

(side 93 er en reklameside uden tekst og er derfor udeladt)



Af *Andreas Halskov*,

adjunkt ved *Egaa Gymnasium* og medforfatter til bogen

Fjernsyn for viderekomme - De nye amerikanske tv-serier (Turbine 2011)

America in Primetime – De moderne amerikanske tv-serier og det moderne USA

Dér sidder de. Politikere – såvel liberale som konservative – mediefolk, journalister, collegelever og almindelige amerikanere. Debatten raser, spørgsmål og svar flyger gennem luften, og de halvnære indstillinger af de forskellige debattører skifter i en heftig klipperate. En kvindelig collegeelev rejser sig og stiller et, kunne man synes, lidt vel patetisk og klichéfylt spørgsmål: "Can you say why America is the greatest country in the world?"

Publikum griner, ikke af spørgsmålet, men af stillerens lidt usikre og nervøse formulering. Den liberale repræsentant tager ordet og svarer (næppe overraskende): "Diversity and opportunity". Stafetten gives videre til den konservative repræsentant, som i en sikker franklinsk alliteration svarer med ordene "freedom and freedom". Kameraet klipper nu over på vores hovedperson, Will McAvoy (Jeff Daniels), som ironisk replicerer: "The New York Jets". Salen griner, men journalisten afkræver ham et ærligt svar, og efter en serie af blikvekslinger – skudt med et bevægeligt, hidsigt zoomende kamera og klippet i en hurtig rytme (af 22 indstillinger på 60 sekunder) – svarer han endelig: "It's *not* the greatest country in the world". Der går et sug gennem hele salen, og efter nogle hektiske klip og zooms rundt i rummet udfolder Will sit svar:

With a straight face you're gonna tell students that America is so star-spangled awesome that we're the only ones in the world who have freedom?! Canada has freedom, Japan has freedom, the UK, France, Italy, Germany, Spain, Australia ... Belgium has freedom. 207 sovereign states in the world, like 180 of them have freedom. [...] There's absolutely no evidence to support the statement that we're the greatest country in the world: We're 7th in literacy, 27th in math, 22nd in science, 49th in life expectancy, 178th in infant mortality, 3rd in median household income, number 4 in labor force and number 4 in exports. We lead the world in only three categories: Number of incarcerated citizens per capita, number of adults who believe that angels are real, and defense spending where we spend more than the next 26 countries combined, 25 of whom are allies.

Det ovenstående eksempel er taget fra HBO-serien *The Newsroom* (2012-), lavet af showrunneren Aaron Sorkin, der allerede ved indgangen til 00'erne – som skaberen bag netværksserien *The West Wing* (NBC, 1999-2006) – var med til at igangsætte den såkaldte 'tredje guldalder' i amerikansk tv. *The Newsroom* er ingen ekstraordinær serie og indskrives sig næppe blandt de mest centrale i HBO's panteon af kvalitetsserier, der bl.a. tæller dramaserier som *The Sopranos* (1999-2007), *Six Feet Under* (2001-2005), *The Wire* (2002-2008), *Deadwood* (2004-2006) og *Treme*

(2010-), situationskomedier som *Curb Your Enthusiasm* (2000-) og dramedier som *Sex and the City* (1998-2004), *Entourage* (2004-2011) og *Girls* (2011-).

Nej, *The Newsroom* er ikke ekstraordinær, men netop derfor er den interessant. Den er nemlig typisk – typisk for den samfundskritiske, paradiske og subversive tilgang til det amerikanske samfund, som netop nu ses i adskillige amerikanske (kabel)serier. Moderne amerikanske tv-serier underkender traditionelle amerikanske myter og forestillinger, de stiller spørgsmål ved centrale amerikanske institutioner og værdier, og de ligefrem omskriver den amerikanske historie. De amerikanske tv-serier viser, som Christian Monggaard udtrykker det, "et mangfoldigt billede af USA" (Monggaard 2012). Men ikke nok med dét. De viser os et mørkere og mere misantropisk billede af en række amerikanske institutioner, som længe har været under opløsning, og en amerikansk nation, som for længst er blevet affortryllet.

I det følgende skal det handle om tre moderne, amerikanske kabelserier (fra tre forskellige kabelkanaler), som på forskellig vis udfordrer

nogle grundlæggende amerikanske institutioner og forestillinger, hhv. *Mad Men* (AMC, 2007-), *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) og *The Shield* (FX, 2002-2008). Inden vi går nærmere ind i (eksempler fra) disse serier, skal vi dog runde nogle grundlæggende mediesystemiske og tv-historiske forhold.

