin & Brian Hill (2008): "HBOs Cinematized Television", *Mediascape*. [www.tft.ucla.edu/mediascape/Fall09\\_HBOTV.html](http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Fall09_HBOTV.html) (besøgt 19.10.2011)
- Hilliard, Robert L.; Keith, Michael C. (2010): *Broadcast Century and Beyond*, 5. udgave. Burlington, MA: Elsevier/Focal Press.
- Hilmes, Michele (red.) (2007): *NBC: America's Network*. Berkeley: University of California Press.
- Howard, Herbert H. (2006): "Television Station Ownership in the United States: A Comprehensive Study (1940-2005)", *Journalism and Communication Monograph*. Association for Education in Journalism and Mass Communication.
- Jacobs, Jason (nn): "Studio One". [www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=studioone](http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=studioone) (besøgt 15.10.2011)
- James, Meg (2011): "Cablevision moves forward with spinoff of AMC Networks", *LA Times blog* (10.03.2011). [latimesblogs.latimes.com/entertainmentnewsbuzz/2011/03/cablevision-moves-forward-with-spin-off-of-amc-networks.html](http://latimesblogs.latimes.com/entertainmentnewsbuzz/2011/03/cablevision-moves-forward-with-spin-off-of-amc-networks.html) (besøgt 12.10.2011)
- Klein, Paul L. (1971): "Why you watch what you watch when you watch", *TV Guide* (24 juli, 1971): 6-9.
- Lacob, Jace (2011): "Desperate Times for TV Networks", [www.thedailybeast.com](http://www.thedailybeast.com) (08.08.

- 2011). [www.thedailybeast.com/articles/2011/08/08/with-desperate-housewives-ending-tv-networks-ponder-future-without-massive-hits.html](http://www.thedailybeast.com/articles/2011/08/08/with-desperate-housewives-ending-tv-networks-ponder-future-without-massive-hits.html) (besøgt 17.10.2011)
- Lipsitz, George (1992): "The Meaning of Memory: Family, Class, and Ethnicity in Early Network Television Programs", in Lynn Spiegel & Denise Mann (red.), *Private Screenings: Television and the Female Consumer*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lotz, Amanda D. (2007): *The Television Will Be Revolutionized*. N.Y. & London: New York University Press.
- Lotz, Amanda D. (red.) (2009): *Television Programming in the Post-Network Era*. N.Y. & London: Routledge.
- Mann, Delbert (2009): kommentarspor på *Marty. The Golden Age of Cinema*. The Criterion Collection. Sonny Fox Productions.
- Mashon, Michael (nn): "Kraft Television Theatre". [www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=krafttelevi](http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=krafttelevi) (besøgt 15.10.2011)
- Pearson, Roberta (2007): "Lost in Transition: From Post-Network to Post-Television", in Jane Feuer & Kim Akass (red.), *Quality TV: Contemporary American Television*. London: I.B. Tauris.
- Perren, Alisa (2011): "In Conversation: Creativity in the Contemporary Cable Industry", *Cinema Journal* 50, 2 (vinter 2011): 132-138.
- Ritrosky-Winslow, Madelyn (nn): "Anthology Drama". [www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=anthologydra](http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=anthologydra) (besøgt 15.10.2011)
- Ross, Sharon Marie (2011): "Introduction", *Cinema Journal* 50, 2 (vinter 2011): 128-131.
- Spiegel, Lynn (2004): "Introduction," in Lynn Spiegel & Jan Olsson (red.), *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham, NC: Duke University Press: 1-34.
- Sterling, Christopher & John Michael Kittross (2002): *Stay Tuned: A History of American Broadcasting*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Stevens, Tracy et al (red.) (2000): *International Television and Video Almanac*, 44. udg. La Jolla, CA: Quigley Publishing Co.
- Thompson, Robert J. (1996): *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.
- Wollaston, Sam (2011): "TV review: Terra Nova", *The Guardian* (03.10.2011) [www.guardian.co.uk/tv-and-radio/2011/oct/03/tv-review-terra-nova](http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/2011/oct/03/tv-review-terra-nova) (besøgt 19.10.2011).
- Weinstein, David (2004): *The Forgotten Network: DuMont and the Birth of American Television*. Philadelphia: Temple University Press.
- Zynda, Thomas H. (1986): "The Metaphoric Vision of Hill Street Blues", *Journal of Popular Film & Television* 14, 3 (1986): 100-113.

## Noter

1. DuMont omtales undertiden som det "glemte" fjerde netværk. DuMont nåede at blive et landsdækkende netværk og producerede også tv-drama (bl.a. retssalsantologiserien *They Stand Accused*, 1949-1954), men bukkede under i midten af 1950'erne (se Weinstein 2004). ABC opstod som følge af FCC's regulering af markedet for broadcasting (såvel radio som tv) fra 1941 og frem. NBC måtte som følge af FCC's bestræbelse på at begrænse enkeltaktørers dominans skille sig af med én af deres radiostationer, NBC Red og NBC Blue. NBC solgte NBC Blue, som blev til ABC.
2. Denne udvikling af programflow var orkestreret af netværkene, der i begyndelsen af 1950'erne forsøgte at fravriste sponsorerne kontrollen over sendefloden. Da NBC's *network chief* Pat Weaver i 1954 så tilbage på sin indtræden i 1949, sagde han følgende: "The programming just had no direction. Programs landed next to each other by mere chance with each agency building its own show in a way that was aimed at nothing more than keeping its client happy. There was no planned relationship of one program and another or to the

competition, and no particular attempt to create a lasting pattern for the people at home" (citeret i Boddy 1990: 95).

3. I forhold til selv censur spiller også netværkenes fællesorganisation National Association of Broadcasters en rolle. For mere herom se Henrik Højers kapitel tidligere i bogen (note 2).
4. Andre kalder denne epoke for "the post-network era", men Lotz vil hellere reservere betegnelsen til det nye årtusindes brancheforhold, herunder de langt mere differentierede produktions-, distributions- og forbrugsformer. Hun fremhæver distributionen af tv-indhold via Apples *iTunes* fra oktober 2005 som et afgørende vendepunkt og den reelle begyndelse på "the post-network era" (Lotz 2007: 257). Andre betegner den igangværende æra som "the post-television era" (f.eks. Pearson 2007).
5. Siden har der været flere forsøg på at lancere nationale broadcastnetværk. Det femtestørste broadcastnetværk er i skrivende stund *The CW* – bl.a. takket være dramaserier som *Gossip Girl* (2007-) og *Vampire Diaries* (2009-).
6. Det tilsyneladende heterogene og differentierede tv-marked er i øvrigt underbygget af oligarkiske ejerforhold. Douglas Gomery kunne reducere antallet af ejere af *både* broadcasting, kabel- og satellit-tv til en håndfuld af aktører (Gomery 2000). Ejerforholdene har forandret sig siden 2000, men både de traditionelle broadcastnetværk og de stærkeste *premium-* og *basic cable-*netværk som HBO, Showtime og FX indgår i enorme mediekonglomerater: Disney (bl.a. ABC), Sumner Redstones National Amusements (bl.a. CBS, UPN/The CW og Showtime), Time Warner (bl.a. The WB/The CW og HBO), Rupert Murdochs News Corporation (bl.a. Fox og FX) og Comcast og General Electric (bl.a. NBC og USA Network).
7. Tv-seriers executive producer var i netværksæraen en mere anonym aktør, der var underlagt en række hensyn. Det er vedkommende i mange henseender stadig, men i og med at netværkenes kanalprofil ikke som sådan er et salgsparameter, så udnytter de det kommercielle potentiale i at kvalitetsstemple tv-serier ved at brande dem som værker skabt af en visionær kreatør.
8. *The West Wing* byder også selv på flere selvparodiske referencer til virkemidlet.
9. Hu og Hill nævner ikke den internationale publikumsappel, men definerer blockbuster-tv på baggrund af stilistisk ekvilibrisme (pyroteknik, høj production value, special effects, letterbox-format mv.) koblet med genre-mæssig konventionalitet og en uforpligtende, nydelsesorienteret oplevelsesform. De fremhæver bl.a. *CSI* og *Lost* som eksempler.

## Lost – en postmoderne blindgyde

Af JACOB LUDVIGSEN

I den kultdyrkede tv-serie *Lost* driver personerne frem mod fuldbyrdet psykologisk og følelsesmæssig *closure* – mod skæbne, forløsning og forsoning. Men kigger man på genrerelationer, fortællestruktur og boblende intertekstuel leg, repræsenterer serien det præcist modsatte: en fragmentarisk, antikausal og til tider selvbevidst stil, der gør den til et banebrydende postmoderne værk. *Lost* er en inciterende labyrint, hvor det er langt sjovere at løbe forvirret rundt end at nå ind til midten.

### Indledning: tracking *Lost* or losing track?

Sammen med rulleteksterne efter de allersidste sekunder af *Lost* så man et par billeder af seriens nedfaldne flyvragele på den mennesketomme strand, hvor det hele startede i kaos, skrig og blod 121 afsnit tidligere. For nogle fans var disse billeder det fældende bevis på, at de havde haft ret hele vejen igennem: Jack, Sawyer, Kate og de andre overlevende fra Oceanic 815, som vi havde lært så godt at kende gennem seks sæsoner, havde været døde gennem hele serien. De havde simpelthen aldrig overlevet flystyrtet på den mystiske "The Island", og de foregående godt 100 timers økuller var blot en slags skærsild, en guddommelig tragedie, personerne måtte igennem, før de kunne finde fred. Altså en slags moderne pendant til det gamle hospitalsdrama *St. Elsewhere* (1982-1988), hvor man i sidste afsnit på chokerende vis fandt ud af, at alt det foregående havde fundet sted i en autistisk drengs sneklode.

Der var masser af andre indicier på skærsild-teorien. Gary Troup, en fiktiv forfatter, der dør i flystyrtet i første afsnit, er et anagram for Purgatory, det engelske ord for skærsild. Og så sent som i seriens finaleafsnit ser vi en mand med navneskiltet Böcklin, med reference til den schweiziske symbolist Arnold Böcklin, der særligt er kendt for maleriet *Isle of Death* (1880).

Der var blot det ved det, at de sidste rulletekstbilleder slet ikke hørte med til showet. Billederne var noget, kanalen ABC havde påhæftet mere eller mindre tilfældigt for ikke at gøre overgangen fra den emotionelt slagkraftige slutning til de efterfølgende reklamer for brat. Hvilket en overrasket ABC-chef måtte slå fast over for medierne, før spekulationerne løb løbsk. Og i dag må vi konstatere, at selvom uopklarede spørgsmål langt fra er en man-

gelvare i *Lost*, holdt skærsild-teorien *ikke* vand. Begivenhederne på øen, med alt, hvad det indebar af tidsrejser, clairvoyance og mirakler, skulle ikke forstås som en illusion, men som noget, der inden for fortællingens virkelighed faktisk fandt sted.

Eksemplet viser, hvordan ABC's *Lost* (2004-2010) som få andre fiktioner skabte et kultfølg, der med internettets dialogiske potentiale og fællesskabsmuligheder som forudsætning dissekerede hver enkelt lille detalje – og ofte løb panden mod en mur. Men det illustrerer også, hvordan seriens skabere selvbevidst pirrede fangrubbens nysgerrige sult efter at sætte stykkerne sammen med subtile spor som netop Gary Troup og Böcklin.

*Lost* handlede om jagten på mening. For karaktererne var det meningen med deres liv, med deres skæbne på øen, med deres splintrede relationer til deres nærmeste. For seeren var det meningen med de utallige mysterier, der uge efter uge hobede sig op. Som seriens vel nok mest centrale karakter, lægen Jack (Matthew Fox), symptomatisk og desperat spørger i femte sæsons åbningsafsnit, "Because You Left": "How did we get here? How did all this happen?"

### High concept og nørd-tv i forening

Meget groft skitseret kan man hævde, at *The Wire* er det sociologiske, *The Sopranos* det psykologiske, og *Six Feet Under* det eksistentielle mesterværk i den amerikanske tv-series guldrandede nybølge. *Lost* er blevet set som det store filosofiske værk. Tænk blot på seriens utallige referencer til filosoffer og filosofiske værker, eller kig i omfattende *Lost*-udgivelser som *The Ultimate Lost and Philosophy – Think Together, Die Alone* (Kaye 2011), der gennem tænkere som Thomas Aquinas, Thomas Hobbes og Jean-Paul Sartre forsøger at dirke låsen til *Loss* skatkammer op.<sup>1</sup>

Umiddelbart kan man anføre, at *Lost* beskæftiger sig med Mening med stort M. Men paradoksalt nok undermineres denne bestræbelse på adskillige niveauer af fortælleteknikken, for nu – helt i seriens ånd – at udtrykke det lidt kryptisk. Forklaring følger.

*Lost* var og er på mange måder en unik tv-produktion. Den blev skabt i 2004 af Damon Lindelof og instruktør- og producerstjernen J.J. Abrams, der havde stået bag kultsuccesen *Alias* (2001-2006). Abrams hoppede dog hurtigt af borde, og Lindelof blev derfra seriens *showrunner* sammen med Carlton Cuse. Visionen var (jf. Abbott 2009) at lave en serie, der kombinerede blockbusterens *high concept*-produktion med kultfilmens mystifice-



rende elementer. Pilotafsnittet, som Abrams instruerede, var med sine 10 millioner dollars ét af de dyreste i tv-historien og har et klart filmisk tilsnit. Actionsekvenserne og det skiftevis frenetisk håndholdte og glidende, bevægelige kamera skaber et intenst udgangspunkt, og serien ligger i det hele taget – med sine eksotiske settings, sin farveholdige billedside og sine grandiose helikopteroptagelser – i forlængelse af *event*-blockbusters, hvis appel på nyskabende vis rækker ud over det nørdede kultpublikum (jf. fig. 1).

Seriens første sæson følger den lille gruppe overlevendes gradvise erkendelse af, at de ikke bliver reddet med det første, og at tropeøen bærer på truende hemmeligheder og uforklarlige fænomener; de opdager eksistensen af en gruppe indfødte, "The Others", og de konfronterer både isbjørne og et dødbringende monster, "The Black Smoke".

I de resterende fem sæsoner hvirvles de længere ind i øens mysterier. De finder et underligt underjordisk center, som engang tilhørte forskningsholdet The Dharma Initiative, og hvor de overlevende, af frygt for at de selv og resten af jorden skal gå under, indtaster en ticifret talrække på en computer hvert 108. minut. De opdager, at The Others kommer fra et mere avanceret samfund end først antaget. De formår at rejse tilbage til civilisationen, men ender alligevel på øen igen. De formår sågar at rejse tilbage i tiden, men ender alligevel i nutiden igen.

Det lyder trods alt mere aparte, end det virker. Ikke mindst fordi serien er bygget op omkring en række appellerende karakterer og i sin emotionelle fremdrift fastholder sin forbindelse til velkendte genre- og betydningskemaer.

Den røde tråd gennem de seks sæsoner er ikke mindst en række centrale dikotomier og paralleliseringer i persongalleriet. Den rationelle, snusfornuftige læge Jack Shepard modstilles med John Locke (Terry O'Quinn), der – i ironisk modsætning til sin navnebror, den rationalistiske 1600-talsfilosof – tror på øens overnaturlige evner, og som er fast i sin overbevisning om, at de overlevende er blevet bragt dertil ved skæbnens hjælp. Der er Kate Austen (Evangeline Lilly), hvis indre kamp mellem gode og destruktive kræfter spalter sig i hendes forelskelse i dels den heroiske leder Jack, dels den egoistiske James "Sawyer" Ford (Josh Holloway). Og en lang række af personerne hjem søges (sometider ganske bogstaveligt!) af en problematisk faderfigur.

I det hele taget tematiserer serien personernes kamp for at håndtere fortidens spøgelse og udfri deres potentiale som gode, hele mennesker. Der er tale om en slags kausal personudvikling og -karakteristik, hvor en hændelse



Fig. 1: *Lost* var tænkt som en blanding af en kultserie og en high concept-produktion. Den rekorddyre flystyrtscene i seriens pilotafsnit gav blockbuster-publikummet actionfyldt øjenguf. Foto: Buena Vista.

i fortiden står i lineær forbindelse med senere hændelser. Tag blot de flashbacks, der de første tre sæsoner stykker et billede sammen af karakterernes liv, før de kom til øen. Hvert flashback har en klar, lineær forbindelse til de nutidige begivenheder. Når Jack eksempelvis i slutningen af "All the Best Dads Have Daddy Issues" kæmper for at redde Charlies liv, selvom Kate har givet op, genkender man straks situationen fra afsnittets start, hvor kirurgen Jack ikke vil give slip på en patient, selvom hans far beder ham om at erklære hende død. De to situationer paralleliseres visuelt med frøperspektiver op mod den førstehjælpsgivende Jack og auditivt med Jacks stædigt gentagende "come on"-replik (jf. fig. 2-3).

Menneskets liv og psyke er altså, i seriens paradigme, et rationelt forståeligt fænomen. Og i seriens afslutning opnår alle karaktererne også en form for forsoning. De erkender deres fejl og er således i stand til at bevæge sig videre. Vi er blevet, som vi er, på grund af begivenheder i fortiden, men vi kan gøre os fri af dem og rense sjælen, lyder moralen.

