# Arv og gæld – *Arvingerne*, *Badehotellet* og deres litterære forgængere

Foredrag til International Association of Scandinavian Studies’ studiekonference i Kristianssand august 2014

af Gunhild Agger

### Abstract

Litteraturen udgør traditionelt en uudtømmelig inspirationskilde for film og tv-drama. Det kan være direkte som i de mange tilfælde, hvor biografier, romaner, noveller eller skuespil bliver adapteret som film eller tv-drama. Men det kan også finde sted i mere indirekte former, og det er dem, jeg vil fokusere på i denne sammenhæng. De to danske tv-dramaer, *Arvingerne* (1-10, DR 2014) og *Badehotellet* (TV 2, 1-8, 2014), trækker på hver sine litterære genrer – i det ene tilfælde er det slægtsromanen og -dramaet, i det andet tilfælde det historiske drama og den form for komedie, der er forbundet med badehoteller.

I forbindelse med *Arvingerne* vil jeg inddrage den moderne slægtsroman med dens mange familieopgør og opgør med 1970’erne som kontekst – sammen med H.C. Branners skuespil *Søskende* (1952), der blev filmatiseret af Johan Jacobsen (1966). I forhold til *Badehotellet* leverer den type historisk drama, der har udspillet sig i DR, en velkendt kontekst – men en oplagt forgænger er Herman Bangs *Sommerglæder* (1902), der blev filmatiseret af Sven Methling i 1940. Det er min antagelse, at disse relationer medvirker til de aktuelle produktioners publikumsmæssige gennemslagskraft med deres blanding af gentagelse og fornyelse – i forskellige forhold. Formålet er at analysere, hvordan disse forformer vibrerer i baggrunden, og hvilken rolle de spiller for de aktuelle produktioner.

## Epokale og genaktualiserede nøgletendenser

Det er et velkendt fænomen, at visse nøgletendenser i tiden udkrystalliserer sig samtidigt i forskellige medier, uden at der nødvendigvis er tale om direkte overførsel fra det ene medie til det andet (som det fx er tilfældet, når der adapteres). Hvordan kan dette interartielle fænomen nærmere defineres og forklares? Og hvilken betydning har publikum i forhold til det? Det er mit emne.

Denne type tværgående fænomen betegnes ofte i både ældre og nyere forskning som ’strømninger’ (fx med udgangspunkt hos Georg Brandes) eller som ’tendenser’ (generelt anvendt i litteraturhistorier). Disse begreber er meget vidtfavnende, og kan nok fortjene et forsøg på præcisering. En del af det fænomen, jeg vil indkredse, handler om det, Anker Gemzøe kalder ”epokal intertekstualitet”. Dette begreb definerer han på følgende måde: ”Epokal intertekstualitet er et begreb for betydningen af *samtiden*, hvis historiske og sociale betingelser, hvis kulturelle fysiognomi, hvis tendenser og navne i utallige formidlinger udgør det umiddelbare *resonansrum* for forfatteren og værket.” (Gemzøe 1997: 51). Men ud over det er der den tværepokale intertekstualitet, der er karakteriseret ved at gå *på tværs af tid*, at handle om *genaktualisering* af halvglemte eller nedtonede tendenser i fortiden. Retro er et andet samlebegreb for dette fænomen, som anvendes i flæng. I ovenstående abstract har jeg foreløbigt benævnt det de ”mere indirekte former” – et udtryk, der kalder på præcisering. Med dette udtryk mener jeg *en konstellation af velafprøvede tematiske, genremæssige og stilistiske træk, der fungerer som klangbund for og leverer grokraft til nye versioner, der har en stærk publikumsappel –* eller i en kortere formulering *nøgletendenser, der beror på genaktualisering af tidligere fænomener*. Jeg vil med andre ord behandle eksempler på både den epokale og den tværepokale interartielle intertekstualitet.

Flere forskere har interesseret sig for det moderne tv-drama ud fra den hypotese, at de er ’moderne ’billedromaner’, et begreb, der er inddraget som overordnet kategori i *Passage*s belysning af dette som tendens: ”Med denne betegnelse ønsker vi at belyse et muligt krydsfelt mellem litteratur, grafiske romaner, film og tv-serier, hvor romanens karakteristika møder det visuelle.” […] ”Således synes de nye tv-serier at overbevise kritikere og forskere om, at de bør forbindes med den mere højkulturelle romanform snarere end med komedieserier og lettere tv-formater.”(Redaktionen 2012: 4).