All good things come in threes – tre kanaltyper og tre guldaldr

Efter en kort periode, der bedst betegnes som et teknologisk eksperimentarium, begyndte den amerikanske tv-historie for alvor i midten af 1940'erne. Det store, New York-baserede netværk NBC sendte i 1946-1947 de første live-transmitterede signaler til den amerikanske befolkning (Nielsen 2011a: 242), og fra 1950 til 1959 skete der et regulært boom i udbredelsen af fjernsynsapparaterne i de amerikanske hjem. I 1950 ejede færre end 4 mio. amerikanere et fjernsynsapparat, og i 1959 havde mere end 44 mio. amerikanere adgang til tv, hvilket svarede til en stigning fra 9 til 86 % af den amerikanske befolkning. Antallet af tv-stationer steg i sam-



Andreas Halskov: "Fjernsyn for viderekomne – de nye amerikanske tv-serier"

me periode, fra 69 i 1949 til 609 i 1959 (Gorman & McLean 2003: 128), og regulære televisuelle genrer blev født eller indhøstet og omformet fra radioen. Soap opera'en (sæbeoperaen) – kendt for sin dramatiske, karakterbaserede føljetonstil, sin potentielt endeløse fortælling, sin 'svage' ydre plotline, sin billige produktionsform og sine utallige *cliffhangers* – blev hentet fra radioen og indtog et langt 60 minutters slot. Sitcom'en (situationskomedien) blev tilsvarende hentet fra radioen, men blev i tv-mæssig sammenhæng indskrevet i et kort, episodisk format (af ca. 25-30 min.), som ofte blev forbundet med det lette og mindre 'seriøse' indhold. *Antologidramaet*, også kaldt *live-television drama*, blev som genre opfundet i 1940'erne – den første vist på *Kraft Television Theatre* – og kunne ses som en tidlig forløber til de seriøse og mere begivenhedsorienterede dramaer; som bl.a. ses på moderne netværks-tv (såkaldte *blockbuster-serier* som *Lost* [ABC, 2004-2010], *Heroes* [NBC, 2006-2010] og *Terra Nova* [Fox, 2011]).

Hvert afsnit i disse antologiserier var selvstændige fortællinger, fremført live som en engangsbegivenhed, men knyttet sammen af en overordnet ramme, og at disse blev regnet som seriøse og kunstneriske eksempler på tv-dramatik, kunne ses af de personer, som villigt lagde navn til sådanne serier (fx Paddy Chayefsky [*Marty*, 1953] og Alfred Hitchcock [*Alfred Hitchcock Presents*, 1955-1962]).

Den første guldalder (ca. 1947-1960)

Alle de ovennævnte eksempler var med til at inkarnere det, man siden har betegnet som 'den første guldalder' i amerikansk tv, en æra som grundlæggende var domineret af de tre store netværk ("The Big Three"): NBC, CBS og ABC. De store broadcastnetværk i USA er landsdækkende, reklamefinansierede kanaler og skal derfor have så mange seere som muligt og af samme grund efterleve en serie af restriktioner, indstiftet og indskærpet af forbundsorganet FCC (Federal Communications Commission). Implikationerne af dette har været vidtrækkende, og i 1960'erne knæsatte NBC-manden Paul L. Klein

det nu velkendte amerikanske tv-credo "least objectionable programming" (LOP), først publiceret i artiklen "Why You Watch What You Watch When You Watch" (*TV Guide*, 1971). Et credo, som grundlæggende tilsiger, at amerikanske netværkskanaler, i forsøget på at ramme et bredt udsnit af befolkning og ikke at skræmme annoncerne væk, grundlæggende skulle producere et så harmløst indhold som overhovedet muligt.

Den anden guldalder (ca. 1981-1996)

Den 'anden guldalder' i amerikansk tv tidsfæster Robert J. Thompson da til 1980'erne og begyndelsen af 90'erne, og selvom denne i hovedsagen var en heterogen fase – hvor langt de fleste serier fulgte klassiske tv-genrer, fortælleskabeloner og censurregler (Thompson 1997: 21) – så var der enkelte signifikante serier, som på forskellig vis var med til at bryde rammerne for amerikansk tv og bane vejen for vor tids 'tredje guldalder'. Serier som *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) og *Homicide: Life on the Street* (1993-1999) anvendte locationoptagelser og håndholdt kamera og tegnede derved grundskitsen til moderne kabelserier som førnævnte *The Wire* og *The Shield*. En anden NBC-serie, *Miami Vice* (1984-1990), blev med sine hyperstilerede farvekoder og sin ofte ekstreme anvendelse af populærmusik et televisuelt billede på postmodernismen og pegede frem mod det nye årtusendes heftige stilleg (i serier som *Carnivàle* [HBO, 2003-2005] og *Six Feet Under*). NBC tegnede sig således for flere af de mest signifikante værker fra den anden guldalder, men en anden netværksserie, ABC's *Twin Peaks* (1990-1999), regnes dog som et mere markant og skelsættende værk. Denne kultserie, skabt af Mark Frost og David Lynch, var løst inspireret af Otto Premingers noir-film *Laura* (1944) og forholdet imellem Marilyn Monroe og Kennedy-brødrene, og den rummede nogle af de elementer, der siden er blevet kendetegnende for moderne amerikanske tv-serier: en dysfunktionel familiestruktur, en markant genre- og registerblanding, en kompliceret, fantastisk fortælling (i Todorovs forstand) og en grænseoverskridende tematik (Halskov 2012).