Der er tale om en grundlæggende opbyggelighed, som videreføres på et filosofisk plan. Videnskabens mand, Jack Shepard, må nemlig i sidste ende erkende, at hans verdensanskuelse har tabt til Troens mand, John Locke. Jack overtager til sidst Johns sprog – "This is what I'm supposed to do," siger han mod seriens afslutning, i "What They Died For", som et klart ekko



Fig. 2-3. *Lost*s flashbacks med begivenheder fra karakterernes fortid udgør en tydelig parallel til begivenhederne på øen og understreger et verdensbillede præget af kausal psykologi. Billedserie: Jack forsøger at redde liv i flashback og i øens nutid. Foto: Buena Vista.



af John. Jack erkender, at han har en plads i verden, som han var skæbnebestemt til at udfylde. Heri ligger også en væsentlig del af seriens appel: Den illustrerer vores egen drøm om en større mening, et håb om, at vi trods vores gennemsnitlige liv er udset til en speciel skæbne.

Selvom åndeligheden vinder over videnskaben, er der igen tale om en meget kausal, nærmest religiøst deterministisk meningsudfyldelse. Livet består af brikker, der samler sig til et formfuldendt puslespil. Det bemærkelsesværdige er, at det verdensbillede, som denne personschildring er rundet af, står i en paradoksals relation til seriens udtryk og narrative greb. Den følelsesmæssige og psykologiske *closure* kombineres nemlig med en åben fortælletråd, og på tre områder dyrker serien et langt mere dekonstruktivt verdensbillede: i fortællestrukturen, i forholdet til genrer og i den gennemgribende brug af intertekstualitet.

### ***Lost*s fortællestil: Hvor er jeg? Hvornår er jeg?**

Det, der falder mest i øjnene, når man ser *Lost* ud fra et fortællestrukturelt perspektiv, er naturligvis de markante spring i tid. I fortælleteori skelner man, med termer hentet fra de russiske formalister (jf. Bordwell 1985), mellem *fabula* (den kronologiske rækkefølge, tekstens begivenheder i virke-

ligheden foregår i) og *suyzhet* (den rækkefølge, teksten præsenterer disse begivenheder i).

*Lost* er kendetegnet ved en radikal afvigelse mellem fabula og *suyzhet*. I de første tre sæsoner afbrydes det nutidige forløb på øen som nævnt af flashbacks, der optrevler personernes fortid. I sæson fire begynder serien, i et særdeles overrumplende greb, at anvende flashforwards, der skilddrer begivenheder, hvor de overlevende *er* kommet tilbage til civilisationen. Spørgsmålet og fremdriften i de næste mange afsnit bliver følgelig: Hvordan er de nået dertil? Og sjette sæson serverer en række flashsideways, der omhandler begivenheder, som tilsyneladende foregår i en slags parallelverden til de hændelser, der udspiller sig i øens nutid. Igen tjener det som en (af og til frustrerende) dramatisk motor: Hvordan hænger de to parallelle virkeligheder sammen?

Alene i disse afvigelser opererer serien med et brud på tidslig og rumlig forankring. Fortælleforløbet splintres, så vi sommetider hverken ved, hvor eller hvornår vi befinder os. Denne erosion af forankring er et helt centralt fortælle-mæssigt greb i serien, og den anvendes særligt i de forskellige sæsoners åbningsscener.

Anden sæson ("Man of Faith, Man of Science") åbner med sort skærm og en enerverende biplyd. Derefter følger, som i øvrigt også i pilotafsnittet og en række andre episoder, en indstilling af et øje i ultranær, der pludselig åbnes. Klip til en række nærbilleder og halvtotaller af en mand, der filmes nede- eller bagfra, så hans ansigt holdes skjult. De første indstillinger understreger en vis, iøjnefaldende anomali i situationen. De glidende kamerabevægelser, der vedvarende bevæger sig i positioner, så hans identitet ikke afsløres, er i sig selv gådefulde. I close-up ser vi desuden en computer-skærm med et gammeldags, DOS-lignende udtryk, og lidt senere, i et lodret skud ovenfra (et såkaldt *zenit-skud*), taster manden noget ind på tastaturet og trykker "execute", hvilket får biplyden til at stoppe.

De første billeders betoning af, at noget usædvanligt er på færde, undermineres dog af de næste indstillinger: Her udfører den ukendte mand en række hverdagshandlinger. Han hopper ud af sengen, sætter en skive på pladespilleren, laver morgenmad, vasker tøj og styrketræner. Den diegetiske musik, der ligger under sekvenserne (den harmoniske popsang "Make Your Own Kind of Music"), understreger hverdagsligheden. Vi forstår, at de indledende, for os usædvanlige handlinger – biplyden og computerindtastningen – var rutinehandlinger, ligesom den anakronistiske kanyleforanstalt-

ning, han nu sprøjter sig selv i armen med, er det.

Men med ét lyder et brag: Nålen ryger ud af sin rille på pladespilleren, og røg trænger ind gennem loftet. Popsangen erstattes af en ikke-diegetisk, spændingsoptrappende musik, mens manden, fortsat i nære beskæringer, der fokuserer på hans krop og ryg, hopper i en militæragtig kedeldragt, åbner et våbenkammer, lader et gevær og løber hen til en avanceret kikkertfunktion, der spiller sammen med spejle andre steder i det, der viser sig at munde ud i mørke, klaustrofobiske underjordiske gange (jf. fig. 4). Kameraet løsriver sig nu for første gang fra manden, og i en langsom bevægelse søger det over mod et spejl på jorden i et mørkt rum, hvorefter det foretager et markant retnings skift og i en lang, glidende krantur løfter sig op gennem en snæver, lodret tunnel. Musikkens tempo tager til i takt med kameraets bevægelsesfart, og så skifter kameraet igen synsvinkel, denne gang 180 grader, så vi kigger direkte op på to personer, der modsat stirrer undrende ned i det lodrette rum. Vi genkender dem som Jack Shepard og John Locke.

Her indser vi pludselig, hvad der er på færde. I slutningen af foregående sæson har Jack og John forsøgt at sprænge sig gennem en mystisk lem i jorden, der har udgjort det eneste menneskeskabte, de overlevende hidtil har set på øen. Hvad der gemmer sig under lemmen, har vi dog ikke haft den fjerneste anelse om. Før nu.

Scenen starter med at fravriste os vores forbindelse til genkendelige rum fra de foregående episoder. Vi mister enhver forankring, og med seriens mange flashbacks friske i erindringen kunne vi for så vidt være hvor som helst i både tid og rum. Scenen giver os på overfladen et centralt svar, som vi har ventet på gennem det meste af første sæson: Vi ved nu ret beset, hvad der gemmer sig under "The Hatch". Men scenen stiller naturligvis også en stormflod af nye spørgsmål: Hvem er manden? Hvad indtastede han på computeren? Og hvorfor? Spørgsmål, som resten af sæsonen giver sig i kast med at besvare.

Man kunne indvende, at denne relation ligesom karakterudviklingen er ganske kausal: Serien stiller en række mystificerende spørgsmål, som den derefter besvarer. Men denne narrative kausalitet gælder kun for en overfladisk betragtning. For når vi har fået nogenlunde tilfredsstillende svar på eksempelvis de tre nye spørgsmål stillet ovenfor, følger blot yderligere spørgsmål. Og i næste sæsons åbning ("A Tale of Two Cities"<sup>2</sup>) bliver der i visuel og dramaturgisk opbygning trukket mindst lige så meget på en dekonstruktion af forankring: Her ser vi en tilsyneladende helt normal forstadshusmor i



Fig. 4. Et af seriens centrale dramaturgiske greb er manglende forankring i tid og sted. Som i den overrumplende åbning af sæson to, hvor vi pludselig befinder os under den lem, John Locke har forsøgt at åbne gennem det meste af første sæson. Foto: Buena Vista.

et pænt, lyst parcelhus brænde sine muffins på, før hun skal have bogklubben på besøg. Men pludselig ophæves den litterære diskussion på grund af voldsomme, jordskælvslignende rystelser. Personerne bevæger sig udenfor, i hvad der ligner et typisk amerikansk forstadsmiljø med grønne plæner og pæne, ensartede gule huse. Vi spærrer øjnene op, da vi nu genkender flere personer som de skumle *The Others* fra tidligere sæsoner. Lidt efter følger chokket: En rungende lyd efterfølges af et fly på himlen, der knækker over i to og styrter ned i horisonten. Scenen er et flashback, det centrale flystyrt set fra *The Others*' perspektiv. Den får os til at miste både stedsans og tidsfornemmelse. Vi erfarer, at *The Others* langt fra er så primitive, som vi troede, og tusind nye spørgsmål former sig. Det er over denne *mise en abyme*-læst, hvor svar fører os ned i en tragt af nye spørgsmål, at *Lost* er skåret. Stacey Abbott (2009) har sammenlignet det med en videospildramaturgi: I hver ny sæson når man til en ny bane, hvor der stilles nye udfordringer. I farten forekommer de foregående udfordringer mindre interessante, måske endda irrelevante for den samlede fortælling.<sup>3</sup>

Man kan godt se *Lost*s visuelle nøgleindstilling – øjet, der i en ultranær åbnes – som en metafor for den kausale, eksistentielle og psykologiske erkendelsesproces, karaktererne går igennem. Men jeg vil i forlængelse af ovenstående fremhæve, at den måske især har en anden funktion: Med den ultranære beskæring fjerner den vores fornemmelse for tid og rum. Og øjets pludselige bevægelse fra lukket til opspilet vækker vores elementære nysgerrighed: Hvem tilhører øjet? Hvor er vi? Selv i seriens spartanske titelsekvens, som står i skarp kontrast til de visuelt prægnante, betydningsrige panderter fra andre af tidens serier,<sup>4</sup> fremhæves det dekontekstualiserende element: En hvid grafik med teksten "LOST" kommer til syne på en sort baggrund, tilsat et kortvarigt, lidt mekanisk og enigmatisk lydspor. Budskabet er klart: Her kommer man ikke nemt til svar.

### **Lost som genrestykke: *Gilligan's Island* møder *X-Files* møder ...**

Udgangspunktet for ABC's konceptuelle udvikling af *Lost* var at lave en form for fiktionsudgave af det populære realityformat *Survivor*. Det var J.J. Abrams og Damon Lindelof, der hurtigt indså, at serien måtte have en mytologisk, tvetydig overbygning for at kunne fastholde interessen i længden. Som allerede beskrevet forsøgte skaberne dog at iblande kultappellen med en række mainstreamtræk, og både Lindelof og Carlton Cuse har ved flere lejligheder fastholdt, at mysterieaspektet ikke var altafgørende i deres tilgang til serien:

If we were just focused on mythology, we would have a small, genre cult audience of 5 million or 6 million viewers. The reason we have 16 million to 18 million viewers is because the emphasis for us is always on the character, and what is the character drama of any given episode. (Carlton Cuse, citeret i Abbott 2009: 17)

Alene dette indikerer, at *Lost* er en usædvanlig genrehybrid. Den trækker på realitygenren, der er tematiske fællestræk med en sitcom som *Gilligan's Island* (CBS, 1964-1967), serier som *The X-Files* (Fox, 1993-2002) eller bøger som H.G. Wells' *The Island of Doctor Moreau* (1896). I fortællingen om den særligt udvalgte, der af en mystisk faderfigur (Jacob) er udset til at lede øen, er der paralleller til fantasygenrens underliggende frelserfigur-religiøsitet. I karakterernes hyppige ekspeditioner til nye, mystiske steder på øen fornemmer man arven fra eventyrgenren, som i *Indiana Jones*-filmene (1981, 1984, 1989, 2008). Og i flere af Jacks flashbacks sættes der reelt et hospitalsdrama i søen.

Der er horrortræk i tilstedeværelsen af monsteret, The Black Smoke, og når de usynlige The Others i ly af mørket dræber én efter én blandt de overlevende. Og et mere surrealistisk gys, i arven efter Kubricks *The Shining* (1980) eller flere af David Lynchs værker, viser sig i John Lockes drømme, mest markant i "Deux Ex Machina": I det, vi først forstår som et almindeligt handlingsforløb, ser John pludselig flashes af en blodindsmurt Boone Carlyle (Ian Somerhalder), der med forvrænget stemme gentager sætningen "Theresa falls up the stairs, Theresa falls down the stairs," mens Johns mor, i pelsjakke og statuarisk pegende mod himlen, pludselig står lidt derfra. Hurtige klip og skrigende lydeffekter understreger horroreffekten (jf. fig. 5).

De to væsentligste genrer, der gen(op)findes i *Lost*, er dog melodramaet og science fiction-genren.





Fig. 5. Serien blander flittigt en lang række genrer, eksempelvis den psykologiske gyser, som her hvor John Locke har en mystisk, profetisk drøm i arven efter Lynch eller Kubricks *The Shining*. Foto: Buena Vista.

"It deliberately teases the viewer with fixing its affiliation with science fiction," siger Angela Ndalians således, "only to then deny this association or, at least, delay the fuller development of that association" (2009: 184).

*Lost* har en stærk relation til det fantastiske tilfælles med science fiction-genren. I store dele af sæson fire og fem er en lille flok overlevende blevet kastet tilbage til midten af 1970'erne som følge af en større eksplosion. Tilstedeværelsen af cifrene 4, 8, 15, 16, 23 og 42 forårsager tilsyneladende ulykkelige hændelser. Og øen i sig selv skaber mirakler, som når den ellers lamme John Locke genvinder sin evne til at gå, eller når flere af karaktererne ser personer fra deres fortid på øen, nogle af dem endda afdøde, i sekvenser, der bringer minder om Tarkovskijs *Solaris* (1972).

Melodramaet er ifølge Peter Schepelerns *Filmleksikon* en genre, "hvor lidenskabelige følelser og skæbnens lunefuldhed krydses med dramatisk effekt, ofte på baggrund af et episk forløb" (2010: 579). De melodramatiske træk indfinder sig i snart sagt alle karakterernes baghistorier i *Lost*.<sup>5</sup> Det koreanske par Jin og Sun (Daniel Dae Kim og Yunjin Kim) bærer rundt på en dramatisk forhistorie med overskridelse af sociale kløfter, svigt og utroskab. Sawyer gemte sig under sengen, da hans far slog moderen ihjel og derefter begik selvmord. Sayid Jarrah (Naveen Andrews) var torturbøddel, CIA-kollaboratør og mistede sin elskede.



Også på øen spiller de melodramatiske optrin – med krystalklare eksempler på skæbnens lunefuldhed – en væsentlig rolle: Det gælder i kærlighedsaffærerne, som f.eks. mellem Charlie Pace (Dominic Monaghan) og Claire Littleton (Emilie de Raven), hvis forhold ender tragisk, da Charlie offerer sit liv for at redde de øvrige. Eller i det evindelige trekantsdrama mellem Jack, Kate og Sawyer, der først finder sin egentlige resolution i seriens allersidste afsnit. Her overlapper *Lost* sågar med sæbeoperaen, der som *Lost* baserer sig på en føljetonstruktur, og hvor den ene intrige følger den anden. I *Lost* opdager Jack tilmed – langt senere end seeren – at Claire er hans halvsøster.

De forskellige genrer væver sig mere eller mindre ubemærket ind og ud af hinanden og sammenstykker en iøjnefaldende genrehybrid, elegant underbygget af Michael Giacchinos skiftevis dramatiske, uhyggefremkaldende og følelsesfulde musik. Femte sæsons finale, "The Incident", er et godt eksempel på, hvor ubesværet skiftet sker. Her udgør et veritabelt sci-fi-plot den overordnede dramaturgiske bue: Jack har, i et handlingsforløb, der udspiller sig tilbage i tiden, i 1977, sat sig for at sprænge en atombombe i luften med det formål at annullere de hændelser, der sker i 2004. Sawyer kæmper imod Jacks beslutning, og lidt inde i afsnittet har de en stærkt melodramatisk samtale.

Først fortæller Sawyer en historie fra sin barndom, som skal overbevise Jack om, at man ikke bør lave om på fremtiden. I et hurtigt, klassisk halvnært over the shoulder-replikskifte finder vi ud af, hvorfor Jack er så forhippet på sin plan. Jacks stemme knækker over, og strygemusikken tager til. "What do you want, Jack?" spørger Sawyer, og strygerne fastholder deres tone, mens vi venter på Jacks svar. "I had her. I had her. And I lost her," siger han med henvisning til sit forhold til Kate. Det er altså kærligheden, der får den desillusionerede Jack til at ville udrydde alle på øen i den tro, at alt små 30 år senere vil blive bedre. *It was beauty killed the beast*, fristes man til at tilføje.

### I dialog med *Lost*: seeren som detektiv og medskaber

Som indledningens skærsild-eksempel viste, var *Lost* ikke mindst et særligt fænomen på tv-scenen i kraft af sit usædvanligt dedikerede kultfølg. På utallige blogs tilegnet serien diskuterede de inkarnerede "Losties" (som de, a la *Star Treks* "Trekkies" eller *Carnivales* "Carnies", yndede at kalde sig) selv den ubetydeligste bagatel i serien. Det var, jf. Ryan 2008, den første

serie, der for alvor fik sit liv gennem downloads på computeren, og det er blevet estimeret, at mere end halvdelen af dem, der så de første tre sæsoner, gjorde det på deres computer. Dette gav mulighed for grundig dissekering, og før og efter hvert afsnit blev teorier afsværget og nye fremsagt.

Som en af de førende *Lost*-bloggere, Nikki Strafford, har formuleret det:

The mystery and subtle allusions cause the fans to be participatory. They're going online to chat with others, they're reading books and learning about philosophers, all in hopes of gaining some insight into the *Lost* mythology. It's the reason why fans have become a lot closer to this show than fandoms are of other series. (Citeret i Ryan 2008)

Skaberne anerkendte fansenes uophørlige sult efter at gå på opdagelse i mysterierne og opildnede derfor også fansenes aktive dialog med serien og hinanden. Som jeg har beskrevet andetsteds (Ludvigsen 2010), skabte ABC *The Lost Experience*, et slags virtuelt realityspil, hvor fansene parallelt med serien kunne finde subtile spor på nettet, bl.a. på flere sponsoreres hjemmesider, som førte dem til yderligere information om eksempelvis øen og det mystiske Dharma-initiativs baggrundshistorie. Fiktive spor dukkede også op i episodernes reklameblokke og i virkelighedens butikker.