I sin artikel ”Tv-serien som vor tids roman?” i samme nummer af *Passage* uddyber Jakob Isak Nielsen dette ved at fremhæve en række berøringsflader mellem tv-serien og romanen, hvoraf jeg vil fremhæve følgende: 1. Udgivelsesmodus ligner mere og mere, idet føljetonserier udkommer som ugentlig episode (i broadcast-tv), men også udgives i samlet box-sæt eller kan ses gennem tjenester som Netflix på tidspunkter, som publikum selv vælger. I begge tilfælde indtræder brugssituationen derhjemme. Forskellen er, at dvd- eller Netflix-sening ofte er en social aktivitet, mens romanlæsning gerne er individuel.

2. Publikums tidsforbrug er ofte medbestemmende for de følelsesmæssige investeringer, publikum foretager. I det lange stræk, der karakteriserer både roman og tv-serie, kan man komme i nærkontakt med flere personer, skifte steder for gradvist at forstå deres indbyrdes afhængighed, følge skift i forholdet mellem karakterer over mange afsnit eller gennem mange kapitler og nyde forskellige spændingsbuer i et væld af overlappende plotlinjer, indlægge digressioner af vilkårlig længde – alt sammen noget, der gør, at publikum engagerer sig og diskuterer hvad der foregår, fx på sociale medier.

Nielsen har ret i sin påpegning af ligheder og forskelle. Derimod mener jeg, at det er misvisende at forstå tv-serien-som-vor-tids-roman som en *ny* tendens. Den har faktisk været der meget længe, tænk blot på historiske klassikere som Edgar Reitz’ tyske krønike *Heimat* (1984 ff.) eller på vores hjemlige *Matador* (1979-81), eller på tv-føljetoner inden for forskellige genrer, der har stillet skarpt på aktuelle tendenser, fx *Fawlty Towers* (1975-79) eller Leif Panduros danske tv-spil i 1960’erne og 1970’erne. De repræsenterer alle en af de bedste sider i både romanens og tv-seriens virksomhedsfelt – at indfange og udstille tidens tendenser i en rammende optik, der finder genklang hos publikum.

Denne tendens er blot blevet genaktualiseret af den succes, som såkaldt kvalitets-tv i USA og andre lande har leveret i forbindelse med fx HBOs satsninger i en situation, hvor dets tv-drama frigjorde sig fra de moralske og æstetiske begrænsninger, der lå i broadcast-tv (se Nielsen 2011). Tv-forskere som Paddy Scannell (1996), Ib Bondebjerg (1993) og jeg selv (2005) har gennem en lang række analyser vist, hvordan tidsstrukturen i den lange tv-serie kan mime såvel historiens som dagliglivets tid, hvordan tv-føljetonen udnytter alle de velkendte fortællemæssige greb, som blev lanceret med føljetonromanen hos Sue, Balzac, Dickens og Dostojevskij i det 19. århundrede, herunder aktualiserende temaer, multiplot, varierende spændingsbuer, cliffhængere, karaktermodstilling og meget mere. Og dermed bidraget til at kortlægge, hvordan der både på tematiske og formelle niveauer er et udpræget slægtskab mellem roman og tv-serie.

## Materialevalg

Det konkrete materiale, som jeg vælger til at belyse problemstillingen om (gen)aktualiserede nøgletendenser, er DR’s *Arvingerne* (1-10, d. 1.1.-2.3.2014) og TV 2’s *Badehotellet* (1-6, d. 30.12.2013-3,2.2014), der i Danmark havde premiere omtrent samtidig. Begge trak i høj grad på velkendte former, og begge havde stor publikumsappel. Derfor er de – og deres dramatiske, filmiske og litterære kontekst – velegnede til at belyse forskellige facetter af spørgsmålet om de epokale og tværepokale nøgletendenser i en aktuel optik.

*Arvingerne* havde Maya Ilsøe som hovedforfatter, Pernille August som konceptuerende instruktør og Christian Rank og Karoline Leth som producere. Selv om Maya Ilsøe havde erfaring som manuskriptforfatter fra julekalenderne *Absalons hemmelighed* (2006) og *Pagten* (2009) og Pernille August som instruktør fra Svinalängorna (2011), betegnede alle disse valg en markant fornyelse på producentsiden.