De tomme pladser, incesttematikken og den genre-mæssige samt ontologiske uklarhed var formentlig en del af forklaringen bag seriens popularitetsmæssige deroute, men da serien i 1991 blev stoppet – trods klager fra en hengiven skare af fans, herunder ad hoc-gruppen C.O.O.P. (Coalition Opposed to Offing Peaks) – havde den allerede trådt nogle centrale spor i den amerikanske tv-muld (jf. Lavery 1995: 2f).

Den tredje guldalder (ca. 1997-)

De to første guldalder i amerikansk tv var således domineret af de store amerikanske broadcastere, men 'den tredje guldalder' tog sit afgørende ud-spring i 1997, da kabelkanalen HBO (Home Box Office) udsendte deres første egenproducerede dramaserie – fængselserien *Oz* (1997-2003). Efter i 1977 at have vundet en retssag mod før-nævnte FCC havde HBO fået lov til at sende mere eksplicit, grænsesøgende og uhøvisk materiale, og dette udnyttede stand-up-komikeren George Carlin prompte, da han umiddelbart derefter gik i luften med sketchen "Seven Words You Can Never Say On Television".

Så kaldte *premium cable*-kanaler som HBO er finansieret af abonnenter og kan derfor tillade sig at vise et andet indhold end de store broadcastkanaler, og selvom vold, sex og uhøvisk sprog ikke i sig selv repræsenterer kvalitet, så kunne de mindre restriktive rammer åbne for en friere og mere realistisk skildringsform. Det klassiske credo om "least objectionable programming" blev af HBO erstattet af princippet om "tits, ass and guns". Og da HBO i 1990'erne begyndte at producere egne tv-serier – begyndende med *Oz* i 1997, *Sex and the City* i 1998 og *The Sopranos* i 1999 – blev netop det uhøviske sprog, den eksplicitte sex og den ditto eksplicitte vold indforskrævet i den såkaldte "HBO playbook" (jf. Kirkvåg 2011), dvs. en række træk der særligt kendetegner nyere dramaserier:

- Højere production value
- Større fokus på ophavsmanden/autoren
- En række iøjnefaldende stilistiske valg

- Komplekse fortællestrukturer og narrationstekniske valg
- En højere grad af selvrefleksivitet og genrehybriditet
- Større fokus på sex, nøgenhed og tabubelagte emner
- Et subversivt opgør med grundlæggende (nationale) institutioner, værdier og forestillinger. (Højer & Halskov 2011: 38).

I en illustrativ scene fra gangsterserien *The Sopranos* – omhandlende den 'faldne' amerikanske gangsterfar, Tony Soprano (James Gandolfini), som dagligt går til psykolog – finder vi en af gangsterne, Ralph Cifaretto (Joe Pantoliano), og en gravid stripper ved navn Tracee (Ariel Kiley). Ralph går hen mod Tracee, og kameraet følger ham. I det der ligner en anerkendelse af sit eget ansvar – som far til Tracees ufødte barn – går Ralph hen til Tracee og kigger hende i øjnene. Der *shot/reverse-shot*-klippes imellem de to karakterer, idet han stryger hendes kind og siger, at hvis det bliver en dreng, så skal han navngives efter sin far, og bliver det en pige, skal hun hedde Tracee efter sin mor. Vi klipper over på Tracee, som i en overrasket, positiv grimasse siger: "Really?" "Yes," svarer Ralph, efterfulgt af en kort pause, "so she can grow up to be a cock sucking slob just like her mother." Derpå spytter han hende i ansigtet, og da hun naturligt replicerer ved at give ham en kindhest, slår han hende hårdt i hovedet.

"Does that make you feel like a man?", spørger hun prægnet, hvorpå han vælter hende, slår hende gentagne gange og sparker hende i maven (!)

Som i det ovennævnte eksempel kredser de fleste moderne amerikanske tv-serier omkring temaer som patriarkens symbolske fald, de traditionelle familie- og kønsmønstres opløsning, samfundets forræelse og de svigtende institutioner, og ofte udtrykker de sig med en transgressivitet og råhed som den, der netop kendetegner det ovennævnte eksempel.

Øvelse 1:

"Seven Words You Can Never Say on Television"

Se sketchen "Seven Words You Can Never Say on Television" (findes i flere versioner på Internettet).

- 1a) Find så mange eksempler på adjektiver som muligt i denne sketch og forklar deres betydning. Hvilken funktion har adjektiverne i teksten, og (hvordan) kan man opdele disse adjektiver i to hovedgrupper?
- 1b) Komik spiller ofte på inkongruenser (*incongruity*) og forløsning (*relief*). Find eksempler på inkongruenser og forløsningshumor i denne sketch, og forklar hvori sketchens komik ligger.
- 1c) Hvordan kan man forklare denne sketch ud fra mediesystemiske forhold? Med andre ord: Hvorfor er denne sketch blevet vist på netop HBO, og når den nu hedder "Seven Words You Can Never Say on Television", hvilke kanaler henvises der så implicit til i titlen?