Lindelof og Cuse anerkendte – i et solidarisk skulderklap til fansene – *The Lost Experience* som en officiel del af seriens mytologi. Også mobil-episoder og "falske" hjemmesider holdt fansene til ilden, og Lostpedia.com må være en af de mest udbyggede fan-wikier, der findes. *Lost* kan i den forstand betragtes som en usædvanligt åben tekst, der peger ud af det relativt selvomsluttede produkt, en tv-produktion som oftest udgør.

Den tværmediale satsning gav fansene lejlighed til at opnå et videnoverskud sammenlignet med de almindelige mennesker, der blot fulgte afsnittene hver uge. Også i de traditionelle afsnit blev fansene dog plejet behørigt. Som når en specifik bogtitel indgik i handlingen og affødte talrige spekulationer (og bogens salgstal eksploderede). På samme måde satte de symbolske karakternavne, der både henviste til kendte filosoffer (John Locke, Hume, Bentham, Rousseau) og videnskabsmænd (Faraday, Minkowski og Hawking), gang i fanresearchen, ligesom episodetitler som Dickens-referencen "A Tale of Two Cities" og Lewis Carroll-referencen "Through the Looking Glass" gjorde det. Ofte ganske højpendede intertekstuelle spor som disse havde ikke blot til formål at vække genkendelsens glæde hos et intellektuelt, højtuddannet publikum. De inviterede derimod enhver dedikeret *Lost*-fan til selv at gå på opdagelse. Hvem var ham Hume, filosofen altså? Og

hvordan passede hans tænkning sammen med hans navnebrors rolle i *Lost*-fortællingen?

I det hele taget blev der gennem alle seks sæsoner tilføjet nye intertekstuelle allusioner, der satte fansene på overarbejde. Bemærkelsesværdig i den sammenhæng er slutningen på første sæsons afsnit "Numbers", hvor vi for første gang har stiftet bekendtskab med Hugo "Hurley" Reyes' forhistorie og hans ulykkelige forhold til den tidligere omtalte talrække. Her forlader serien pludselig, velsagtens for første gang hidtil, karakterernes synsvinkel. Vi klipper fra Hurley på stranden til et totalbillede af den mystiske lem i junglen, som endnu ikke er åbnet. Kameraet bevæger sig langsomt frem mod lemmen, og med ét opdager vi, hvad der er indgraveret på dens side: tallene. Musikken kører op i en spids, afsnittet slutter – og teorierne kunne gå i gang på nettet! (Fig. 6).



Fig. 6. I et mystificerende *cue* til seeren – og en af de sjældne gange, serien lader seeren vide mere end karaktererne om begivenhederne på øen – opdager vi, at en forbandet talrække fra Hurleys fortid stadig hjemsøger ham. Foto: Buena Vista.

Når ABC brugte så mange ressourcer på at facilitere fansenes skattejagt, skyldtes det naturligvis ikke bløjet altruisme. Det var snarere en vigtig *driver* for, at folk blev ved med at følge serien, og som sådan led i en viral markedsføringsstrategi, der blev fulgt op med alskens merchandise og *branded content*. Men skaberne viste også en respektfuld lydhørhed over for fansenes reaktioner på seriens udvikling. Det såkaldte Nikki & Paulo-eksempel er notorisk. Nikki og Paulo var to overlevende, der i tredje sæson blev kørt i stilling som centrale karakterer. Fansene reagerede stærkt negativt mod dette, og i afsnittet "Exposé" tog forfatterne konsekvensen med morbid, ironisk selvbevidsthed. I et flashback til Nikkis karriere som tv-skuespiller siger hun om sin rolle, der netop er blevet dræbt: "I'm just a guest star, and we all know what happens to guest stars." I slutningen af afsnittet bliver Nikki & Paulo begravet levende af de faste karakterer, der ikke ved, at parret blot er hensat i midlertidig lammelse.

## Svar uden substans – en postmoderne læsning

Dette greb var naturligvis et anerkendende, selvironisk ”undskyld” til fansene fra seriens skabere og et godt eksempel på seriens dialogiske udgangspunkt. Alligevel kan man spørge, hvad fansene egentlig jagtede?

I Jorge Luis Borges korte novelle ”La casa de Asterión” (1949) oplever vi fra bæstets perspektiv den græske legende om Minotaurus, som var lukket inde i Daidalos’ labyrint i Knossos. Vanskabningen – halvt menneske, halvt tyr – skildrer labyrinten som et flot palads uden møbler eller døre.

“Another ridiculous tale claims that I, Asterion, am a prisoner. Need I repeat that there are no closed doors? Should I add that there are no locks?” spørger Minotaurus og afslører sit forskruede verdensbillede.

Sat på spidsen – og med fare for at få horder af dedikerede *Lost*-fans på nakken – kan man se de inkarnerede ”Losties” som minotaurer, der løber rundt i labyrinten i den tro, at de er herre i eget hus, og at der er en mening med galskaben.

For i sidste ende var det jo skaberne, der førte pennen. Og trods sin tematiske pointe om, at mennesket følger en lige udvikling mod en slags frelse, forsoning og større mening, dyrker serien stilistisk, generisk og narrativt en langt mere fragmentarisk, gådefuld model. *Lost* er en labyrint, hvor der måske nok er døre, men disse fører blot ind til nye rum med nye døre. Jeg vil hævde, at genrehybriderne, dyrkelsen af den manglende forankring i tid og rum samt de lange rækker af såvel intertekstuelle referencer som tværmediale parallelverdener ikke peger mod en egentlig *mening* i moderne, kausal forstand. Man kan derimod se *Lost* som en bricolage; et kunstværk af ting, der tilfældigvis er til rådighed for skaberen på det givne tidspunkt. Alt godt fra havet, så at sige.

Spørgsmålet er således, hvad man finder, når man når ind til midten af labyrinten. Et tomt rum måske? *Lost* består af lange rækker af tegn uden egentlig indholdsudfyldning. Tegnenes primære funktion er at drive fortællingen videre fra reklamepause til reklamepause, fra cliffhanger til cliffhanger. Såvel henvisningerne til *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola 1979) og *Alice in Wonderland* som de mere inderlige karakterudviklingsøjeblikke og de opstillede tematikker som skæbne versus fri vilje er mest af alt *red herrings*.<sup>6</sup> Afledningsmanøvrer, der har til formål at skabe spænding, fremdrift og nysgerrighed.

At selv seriens emotionelle, karakterdrevne øjeblikke bedst kan forstås som spændingsmotorer, hænger sammen med et afgørende paradoks: Mens

*Lost* er en åben tekst i den forstand, at den på en række platforme indeholder utallige spor, man detektivisk kan gå på opdagelse i, er den samtidig en ekstremt lukket tekst. Det er en tekst, der arbejder i finitte svar: Intet spor fører potentielt to steder hen. Og de ubesvarede spørgsmål skaber ikke dybere *refleksion*, men snarere *spekulation* over, hvad der ligger bag. Her adskiller *Lost* sig kraftigt fra *artfilmen*, der opererer i ambivalens i form af åbne slutninger og tvetydige karakterer, og *Lost* er også i denne forstand labyrintisk: Selvom den er umulig at finde rundt i, er den for så vidt ganske entydig og håndgribelig, hvis man ser den ovenfra.

*Lost* bør derfor ikke ses som den store filosofiske serie i tv-seriernes tredje guldalder, men som den store *postmoderne* serie. Postmodernismen, som den blev formuleret af filosoffer som Fredric Jameson og Jean Baudrillard, dyrker netop den (ikke nødvendigvis i negativ forstand) overfladiske, bricolage-agtige tilgang til kunsten. Der er ingen sandhed, og derfor kan man ligeså vel lege frydefuldt med formerne og begreberne. *Lost* er, med et postmoderne begreb, et simulakrum; en kopi uden original (jf. Baudrillard 1994). Den er en sammensætning af uendelige mønstre af pop- såvel som finkulturelle koder og referencer, der med boblende fantasi hvirvler seeren ind i en fascinerende jagt på løsninger. Det er faktisk lidt af et under, at en så avanceret postmoderne figur er blevet sat i verden på en amerikansk mainstreamkanal som ABC.

## Litteratur

- Abbott, Stacey (2009): "How *Lost* Found Its Audience: The Making of a Cult Blockbuster", in Roberta Pearson (red.), *Reading Lost*. New York: I.B. Tauris.
- Baudrillard, Jean (1994): *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Borges, Jorge Luis (1949): "La casa de Asterión". Hentet i engelsk oversættelse fra [www.anagrammatically.com](http://www.anagrammatically.com). Kan læses på dansk i Aleffen (1999). København: Gyldendal.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Kaye, Shanon (2011): *The Ultimate Lost and Philosophy. Think Together, Die Alone*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- Ludvigsen, Jacob (2010): "Lost i labyrinten", *Ekko* #50: 86-89.
- Ndalianis, Angela (2009): "Lost in Genre: Chasing the White Rabbit to Find a White Polar Bear", in Roberta Pearson (red.), *Reading Lost*. New York: I.B. Tauris.
- Ryan, Andrew (2008): "At long last, Lost fans' paradise regained", *The Globe and Mail* (25.01.2008), sektionen "The Globe Review": 25.
- Skau, Minna (2011): "Sæbeoperaen bobler på sidste vers". *Politiken* (26.04.2011).
- Schepeleern, Peter (2010): *Filmleksikon*. København: Gyldendal.
- Walther, Bo Kampmann (2011): "Kunsten at lave tid: Et essay om *Lost*", SDU. [www1.sdu.dk/](http://www1.sdu.dk/)

## Noter

1. Det skal naturligvis indskydes, at der også er skrevet antologier med en filosofisk indfaldsvinkel om andre store serier – f.eks. ... *and Philosophy*-serien, der har behandlet serier som *Mad Men*, *The Simpsons* og *Seinfeld*.
2. Her er der endnu engang tale om en højkulturel, intertekstuel reference (i denne sammenhæng til Charles Dickens' roman af samme navn), hvilket altså ikke blot er kendetegnende for *Lost*, men mange af tidens såkaldte kvalitetsserier. Jeg kommenterer på denne og andre intertekstuelle referencer senere i dette bidrag, i forbindelse med den virtuelle fandyrkelse af *Lost*.
3. Også Bo Kampmann Walther har beskrevet denne computerspils-lignende dramaturgi, og i forbindelse med film som *Inception* (2010) og serier som netop *Lost* taler han om en egentlig *ludification*, en *spilgørelse*, af film og dramaserien. For mere herom, se Walther 2011.
4. For mere om tidens mere prangende og visuelt udfordrende credit-sekvenser, se kapitlet "Indledningens kunst – den moderne titelsekvens" i denne bog.
5. Professor Michael Real fra Canadas Royal Roads University har sagt til *Politiken*, at selvom den melodramatiske sæbeopera i sin klassiske form er ved at uddø, bliver den vakt til live og videreudviklet i kvalitetsserier som *Desperate Housewives* og *The Sopranos* (Skau 2011). *Lost* kan ses som et eksempel på samme tendens.
6. Dette fænomen – hvor man lægger løse spor ud til seeren uden en efterfølgende opklaring eller *pay-off* – kaldes også, i en mere bramfri brancheterminologi, for en fortælle-mæssig *narrefisse*.

## Teen Noir – *Veronica Mars* og den moderne ungdomsserie

AF MICHAEL HØJER

I 2004 havde den amerikanske ungdomskanal UPN premiere på Rob Thomas' ungdomsserie *Veronica Mars* (2004-2007). Serien foregår i den fiktive, sydcaliforniske by Neptune og handler om teenagepigen Veronica Mars (Kristen Bell), der arbejder som privatdetektiv, samtidig med at hun går på high school.

Trods det faktum, at *Veronica Mars* havde en dedikeret fanskare bag sig, befandt den sig i samtlige tre sæsoner blandt de mindst sete tv-serier i USA. Da tendensen kun forværredes hen mod afslutningen af tredje sæson, var der ikke længere økonomisk grobund for at fortsætte (Van De Kamp 2007). Serien blev sat på pause, inden de sidste fem afsnit blev vist, hvorefter CW (en fusion af det tidligere UPN og en anden ungdomsorienteret kanal ved navn WB) lukkede permanent for kassen. Selvom seriens hardcore fans sendte 10.000 Marsbarer til CW's hovedkontor i et forsøg på at genoplive serien, og selvom der var flere forsøg fra produktionsholdets side på at fortsætte den enten via tv, en opfølgende film eller endda en tegneserie, er dvd-udgivelsen af *Veronica Mars'* tre sæsoner det sidste, man har set til Rob Thomas' serie.

Foruden sin dedikerede fanskare – der bl.a. talte prominente personer som forfatteren Stephen King, filminstruktøren Kevin Smith og Joss Whedon, der skabte både *Firefly* og *Buffy the Vampire Slayer* (UPN/WB, 1997-2003)<sup>1</sup> – var også anmelderne hurtige til at se seriens kvaliteter. Specielt de første to sæsoner af *Veronica Mars* blev meget vel modtaget. Større, toneangivende amerikanske medier som *LA Weekly*, *The Village Voice*, *New York Times* og *Time* roste alle serien med ord som "remarkably innovative", "promising", "smart, engaging" og "genre-defying". De rosende ord blev efterfølgende suppleret med diverse placeringer på en række "Best of"-lister i andre indflydelsesrige medier: MSN TV havde *Veronica Mars* med på listen af "Best New Shows" (2004), Det Amerikanske Filminstitut (AFI) havde den med i "TV Programs of the Year" (2005), og året efter var Rob Thomas' serie placeret som nummer et på *Chicago Sun Times'* kritikerliste (Metacritic 2011). At *Veronica Mars* siden er blevet genstand for seriøs akademisk behandling – i den helt nye *Investigating Veronica Mars: Essays on*

*the Teen Detective Series* (2011) og den fremragende *Teen Television: Essays on Programming and Fandom* (2008) – kan vel nok betragtes som en blåstempling af serien som vedkommende og intelligent kvalitets-tv.

For at opsummere kan man altså tale om to modsatrettede tendenser med hensyn til *Veronica Mars*: på den ene side det relativt sparsomme og senere faldende seertal, og på den anden side en klar tilkendegivelse af seriens store kvaliteter fra fans og fremtrædende medier såvel som fra den akademiske verden. Med afsæt i dette skisma, der i sig selv er fascinerende, vil denne artikel se nærmere på, hvad *Veronica Mars* egentlig er for en størrelse og hvilke kvaliteter den besidder, siden den er havnet ude på kult- og nørdfeinschmeckeriets smalle sti sammen med andre gode serier som eksempelvis *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), *Freaks and Geeks* (NBC, 1999-2000), *Firefly* (Fox, 2002) og *Carnivàle* (HBO, 2003-2005). For at kunne gøre dette er det nødvendigt indledningsvist at kigge nærmere på den tradition og de rammer, som Rob Thomas' ungdomsserie spiller bold op ad.

## Den moderne ungdomsserie – en introduktion<sup>2</sup>

Selve ungdomsserien er faktisk en nyere opfindelse, set i sammenhæng med udbredelsen af tv-mediet. Unge og deres aldersrelaterede problemstillinger er måske nok blevet behandlet i en række serier op gennem årene, men disse havde aldrig den unge som decideret hovedkarakter. I stedet foregik behandlingen og udredningen af unges problemstillinger mere perifer i serier, der havde hele familien som omdrejningspunkt, eksempelvis i sitcoms eller i soaps som *Days of Our Lives* (NBC, 1965-) og *The Young and the Restless* (CBS 1973-). Dette ændrede sig dog markant med fremkomsten af succeser som canadiske *Degrassi Junior High* (CBC Television, 1987-1989) og *Beverly Hills 90210* (Fox, 1990-2000).<sup>3</sup>

I deres introduktion til *Teen Television* understreger Sharon Marie Ross og Louisa Ellen Stein ungdomsfjernsyns dobbeltsidede natur i deres definition af begrebet "teen-tv" (Ross & Stein 2008: 7-9). Begrebet "teen" referer på den ene side til den gennemgribende overgangsfase i vores liv, hvor krop og sind begynder at vise tegn på seksuel udvikling og voksne karakteristika, og hvor man således bevæger sig fra én identitet (barndom) til en anden (at være voksen). Denne ændring er ikke kun psykisk og fysisk, men også social, idet individets rolle i hhv. ungdomsfællesskaber og samfundet som helhed ændres. Ordet "teen" henviser dog ikke udelukkende til aldersfæstede problematikker, men også til et befolkningssegment, der i høj grad



er præget af pengestærk forbrugerkultur (jf. fig. 1). Dermed er anvendelsen af "teen" lige så meget et markedsføringsgreb som en henvisning til en fysisk, psykisk og social omvæltning. Dette kommercielle aspekt af ungdomstv er, ifølge Ross og Stein, blevet forstærket, fordi tv tidligere har været anskuet som et medium uden intellektuel interesse. Endvidere har det faktum, at amerikansk ungdomstv ofte bevæger sig inden for seriegenren – en tv-genre med rødder i ovennævnte sæbeoperaers forudsigelige manuskripter og klichéfyldte universer – heller ikke hjulpet til med at ændre billedet af ungdomstv som et fladpandet, hyperkommercielt element i mainstream-kulturen.