*Badehotellet*s hovedforfattere var derimod velkendte, idet de har været hovedkræfter i DR-drama gennem hele den såkaldte guldalderperiode fra 1999 og frem: Stig Thorsboe og Hanna Lundblad. Konceptuerende instruktør var Hans Fabian Wullenweber (der for DR har instrueret ni episoder af *Forbrydelsen*), og Jesper W. Nielsen (medinstruktør af DR-komedien *Lykke*, 2011) fulgte op. SF Film producerede (producer: Michael Bille Frandsen).

Begge serier havde stærkt publikumsgennemslag målt på seertal. *Arvingerne* blev set af gennemsnitligt 1.711.000 seere og *Badehotellet* af gennemsnitligt 1.518.000 seere (Kilde: Gallups TV-meter). Også publikumsvurderingerne lå meget tæt og højt – omkring 4,1-4,2. Men hvor *Arvingerne* generelt fik en positiv modtagelse af kritikerne, var kritikerreceptionen af *Badehotellet* derimod udpræget negativ – undtagen i nordjyske medier. Jeg citerer et typisk eksempel, hvis vurdering grundlæggende er dækkende for hovedparten af kritikerne – Christian Monggaard i *Information* d. 2.1.2014 (http://www.information.dk/483512 besøgt d. 1.8.2014):

”Maya Ilsøe synes ikke mindst interesseret i at tage et opgør med den velbjergede, udsvævende, kreative del af 68-generationen, som insisterede på sin egen frihed og på mange områder svigtede sine børn, når det drejer sig om kærlighed og omsorg. […] Kameraet er håndholdt, og den visuelle og fortællemæssige stil i *Arvingerne*, er også mere løs, uformel og utvungen end i mange af de andre dramaserier, Danmarks Radio har præsenteret os for i de senere år. Historien fortælles ikke på et bagtæppe af liv og død som i *Forbrydelsen* eller storpolitik som i *Borgen*, men handler om mennesker, familier og konflikter, de fleste vil kunne forholde sig til.”

”*Badehotellet* synes at være inspireret af alt fra forviklingskomedien Charles’ tante (1959) til det erotiske lystspil *Halløj i himmelsengen* (1965), en af Erik Ballings allerværste film, hvilket i sig selv er problematisk. Værre er det dog, at der overspilles på gammeldags farcefacon – fægtes med arme, gøres grimasser, tales med store bogstaver – dialogen er alt andet end subtil, vittighederne ofte ganske platte, og personernes psykologi så tynd som et stykke pergamentpapir. Og hvorfor er det nu lige, at jyder på tv og film skal være så utroværdige, som de er her, hvor ellers gode skuespillere lyder som idioter, når de skal snakke vest- eller nordjysk?”

## Kanalinteraktion

I forhold til de to tv-stationers traditionelle dramaprofil er der tale om en interessant ombytning. DR plejer at have monopol på historisk drama. Det er dyrt at gen-producere historien, det kræver erfaring med kostumering og rekvisitter, og det er krævende at finde historier, der fungerer i en nutidig sammenhæng. Historie er aldrig ren historie, men indebærer altid en spejling af nutiden ud fra indlagte paralleller og skæve vinkler.

Med *Badehotellet* brød TV 2 DR’s monopol på historisk drama – godt hjulpet af midler fra Public service-puljen (22,4 mill. til de to første sæsoner). Manuskriptforfatterne Stig Thorsboe og Hanna Lundblad har fra DR’s *Krøniken* (2004-06) solid erfaring netop med historisk drama, de kender på den baggrund *Matador* ud og ind. Gennem DR’s ”depressionskomedie” *Lykke* har de også erfaring med komediegenren, og det kan mærkes.

Med *Arvingerne* vendte DR tilbage til en velkendt dramatradition – familiedramaet i en klar og skarp udgave, hvor prisen for selvrealisering set ud fra en kvindelig optik blev omdrejningspunkt. Begge kanaler har dyrket det samtidige familiedrama. Familierelationer blev endevendt på kryds og tværs i både DR’s *TAXA* (1997-99) og TV 2’s 60 episoder lange *Hotellet* (2000-02). I begge tilfælde dør pater familias, henholdsvis Preben og Erik Faber, i allerførste afsnit og overlader henholdsvis taxafirmaet og hotellet til sine arvinger i et gammeldags hundeslagsmål om så vel firmaernes som familiens overlevelse. Selv i DR’s mest kriminelle højglansperiode var der plads til et lidt altmodisch familie- og lægedrama som *Sommer* (2008), der også i høj grad handlede om at arve. *Rita* (TV 2, 2012-13) betegnede en væsentlig modernisering. Her blev den moderne familie fremstillet som alene-mor-familien med skiftende mænd og frigjorte holdninger til sex såvel som børneopdragelse indbygget.