Mad Men & Wronged Women

Vi ser det fra den allerførste indstilling. En sort, rygvendt silhuet, set i en halvnær beskæring mod et skrabet, skitseatigt kontormiljø. Men hvem er det? Hvor er det? Og hvad er det?

Titelsekvensen til AMC's *basic cable*-serie *Mad Men* (2007) – dvs. en serie, som dels er finansieret af abonnenter, dels af reklamer – lægger en række bemærkelsesværdige, men bevidst tvetydige spor ift. at forstå seriens indhold, og den etablerer en række tomme pladser. Den jakkesætsklædte person må formodes at være en mand, og har man set serien, vil man naturligt opfatte ham som en repræsentant for seriens protagonist Don Draper (Jon Hamm). Vi ved det dog i realiteten ikke. Den skitseatigte animation har på fornem vis reduceret personen til et ciffer, en 'floating signifier'. Den rygvendte positur fungerer som en typisk *slow disclosure*, og kunne for-

tælle os, at vi kun vanskeligt kan komme ind på denne person, endsige se ham i øjnene (bemærk, at anslaget til seriens pilotafsnit også påbegyndes med et *over the shoulder-shot* af en rygvendt Don Draper).

Herfra klippes ned på nogle *low-angle shots* af personens fødder og attachemappe – hvad naturligt kunne pege i retning af et fint og overklasseagtigt miljø – hvorefter vi i en serie af indstillinger ser kontorbygningen, der falder sammen. Scenografien er minimalistisk og udgjort af skrøbelige, porøse genstande, og den ubevægelige sorte mandsperson står som magtesløs i billedets mellemgrund. Er dette et billede på en branche i forfald, på en person, der oplever en menneskelig deroute, en autoritet, der mister sin magt, eller noget helt fjerde?

De efterfølgende indstillinger, hvor den sorte silhuet-karakter ses i frit fald med mellem nogle imponante kontorbygninger, kunne understrege alle af de ovennævnte læsningsmuligheder og kunne endvidere vække mindelser om dødspringerne fra Twin Towers den 11. september 2001. Den sorte silhuet ses som en prik – nu er karakteren *reelt* reduceret til et ciffer – i mellemgrunden af en supertotal-indstilling, som ellers præges af monumentale skyskrabere prydet af pin-up-lignende reklamebilleder. Herpå ser vi den sorte silhuet i et liggende fald (i en positur, som både kunne antyde magtesløshed og afslapning), idet han forsvinder ned i forgrunden af billedet, foran et højhus med et reklamebillede for en øl med påskriften "Enjoy the Best America Has to Offer". Ironien kan synes tyk, specielt hvis man har set serien, og man fristes nu til at læse denne 'floating signifier' som en repræsentant for noget større, eksempelvis den *amerikanske mand* eller en *bestemt mandetype*. At han falder ned i al-koholen, synes at have et klart symbolsk potentiale. Og da vi herefter – i en ny supertotal – ser den faldende silhuet klemt imellem et sexet, langt kvindeben og en reklame for en vieselsring med påskriften "It's the Gift That Never Fails", er det nærliggende at tolke dette som et dilemma imellem kernefamilie og promiskuitet, imellem lude-ren og madonnaen. Faldet fortsætter, og efter et



Bodil Aase Frandsen og Andreas Halskov

skræmmende *point of view-shot*, hvor vi bevæger os direkte mod det, der ligner afgrunden, klipper vi nu tilbage til den rygvendte, jakkesætsklædte person, siddende roligt i en sofa. Er dette en personlig deroute eller en deroute for en særlig person eller mandetype? Er det et eksplicit (for)fald eller en indre, psykologisk deroute? (Halskov 2011a: 47-49, Nielsen 2011b: 208-211).

Serien *Mad Men*, som ikke lader sig analysere på disse begrænsede sider, omhandler alle de ovennævnte elementer, og da vi endelig ser den sortklædte Don Draper, får vi understøttet titelskvensens kønspolitiske læsningspotentiale. Det bevægelige kamera fører os langsomt ind på vores protagonist (som vi dog først senere og *langsomt* kommer til at kende), og da han begynder at tale med den sorte tjener, får vi tydeligt forankret serien i tid (jf. datidens borgerrettighedsproblematikker). Tjenerens chef kommer forbi og spørger bekymret, om den afroamerikanske tjener generer Don Draper, men – og dette er velsagtens mere bemærkelsesværdigt – da Don og tjeneren taler videre, afslutter tjeneren sin lille ekskurs med følgende, chauvinistiske bemærkning: "Ladies love their magazines."