Fig. 1. Siden 1950'erne er unge blevet opflasket med tv, og teenagere har altid befundet sig højt på statistikkerne over, hvor mange af ugens timer der er gået med at se fjernsyn. Tv har derfor helt naturligt været en af de veje, hvorigennem reklamebranchen har prøvet at indfange købelystne, og efterhånden også købestærke, unge mennesker.

Denne anskuelse er dog en alt for unuanceret tilgang til moderne ungdomsserier som *Dawson's Creek* (WB, 1998-2003),<sup>4</sup> *Buffy* og *Veronica Mars*, argumenterer Ross og Stein (Ross & Stein 2008: 8). Fællestrækkene for disse serier er, at de ud over at beskæftige sig med problemer, der er klassiske for teenageårene, anvender en række strategier, der medvirker til at nedtone klichéer og præsentere programmerne som nuancerede kvalitetsudgaver af ungdomsserien. På den måde bevæger *Veronica Mars* og andre sig ud over en standardiseret behandling af standardiserede teenagetemaer. Meget passende er det også efter fremkomsten af disse serier, at ungdomsserien er blevet underkastet omfattende, seriøs behandling (Davis 2008: 4).

## Veronica Mars som moderne ungdomsserie

Helt overordnet anvender ungdomsserien forskellige markører, der tydeligt henviser til livet som ung: unge hovedkarakterer, en meget direkte (og til tider melodramatisk) behandling af tidligere nævnte teenageproblematikker og et soundtrack domineret af popmusik, der taler til et yngre publikum (Davis 2008: 1).

De strategier nyere ungdomsserier anvender for at bevæge sig ud over disse grundlæggende karakteristika og klichéer og i stedet præsentere sig selv som komplekst kvalitets-tv, indbefatter ifølge Glyn Davis og Kay Dickinson to ting: "a use of language which is too sophisticated for the ages of the characters" og "frequent intertextual references" (Davis & Dickinson 2008: 1). Begge disse elementer findes til overflod i de moderne ungdomsserier, helt tilbage fra *90210* og op til *Veronica Mars*. *90210* havde en overflod af velformulerede unge og refererede til alt fra fransk nybølge til *It's a Wonderful Life* (1946) og *Wayne's World* (1992). To af seriens helt store trækplastre var Dylan (Luke Perry) og Brandon (Jason Priestly), hvis bakkenbarter og hvide T-shirts var lige dele Dean og Brando. Det er bl.a. *90210*'s velformulerede unge og intertekstuelle arv, der bæres videre i *Veronica Mars*.<sup>5</sup>

Med hensyn til anvendelsen af et sprog, der er for raffineret i forhold til karakterernes alder, så er det en yderst rammende beskrivelse af Veronicas retoriske evner. De fleste teenagere er udmærket bevidste om de sociale strukturer, de befinder sig i, men Veronica har samtidig en sublim evne til at artikulere, hvordan det føles at befinde sig i disse strukturer. Hun har en refleksivitet og et vokabularium som en yderst intelligent ordekvilibrist, og rent verbalt fanges hun derfor næsten aldrig på det forkerte ben af andre karakterer. Hendes *voice-over*-sekvenser emmer af en viden, modenhed og veltalenhed, der rækker langt ud over hendes fysiske alder. Dette kommer endvidere til udtryk i hendes formidable evne til, på ironisk vis, at skyde en metabeidst kommentar eller intertekstuel reference ind i samtalen på passende tidspunkter, og det med en naturlighed, der giver hende en enorm sproglig magt over sine omgivelser, specielt de mange unge high school-elever, hun omgås til daglig.

Metabeidstheden og intertekstualiteten i Veronicas verbale univers spejles i hele seriens tilgang til sit stof og kan let suppleres med øvrige elementer fra paletten af postmoderne træk. På eklektisk vis blander den komponenter fra diverse filmiske og musikalske genrer og stilarter samt kulturelle sammenhænge og skaber "en konglomerat hybridstil," mens den forholder

sig "ironisk til virkelighedsgengivelsen" og i stedet skaber sit eget fiktionsunivers af "små fortællinger" (Schepelern 1989). I *Veronica Mars* er det nærliggende at betragte de "små fortællinger" som de episodiske detektivopgaver, Veronica skal løse for diverse high school-elever. Variationen i disse opgaver giver serien en mulighed for at vise teenagelivets mange forskellige facetter fra et utal af personlige vinkler. Kun via en sammenstyknings af alle disse brudstykker kan Veronica og seeren danne sig det fuldstændige overblik over livet i high school og over de hemmeligheder og løgne, der afdækkes i seriens univers. Herigennem findes også en løsning på de overordnede gåder, der fungerer som narrative buer (*arcs*) i seriens enkelte sæsoner: opklaringen af Veronicas egen voldtægt og mordet på hendes bedste veninde. *Veronica Mars'* stiliserede, pluralistiske, postmoderne univers står i decideret modsætning til en serie som *Degrassi*, der gjorde en dyd ud af at anvende en forholdsvis upåfaldende musik og filmisk stil samt at bearbejde traditionelle ungdomsproblemer som misbrug, seksualitet, skilsmisse osv. på mere traditionel og uironisk vis.<sup>6</sup> *Veronica Mars*, *Buffy* og *Dawson* kan i stedet med rette betragtes som en videreudvikling af *90210's* selvrefleksive, mediebevidste og ofte ironiske univers. For nu at gøre sammenligningen med *90210* færdig, skal det dog påpeges, at *Veronica Mars* fremstår væsentlig mere formeksperimenterende og i det hele taget mere aggressivt postmoderne (afsnittet "Mars, Bars" [3:14, 2006] er i bedste noir-stil filmet næsten udelukkende med kælkede linjer og masser af visuelle tremmer). Desuden er tonen blevet mere kynisk, samtidig med at ironien og sarkasmen, der også spiller en vigtig rolle i de moderne ungdomsserier, er blevet væsentligt mere gennemgribende.

Som Jeffrey Sconce påpeger i sin gennemgang af tendenser i ny amerikansk film, så er netop ironi ofte en stilart, man anvender med det formål at skabe en alliance med de ligesindede, der forstår ironien og en distance til "de andre", ikke-indviede. I forbindelse med ungdomsserien kan disse forstås som den del af den voksne befolkning, der ikke forstår de interne jokes og massive henvisninger til popkulturen, idet deres grundlæggende *media literacy* (bevidsthed om forhenværende og nuværende popkulturelle trends) er mere sparsom i kraft af deres præ-Generation X-opvækst (Sconce 2002: 352). Ironien fungerer således som den moderne series forsøg på at distancere sig fra det "voksne", men også som et billede på, at seriens unge hovedkarakterer er så modne, at de er i stand til at beskue deres teenageliv med en vis distance til tingene. At disse teenagere befinder sig på en vis in-

tellektuel distance af det liv, de lever, hænger i høj grad sammen med det faktum, at de strategier, serierne anvender for at præsentere sig selv som "kvalitets-tv" (voksent sprog og refleksivitet samt intertekstuelle referencer), også har til formål at ramme en målgruppe, der ikke udelukkende indeholder de 13-19-årige, som anvendelsen af "teen"-begrebet ellers kunne antyde.

### De unge voksne: *Veronica Mars* og målgruppen

Som Clare Birchall påpeger i sin artikel om *Dawson* og den unge voksne seer, så arbejder man i reklameindustrien med en målgruppeafgrænsning, der indbefatter de unge voksne på 18-34 år (Birchall 2008: 176). Bredt defineret forstår man altså målgruppen for ungdomsserier som de 13-34-årige. Man kan dog godt argumentere for, at man skal inkludere både de ældste medlemmer af Generation X og mange baby boomere. Grundet deres opvækst med tv besidder også de, i stort omfang, den *media literacy*, som Sconce omtaler, og som serierne implicit påkalder sig, når de slynger om sig med kommentarer som: "Now what did we learn from this *90210* moment?" (*Dawson*), "But, gee, Mr. White, if Clark and Lois get all the good stories, I'll never be a good reporter" (*Buffy*) og "I suddenly feel like I'm in a scene from *The Outsiders*" (*Veronica Mars*) (jf. fig. 2).



Fig. 2. "I suddenly feel like I'm in a scene from *The Outsiders*." Intertekstualitet i *Veronica Mars*. Foto: Warner Bros.

De 13-34-årige er netop specielt vigtige at tiltrække, fordi det er denne gruppe, som reklamebranchen (og de, den repræsenterer) er mest interesseret i. Gruppen mellem 13 og 34 er på en gang blandt dem, der ser mest tv, og er – modsat +65-befolkningen, der også placeres højt i statistikkerne over antal tv-timer om ugen – stadig meget påvirkelige i forhold til forbrugsmønstre (Birchall 2008: 176). For at tiltrække begge ender af en forholdsvis aldersspredt gruppe seere skal ungdomsserien på et plan virke som en

serie om og for unge – og på et andet være så moden og nuanceret, at de unge voksne gider se med. Man kan derfor noget firkantet tale om, at ungdomsserierne og de konflikter, de omhandler, kan anskues fra to forskellige synspunkter: med den jævnaldrende teenagers øjne eller med et ungt voksent blik, der befinder sig på sikker afstand af pubertetens genvordigheder. Ungdomsserien kan, i førstnævnte tilfælde, betragtes som en socialiserende faktor, der anviser eller beder den unge seer om at tage stilling til normer for retfærdighed og god opførsel i en given ungdomskultur. For teenage-seeren er der her tale om en forholdsvis direkte spejling i de "jævnaldrende" karakterer i serierne og de problemer, de har. For den unge voksne, derimod, er der tale om en anden form for spejling.

Det, som unge voksne Generation X'ere og lignende kan bruge en serie som *Veronica Mars* til, argumenterer Lisa Emmerton, er at tage bestik af det senmoderne samfund som helhed ved at tilbyde dem en unik mulighed for at se deres kulturs stridsspørgsmål på afstand med teenageårene som metonym for nutidige samfundsmæssige problemstillinger (Emmerton 2011: 132-133). De unge voksne seere tvinges således også til at tage stilling til normer for retfærdighed og god opførsel, men på et noget andet plan end unge. Endvidere repræsenterer den moderne ungdomsserie en mulighed for den unge voksne for at rejse tilbage til og genopleve teenageårene med dertilhørende problemer. Forskellen er bare, at man som ung voksen er forberedt på, hvad der venter, da man befinder sig på sikker afstand, langt på den anden side af pubertetens voldsomme vande, og med bagklogskabens fede lysstråle til at vise vejen gennem de unge karakterers fortrædeligheder. Det tilvejebringer, på én gang, en genoplevelse af en tid, der ellers synes tabt i nostalgis tåger, og en mulighed for at konfrontere ungdommens traumatiske dæmoner på terapeutisk vis (Birchall 2008: 185). For at tiltrække de unge voksne og tilvejebringe sådanne nostalgiske og terapeutiske processer anvender serier som *Veronica Mars* nogle narrative, stilistiske og ikonografiske greb, der alle dyrker fortiden.

For det første finder man den tidligere nævnte intertekstualitet, der ofte henviser til stilarter, kunstværker, kulturelle værdier og historiske begivenheder, som hører fortiden til. Anvendelsen af *film noirs* persongalleri, voice-over-narration, æstetik og ikonografi i store dele af *Veronica Mars* er på mange måder en invitation til nostalgi efter svundne tider, men det samme er de intertekstuelle referencer til popkulturelle fænomener og politiske begivenheder fra eksempelvis Generation X'ernes egen ungdom. Ingen af disse refe-

rener giver køb på unge seere, der ofte vil være bekendte med symbolværdien af disse ting i kraft af deres medialiserede opvækst, men de tilbyder ikke desto mindre, i en mere direkte forstand, en genkendelsens glæde for den ældre del af publikum, der måske faktisk har oplevet og kan huske flere af de stilarter, værker, værdier og begivenheder, der henvises til. *Veronica Mars* vælter sig i referencer til genkendelige Generation X-fænomener, ikke bare i afsnitstitler som "Silence of the Lamb", "Ruskie Business" og "Nobody Puts Baby in a Corner", men også via gæsteoptrædener af bl.a. Harry Hamlin fra *L.A. Law* (NBC, 1986-1994) og 1980'er-ikonet Steve Guttenberg. Men de faste karakterer i *Veronica Mars* er også med til at forstærke seriens tværgenerationelle appel. Som Emmerton påpeger, så trækker karaktertegningen af Veronicas store kærlighed og nemesis, Logan Echolls (Jason Dohring), i udpræget grad på en række "timeless bad boys": Han er på en gang noir-antihelt, *West Side Story*-gangbanger, John Bender fra *Breakfast Club* (John Hughes 1985), postmoderne "jackass" og en stakkels, misforstået kendis. Uanset generation vækker Logan således minder om både hedengangne og moderne filmiske karikaturer (Emmerton 2011: 130-132). Via sådanne henvisninger føler den unge voksne seer sig inviteret inden for i det lukkede selskab, som ungdommen ellers repræsenterer.

For det andet anvender selve serierne også narrative greb, der emmer af nostalgi efter noget tabt. *Veronica Mars* opererer både med visuelle flashbacks og en del mundtlige henvisninger til en, for karaktererne, mere idyllisk tid, før (deres egen) verden gik af lave (ligesom det, i forskellig grad, også sås i *Buffy* og *Dawson*). Denne idylliske tid er i *Veronica Mars* repræsenteret ved kendetegn som velfungerende, traditionelle familieforhold, klassiske amerikanske værdier og en høj grad af naivitet og uskyld. Sagt med andre ord, repræsenterer hele denne "præhistoriske" verden indbegrebet af våd, medieret halvtredserdrøm, hvor unge var en slags børn, og hvor far var politimand. Veronica Mars' drøm er ikke spor anderledes: Hendes nostalgiske tilbageblik præges ofte af glade øjeblikke i et ungt liv og understreges med en række audiovisuelle virkemidler (farve- og lysfiltre, rumklang, slowmotion og svævende steady-cam), der dog får selvsamme fortid til at fremstå som en fjern, uvirkelig og uopnåelig dagdrøm (jf. fig. 3).

*Veronica Mars* åbnes desuden med en titelsekvens, der præsenterer diverse skuespilleres navne på linjerede papirstykker, som dem, man sendte rundt til klassekammerater i skolen, og med Dandy Warhols "We Used to Be Friends" som underlægningsmusik. Den tidligere omtalte nostalgi vækkes



Fig. 3. De gode gamle dage. Nostalgisk tilbageblik til et af de glade øjeblikke i et ungt liv med dertilhørende velfungerende, traditionelle familieforhold, klassiske amerikanske værdier og en høj grad af naivitet og uskyld. Men som den kølige blå nuance antyder, er dette en fjern, uopnåelig drøm. Foto: Warner Bros.

således også til live her, både i forhold til unge temaer som venskaber og skoleliv ("friends", linjeret papir) og den anvendte datid, der refererer til en iboende tabt fortid, præget af venskab. Disse venskaber, siges det mellem linjerne, eksisterer ikke mere; et faktum, som pilotafsnittets anslag er med til at bekræfte. Her bekræftes det ligeledes, at de små blyantstegninger, der også findes på det linjerede papir i titelsekvensen (f.eks. et overvågningskamera, kridtstreger efter en død mand, en nummerplade, fængselstremmer og håndjern), definerer det *noir*-univers, vi skal til at bevæge os ind i.

## Teen Noir

Den første indstilling, der toner frem, da *Veronica Mars'* pilotafsnit går i gang, viser en stor parkeringsplads foran en skolebygning med et gigantisk "Pirates" skoleskilt. Den klassiske, gule amerikanske skolebus holder i baggrunden, mens tre cheerleadere løber glade ud mod den venstre side af billedet. På lydsiden høres baggrundsstøjen fra unge high school-elever og amerikansk guitarrock i stil med Foo Fighters. Dette er ikke bare et billede, som vi, der har gået på amerikansk high school, genkender. Det er et amalgam af en lang række særdeles medieskabte semiotiske tegn, der for enhver mediebevidst seer født efter Anden Verdenskrig skriger til himlen af klassisk high school-liv, som vi kender det fra et utal af film og tv-serier. "This is my school," kommenterer Veronica i voice-over, og seeren er lynhurtigt klar over, hvad hun mener med det. Imens følger kameraet de tre cheerleadere mod venstre, indtil det fanger Veronicas sorte Chrysler LeBaron cabriolet, der kommer kørende ind i billedet, idet den, meget symbolsk, bevæger sig i modsatte retning af det kulturkonservative vartegn, som cheerleadere nu engang er. Bevægelsen mod venstre fortsætter, men der panoreres samtidig mod højre efter bilen, så man til sidst ender med et totalbillede af Veronicas

bil, der står parkeret midt i dette ikonografiske high school-univers. Mens dette sker, fortsætter Veronicas voice-over med at fortælle os, at hvis du går på denne skole, "your parents are either millionaires or your parents work for millionaires. Neptune, California: a town without a middle class." Byen Neptune udlægges simpelthen som en ekstremernes by, hvor middelklassen er stort set ikke-eksisterende.