Det er familiedramaet, *Arvingerne* og *Badehotellet* har til fælles, men i meget forskellige versioner. Hvorfor kommer det samtidigt netop nu? På et mere begrænset niveau ligger en del af svaret i en institutionsbaseret genrebetragtning, nemlig kravet om genrefornyelse. Krimien har gennem en længere periode i og efter 00’erne spillet en dominerende rolle på begge kanaler. En del af krimigenren har til en vis grad trængt sig selv op i et hjørne af akkumuleret vold, hvorfra det var svært at komme videre. DR’s *Broen* I (2011) og TV 2’s *Dén som dræber* (2011) var fortællinger om ekstrem forbrydelse, som gjorde det oplagt at søge til andre genrer, hvis der skulle markeres fornyelse. Men der er også andre grunde, som skal findes i de genaktualiserede nøgletendenser, der har markeret sig stærkt i litteraturen.

## Arvingerne

### Slægts- og familieromaner

Helt overordnet indgår de nye familiecentrerede tv-satsninger, i særlig grad *Arvingerne*, i den bølge af slægts- og familieromaner, som har præget bogkulturen efter årtusindskiftet. Det drejer sig om bøger som Morten Ramslands *Hundehoved* (2005), Jens Smærup Sørensens *Mærkedage* (2007), Ida Jessens Hvium-trilogi (2001-09) og Katrine Ma­rie Guldagers slægtshistorie *Ul­ven* (2010), *Lille hjerte* (2012) og *Den ny tid* (2013), Anne-Lise Marstrand-Jørgensens *Hvad man ikke ved* (2012) samt Anne-Catrine Riebnitzskys *Forbandede yngel* (2014). Og der er mange flere (se oversigten i Gemzøe 2013). Mange af disse titler figurerer i det populære litterære kredsløb og har opnået store salgstal og bestsellerstatus.

Det gælder for alle de nævnte titler, at de inkarnerer en afsøgende holdning til familien – det er jagten på uhyrerne under vasken og skeletterne i skabene, der styrer erkendelsesinteressen. Det er forskellige forfattergenerationer, der tager emnet op, og derfor er mange synsvinkler repræsenteret. Men først og fremmest er det midtergenerationen, der veloplagt kaster sig over familien og slægtshistorien i et forsøg på at finde svar på, hvorfor det gik, som det gik. Det er børnene af 1968-generationen, der kortlægger, analyserer og diagnosticerer. Og de tager både bedsteforældre, sig selv og egne børn under kritisk behandling.

At interessere sig for slægtshistorie er der i sig selv ikke noget nyt i. Det har forskellige generationer gjort til alle tider. Og man kan ikke sige, at 68-generationen er underbelyst. Tværtimod har den været på avisernes forsider fra den etablerede sig som generation til i dag. Først sejrrig og fejret, så problematiseret hvilket skete allerede i tv-føljetonen *Krigsdøtre* (1981), pillet ned fra piedestalen og kritiseret, siden anklaget for svigt, dobbeltmoral og ustyrlig egoisme – politisk som privat – samt årsag til alt fra skilsmisser til forsømmelse af børn og en stadig kilde til alskens ondskab i verden.

Også en form for hjemstavnsdigtning i moderniseret udgave går igennem mange af disse slægtsromaner. Men som Erik Svendsen gør opmærksom på, er den kritiske og socialt engagerede hjemstavnslitteratur, vi fandt hos Jeppe Aakjær og Johan Skjoldborg omkring år 1900, i dag erstattet af en helt anden tendens. I aktuel litteratur betyder afmonteringen af hjemstavnen en frisættelse af nye måder at tænke steder og relationer mellem mennesker på, hvor hjemstavnsbegrebet bliver ”en imaginær forestilling” (Svendsen 2014: 28), og hvor provinsens traditionelle idyl forvandles til sin dæmoniserede modsætning, som det er tilfældet i fx Morten Korch-pastichen *Fruen på Hamre* (2000), Peter Schønau Fogs *Kunsten at græde i kor* (2006) eller Ole Bornedals *Fri os fra det onde* (2009) – en tendens, der heller ikke er ny. Gustav Wied inkarnerede den for sin generation.