Mad Men er en kompleks serie og kan i en vis forstand betragtes som en blanding af et periode-drama (idet den foregår i 1950'erne og 60'erne) og en raffineret, moderne version af den klassiske soap opera. Bevares, serien er ikke et day-timefænomen, og den er næppe billigt produceret (nej, den er såmænd skudt på celluloid), men den har en svag ydre plotline og handler primært om forskellige karakterer og deres indbyrdes re-

lationer (hvad Benedikte Hammershøj Nielsen kalder en *karakterbaseret føljeton*). Som sådan er *Mad Men* dog en skæv og alternativ 'sæbeopera', idet dens hovedperson, Don Draper, ikke har noget klart *telos* og ikke giver simpel adgang til identifikation. "Draper? Who knows anything about that guy?" spørger Harry Crane (Rich Sommer) i seriens tredje afsnit, hvorpå han selv svarer: "No one's ever lifted that rock. He could be Batman for all we know."

Denne dialoglinje er interessant og rammende på flere planer. Dels må vi klart betragte Don Draper som et *enigma* (heri ligger seriens *gåde-formel*), dels kunne Don Draper principielt være eller repræsentere hvem som helst.

Reklamemanden Don Draper, hvis selvvagte navn fint understreges af den reklameagtige alliteration, er angiveligt en af seriens titulære "mad men". Men disse "mad men" er i sig selv nogle tvetydige størrelser. Som Jakob Isak Nielsen siger, er seriens titel det første og måske mest genstridige element, idet

- den afspejler reklamejargonen (i sin blanding af alliteration og isokolon);
- den henviser til mænd, men skjuler/underbetoner seriens kvinder ('the wronged women');
- den henviser direkte til New York-bosatte reklamemænd ("ad men"),
- den rummer et adjektiv ("mad"), der i sig selv er polysem (det kan bl.a. forstås som både "skør" og "gal");
- den nævner nogle "skøre/gale mænd", der principielt kunne repræsentere hvem som helst eller sågar *alle mænd som sådan*. (Nielsen 2011b: 207-208).

Det i sidste ende mest oplagte er dog (velsagtens) at se Don Draper som repræsentant for en bestemt mandetype – den traditionelle amerikanske patriark, som i 1950'erne og start-60'ernes samfund gjorde karriere, mens de domesticerede kvinder passede kødgrøderne, og som i 1950'ernes fjernsyn altid "vidste bedst" (jf. sitcom'en *Father Knows Best* [CBS, 1954-1960]).

Øvelse 2: Mad Men (AMC, 2007-)

Se titelsekvensen og anslaget af *Mad Men* (ep. 1).

- 2a) Hvad er en 'floating signifier', og hvordan kunne dette begreb anvendes i forbindelse med en analyse af denne titelsekvens?
- 2b) Hvad ligger der i titlen *Mad Men*, og hvorfor/hvordan er dette en flertydig eller spidsfindig titel?
- 2c) Hvad repræsenterer den sorte silhuet-karakter, og hvad sker der reelt i denne titelsekvens? Find så mange betydningsmuligheder i denne titelsekvens som overhovedet muligt. Understøt og kvalificér dine læsninger med henvisning til konkrete indstillinger (du bedes her lave *frame grabs/screen dumps*, således at du både sprogligt og visuelt kan kvalificere dine pointer).
- 2d) Hvorfor påbegyndes anslaget med et bevægelsesligt *over the shoulder-shot* af hovedpersonen, hvor vi ser ham bagfra, og hvad ligger der i det fortælle tekniske begreb *slow disclosure*? Hvad lærer vi om hovedpersonen og om det tidsmæssige *setting* ud fra den efterfølgende dialog (imellem Don Draper og den afroamerikanske tjener)?
- 2e) *Mad Men* er et såkaldt periodedrama (*period drama*), idet den omhandler 1950'ernes og 60'ernes USA, men den rummer også nogle aktuelle temaer. Find træk i titelsekvensen og anslaget, der tydeligt forbinder denne serie med 1950'erne og 60'erne, samt tematiske spor, der kunne siges at aktualisere serien (dvs. at forbinde den med den tid, hvori den er lavet, altså 00'erne).

"Far må dø" – Six Feet Under

De moderne amerikanske tv-serier viser os en kernefamilie, nogle kønsmønstre og ikke mindst en traditionel mandekarakter, som er under opløsning. "Far må dø", siger Henrik Højer således i en aktuell artikel til *Information*, dette i både overført og konkret forstand. Som Højer udtrykker det:

Det er sådan set det faderopgør, vi har set siden 1960'erne og 1970'erne, der nu for alvor slår igennem i tv-serierne. Faderfiguren har jo været altdominerende og bliver nu i både overført betydning og meget bogstaveligt overfaldet af sin egen søn. *Battlestar Galactica*, *Sons of Anarchy* og *Breaking Bad* er alle eksempler på det. (Reister 2013).