Og hvad er det så for en pige, der sidder i bilen; hvilken del af byens økonomiske grupperinger tilhører hun? Bilen kunne være det første tegn på et svar, men som Lawrence Watt-Evans påpeger i sin underholdende læsning af bilers symbolske betydning i *Veronica Mars*, så giver den sorte LeBaron cabriolet os ikke noget endegyldigt svar. Det er en god, klassisk, hjemmedyrket amerikansk "fun car", men er på ingen måder prangende, hverken med hensyn til pris, farve eller årgang (Watt-Evans 2007: 162-163). Bilen har ikke nogen klar konnotativ værdi, og det er der selvfølgelig en grund til. For på sin vej fra barn til voksen er Veronica i limbo; mellem over- og underklasse, de populære og upopulære og, sidst men slet ikke mindst, fortid og fremtid. Alt dette forstår man selvfølgelig først efter noget tid, men man får ret hurtigt fat i, at Veronica er en paria på Neptune High. Da hun trækker en springkniv (i sig selv et symbol på hendes pseudokriminelle sociale status) for at befri den bagbundne sorte teenager Wallace Fennel (Percy Daggs III) i allerførste scene, udbryder en elev: "You *are* a freak," og reagerer således tydeligt på en bekræftelse af det rygte, Veronica har på skolen. Men man finder også ret hurtigt ud af, at hendes outsiderstatus bunder i, at hun ikke er som andre unge, og at hun, trods sin perifere sociale status, står på retfærdighedens side. Det har hendes befrielse af den "lynchede" sorte mand (mens resten af skolen så passivt til) jo lige vist os. Det er specielt denne evne til at gøre det rigtige, uden skelen til personligt statustab eller fysiske og psykiske repressalier, der gør, at store dele af skolens elever frygter Veronica. Det er nemlig netop disse ting, de selv er allermest bange for, som en elev også udtrykker det, da han argumenterer for ikke at skære Wallace ned. Eleven har ikke lyst til at være den næste, der står alene, tapet halvnøgen fast til en flagstang foran resten af skolen. For Veronica er sådanne forbehold end ikke med i overvejelserne, og hendes sarkastiske "Go Pirates!" fortæller alt om, hvad hun mener om de øvrige elevers mangel på mod og livet som ung i high school i det hele taget.

Hendes unikke status understreges flere gange filmisk med en række forskellige indstillinger: en, der viser Veronica skarpt i forgrunden, mens en



masse af slørede elever befinder sig i baggrunden; en, der viser hende sidde alene ved et bord i skolens spisepause; en, hvor hun befinder sig helt alene på skolens bonede gange; og en, hvor hun i forbindelse med en undervisningstime for særligt talentfulde elever som den eneste ligger sovende hen over bordet, hvorefter hun, på lærerens opfordring, retter sig op og aflirer Alexander Popes "Essay on Man" ordret (jf. fig. 4). Da hun bliver bedt om at svare på, hvad Pope prøver at sige mennesket, og kort svarer, at "Livet er noget lort, indtil man dør," forstår vi, at hun ikke kun taler om Popes pointe, men også om sit eget livssyn.



Fig. 4. Veronicas unikke status understreges ofte filmisk i serien, som her, hvor hun befinder sig, ensom blandt mennesker, ved frokostbordet på Neptune High. Foto: Warner Bros.

Kort sagt er Veronica altså ikke som den gennemsnitlige high school-elev: Hun er en hyperintelligent, hurtigt opfattende, ensom hunulv med en bitter noir-karakters sarkastiske livsanskuelse og sår på sjælen. Som enhver god hårdkogt detektiv har hun dog også en indgroet vilje til at nå frem til sandheden i jagten på retfærdighed. Det er denne vilje, der holder hende gående gennem de tydelige nederlag, hun har oplevet i tiden, der leder op til seriens begyndelse: veninden Lilys død, moderens svigt, bruddet med kæresten Duncan (Teddy Dunn) og efterfølgende eksklusion fra skolens populære klike samt den voldtægt, der fulgte i kølvandet på alt dette. Som hendes lærer også påpeger vedrørende førnævnte Pope-citat, så er pointen netop, at det, der holder os gående gennem livets nederlag, er troen på, at der venter et

bedre liv forude.

Som i så mange andre krimiserier er jagten på sandhed både at finde på et mikro- og et makroplan. Mikroplanet består af de episodiske gåder, Veronica skal løse for andre mennesker, ikke mindst for andre high school-elever. De problemer, disse jævnaldrende har, repræsenterer ofte klassiske ungdomsproblematikker, der opstår i overgangsfasen fra barn til voksen (jf. definitionen af ungdomsseriens indhold tidligere). Selvom de mysterier, der spændes som buer over de første to sæsoner, også omhandler sådanne emner, så rammer de alligevel bredere i forhold til de overordnede, samfundsmæssige problemstillinger, der knytter sig til den verden, Veronica befinder sig i. For på et makroplan kontrasteres Veronicas jagt på sandhed og retfærdighed igen og igen i forhold til de korruperede mennesker, der repræsenterer forsøget på at opretholde status quo i Neptune, CA – navnlig politikere, de rige og byens sherif Don Lamb.

## Neptune Noir

Der er ingen tvivl om, at Neptune, CA er noir-land. Selvom der er tale om solrig forstads-noir mere end regnvåd storby-noir, så har serien sin del af klassiske, ikonografiske noir-elementer: indstillinger af blinkende neonskilte, smalle gyder, billige lejligheder og skumle barer er gennemgående (jf. fig. 5). Men som *Blue Velvet* (David Lynch 1986) bl.a. har vist, så kan det være en mindst lige så skræmmende oplevelse at kradse i overfladen på steder, der ellers fremstår som indbegrebet af det gode, uniforme og tilsyneladende harmoniske liv (Klein 2007: 83-85).

Som tidligere nævnt er Neptunes befolkning delt op i to grupper, og det afspejler sig i dens geografi. Byen består af det ekstremt velhavende Neptune 90909 (de rige unge kaldes "09'ers") på den ene side og af den øvrige,



Fig. 5. *Film noirs* persongalleri, voice over-narration, æstetik og ikonografi præger store dele af *Veronica Mars*. Foto: Warner Bros.

perifere del af byen på den anden. Selvom sidstnævnte beboes af forholdsvis fattige minoriteter, motorcykelbander og kriminelle, er der ingen tvivl om, at den mest omfattende og grusomme kriminalitet har sit udspring i byens velhavende del. Således også de allermest centrale kriminalsager i *Veronica Mars'* to første sæsoner. Disse sager er, på hver deres måde, med til at fremstille et billede af en korrupt by, ledet af fallerede filmstjerner, kyniske forretningsfolk, inkompetente efterforskere og pædofile politikere. Disse forretningsfolk, politifolk og politikere repræsenterer det officielle Neptune, men er på ingen måde i stand til at opnå retfærdighed på vegne af forurettede indbyggere. Og ikke nok med det, den værste kriminalitet er oftest begået eller beskyttet af dem selv. Sherif Lamb fremstår gentagne gange som både inkompetent og svigfuld, værst, da han håner Veronica, idet hun forsøger at anmelde sin voldtægt. Men den uudholdelige Lamb er, som navnet antyder, kun et lam blandt de virkelige ulve. Byens mest populære filmhelt står bag en grusom forbrydelse, retssystemets mandlige dommere formår ikke at opnå retfærdighed i selv den mest åbenlyse mordsag, og flere af de sager, Veronica opklarer, er opstået som en direkte konsekvens af velhavende voksne, der svigter den tillid, som børn viser dem. I forlængelse heraf kan det nævnes, at *Veronica Mars* har en bemærkelsesværdig perlerække af svigtende fædre og mænd, der forulemper kvinder og børn, fysisk såvel som psykisk (jf. Burke 2007) – dog med undtagelse af Veronicas egen suveræne rollemodel af en far, Keith (Enrico Colantoni). Det er præcis i sin kamp med den utilstrækkelige og kriminelle hvide, mandlige del af det officielle Neptune, at Veronica får mulighed for at tackle overgangen fra barn til voksen og derigennem centrale senmoderne problematikker som race, køn og klasse på nuanceret og underholdende vis. Med udgangspunkt i disse kommentarer om *Veronica Mars* er pointen her, at serien på mange måder, i overført betydning, rammer fornemmelsen af, hvordan det føles at være ung.

### Life on Mars

At føle sig ensom og udenforstående, at drukne i uoverskuelige problemer vedrørende fysiske, psykiske og sociale forandringer og at stå over for en gruppe voksne, der primært plejer egne interesser (og ikke har den fjerneste ide om, hvad det vil sige at være ung), hører alt netop ungdommen til. Det er disse elementer, der danner grundstammen i pigen Veronica Mars' univers, og det er Veronicas status som marginaliseret noir-(anti)heltinde, der gør det muligt for hende at tage sådanne ungdomsproblemer ved hornene.

Som tidligere antydnet ligger der så absolut en magt i at kunne se og kritisere verden fra det unikke synspunkt, der ligger uden for den etablerede sociale struktur, som både de populære elever på skolen og de officielle instanser i byen Neptune repræsenterer (Bolte 2008: 99). På grund af højtbegavede verbale evner, og fordi Veronica er en karakter uden specifikke klasse-, race- eller kønsmæssige bindinger – en status, hun gør en dyd ud af at bibeholde gennem store dele af serien – er hun i stand til at se igennem folks løgne og at sætte ord på de sandheder om livet som ung, som hendes jævnaldrende end ikke kan se. Hele noir-tilgangen, med Veronica som *Chick Dick*, viser sig således som et uhyre effektivt perspektiv, ikke mindst når man ønsker at spidde de stereotype opfattelser, rigide sociale strukturer og den apatiske gruppetankegang, der utvivlsomt ligger til grund for store dele af vores liv som både unge og voksne og for vores opfattelse af begreber som race, køn og klasse (Bolte 2008: 101-103, Braithwaite 2008: 132). At *Veronica Mars* desuden behandler diverse ungdommelige temaer og konflikter på en nuanceret måde uden letkøbte svar og med et manuskript, der hele tiden finder nye vinkler at angribe diverse personlige og samfundsorienterede problemstillinger fra, er også med til at placere serien som et rigtigt godt bud på underholdende kvalitets-tv.

Fordi *Veronica Mars* har så mange åbenlyse kvaliteter, har mange i løbet af de sidste år været forundrede over seriens forholdsvis sparsomme succes, og buddene på årsager til dens aflysning er talrige.<sup>7</sup> Det ændrer dog ikke ved, at *Veronica Mars* (både som karakter og som serie) var en ganske fascinerende størrelse at følge de få sæsoner, serien kørte. Og den forbliver stadigvæk et underholdende gennemsyn værd – både for unge og for de lidt ældre, der føler den nostalgiske higen efter at genopleve ungdommens søde smerte gennem den velvalgte noir-optik.

## Litteratur

- Abele, Robert (2004): "Eyes of Veronica Mars - Buffy teen heroine with the weight of the world on her shoulders", *LA Weekly* (04.11.2004). [www.laweekly.com/2004-11-04/film-tv/eyes-of-veronica-mars/](http://www.laweekly.com/2004-11-04/film-tv/eyes-of-veronica-mars/) (besøgt 02.10.2011)
- AFI (2011): "TV-programs of the Year – Official Selections", *AFI.com*. [www.afi.com/tvevents/afiawards05/tvshows05.aspx](http://www.afi.com/tvevents/afiawards05/tvshows05.aspx) (besøgt 02.10.2011)
- Birchall, Claire (2008): "'Feels like home': *Dawson's Creek*, Nostalgia and the Young Adult Viewer", in Glyn Davis & Kay Dickinson (red.), *Teen TV – Genre, Consumption and Identity*. London: BFI: 176-189.
- Bolte, Caralyn (2008): "'Normal Is the Watchword': Exiling Cultural Anxieties and Redefining

- Desire from the Margins", in Sharon Marie Ross & Louisa Ellen Stein (red.), *Teen television: Essays on programming and fandom*. Jefferson, NC: McFarland: 93-113.
- Braithwaite, Andrea (2008): "'That Girl of Yours – she's pretty hardboiled, huh?': Detecting Feminism in Veronica Mars", in Sharon Marie Ross & Louisa Ellen Stein (red.), *Teen television: Essays on programming and fandom*. Jefferson, NC: McFarland: 132-149.
- Burke, Alafair (2007): "Lawless Neptune", in Rob Thomas (red.), *Neptune Noir - Unauthorized Investigations into Veronica Mars* (Smart Pop series). Dallas, TX: BenBella Books: 115-123.
- Davis, Glyn & Kay Dickinson (2008): "Introduction", in Glyn Davis & Kay Dickinson (red.), *Teen TV – Genre, Consumption and Identity*. London: BFI: 1-13.
- Diverse (2011): "Veronica Mars", på Wikipedia.org (24.09.2011). [en.wikipedia.org/wiki/Veronica\\_Mars](http://en.wikipedia.org/wiki/Veronica_Mars) (besøgt 02.10.2011)
- Emmerton, Lisa (2011): "This Teen Sleuth's Tricks Aren't Just for Kids: Connecting with an Intergenerational Audience", in Sue Turnbull & Rhonda V. Wilcox (red.), *Investigating Veronica Mars - Essays on the Teen Detective Series*. Jefferson, NC: McFarland: 123-136.
- Klein, Amanda Ann (2007): "The Noir of Neptune", in Rob Thomas (red.), *Neptune Noir - Unauthorized Investigations into Veronica Mars* (Smart Pop series). Dallas, TX: BenBella Books: 83-93.
- Metacritic (2011): "Best of 2006 - TV Critic Top Ten Lists", *Metacritic*. [apps.metacritic.com/tv/bests/2006/](http://apps.metacritic.com/tv/bests/2006/) (besøgt 02.10.2011)
- MSN (2011): "The Best & Worst Television '04", *MSN.com*. [entertainment.msn.com/news/article.aspx?news=176297&silentchk=1&wa=wsignin1.0](http://entertainment.msn.com/news/article.aspx?news=176297&silentchk=1&wa=wsignin1.0) (besøgt 02.10.2011)
- Povlsen, Karen Klitgaard (1999): *Beverly Hills 90210 – soaps, ironi og danske unge*. Aarhus: Klim.
- Press, Joy (2004): "The Teen Beat", in *The Village Voice* (24.09.2004). [www.villagevoice.com/2004-08-24/art/the-teen-beat/](http://www.villagevoice.com/2004-08-24/art/the-teen-beat/) (besøgt 02.10.2011)
- Ross, Sharon Marie & Louisa Ellen Stein (2008): "Introduction: Watching Teen TV", in Sharon Marie Ross & Louisa Ellen Stein (red.), *Teen television: Essays on programming and fandom*. Jefferson, NC: McFarland: 3-26.
- Scheperlern, Peter (1989): "Spøgelsets navn", *Kosmorama* #189.
- Sconce, Jeffrey (2002): "Irony, Nihilism and the New American Smart Film", *Screen* 43, 4: 349-369.
- Stanley, Alessandra (2004): "A Junior Detective at Hard-Boiled High", *New York Times*, (20.09.2004). [www.nytimes.com/2004/09/20/arts/television/20stan.html](http://www.nytimes.com/2004/09/20/arts/television/20stan.html) (besøgt 02.10.2011)
- Suddath, Claire (2011): "Veronica Mars", *Time*, 01.04.2011. [www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2062540\\_2062542\\_2062545,00.html](http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2062540_2062542_2062545,00.html) (besøgt 02.10.2011)
- Turnbull, Sue & Rhonda V. Wilcox (2011): "Introduction. Canonical Veronica: *Veronica Mars* and Vintage Television", in Sue Turnbull & Rhonda V. Wilcox (red.), *Investigating Veronica Mars - Essays on the Teen Detective Series*. Jefferson, NC: McFarland: 1-22.
- Van De Kamp, Justin (2007): "TV Ratings: 'Veronica Mars' Hits New Season Low", in *Televisionista* (07.02.2007). [televisionista.blogspot.com/2007/02/tv-ratings-veronica-mars-hits-new.html](http://televisionista.blogspot.com/2007/02/tv-ratings-veronica-mars-hits-new.html) (besøgt 02.10.2011)
- Watt-Evans, Lawrence (2007): "I'm in Love with My Car", in Rob Thomas (red.), *Neptune Noir - Unauthorized Investigations into Veronica Mars* (Smart Pop series). Dallas, TX: BenBella Books: 161-168.
- Wee, Valerie (2008): "Selling Teen Culture: How American Multimedia Conglomeration Reshaped Teen Television in the 1990s", in Glyn Davis & Kay Dickinson (red.), *Teen TV – Genre, Consumption and Identity*. London: BFI: 87-98.

## Noter

1. Herefter *Buffy*.
2. Der skelnes her mellem *ungdomsserien* (teen-series): den moderne primetime ungdomsdramaserie; og *ungdoms-tv* (teen-TV): alt tv, der har unge som målgruppe.
3. Herefter *90210*.
4. Herefter *Dawson*.
5. For mere om brugen af intertekstualitet i *Beverly Hills 90210*, se Povlsen 1999.
6. Et klassisk problem opstår for et ungt menneske, konsekvenserne udspilles, og løsningen/moralen præsenteres.
7. Hvis man tjekker diverse blogs og debatsider på nettet, oplever man også i høj grad en forvirring om, hvilken målgruppe serien prøver at ramme. Men mens nogle spekulerer på, om *Veronica Mars* var et målgruppefejlskud, så har seriens hardcore onlinefans en tendens til at kaste skylden på et kynisk, pengegrisk netværk og taler om *Veronica Mars* som perler for svin. Andre forholder sig mere anmelderorienteret til seriens svageste tredje sæson og giver den skylden, mens en helt fjerde gruppe peger fingre ad gigantsuccesen *Lost* (ABC, 2004-2010), fordi den blev vist på en konkurrerende kanal i samme tidsrum som *Veronica Mars*.

## Friday Night Lights – imellem amerikansk drøm og virkelighed

Af KENNETH MCNEIL

Langt størstedelen af de nyere amerikanske dramaserier er præget af intellektualisme og eksotisme. De foregår gerne i lukkede miljøer befolket af *larger than life*-personer, der røver fra narkohandlere, mens de filosoferer over eksistentielle grundvilkår (*The Wire*), eller fremstiller metamfetamin i trailere (*Breaking Bad*).

