

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)¹ – 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 introduktion²

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 periferet 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).³

I deres introduktion til *Teen Television* understreger Sharon Marie Ross og Louisa Ellen Stein ungdomsfjernesyns dobbeltsidede natur i deres definition af begrebet "teen-tv" (Ross & Stein 2008: 7-9). Begrebet "teen" refererer 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 fladpanadet, hyperkommercielt element i mainstreamkulturen.



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),⁴ *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 præsenterer 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*.⁵

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.⁶ *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 nostalgisens 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 baggrundstøjen 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 bebos 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 korrump 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.⁷ 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/ (besøgt 02.10.2011)
- AFI (2011): "TV-programs of the Year – Official Selections", *AFI.com*. 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 (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/ (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 (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/ (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 (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 (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 (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 ungdomsdrameserie; 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/moraleen 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*.