Et andet markant eksempel i nyere amerikanske tv-serier, hvor patriarken netop dør, er HBO-serien *Six Feet Under*. Den abstrakt-metaforiske titelsekvens til denne serie, skabt af showrunneren Alan Ball, anslår seriens filmiske aspirationer (jf. brugen af *time-lapse*-indstillinger og et optisk blåfilter), dens kredsen omkring døden som tema (jf. hænderne, der skilles, båren, gravstenen og liget, der balsameres) og dens heftige anvendelse af gotiske motiver (jf. ravnefuglen i titelsekvensens afslutning, som tydeligt alluderer til Edgar Allan Poe).

Det efterfølgende anslag handler da netop om "fars" død, og hele serien kan såmænd læses som en moderne opdatering af fortællingen om den fortabte søn.

I det forrygende og velkonstruerede anslag får vi præsenteret samtlige af seriens mest centrale karakterer – de forskellige medlemmer af Fisher-familien, som driver en fælles bedemandsforretning, men ellers ikke føler den store sammenhængskraft. Anslagets kardinalpunkt findes i den ironiske, men også chokerende brug af kryds- og kontrastklipping. Vi klipper imellem familieoverhovedet Nathaniel Fisher Sr. (Richard Jenkins), som kører og ryger i en ligvogn (!), og Ruth Fisher (Frances Conroy), som står i køkkenet med sin yngste søn (David spillet af Michael C. Hall) og forbereder en kalkun i forbindelse med julehøjtiden. Ruth ringer til Nathaniel og hører straks, at han ryger: "Forget you'll give yourself cancer and die a slow and horrible death", siger hun anklagende, hvorpå Nathaniel, som en anden uartig teenagedreng, slukker smøgen. Der krydsklippes fortsat imellem manden og hustruen, mens den diegetiske musik (hørt fra Nathaniels bilradio) fungerer som en lydbrø. Vi klipper nu tilbage til Nathaniel, som synger med på lin-

jerne til førnævnte diegetiske sang. "I'll be home for Christmas", synger han, "you can plan on me". Disse ord viser sig dog snart at være tragisk ironiske, og ligeså Ruths førnævnte kommentar, idet Nathaniel bukker sig ned for igen at tænde en smøg ... For blot at blive fatalt påkørt af en bus.

Patriarken dør således i åbningen af *Six Feet Under*, nøjagtig som i David Lynch-filmen *Blue Velvet* (1986), og dette sågar som et udslag af hans egen hovmodige og uagtsomme adfærd. Afstanden er således stor imellem *Six Feet Unders* moderne "faderdrab" og den traditionelle "father knows best"-struktur, som har været så gennemgående en trope i amerikansk tv lige siden 1950'erne, og som bl.a. har givet sig til kende i opbyggelige komedieserier som *The Cosby Show* (NBC, 1984-1992) og populære ungdomsserier som *Beverly Hills 90201* (Fox, 1990-2000).

Den tragiske ironi, den ironiske kryds- og kontrastklipping (også set da man klipper fra Nate Fisher [Peter Krause], som dyrker sex, til Ruth Fisher, som trækker en steg ud af ovnen) er faste og markante signaturer i *Six Feet Under*, men den dybeste og mest tragiske ironi ligger i det faktum, at familien først finder sammen, da faderen dør. Serien arbejder med en *koncept-idé*, som bedst lader sig beskrive i følgende linje: "The death of their father brought them together as a family." (Jf. Halskov 2011b).

Øvelse 3: *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005)

- 3a) Overvej indledningsvist, hvad der mon ligger i seriens titel? Hvilke spor lægger denne titel ud, og hvilke forventninger skaber den ift. genre, register, indhold, tematik mv.?
- 3b) Se titelsekvensen til *Six Feet Under*. Hvad handler denne tv-serie om, og hvordan ser du dette? Hvilken rolle spiller musikken, lys/skygge-forholdet og farverne? Hvorfor er titelsekvensen domineret af nære og ultranære beskæringer (*close-ups* og *extreme close-ups*), og hvorfor ser vi afslutningsvis flere indstillinger af en ravnefugl?

- 3c) Se titelsekvensen og anslaget (de første syv minutter) og find så mange gotiske træk som muligt.
- 3d) Seriens anslag anvender en heftig brug af krydsklipping (*cross-cutting*). Hvilke funktioner har denne krydsklipping, og hvilke andre virkemidler anvendes mhp. at styrke krydsklippingens funktioner?
- 3e) Hvad ligger der i begreberne *dramatic irony* og *tragic irony*, som vi ofte forbinder med William Shakespeare, og hvordan kan disse begreber anvendes på dette anslag?
- 3f) Find information om *the nuclear family* og *the break-up of the family unit*. Hvordan er disse elementer relevante ift. forståelsen af amerikanske kulturværdier og ift. netop *Six Feet Under*?