*Friday Night Lights* er i det tv-serielandskab nærmest eksotisk i sin ikke-eksotiske miljøskildring. Det er et stykke vaskeægte *americana* gravet op af den texanske muldjord og svøbt i svinelæder.

Og så alligevel ikke. I løbet af sine fem sæsoner viste NBC-serien sig nemlig i stand til ikke blot at behandle tunge emner, men at behandle dem bemærkelsesværdigt afbalanceret i sin fremstilling af et "regionally specific but universally true portrait of America" (Poniewozik 2011).

### Med sporten som parentetisk bemærkning

Fourth Down, to sekunder tilbage, og Permian Panthers er bagud 34-28. Ved halvleg var panterne bagud hele 26-7. Nu står de pludselig, imod alle odds, med chancen for at vinde high school-footballsportens hellige gral: et state championship. Vi tager en dyb indånding og forbereder os på fuldbyr-delsen af sportsfilmklichéen over dem alle: det umulige comeback.

Men det mislykkes. Holdets quarterback løber selv med bolden, men bliver tacklet få centimeter fra modstanderens endzone.

Først nægter man at tro det. Footballbanens kunstgræstæppe er blevet revet væk under os. Den traditionelle lykelige slutning er ødelagt. Langsomt – i takt med at spillerne løfter deres sammensunkne kroppe op fra jorden og under omfavnelser kigger hinanden dybt i øjnene – bliver det imidlertid klart, at sejren alligevel er blevet en realitet. De er alle sammen vindere. De har alle sammen lært hinanden og sig selv en livslektion, der rækker meget længere end selv det længste Hail Mary-kast.

Klichéfylt? Bestemt, men samtidig troværdigt i sin simultane hyldelse til og problematisering af et forarmet og marginaliseret texansk bysamfunds sammenhold forankret i én ting: football. Det er football, der får borgerne til at stå op hver morgen, men det er også football, der trælinder de fleste af

byens borgere til at blive hængende generation efter generation.

Når livet gøres op i yards, touchdowns og state championships, bibringes eksistensen mening, men bagsiden af medaljen er selvfølgelig, at den fuldstændige eksistentielle fiasko heller aldrig er langt væk. Alle kan få succes for en stund, men alle kan omvendt også falde igennem – og tilmed til evig tid.

Det er selveste den amerikanske drøm, der er på spil i Peter Bergs *Friday Night Lights* (2004), der på én og samme tid ligger i forlængelse af og skævt i forhold til det moderne amerikanske sportsdrama, som vi kender det fra bl.a. *Hoosiers* (1986), *Field of Dreams* (1989) og *Remember the Titans* (2000).

Det er dog intet at regne imod tv-serien af samme navn, der i løbet af fem sæsoner (2006-2011) ikke blot flyttede ungdomsdramaet væk fra overklassemiljøerne (*Beverly Hills 90210* [Fox, 1990-2000], *Gossip Girl* [CW, 2007-] m.fl.) og det fantastiske (*Roswell* [WB, 1999-2002], *Smallville* [CW, 2001-2011] m.fl.) og over imod et antropologisk studie af et lidet eksotisk udkantsområde, men også tacklede seriøse emner som racisme, handicap og uddannelsesforringelser på både troværdig og uforsødet vis.

### Når filmen kommer til kort

Flere år før film- og tv-inkarnationerne eksisterede *Friday Night Lights* oprindelig i bogform. *Friday Night Lights: A Town, a Team, and a Dream*, der blev udgivet første gang i 1990, dokumenterer det texanske high school-footballhold Permian Panthers' vej til state championship-finalen i 1988.

Forfatteren, den Pulitzer-vindende sportsjournalist H.G. Bissinger, havde oprindelig tænkt bogen som en opløftende førstehåndsbeskrivelse af footballsportens evne til at samle et lille, forarmet bysamfund. I løbet af sin tid i Odessa i det vestlige Texas blev Bissinger dog mere og mere kritisk over for området og dets beboere. Frem for at etablere et fællesskab, forstærkede sporten i stedet de lokale splittelser: Skellet mellem hvid og sort var så iøjnefaldende, at Bissinger kaldte Odessa for det mest racistiske sted, han nogensinde havde været (Bissinger 2005: 89-110). Hånd i hånd med fokuseringen på football gik – ifølge Bissinger – en marginalisering af det akademiske. Footballspillere fik hjælp til at springe over, hvor gærdet var lavest, men hvad værre var, så blev skolens ressourcer samtidig administreret ulige med en opprioritering af football. Alt fra andre sportsgrene til indkøb af nye skolebøger var underordnet den brutale sport (ibid.: 128-152).



Racisme og kritisabel uddannelsesstrukturering er dog, som bekendt, ikke ligefrem det stof, som Hollywoodproducerede sportsfilm er gjort af, hvorfor disse dele overvejende blev skåret væk under filmatiseringen af *Friday Night Lights*.

Det var derfor med blandede følelser, at instruktør Peter Berg i foråret 2004 afsluttede optagelserne. Berg, der i øvrigt er Bissingers fætter, følte ikke, at han havde ydet bogen retfærdighed: "I truly felt that there was a lot more meat from the book that we weren't able to put in the original film" (jf. Mays 2011).

Kort efter filmens udgivelse begyndte den amerikanske instruktør og skuespiller derfor at brainstorme om en tv-serie, og lykken tilsmilede for alvor Berg, da han nogle måneder senere præsenterede ideen for NBC. Der viste det sig nemlig, at netværkets underholdningschef, Kevin Reilly, ikke blot var fan af bogen, men tidligere havde forsøgt at få filmrettighederne. Blot to år efter filmens tilblivelse var tv-serien pludselig en realitet (ibid.).

Pilotafsnittet blev optaget i Austin i februar 2006 og blev første gang vist på tv den 3. oktober samme år med godt syv millioner seere (jf. Wikipedia 2011). Frem for – som NBC havde håbet – at stige faldt seertallet til beskedne 5,5 millioner i løbet af de 22 afsnit i første sæson, og da det ikke blev bedre i løbet af anden sæson, begyndte usikkerheden at brede sig. I oktober 2008 erkendte Reillys efterfølger hos NBC, Ben Silverman, at det ikke så godt ud: "I love [*Friday Night Lights*]. You love it. Unfortunately, no one watches it" (Radaronline 2008). Forfatterstrejken i Hollywood betød, at anden sæson blev begrænset til 15 afsnit, alt imens de skuffende seertal fik NBC til at indgå en aftale med satellitudbyderen DirecTV om at dele produktionsomkostningerne ved serien til gengæld for, at DirecTV fik lov til at vise serien nogle måneder før NBC.

*Friday Night Lights* overlevede dermed imod alle kommercielle odds, og der blev i alt lavet 76 afsnit, inden serien endegyldigt takkede af den 9. februar 2011.

## HBO-antitese

Lige så dårligt som *Friday Night Lights* slog igennem kommercielt, lige så rent gik den imidlertid ind hos tv-anmelderne. Ifølge hjemmesiden Metacritic.com, der samler de største trykte og digitale mediers anmeldelser (dvs. alt fra *Washington Post* til *Slant Magazine*), modtog de fem sæsoner af *Friday Night Lights* i gennemsnit en karakter på 83/100, hvilket placerer

serien i selskab med mastodonter som *Breaking Bad* (86/100), *Mad Men* (86/100) og *Treme* (85/100). Virginia Heffernan fra *The New York Times* blev så overrumplet af seriens første afsnit, at hun gik så langt som til at sige, at serien havde potentiale til at blive "not just television great, but great in the way of a poem or painting" (Heffernan 2006).

Der var dog – og findes stadig – kritikere, der, som *Los Angeles Times'* Paul Brownfield, kritiserede serien for at være overdrevet patosfyldt "storytelling [...] pared down to quick-cutting iconography set to guitars" (Brownfield 2006).

Den kritiske indgangsvinkel fremstår især tillokkende, når man kigger på de *værkinterne* og *værkeksterne* omstændigheder i sammenhæng. De værkinterne elementer, altså alt det, der eksisterer i selve fortælleuniverset i form af en lille sydstatsby befolket af footballspillere, cheerleaders og deres nærmeste familie og venner, der lever og ånder football fra morgen til aften, indbyder i høj grad til (melo)drama helt nede på hverdagsplan uden plads til filosofiske overvejelser og afstikkere. Flere steder skubbes de emotionelle elementer også – som jeg vil komme ind på senere – i forgrunden som f.eks. i seriens titelsekvens og i portrætteringen af flere af de centrale personer, men dog på alt andet end melodramatisk vis. Ligeledes peger ingen af de værkeksterne faktorer, som f.eks. det faktum, at serien blev vist på NBC, der – med undtagelse af Aaron Sorkins *The West Wing* (1999-2006) – ikke ligefrem er kendt for seriøse dramaserier, umiddelbart på, at der skulle være tale om en seværdig tv-serie.

Hverken de værkinterne eller -eksterne elementer harmonerer med vores dominerende kunstidealer i den vestlige verden, der – helt tilbage fra romantikken – har valoriseret den lidende kunstners frembringelse af nye, provokerende og ofte sværttilgængelige værker.<sup>1</sup>

Tværtimod er *Friday Night Lights* på mange måder antitesen til rækken af anerkendte HBO-serier. Hvor f.eks. *Six Feet Under* kredser om homoseksuelitet, stofmisbrug, depression og død samt trækker på intertekstuelle referencer til alt fra Edgar Allen Poes "The Raven" til Luis Buñuels *Den andalusiske Hund* i et bevidst forsøg på at indskrive sig i en kunstfilmramme (jf. kapitel 5 i denne bog), synes *Friday Night Lights* flere steder at tilstræbe det jordnære.

Det hverdagsagtige behøver dog på ingen måde at være banalt. De grådkvalte skænderier, der er sjældne, men til gengæld gerne får frit løb i en sådan grad, at kun det jiddische ord *schmaltzy* slår til, er nemlig ikke melo-

dramatiske overdrivelser, men derimod et resultat af, at *Friday Night Lights* tackler sine temaer lige på og hårdt. Ét er at postulere, at en lille, texansk bys footballbesættelse skaber sammenhold, men også fungerer som en blindgyde, der forhindrer generation efter generation i at indfri deres eksistentielle potentiale. Noget andet er at vise det.

Det er netop viljen og evnen til at omfavne forskelligheder og modsætningsforhold, der gør *Friday Night Lights* opsigtsvækkende.

### Clear Eyes, Full Hearts, Can't Lose

Det allerførste afsnit (1:1, 2006) illustrerer måske allerbedst seriens målsætning om og evne til at balancere det overfladiske med det dybsindige, det harmløse med det provokerende.

Pilotafsnittet er på mange måder en kondenseret udgave af filmen: Først introduceres persongalleriet (træneren, quarterbacken, cheerleaderen, reserve-quarterbacken osv.) og deres indbyrdes forhold, dernæst gøres der rede for fortællingens afsæt (livet på og omkring high school-footballholdet Dillon Panthers, som det navngives i serien), og til sidst går det løs med sæsonens første kamp.

Ligesom filmen slutter *Friday Night Lights*-pilotafsnittet dog ikke med den indikerede forløsning. Frem for at føre sit hold til sejr, bliver holdets stjerne, quarterback Jason Street (Scott Porter), alvorligt skadet, og afsnittet slutter ikke med jublende spillere på en footballbane, men med Dillon Panthers-træneren Eric Taylor (Kyle Chandler) siddende ved Streets sengekant. Det viser sig i de følgende afsnit, at quarterbacken har mistet førligheden fra livet og nedefter, og hele første sæson handler – ligesom de følgende fire sæsoner – lige så meget om det uden for banen som om football.

I hver af de fem sæsoner arbejder *Friday Night Lights* med en håndfuld sidestillede hovedpersoner. Træneren Eric Taylor (Kyle Chandler) må dog henover hele serien betegnes som den dominerende hovedperson, idet han – sammen med konen Tami (Connie Britton) og datteren Julie (Aimee Teegarden) – som de eneste optræder i hvert eneste afsnit, mens de øvrige hovedpersoner skrives ud eller ind i serien i én eller flere sæsoner: f.eks. ender den temperamentsfulde Tim Riggins (Taylor Kitsch) med at sidde ude det meste af femte sæson. Ud over Jason og Tim indtager særligt reserve-quarterbacken Matt Saracen (Zach Gilford), der får til opgave at føre Dillon Panthers til sejr efter Streets uheld, en central rolle.

Persongalleriet ligner ved første øjekast stereotyper taget direkte ud af

*Beverly Hills 90210*-drejebogen: Tim virker som *bad boy* nærmest demonstrativ i sin aggressivitet, druk og hor, Matt ligner den typisk fåmælte og sympatiske *mama's boy*, og holdets running back, Brian "Smash" Williams (Gaius Charles), er kæphøj og højtråbende, som kun afroamerikanere har kunnet være det inden for populærkultur siden Eddie Murphys gennembrud i *48 Hrs.* (Walter Hill 1982).

Der går dog ikke mange afsnit, før disse – og de øvrige personer – begynder at blive trukket i uforudsete retninger. Stereotyperne forvandles til troværdige, ikke-stereotypiske personer gennem seriens insisteren på at konfrontere sit persongalleri med vanskeligheder. Deres indbyrdes forskelle til trods bærer Tim, Matt og Jason alle på tunge åg. Tim lever med sin storebror, der er næsten lige så uansvarlig som ham selv, idet forældrene har ladet dem i stikken; Matt er alene om at passe sin demente bedstemor, idet moren er rejst væk, og faren er på tjeneste i Irak; mens Jason skal forlige sig med at tilbringe resten af livet i en kørestol. Alle tre kæmper på forskellige måder med problemerne. Tim bruger sin øldrikkende, småkriminelle *bad boy*-rolle som et skjold til at holde sin bror, sin kæreste og sine footballvenner på afstand; Matt forsvinder ind i sig selv, mens han udadtil forsøger at lade, som om at alt er o.k.; og Jason lader – i første omgang – sine frustrationer gå ud over kæresten Lyla.

I alle tre tilfælde er reaktionerne ikke blot forståelige, men også maskulint troværdige. Drengene, mænd, hankønsvæsner i 17-18-årsalderen agerer i forvejen mere instinktivt end rationelt. De urimelige og umulige omstændigheder forstærker blot den tilbøjelighed.

*Friday Night Lights* kredser i det hele taget – som en naturlig konsekvens af sit geografiske afsæt (det konservative Texas) og sit narrative fokus (den aggressive footballsport) – meget omkring kønsroller. Tim, Matt og Jason udvikler sig afsnit efter afsnit som et resultat af de udfordringer, de bliver stillet over for. Samtidig indordner de dog i mange sociale situationer deres adfærd efter footballsportens maskuline normer og værdier. Når træneren siger "spring!", så svarer de "hvor højt?" Når en holdkammerat er i problemer, hjælper man ham, uagtet om han er sort eller hvid. Følelsen af samhørighed og fællesskab, som footballholdet giver spillerne, er på mange måder ligesom kernefamiliens tryghedsfølelse (Nyman 1997: 121-127). Det vel nok bedste eksempel optræder i afsnittet "Laboring" (IV:12, 2010), hvor East Dillon Lions møder lokalrivalerne Dillon Panthers, i kølvandet på at træner Taylor ved sæsonens start blev flyttet fra de ressourcestærke

Panthers til de ressourcesvage Lions efter en moralsk uoverensstemmelse. I kølvandet på Panthers-ledernes forsøg på at få flyttet kampen fra Lions-holdets hjemmebane, samles Lions-spillerne i nattens mulm og mørke på Panthers-holdets hjemmebane og placerer – i løbet af flere timer – tandstikker overalt på deres bane for at sikre, at de ikke kan træne på den. Som én af Lions-spillerne udtrykker det: "If we can't practice on our field, then they're not going to practice on their field." Det er en lige dele barnlig, sjov og dum spøg, men også et vidnesbyrd om fællesskab. Hvorfor ligge på knæ på en footballbane hele natten for at placere tandstikker på den? Den slags gør man kun for holdet, kun for familien.

Ligeledes virker det naturligt snarere end grænseoverskridende, at træneren, Eric, investerer sig personligt i flere af spillerne ved f.eks. at tilbyde Jason et job som hjælpetræner, da denne ikke er langt fra selvmordets rand (II:6, 2007), og ved at lade Tim midlertidigt flytte ind, da hans egen boligsituation bliver helt uholdbar (II:9, 2007). Eric er ikke blot en træner, men en faderfigur for flere af disse unge mænd, og det er den respekt, som han kræver, men også giver til hver enkelt af dem, der er selve basis for det maskuline fællesskab. Footballholdets kampråb, "Clear Eyes, Full Hearts, Can't Lose", er selvsagt ikke kun til en indstilling til football, men til livet generelt og afspejler Taylors idealistiske holdning: at hæderlighed, hårdt arbejde og respekt er vejen gennem livet.

*Friday Night Lights* er på mange måder en social(istisk) vinkel på den kapitalistisk funderede amerikanske drøm.

## **Et farvel til ungdomsseriens overfladiskhed**

En vigtig forudsætning for den overbevisende tematisering af bl.a. kønsroller og fællesskab er seriens håndtering af selve footballsporten.

*Friday Night Lights* er rent strukturelt opbygget som en føljeton snarere end som en række uafhængige episoder med introduktion af og afslutning på en bestemt situation inden for det enkelte 45 minutters afsnit. Det gør det først og fremmest muligt for serien at fokusere på konsekvenserne af lovalsamfundets besættelse af football snarere end på selve footballspillet.

