

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 dømmе 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 bøj, 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.¹

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 film anmelderen 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 stadigt 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.²

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.³

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).⁴

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 hævdvundne 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 Badalamenti 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.⁵

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.

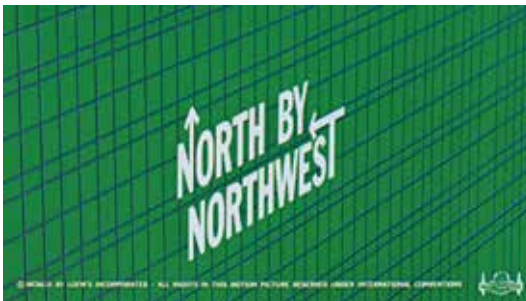
I det, der ligner en tydelig parafrase af mareridtsmontagen fra Hitchcocks *Vertigo* (1958), klippes der nu til billedet af den sorte, silhuetagtige skikkelse, som falder mod jorden – først med ryggen til, så med front mod kameraet.

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 ravnefuglen 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 renesansemaleri 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 konservesdåser 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 post-moderne 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 *rodmorfem* (en selvstændig æstetisk figur, som kan påkøbes 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.⁶ 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).⁷

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 sansorienteret 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/ (besøgt: 08.06.2011).
- Amdi, Jens (2011): "Filmens ledsagere", *16:9* # 42 (juni). 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
- 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
- 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
- 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_Emy_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 (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. Skaberens 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 Niensens 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/) og "Forget the Film, Watch the Titles!" (www.watchthetitles.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.