"It's America, Man"

– retssystemets opløsning

I begyndelsen af pilotafsnittet til HBO's politiserie *The Wire* ser vi betjenten James 'Jimmy' McNulty og en afroamerikansk fyr, som begge sidder på en kantsten. Den unge, sorte fyr giver sig til at fortælle – i en slangpræget blanding af sætningsfragmenter, dobbeltnegationer og bandeord – om en fyr med 'navnet' Snot Boogie. McNulty, der senere viser sig at være en lettere dubiøs politibetjent, spørger ind til historien om denne Snot Boogie, som vores unge historiefortæller og alle hans øvrige venner angiveligt bliver snydt af, hver gang de mødes. "Well, if every time, Snot Boogie stole the money, why'd you let him play?", spørger McNulty, hvortil den unge fyr tørrer replicerer: "Got to. It's America, Man".

Den *debunking* af den amerikanske drøm og det amerikanske retssystem, som vi oplever i *The Wire*, er et ikke ualmindeligt fænomen i moderne amerikansk tv. Tiltroen til systemet (regeringen, kongressen mv.) har, som bekendt, været dalende i det amerikanske samfund (Pew 2013), og dette afspejler sig også i moderne amerikanske tv-serier, som ikke sjældent omhandler korrupte po-

litikere (*House of Cards*, Netflix, 2013-), tvivlsomme journalister og tv-folk (*The Newsroom*, HBO, 2012-), kyniske advokater (*Damages*, FX, 2007-) og voldelige politifolk, der begår selvtægt (*The Wire*, *The Shield*).

Øvelse 4:

Når systemet fejler

- 4a) Søg på Internettet og find statistisk information vedrørende amerikanernes tiltro til systemet (det politiske system, retssystemet mv.). Hvilket billede tegner sig angående dette?
- 4b) Se anslaget til hhv. *The Wire* (HBO, ep. 1, 2002) og *The Shield* (FX, ep. 1, 2002). Hvordan passer disse to sekvenser til den viden/de oplysninger, du netop har fundet? Vær så udfoldet og præcis i din besvarelse som muligt.
- 4c) Læg mærke til sproget i *The Wire*. Find så mange eksempler på afvigelser fra standard-sproget som muligt (*non-standard English*), og forklar med brug af korrekt og relevant terminologi, hvori disse afvigelser består. Hvad fortæller disse afvigelser os om karaktererne (*the characters*), miljøet (*the setting*) og om seriens udtryk, og hvad kalder man den type sprogkode, som fortæller os noget om en persons sociale baggrund, status e.l.?
- 4d) Læg mærke til filmsproget i anslaget *The Shield*. Denne sekvens arbejder intenst med kontraster (*antithetical structures*). Find så mange kontraster som muligt, og forklar med brug af korrekt terminologi hvilke funktioner, de forskellige kontraster har.
- 4e) Find information om *basic cable*-kanalen FX. Hvilken type seriedramatik vil denne kanal gerne profilere sig på, og hvilke karaktertyper arbejder kanalen særligt med? Hvordan passer dette til førnævnte sekvens fra *The Shield*?

Et andet eksempel herpå er, som sagt, FX-serien *The Shield*. Basic cable-kanalen FX (som Fox ejet af News Corporation) har over de seneste 5-6 år markeret sig som en af de mest reelle konkurrenter til HBO, og med det tidligere slogan "There Is No Box" forsøgte man også klart at differentiere sig fra traditionelt tv og således, som HBO, at positionere sig som *mere* end tv (jf. HBO's tidligere slogan "It's Not TV. It's HBO"). FX har bevidst arbejdet med "klichéudfordrende" materiale og har som en klar strategi valgt at fremelske "the anti-heroes, the outlaws, complex, rich, authentically human characters" (jf. Becker 2007, Smith 2007).

Et konkret eksempel på dette ser vi som sagt i anslaget til *The Shield*, en politiserie skabt af Shawn Ryan med tydelige reminiscenser af førnævnte *Hill Street Blues* og *Homicide: Life on the Street*. Vi følger her Vic Mackey (Michael Chiklis), en voldssom *vigilante* af en lovopretholder, som i bedste *Dirty Harry*-stil afsøger alle – også de ekstrajuridiske – muligheder mhp. at løse en sag eller blot at nå sit mål. I pilotafsnittets korte åbning, der spiller som et fængende *beat* af 2:30 min., anvendes der som i *Six Feet Under* en uhyre effektiv kryds- og kontrastklipping. Her klippes der mellem politichefen, som fortæller byens beboere om den orden og ro, der er kommet i distriktet, og så en lovbrøder, som på hidsig vis bliver jagtet af Vic og hans øvrige kompagnoner. Kontrasten etableres ikke kun igennem krydsklippingen, men også i de iscenesættelsesmæssige valg: Når vi ser politichefen, der forklarer om distriktets rolige og ordnede karakter, er kameraet statisk (*framing*), og der anvendes ingen non-diegetisk lyd; når vi følger Vic Mackey og den førnævnte lovbrøder, anvendes der derimod et frenetisk håndholdt og zoomende kamera (*pointing*) og en energisk non-diegetisk musik. Sekvensen slutter, idet Vic og de andre har fanget lovbrøderen, men bedst som vi tror, at alt faktisk ændrer fred og idyl, slår Vic den afroamerikanske lovbrøder i maven (helt uprovokeret), hvorpå han opfordrer ham til at smide sine bukser og giver ham et stød i kønsdelene. Herefter klipper vi tilbage til politichefen, som med blikket rettet stift mod linsen (og

således byens borgere) stiller følgende spørgsmål: "Any questions?" (Jf. Bastholm 2012 og Højer 2012).