Det havde været oplagt at bruge kampene som rammefortællinger ved f.eks. i hvert afsnit at bygge op til og afslutte afsnittet med en kamp: I sæsonens første kamp møder Dillon Panthers rivalerne fra Westerby, i anden kamp gælder det San Marco, osv. Det gør serien dog ikke. Faktisk er der flere afsnit, hvor der slet ikke spilles kampe, og hvor der kun tilbringes få

sekunder på træningsbanen. Det gælder f.eks. afsnittet "The Son" (IV:5, 2009), hvor Matt bliver tvunget til at forholde sig til sin fars død. Indledningsvis fortrænger han – helt i tråd med sin generelle tendens til indelukthed – sorgen gennem sin stoiske facade. Han ser gamle videohilsner fra sin far, modtager trøstende ord fra kæresten Julie og klarer de praktiske omstændigheder i forbindelse med begravelsen uden at fortrække en mine. Hans tomme ansigt er næsten skræmmende. Man fornemmer, at han bruger alle sine kræfter på at holde tårerne væk. Næste aften reagerer han endelig på den eneste måde, man kan reagere på som sørgende: irrationelt og følelsesladet. I selskab med sine venner fra footballholdet og kraftigt alkoholpåvirket beslutter Matt sig for at bryde ind på kapellet for at se farens lig, som han hidtil ikke har set, fordi faren blev dræbt af en landmine, og liget derfor vil være et ubehageligt syn. "I wanna see my dad," forklarer Matt med sikker stemme bedemanden, der til sidst tøvende indvilger i at vise Matt liget. De går ind i rummet med kisten, mens vi – seerne – forbereder os på et chokerende syn, men som så ofte i serien bryder scenen med vores forventninger. Frem for at vise os liget, bliver vi konfronteret med Matts ansigtsudtryk, før og efter kisten åbnes (jf. fig. 1-2).

Billederne her giver naturligvis kun et ringe indtryk af scenens emotio-



Fig. 1-2. Matt Saracen før og efter at have set sin fars (formodentlig) maltrakterede lig. *Friday Night Lights* (IV:5, 2009). Foto: Universal.



nelle indvirkning. Matts skælvende læber og udspilede øjne med antydningen af en tåre i øjenkrogen ved synet af sin fars lig er ikke kun et resultat af skuespiller Zach Gilfords forståelse for og evne til at udnytte ansigtsudtrykkets nuancer. Det er også et resultat af *Friday Night Lights*' inkluderende kreative proces, hvor – som skribent Maureen Ryan udtrykte det efter at have overværet optagelserne – "actors are not only allowed but encouraged to improvise their lines" (Ryan 2007). Ved at tillade en vis improvisatorisk frihed, filme med 3-4 håndholdte kameraer og indspille serien på faktiske lokaliteter (cafeterier, omklædningsrum mv.) frem for på *sets*, var *Friday Night Lights* i øvrigt rent produktionsmæssigt et drastisk brud med de begrænsende high school-korridorer og -klasseværelser, som har været dominerende lige siden *Beverly Hills 90210* og frem til flere af nutidens serier som f.eks. *Glee* (Fox, 2009-).

Netop situationen omkring Matts fars død er stærkt repræsentativ for *Friday Night Lights*. Farens død er selvsagt det hidtil sørgeligste øjeblik i Matts liv og dermed en scene, der indbyder til melodramatisk overdrivelse i form af kluntet verbal dissekering a la "I never got to tell him how much I loved him" og/eller pludselige pseudoindsigter magisk opnået gennem konfrontationen med død.

Frem for at falde for fristelsen til at malke situationen i et forsøg på at få "the audience sensation [to mimic] what is seen on the screen" (Williams 1991: 4), som et melodramatisk værk ville gøre det, reagerer Matt helt i tråd med sin personlighed: ved at begrave sorgen dybt i fortrængningens muldjord, indtil han til sidst tvinges til – og altså ikke selv vælger – at mærke den. Det er en decideret fysisk ubehagelig sorgbearbejdelse. Ikke kun for Matt, men også for seeren, der gennem flere sæsoner har fulgt hans (til tider forgæves) forsøg på at opretholde en perfekt facade.

Jasons invalidering, Tims fraværende forældre, Matts sorg og de øvrige udfordringer for persongalleriet ligger samtidig i forlængelse af seriens villighed til at konfrontere det nye årtusindes amerikanske virkelighed i form af bl.a. krigstraumerne fra Afghanistan og Irak samt den økonomiske depression.

## Det personlige og det fælles

Tematisk rummer *Friday Night Lights* i det hele taget et interessant miks af såvel klassiske (alkohol, sex, abortspørgsmålet) og relativt nye<sup>2</sup> (det amerikanske sundhedsvæsen, vægtningen af football i forhold til det akademiske)

ungdomsproblemer som generelle samfundsproblemer (f.eks. racisme).

Jonathan Culler definerer tematisk analyse som en proces, der beskæftiger sig med det pågældende analyseobjekt "as expressing a significant attitude to some problem concerning man and/or his relation to the universe" (Culler 1975: 115). Skellet mellem perifere problemer og temaer går således i en vis grad mellem det personlige og det fælles. Lige så klart som *Friday Night Lights* tematiserer kønsroller i det konservative Texas, lige så tydeligt er det, at serien bl.a. undgår at diskutere kvindens situation på arbejdsmarkedet i forbindelse med Tami Taylors ansættelse som studievejleder og senere rektor på Dillon High School.

Hvor kønsroller og *især* spørgsmålet om fællesskab kontra individualisme løber som en rød tråd igennem alle afsnit, bliver flere af de øvrige temaer i stedet hevet frem situationelt – omend typisk på tværs af flere afsnit (jf. føljetonstrukturen).

Forholdet mellem etniske grupper vendes flere gange i *Friday Night Lights*, hvilket i vid udstrækning er en konsekvens af den texanske demografi. Texas er, sammen med Hawaii, New Mexico og Californien, en *majority-minority*-stat, dvs. en stat, hvor mere end 50 % af befolkningen er ikke-kaucasisk (35 % latinamerikanere, 12 % afroamerikanere, og 5 % andre minoriteter; jf. Combs 2006). I de fleste afsnit er raceforskellene en præmis, der ikke eksplicit diskuteres. Det gælder f.eks. i "El Accidente" (I:6, 2006), hvor den latinamerikanske Panthers-spiller Bobby "Bull" Reyes (Walter Perez) overfalder en nørdet, kaukasisk medstuderende, uden at det direkte fremstilles som værende – men dog alligevel antydes at være – racistisk motiveret.

I de to afsnit "Blinders" og "Black Eyes and Broken Hearts" (I:15 og I:16, 2007) ligger racespørgsmålet dog ikke blot latent under overfladen. Det er selve omdrejningspunktet. I et interview med sportspressen sammenligner Eric Taylors assistenttræner Mac (Blue Deckert) holdets running back, "Smash", der er sort, med en vild køter ("what I'm saying Karen, and I'm saying it in a good way, is that guys like Smash are fearless, dangerous, they're like junkyard dogs"). Den uheldige udtalelse spredes via tv og radio i løbet af nogle få timer gennem hele Dillon-området, og der går ikke lang tid, før footballholdet er opdelt i hvide og sorte. De sorte spillere nægter at spille, så længe Mac er assistenttræner, mens de hvide omvendt mener, at der er tale om en overreaktion fremprovokeret af en mediestorm. I løbet af de to afsnit kommer *Friday Night Lights* omkring flere af de centrale perso-



ners bevidste og ubevidste raceopfattelse og formår – ad den vej – at få be-  
lyst, hvordan slaveritidens skygge stadig hviler over store dele af Syden.

Tilsvarende komplekst og tvetydigt behandles abort. Hvor den gravide  
pige eller kvinde i flere amerikanske film og tv-serier "is spared having to  
exercise her will, thanks to the convenient plot device of a miscarriage"  
(Bellafante 2010),<sup>3</sup> tackler *Friday Night Lights* problemet lige på og hårdt.  
Endnu mere imponerende er det dog, at serien ikke blot – som hundredvis  
af andre ungdomsserier – udelukkende fokuserer på den unge, gravide pi-  
ges kvaler i forbindelse med at vælge mellem barn og abort, men går i en  
helt ny retning. I "Injury List" og "Laboring" (IV:11 og IV:12, 2010) kom-  
mer Tami i store problemer, efter at hun – som studievejleder – har hjulpet  
Becky med at finde yderligere information om abort. Moren til footballspil-  
leren Luke (Matt Lauria), der har gjort pigen gravid, anklager Tami for dels  
at have trådt uden for sit beføjelsesområde, dels at have handlet moralsk  
uansvarligt. Flere steder i det religiøst reaktionære Texas opfattes abort som  
overlagt fosterdrab, og det mest imponerende i "Injury List" og "Laboring"  
er, hvordan der udtrykkes en forståelse for begge sider. Hverken de konser-  
vative eller de liberale røster dæmoniseres, omend det mærkes, at serien  
taler for friheden til at vælge. Primært præsenteres abortspørgsmålet dog  
som et historisk og religiøst betinget problem uden nogen klar løsning, hvor  
tredjeparter – som Tami – har alt at tabe og intet at vinde.

Foruden de personlige temaer som køn, race og seksualitet, der taler di-  
rekte til den enkelte seers moralske kompas, drister *Friday Night Lights* sig  
ved flere lejligheder til at bringe tunge samfundsemner på banen. Nogle  
gange sker det implicit, som da Jason sammen med Tim drager til Mexico  
for at få foretaget en risikabel stamcelleoperation for at få fertiliteten tilba-  
ge (II:3, II:4 og II:5, 2007) med en underliggende kritik af det amerikanske  
sundhedsvæsens manglende evne til at informere sine patienter om livsfar-  
lige panikløsninger. Andre gange ekspliciteres samfundskritikken som i "I  
Knew You When" (III:1, 2008), hvor lærerne på Dillon High beklager sig til  
Tami, der på dette tidspunkt er rektor, over, at der skæres ned på det akade-  
miske område (bøger, undervisningstimer mv.), mens footballholdet får det  
bedste af alting. Afsnittet er ikke kun opsigtsvækkende i sin kontrastering af  
fysisk og psykisk udfoldelse, men også helt overordnet tematisk: hvis man  
ser bort fra David Guggenheims dokumentar om det amerikanske skolevæ-  
sen, *Waiting For Superman* (2010), fylder debat om uddannelsessystemet  
mindre end lidt i amerikanske film og tv-programmer.

I både de implicitte og eksplicitte tilfælde er balancegangen mellem det opløftende og det deprimerende opsigtsvækkende. *Friday Night Lights* lader f.eks. ikke kritikken af footballsportens marginalisering af det akademiske stå alene, men problematiserer så at sige sin egen problematisering ved at vise de mange positive aspekter af footballmiljøet lige fra fællesskabet på footballholdet til trænerens evne til at indgyde hver enkelt spiller selvtilid, som da han f.eks. taler med quarterbacken Vince, efter at det står klart, at deres hold, East Dillon, det næste år bliver lagt sammen med rivalerne fra Dillon High. Træner Taylors ord er lige så koncise, som de er velvalgte: "You're gonna be the star quarterback of the Dillon Panthers next year. And you're gonna shine." Andet behøver Vince ikke at høre. Mere behøver Eric ikke at sige.

### Nostalgiens æstetik

Et af de mest bemærkelsesværdige aspekter ved *Friday Night Lights* er – som nævnt – seriens evne til at belyse situationer fra alle sider. Lige meget om vi følger bredskuldrede footballspillere i et omklædningsrum fyldt med mudder, skridtbeskyttere og svedstank eller Eric og Tamis forsøg på at indgå et kompromis i forhold til deres respektive arbejdsmæssige ambitioner, får vi sagen præsenteret i sin komplekse helhed.

Nøglen til denne dobbelttydighed er den lige dele nostalgiske og bitter-søde grundtone. Det starter med seriens faste titelsekvens – en serie texanske stemningsbilleder af solnedgange, nedslidte forstadshuse og footballspillere i uniform flettet sammen via overtoninger (jf. fig. 3) tilsat guitar, bas og trommespil, der starter afdæmpet, men løbende bliver mere bombastisk (komponeret af erfarne W.G. Walden) – og gennemsyrrer hver eneste frame af hvert eneste afsnit.

Den ofte rystede og urolige billedside træder gerne i forgrunden i de mest dramatiske øjeblikke. Da quarterbacken J.D. McCoy (Jeremy Sumpter) f.eks. i "Underdogs" (III:12, 2009) styrter ind på Erics kontor og konfronterer sin træner med, at denne har anmeldt J.D.s far til politiet for vold, klippes der ikke blot hidsigt mellem J.D. og Eric, som var selve klippet lig en bokseres knyttnæveslag. Selve billedet ryster også mere, end det normalt gør (som et resultat af optagelsesmetoden med tre håndholdte kameraer, der frit bevæger sig rundt om skuespillerne). Set i sammenhæng med de hyppige ekstreme nærbilleder, der beskærer ansigterne ved hagen og ved øjnene (jf. fig. 4), giver det en billedserie, hvor man dels kommer tæt på (via be-



Fig. 3-4. De ikonografisk texanske billeder bløder ind i hinanden under seriens titelsekvens, mens ultranære beskæringer bringer os ubehageligt tæt på persongalleriet i *Friday Night Lights* – i dette tilfælde Landry (Jesse Plemons). Foto: Universal.



skæring), dels får fremhævet de dramatiske øjeblikke (via de rystede billeder).

Den største rolle i etableringen af seriens nostalgiske og bittersøde tone spiller dog lydsiden. Lige fra den adrenalinpumpende punkrock, der spiller under footballkampene, til den bløde countrymusik, der siver ud af højtalernerne, når Matt og kæresten Julie har et romantisk øjeblik i fred, gøres der brug af musik, der harmonerer med den texanske forkærlighed for det simple. Det er ofte melankolsk, men aldrig biedermeiersk.

Helt i tråd med seriens stræben efter realisme i alle situationer trækker *Friday Night Lights* på lyd- og skuespilsiden på en metode, som Daniel Walters meget præcist har beskrevet som "the power of inarticulate speech" (Walters 2011). Hvor dialogen i flere moderne amerikanske tv-serier er så velartikuleret, at det decideret forringer troværdigheden – som f.eks. i den ellers fremragende NBC-serie *The West Wing* og i det verbale skydetelt kendt som *Gilmore Girls* (WB/CW, 2000-2007) – bekæmper *Friday Night Lights* bevidst denne tendens. Eric, Matt, Tami og alle de andre taler simpelthen, som rigtige mennesker taler. Nogle gange taler de samtidig; andre gange er de så arrige, ængstelige eller kede af det, at de snubler over ordene. Efter at han har fået vist sin fars lig, kan Matt kun fremstamme et fåmælt "thank

you” til bedemanden, inden han skynder sig ud af rummet uden at svare på sine venners ”are you alright?” (IV:5, 2009). Tilsvarende taler Eric og en grådkvalt J.D. i munden på hinanden og snubler samtidig over ordene, da de forsøger at finde ud af, hvad de skal gøre efter et voldsomt opgør mellem J.D. og hans far (III:11, 2008). Spredt ud over seriens fem sæsoner er der tilmed flere passager uden eller næsten uden dialog, hvor personernes modløshed er så gennemgribende, at vi – som seere – nærmest ikke kan undgå at mærke den.

Den gennemgående intime fortællestil (rystede billeder, intime nærbilleder og troværdig dialog) tvinger os ikke blot til at konfrontere såvel op- som nedturene, men sætter samtidig disse i et nostalgisk lys helt i tråd med den regionale forankring i *americana*.

### Tro og håb i fortvivlelsens æra

Trods de mange følelsesmæssige op- og nedture i løbet af de fem sæsoner fremstår *Friday Night Lights* mere melankolsk end melodramatisk i sit udtryk. Ofte præsenteres problemer så umulige, at gråd og skænderier virker utilstrækkelige.

Hvor de fleste nyere dramaserier, der tackler vægtige temaer, gør brug af en eskapistisk præmis (f.eks. fremstillingen af metamfetamin i *Breaking Bad*), tager *Friday Night Lights* afsæt i 00'ernes største problemer i USA: den økonomiske krise og den etnisk betingede opdeling i dem og os.

Udfordringerne for protagonisterne føles ikke som *deus ex machina*-indgriben fra oven rettet mod at føre Eric og det øvrige persongalleri gennem katarsiske prøvelser. Nej, det føles slet og ret som en naturlig spejling af den amerikanske virkelighed. Især i sæson fire og fem – optaget i hhv. 2009 og 2010 – fremstilles situationen ofte så dystert, at man skal tilbage til *The Wire* (2002-2008) for at finde et lignende sortsyn.

*Friday Night Lights* adskiller sig imidlertid fra David Simons magnum opus ved konstant at holde håb/fortvivlelse-vægtstangen i balance frem for at svælge i den eksistentielle defaitisme. Selv med en hullet, graffitiovermalet bane og en flok ugidelige spillere, der er helt ude af form, bevarer Eric i starten af sæson fire troen på, at East Dillon Lions – hans nye hold – kan blive til noget. Selv efter tabet af sin førlighed, sin kæreste og sine drømme finder Jason en mening og et formål med livet.

*Friday Night Lights* er selve legemliggørelsen af udtrykket *hope against hope*. Det er en serie, der igen og igen lader sine personer løbe hovedet

imod muren, men også en serie, der belønner deres tro med en villighed til at "flip scripts" – altså ved at give dem en succesoplevelse, når det ser alermørkest ud: "A show like Friday Night Lights, steeped in angst and frustration, can give its characters a pure win once in a while. No 'but.' No catch" (Walters 2011).