Det er hele denne sammenhæng af epokale tendenser, *Arvingerne* går ind i og kommenterer. Men derudover figurerer også nøgletendenser, der beror på genaktualisering af tidligere fænomener. Hvilke markante tidligere versioner er der tale om foruden de allerede nævnte fra den tidlige tv-drama-historie? Her vil jeg først og fremmest pege på H.C. Branners skuespil *Søskende* som et værk, der i enestående grad kontekstualiserer de nævnte ved at tematisere arveproblemer mellem søskende på baggrund af svigt i opvæksten. Også her finder vi vendingen fra København til provinsen, der inkarnerer fortielsens sted. *Søskende* blev uropført på Det Kongelige Teater d. 5.1. 1952. Samme år blev den opført på teatrene i Aarhus, Odense og Aalborg, og med 114 opførelser i perioden 1952-75 blev den en klassiker på danske teatre;[[1]](#footnote-1) en af de seneste opførelser fandt sted på Aalborg Teater i 2012. *Søskende*s status ses også af adaptionerne. TV-Teatret sendte det d. 8.8.1954 (I: Torben Anton Svendsen) i en udgave med stjernebesætning ved [Bodil Kjer,](http://www.denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Kunst_og_kultur/Teater_og_film/Skuespiller/Bodil_Kjer) [Ebbe Rode](http://www.denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Kunst_og_kultur/Teater_og_film/Skuespiller/Ebbe_Rode) og [Mogens Wieth](http://www.denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Kunst_og_kultur/Teater_og_film/Skuespiller/Mogens_Wieth), og det blev filmatiseret i 1966 (I: Johan Jacobsen).

### *Søskende*

Grundspørgsmålet er: Hvilken arv vil de tre søskende efter dommer Olden vedkende sig på hans dødsleje og efter hans død? *Søskende* er sat op som en dommedag, hvor hver enkelt gør status og prøver at se klart. Dommer Olden *ser* vi ikke, men vi *hører* ham som han ligger på sit dødsleje, hvor han fra overetagen dirigerer familiens medlemmer med sin stoks banken i gulvet. Dermed angives hans dominerende funktionsmodus: fraværende, men bestemmende på samme tid. Lysangivelsen i regibemærkningen viser kadencen i skuespillets forløb: ”Lyset bag det høje vindue er i begyndelsen vinterligt graat, siden skiftende med flygtige strejf af lav rød sol. I tredje akt er mørket faldet.” (Branner 1967: 7).

De tre søskende er dommerens ældste søn, Arthur Olden, der er politiadvokat og i sidste akt bliver udnævnt til statsadvokat. Han har altid villet indtage sin prædestinerede rolle som faderens lydige søn – og dog. Dybest set ville han hellere have været gartner. Og faderen ville aldrig anerkende ham – han foretrak ubevidst de opsætsige, Michael og Irene. Arthurs grundlæggende syn på sin far er, at han var retfærdighedens forkæmper, og at han var nødt til at være så distanceret fra det levende liv for upartisk at kunne hellige sig retfærdigheden.

Søsteren Irene introduceres efter Arthur. Hun er smuk, dristigt klædt, raffineret, kommer med liv og blomster, men har et anløbent liv bag sig med et forhold til en rig værnemager, der aldrig blev dømt, og hun har forhold til andre mænd, ligesom hendes 50-årige mand er forelsket i en yngre model; en skilsmisse truer. Hendes syn på faderen er det medmenneskelige: ”Han er bare en gammel mand som skal dø.” (Branner 1967: 51).

Michael, lillebroderen, den yngste, er alkoholiker i fuldt fald nedad efter oplevelser som sømand under krigen med forlis, overlevelse på bekostning af andre, druknedød. Hans grundlæggende syn på faderen er kritisk. Han ser ham som besat af frygt for alt, hvad der ikke er logisk og rationelt: ”Han turde aldrig møde mennesker, kun bogstaver og tal. Derfor kom han til den eneste dom, som det er muligt at fælde: dommen over sig selv. Han dømte sig selv til livsvarig indespærring.” Forholdet til deres mor blev følgelig mislykket: ”Han kvalte hende. Han tav hende ihjel.” (Branner 1967: 50).