"TV had seen plenty of brutal interrogations before on *NYPD Blue* and also on '70s shows like *Starsky & Hutch*," skriver tv-kritiker Alan Sepinwall således, "but never before had there been the suggestion that the cop asking the questions was every bit as sick, twisted and possibly evil as the criminal giving the answer." (Sepinwall 2012: 132).

Som svar til politichefen fristes man således til at sige "ja", for her efterlades vi bestemt med nogle ubesvarede spørgsmål. Spørgsmålene er rigtignok legio, når det kommer til moderne amerikansk tv: De moderne amerikanske tv-serier stiller spørgsmål til grundlæggende amerikanske institutioner, forestillinger og fortællinger, og de efterlader seeren med et væld af uopklarede tvivlsspørgsmål. Det kan forekomme misantropisk og (efterhånden) næsten klichéagtigt "klichéudfordrende", men der ligger nu en nærmest sokratisk sandhed i de moderne seriers oplysning af klassiske amerikanske fortælleskabeloner og "father knows best"-strukturer. Som Sokrates rigtignok udtrykte det: "Klogest er den, der ved, hvad denne ikke ved."

Litteratur:

- Bastholm, Søren (2012): "Storytelling", *Cut* #92: pp. 18-19.
- Becker, Anne (2007): "FX Brands Itself with Slogan 'There Is No Box'", *B&C*, 12.11-2007.
- Gorman, Lyn & David McLean (2003): *Media and Society in the Twentieth Century: A Historical Introduction*. London: Blackwell Publishing.
- Halskov, Andreas (2011a): "Indledningens kunst – Den moderne titelsekvens", in Nielsen, Jakob et al. (eds.): *Fjernsyn for viderekomme – De nye amerikanske tv-serier*. Aarhus: Turbine: pp. 36-54.
- Halskov, Andreas (2011b): "*Six Feet Under* og moderne *transgressions-tv*", in Nielsen, Jakob et al. (eds.): *Fjernsyn for viderekomme – De nye amerikanske tv-serier*. Aarhus: Turbine: pp. 99-114.
- Halskov, Andreas (2012): "Lynch og 'det bifrontiske'", *16:9* #45, april 2012. Online: http://www.16-9.dk/2012-04/side05_feature2.htm
- Højer, Henrik & Andreas Halskov (2011): "Kunsten ligger i nichen: 'The HBO Playbook'", *Kosmorama* #248, vinter 2011.
- Højer, Michael (2012): "*The Shield* – Good Cop, Bad Cop", *Fjernsyn for viderekomme – virtuelt appendiks*. Online: <http://www.16-9.dk/books/shield.html>
- Kirkvåg, Nalle (2011): "Filmnoter. Tv-seriernes nye guldalder og komik", *Den2Radio*, <http://den2radio.dk/udsendelser/filmnoter-tv-seriernes-nye-guldalder-og-komik/>
- Lavery, James (1995): "Introduction: *Twin Peaks*' Interpretive Community", in Lavery, David (ed.): *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Monggaard, Christian (2012): "Tv-serier viser et mangfoldigt billede af USA", *Information*, 24.01-2012. Online: <http://www.information.dk/291343>
- Nielsen, Jakob (2011a): "Broadcastnetværk", in Nielsen, Jakob et al. (eds.): *Fjernsyn for viderekomme – De nye amerikanske tv-serier*. Aarhus: Turbine: pp. 242-253.
- Nielsen, Jakob Isak (2011b): "Rundt om *Mad Men*", in Nielsen, Jakob et al. (eds.): *Fjernsyn for viderekomme – De nye amerikanske tv-serier*. Aarhus: Turbine: pp. 202-223.
- Pew (2013): "Majority Says the Federal Government Threatens Their Personal Rights", 31.01-2013. Online: <http://www.people-press.org/2013/01/31/majority-says-the-federal-government-threatens-their-personal-rights/>
- Relster, Andreas (2013): "Far må dø", *Information*, 24.01-2013. Online: <http://www.information.dk/448918>
- Sepinwall, Alan (2012): *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers and Slayers Who Changed TV Drama Forever*. Newark: Self-published.
- Smith, Lynn (2007): "Cable TV's Search for Identity", *Los Angeles Times*, 28.12-2012.
- Thompson, Robert J. (1997): *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to E.R.* New York: Syracuse University Press.