Det er fristende at pege på, at hele Dillons venten på et state championship er beslægtet med de to vagabonders venten i Samuel Becketts *Waiting For Godot*, hvor de venter og venter på den illusoriske Godot og *netop* derfor, fordi de venter, ikke er i stand til at komme videre. Selvom mesterskabet i ny og næ havner i Dillon (modsat Godot, der aldrig dukker op), er det oplagt at hævde, at såvel footballspillerne som deres familie, venner og bekendte i Dillon netop trælbindes af deres venten.

Det er dog kun den halve sandhed. Lige så klart som football er roden til flere af lokalsamfundets problemer, lige så tydeligt er det samtidig, at det er fællesskabet på og omkring footballholdet, der overhovedet gør det muligt at vente. Det er football, der gør tilværelsen udholdelig.

*Friday Night Lights* eksisterer ikke blot i, men udforsker aktivt grænselandet mellem fortidens og nutidens amerikanske selvforståelse. Serien bruger sin regionale forankring i Texas til at konfrontere alvorlige problemer, der gælder for hele den vestlige verden, men er samtidig så forankret i sin tro på den amerikanske drøm, at håbet aldrig slukkes.

Det er et spørgsmål om balance og om igen og igen at turde bryde med vores forventninger. Der findes utallige tv-serier, der besidder mere flair i sin lillefinger, end Dillon Panthers- og East Dillon Lions-footballholdene kan mønstre tilsammen, men der findes ikke mange tv-serier, der er lige så naturlige og troværdige. Nøglen er balance. Det ville være oplagt at kalde det zen. Hvis ikke lige vi var i Texas.

## Litteratur

- Bissinger, H.G. (2005, opr. 1990): *Friday Night Lights: A Town, a Team, and a Dream*. London: Yellow Jersey Press.
- Bellafante, Ginia (2010): "Abortion in the Eyes of a Girl from Dillon", *The New York Times* (09.07.2010). [www.nytimes.com/2006/10/03/arts/television/03heff.html](http://www.nytimes.com/2006/10/03/arts/television/03heff.html) (besøgt 12.09.2011)
- Brownfield, Paul (2006): "NBC's 'Friday Night' is blinded by the lights", *Los Angeles Times* (03.10.2006). [www.nytimes.com/2010/07/10/arts/television/10lights.html](http://www.nytimes.com/2010/07/10/arts/television/10lights.html) (besøgt 12.09.2011)
- Combs, Susan (2006): "Texas in Focus: Demographics", *Window on State Government*. [www.window.state.tx.us/specialrpt/tif/population.html](http://www.window.state.tx.us/specialrpt/tif/population.html) (besøgt 12.09.2011)

- Culler, Jonathan (1975): *Structuralist Poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- Heffernan, Virginia (2006): "On the Field and Off, Losing Isn't an Option", *The New York Times*. [www.nytimes.com/2006/10/03/arts/television/03heff.html](http://www.nytimes.com/2006/10/03/arts/television/03heff.html) (besøgt 12.09.2011)
- Kant, Immanuel (1995, org. 1790): *Kritikk af dømmekraften* (overs. Espen Hammer). Oslo: Pax.
- Mays, Robert (2011): "Clear Eyes, Full Hearts, Couldn't Lose", Grantland.com, 13.07.2011. [www.grantland.com/story/\\_/id/6766070/clear-eyes-full-hearts-lose](http://www.grantland.com/story/_/id/6766070/clear-eyes-full-hearts-lose) (besøgt 12.09.2011)
- Nyman, Jopi (1997): *Men Alone: Masculinity, Individualism and Hard-Boiled Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- Poniewozik, James (2011): "Farewell to FNL: Bridging America's Divides", *Time* (14.02.2011). [www.time.com/time/magazine/article/0,9171,2046052,00.html](http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,2046052,00.html) (besøgt 12.09.2011)
- Radaronline (2008): "Ben Silverman Is Not Optimistic About Friday Night Lights", Radaronline.com (27.10.2008). [www.radaronline.com/exclusives/2008/02/ben-silverman-is-not-optimistic-about-friday-night-lights.php](http://www.radaronline.com/exclusives/2008/02/ben-silverman-is-not-optimistic-about-friday-night-lights.php) (besøgt 12.09.2011)
- Ryan, Maureen (2007): "The revolutionary 'Friday Night Lights' makes all the right moves", in *Chicago Tribune* (20.03.2007). [featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment\\_tv/2007/03/the\\_revolutiona.html](http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/2007/03/the_revolutiona.html) (besøgt 12.09.2011)
- Walters, Daniel (2011): "Five *Friday Night Lights* tricks for making great TV", in *The Pacific Northwest Inlander*. [www.inlander.com/spokane/blog-2792-five-friday-night-lights-tricks-for-making-great-t.html](http://www.inlander.com/spokane/blog-2792-five-friday-night-lights-tricks-for-making-great-t.html) (besøgt 12.09.2011)
- Wikipedia (2011): "Friday Night Lights (U.S. ratings)", Wikipedia.org (09.04.2011). [en.wikipedia.org/wiki/Friday\\_Night\\_Lights\\_\(U.S.\\_Ratings\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Friday_Night_Lights_(U.S._Ratings)) (besøgt 12.09.2011)
- Williams, Linda (1991): "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly*, 44, 4.

## Noter

1. I det nu berømte værk *Kritik af dømmekraften* (1790) beskriver Immanuel Kant den grundforestilling, der siden er blevet beskrevet som hhv. *autonomiæstetikken* og *den romantiske kunstopfattelse*. Her hedder det således, at "skøn kunst kun [er] mulig som geniets produkt" (Kant 1995: §46, 186).
2. Det skal noteres, at der i førnævnte *Beverly Hills 90210* faktisk anslås en lignende tematik, idet Brandon (Jason Priestley) ansættes af dekanen på college til at være manuduktør for den sorte basketballspiller D'Shawn Hardell (Cress Williams). Det pudsige lærermester-elev-forhold (imellem den klejne, hvide Brandon og den fysisk overlegne afroamerikaner D'Shawn) bliver snart anledning til at tematisere en række af de problemstillinger, der knytter sig til basketball- og footballscholarships: forholdet imellem det sportslige og det akademiske og forholdet imellem positiv særbehandling (*affirmative action*), beregnet på at udjævne nedarvede sociale uligheder, og opprioritering af en skoles profil over faktiske akademiske standarder. Diskussionen om *affirmative action* (også, lidt nedsættende, betegnet som *affirmative blacktion*) har længe floreret i det amerikanske samfund, og det er netop denne værdidebat, angående skolepolitik, arbejde og akademiske standarder, som bringes i spil i *Beverly Hills 90210* og – i en mere dybdegående forstand – i *Friday Night Lights*.
3. Et eksempel på dette ser vi i Fox-serien *Party of Five* (1994-2000), hvor Julia (Neve Campbell) bliver gravid med ungdomskæresten Justin (Michael A. Goorjian). Julia træffer den altid – men i en amerikansk sammenhæng *særdeles* – svære beslutning at få en *provokeret abort*, men frigøres alle moralske skrupler og ethvert moralsk ansvar, idet hun får en (for plottet og for tilskuerens identifikation) belejlig *spontan abort*.

## Appendiks: Bogens bidragydere

### Bruhn, Jørgen

Født 1968. Ph.d. fra Litteraturvidenskab ved Københavns Universitet, ansat som docent i litteraturvidenskab med intermedial inriktning ved Linnéuniversitetet i Växjö. Bruhn har forsket i Marcel Proust, M.M. Bakhtin, fransk middelalderlitteratur og romanens litteraturteori og -historie. I den seneste tid har hans arbejde centreret sig omkring intermedial teori og analyse, og foruden monografier om Proust (s.m. Bo Degn Rasmussen) og Bakhtin har han skrevet adskillige artikler på både svensk, dansk og engelsk, i tidsskrifter som *KRITIK*, *Word & Image*, *Tidsskrift för litteraturvetenskap* og *Journal of Scandinavian Cinema*, bl.a. om intermediale forhold. Ved siden af sit aktuelle arbejde med *The Wire* arbejder han i øjeblikket på en intermedial analyse af den svenske instruktør Jan Troells værk. Ser meget sjældent tv-serier, men har indtaget *The Wire* som en russisk roman.

### Gjelsvik, Anne

Født 1965. Professor i filmvidenskab ved NTNU Trondheim. Hendes forskningsområder har kredset om forholdet mellem fiktionsfilm og samfund, og hun har arbejdet med amerikansk samtidsfilm og værdier, ikke mindst relateret til behandlinger af fiktionsvold og kønsroller. Har skrevet bøger og artikler om vold i medierne, filmanalyse og filmkritik, har desuden redigeret en antologi om Clint Eastwoods to Iwo Jima-film (s.m. Rikke Schubart, Wallflower Press), og arbejder i øjeblikket på et projekt om faderroller i amerikanske samtidsfilm med den provisoriske titel "Home is Where the Father Is". Hun har tidligere været ansvarlig redaktør for *Norsk Medietidsskrift* samt leder for Norsk Medieforskerlag, og i 2007 fik hun Norsk Medieforskerlags formidlingspris. Hendes favoritserier er *The West Wing*, *The Wire* og BBC-produktionen *Bleak House*.

### Graversen, Anne Hammerich

Født 1984. Stud.mag. i medievidenskab, Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. BA i nordisk sprog og litteratur med suppleringsfag i medievidenskab, Aarhus Universitet. Har tidligere skrevet om tv-serien *The Sopranos* (i artiklen "På skuldrene af gangstere", 16:9, 2011), og denne er også hendes favorit blandt tidens kvalitetsserier, i skarp konkurrence med *The Wire*.

### Haastrup, Helle Kannik

Født 1965. Lektor, ph.d. i medievidenskab ved Institut for Kultur og Identitet, Roskilde Universitet. Hun er forfatter til *Genkendelsens glæde – intertekstualitet på film* (Multivers 2010) og har skrevet artikler om film- og medieæstetik og -genrer, 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) og i tidsskrifterne *Akademisk Kvarter*, *Kosmorama*, *Northern Lights* og *Norsk Medietidsskrift*. Hendes yndlingsserier er *Six Feet Under*, *Mad Men*, *Heroes*, *Damages* og *House M.D.*

### Halskov, Andreas

Født 1981. Cand.mag. i filmvidenskab og engelsk med speciale i filmens lydside. Adjunkt i engelsk og mediefag ved Egaa Gymnasium og fast skribent samt medredaktør ved 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*). Har flere gange skrevet om nyere amerikanske tv-serier, herunder en oversigtsartikel om HBO (s.m. Henrik Højer) og en artikel

om nyere amerikanske *smartcoms* (begge til *Kosmorama* #248). Har senest skrevet et kapitel om "Tendenser og brudflader i moderne dansk reality-tv" til bogen *MedierNu – massemedier og meningsdannelse* (Systime, 2011). Hans yndlingsserie er *Twin Peaks*, men af de nyere kvalitetsserier er favoritterne *Six Feet Under* og *Breaking Bad*.

### Hundtofte, Troels Jacob

Født 1985. Kandidatstuderende i engelsk med sidefag i film & tv ved Aarhus Universitet, og i øjeblikket igang med at skrive sit speciale i "Pedophobia in Post-World War II Horror Cinema". Han er desuden produceret manuskriptforfatter, hvis kortfilm har spillet ved blandt andre Tribeca Film Festival, Palm Springs International Shorts, Dublin International Film Festival og Rushes Soho London Film Festival. Hans favorit-tv-serie er Paul Feigs *Freaks and Geeks*.

### Højer, Henrik

Født 1969. Medstifter af *16:9*. Cand. mag. i nordisk sprog og litteratur og film- og tv-kundskab. Har tidligere undervist på Odder Højskole, i bl.a. filmkundskab, filosofi og litteratur, men underviser nu i dansk og mediefag på Langkær Gymnasium & HF. Desuden foredragsholder og sammen med Jakob Isak Nielsen forfatter til bogen *Film i øjet (Dansk lærerforeningens Forlag, 2005)*. Har undervist på Aarhus Universitet i nyere amerikanske dramaserier og har ofte skrevet om dette fænomen, senest (s.m. Andreas Halskov) i en artikel om HBO til *Kosmorama* #248. Hans yndlingsserier er *The Sopranos*, *The Wire* og *Deadwood*.

### Højer, Michael

Født 1976. Cand.mag. i engelsk og film- og tv-kundskab fra Aarhus Universitet. Lektor ved Favrskov Gymnasium. Arbejder desuden freelance som filmunderviser, anmelder, skribent og foredragsholder. Har flere gange skrevet om amerikanske film og den amerikanske filmindustri, bl.a. i artiklerne "Krigskomедier" (*16:9*, 2007), "Kærlighedens farve er rød" (*16:9*, 2004) og "Højt at flyve...?" (*16:9*, 2004), men inden for nyere amerikansk tv er yndlingsserien *The Wire*.

### Kau, Edwin

Født 1947. Ph.d. og lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Underviser i teori og analyse af hhv. film og tv med forskningsfeltet: film, tv, multimedier. Interessen samler sig bl.a. om betydningsdannelse, stil og retorik inden for de visuelle mediers æstetik. Har bl.a. udgivet følgende artikler: "Nye blikke – bløde hatte og lade sko" (*Kosmorama* #234, sommer 2009), "The Sound of Nordisk" (i "100 Years of Nordisk Film", red. Lisbeth Richter Larsen & Dan Nissen. Danish Film Institute, 2006) og "Auteurs in Style. The Heresy or Indulgence of the Dogma Brothers" (*P.O.V.* #10, dec. 2000). Samt følgende bøger: *Filmen i Danmark* (dansk filmindustri fra lydfilmens start til 1980'erne, s.m. Niels Jørgen Dinnesen, Akademisk Forlag 1983) og *Dreyers filmkunst* (Akademisk Forlag 1989, engelsk oversættelse undervejs). Har særligt beskæftiget sig med film og filmauteurs, men blandt de nyere amerikanske tv-serier er favoritten *Band of Brothers*.

### Lauridsen, Palle Schantz

Født 1955. Ph.d. og lektor i audiovisuelle medier ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet. Filmanmelder ved *Kristeligt Dagblad*. Har skrevet monografier om Christian Metz og Roland Barthes og forsket i især film- og mediehistoriske emner, fx medielandskabet omkring den tidlige film, musik og lyd i stumfilmen, biografhistorie, skildringen af byer (og forstæder) på film. Har skrevet adskillige artikler og kronikker om James Bond-fænomenet og har senest udgivet artikler om, hvordan Sherlock Holmes kom til Danmark. Blandt de nyere amerikanske kvalitetsserier er *Deadwood*, *Weeds* og *Mad Men* mellem hans foretrukne.



## Ludvigsen, Jacob

Født 1983. Cand.mag. i medievidenskab fra Københavns Universitet. Siden 2008 tilknyttet Filmmagasinet *Ekko*, i dag som medredaktør. Har for Ekko skrevet adskillige artikler om nyere dansk og amerikansk tv (bl.a. om *Lost* og *Treme*). Fra 2006-2010 filmanmelder for *CinemaZone.dk* og *MetroXpress*. Interesserer sig for mange af tidens kvalitetsserier, men *The Wire* og *Treme* tilhører de absolutte favoritter.

## McNeil, Kenneth

Født 1984. BA i film- og medievidenskab. Freelancejournalist for bl.a. *Politiken* og *gameplay* samt filmanmelder for *CinemaZone.dk*/*MetroExpress*. Er bredt interesseret inden for film- og tv-serier, fra kunsthøjtid til *Friday Night Lights*, men blandt 90'ernes og 00'ernes dramaserier er *The West Wing*, *Six Feet Under* og *The Wire* hans foretrukne.

## Moestrup, Steffen

Født 1977. Uddannet journalist fra Danmarks Journalisthøjskole. BA i film- og medievidenskab, Københavns Universitet. Vært på filmprogrammet *film:syn*, der sendes på DK4. Skribent og medredaktør ved filmtidsskriftet *16:9* og freelancejournalist for bl.a. *Politiken*, *Information*, *Le Monde diplomatique* og dokumentarfilmmagasinet *Dox*. Udvalgte artikler kan læses på web-sitet [www.steffenmoestrup.dk](http://www.steffenmoestrup.dk). Favoritserier er *Twin Peaks*, *The Simpsons* og *The Sopranos*.

## Nielsen, Jakob Isak

Født 1975. Ph.d. og lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Medstifter af *16:9*. Hans ph.d.-afhandling *Camera Movement in Narrative Cinema* er i færd med at blive revideret til bogudgivelse (Aarhus Universitetsforlag, c2012/3). Foredragsholder og medforfatter til undervisningsbogen *Film i øjet* (Dansklærerforeningens Forlag, 2005). Foruden publikationer i *16:9* har han bidraget til *Medie- og kommunikationsleksikon* (Samfundslitteratur 2009) samt en række tidsskrifter, bl.a. *Kosmorama*, *P.O.V.*, *Short Film Studies* og *MedieKultur*. Hans yndlingsserier er bl.a. *The Wire*, *Veronica Mars*, *Breaking Bad*, *Tell Me You Love Me* og første sæson af *Heroes*.

## Oxholm, Jan

Født 1972. Medstifter af og medredaktør ved *16:9*. Cand.mag. i engelsk og film- & tv-kundskab. Adjunkt i engelsk og mediefag ved Langkær Gymnasium & HF. Bidrager til en række tidsskrifter om film, forfatter til *Blik for New York City* (Frydenlund, 2004) og medforfatter til *Levende Billeder* (Systeme, 2007). Hans yndlingsserie er *Tell Me You Love Me*.