I 2. akt åbner alle tre op og diskuterer alternative fortolkninger, herunder, at man kan vælge, hvad man vil arve. Irene gør opmærksom på, at faderen elskede Michael mest, fordi han lignede moderen. Arthur bryder sammen og tilstår, at han altid har følt sig udenfor: ”I holdt altid sammen imod mig.” (Branner 1967: 57-58). De lufter en alternativ vision – at flytte sammen ind i barndomshjemmet og omdanne det til et rigtigt hjem med høns, kaniner og have, men denne vision falder totalt til jorden efter dommerens død, hvor praktiske beslutninger, lokalsamfundets pres og Arthurs udnævnelse som statsadvokat fører tingene tilbage på deres skæve spor.

Resultatet bliver ved udgangen af 3. akt status quo. Arthur vedkender sig faderens arv ved at påtage sig embedet som statsadvokat, mens perspektivet for Irene og Michael, der er ude af stand til at tage hånd om de traumer, barndommen har givet dem, er, at de vil gå i hundene på hver sin måde. De tre søskende er således dybt mærkede af deres opvækst i et restriktivt, patriarkalsk domineret miljø. I dette miljø har kun to overlevelsesstrategier været praktisable – en totalt accepterende (Arthurs) og en totalt negerende, hvor der mangler enhver form for styring i kaos (Irene og Michaels).

### De arvinger, vi fortjener

Spørgsmålet er nu, hvordan man arver denne genre og denne tematik? *Arvingerne*s titel er symptomatisk og dobbeltbundet. Den går på det tema, som *Arvingerne* lancerer, og som gentager H.C. Branners grundspørgsmål: Hvordan kan man/skal vi arve i dag? Men hvor det i *Søskende* foruden det individuelle niveau også handlede om arven efter besættelsen, er spørgsmålet i *Arvingerne* koncentreret om individplanet: Hvad betyder arv i et samfund, der først og fremmest beror på den individuelle indsats? Hvad betyder familie og slægt i et samfund, hvor vi først og fremmest lægger vægt på selv at skabe vore relationer?

At holdningen til det ikke er ukompliceret, fremgår af signatursekvensen. Heri visualiseres to slags arv, inkarneret af henholdsvis de blomster, som den kvindelige hovedperson Signe Larsen arbejder med i sin venindes butik, og den krystalvase, de er placeret i. Begge dele fragmenteres i gentagne slowmotion-eksplosioner til titelmelodiens kontrapunktiske akkompagnement (vokal ved Nina Persson) – og angiver dermed, at både det arbejdende folk og overklassen vil få sprængt sine ideale forestillinger. Signatursekvensens dermed lægger også op til en splintring af genren – men helt så radikalt går producenterne ikke til værks. De vender i stedet op og ned på en række af de traditionelle ingredienser.

Første episode af *Arvingerne* udfolder sig omkring den kvindelige kunstner, Veronika Grønnegaard (Kirsten Olesen), der – som sine mandlige forgængere (Preben i *TAXA* og Erik Faber i *Hotellet*) dør i slutningen af første episodekarakter. I modsætning til dem og i modsætning til dommer Olden i *Søskende* er hun kvinde, en matriark, der inkarnerer alle fordomme om 68-generationen. Hun er dygtig professionelt, en berømt og anerkendt kunstner, der er slået igennem internationalt. Vi følger hende i værkstedet, hvor hun tydeligvis eksperimenterer sig frem. Og vi følger hende i hendes forhold til de fire børn, som hun har fået med tre forskellige mænd, hvilket angiver, at dette område tydeligvis også har været genstand for eksperimenter.

Hendes holdning til de fire børn er langt fra den samme – hun gør (ligesom dommer Olden) forskel. Og det sker vel at mærke ikke i det skjulte, men så det kan ses og føles af enhver af dem, det vedrører – plus alle andre. Hun hundser med den, der som daglig administrator står hende nærmest, Gro (Trine Dyrholm). Hun taler venligt i telefon med den fjerne søn Emil (Mikkel Boe Følsgaard) og lover økonomisk forstærkning til hans thailandske projekt. Frederik (Carsten Bjørnlund), som har afskrevet hende, ser hun eftertænksomt efter, da han nødtvungent indfinder sig på gårdspladsen i forbindelse med aflevering af sine børn til farmor. Og Signe (Marie Bach Hansen) tilkalder hun til det, der skal vise sig at blive hendes dødsleje – og forærer hende slottet som kompensation, må man forstå, for udstået afsavn. På den baggrund har de fire børn samme type problemer med at hitte ud af, hvad de skal arve, som de tre søskende hos Branner: Deres liv er blevet bestemt af deres holdning til moderens forskellige dispositioner, og navlesnoren er aldrig rigtig blevet skåret over.

De konkrete arvinger er altså resultatet af en selvcentreret mors handlinger, valg og opdragelse eller mangel på samme. Veronika Grønnegaard er ene og stærk. Hun er en værdig arvtager af den traditionelle patriarkalske rolle, som vi har været vant til at se i DR’s historiske familiedrama – fra Mads Skjern i *Matador* til Kaj Holger Nielsen i *Krøniken.* I *Sommer* krakelerede patriarken under angreb af Alzheimers, men i *Arvingerne* er patriarken forvandlet til en kvinde, hvis kunst og selvrealisering altid har stået i første række. Hendes karakter aftegnes benhårdt i den allerførste præsentation: Hun kommer eftertænksom ud fra Onkologisk Afdeling – og tænder sig med et trodsigt udtryk en cigaret. Pointen er, at hun absolut ikke besidder mere empati end sine mandlige forgængere, heller ikke i forhold til sig selv. Tilsvarende er hendes børn hårdt mærkede og psykisk invaliderede af hendes magtposition, nøjagtig ligesom patriarkernes børn i gamle dage. Så meget for frigørelsens resultater.

Men titlen har også en anden og mere indirekte betydning. Når den netop figurerer i forbindelse med en ny generations overtagelse af arvesølvet i DR-Drama, handler det naturligvis om, hvem der nu har overtaget scenen, public service-forpligtelsen og den fortsatte pligt til at levere succes’er med høje seertal. Ikke mindst det sidste – og her kommer ændringerne så ind i billedet: I *Arvingerne* er det matriarken, der dør, og der er stærkt fokus på kvinderne i et lige forhold mellem de fire (halv)søskende. Men også på produktionsholdet indtager kvinderne en stærk stilling.

Dramaet i familien kommer frem gennem en benhård modstilling af de karakterer, der nødvendigvis må indgå i et hundeslagsmål om arv på baggrund af deres forskellige baggage. Lige fra begyndelsen står det klart, at det her også handler om forskellige miljøer, og at der er langt fra de kontante tacklinger på håndboldbanen til de mere skjulte, som galleristen og advokaten i Veronikas kunstner og designermiljø står for – eller for den sags skyld den glade avantgarde-far Thomas Konrad (Jesper Christensen), der fortsat lever på hippiemanér uden for tiden. Med ham leveres modstykket til de gamle patriarker: Han er kastet ud af herskabshuset og den accepterede kunst og verden, han ryger pot og bedriver legestue; i trængte situationer kan han dog forsøgsvist tjatte lidt igen. Uanset hvad, er der fortsat upstairs, og der er downstairs, der er dem, der bestiller blomster for flere tusinde kroner, og der er dem, der binder og afleverer dem. Forskellene serveres med realistisk selvfølgelighed.

Flere overlevelsesstrategier modstilles i denne afdækningsproces – fra den globaliserede ferieressort-strategi så fjernt fra Danmark som muligt, som Emil står for, til den kunstadministrerende levemåde, som Gro og hendes gallerist-elsker forfægter. Frederiks pinagtige problemfornægtelse, incl. hans mors død julenat (”Det skal ikke ødelægge vores jul”) modstilles Thomas’ mere subtile form for eskapisme. Og så har vi Signe som dark horse i spillet om arven – den renfærdige blomsterbinderske, der pludselig opdager, at hun har en ukendt familie foruden den, hun troede, hun kendte, altså en skjult arv. Moralen må være, at vi får de arvinger, vi fortjener, hvad enten vi er mænd eller kvinder. Var der nogen, der troede, at kvinderne var bedre, eller at verden ville blive et bedre sted, hvis de fik magten?

Helt overordnet er det altså selve spørgsmålet om at arve, der sættes til debat i *Arvingerne*. Den klare moralske dimension i DR’s drama – det, som Ingolf Gabold yndede at kalde public service-dimensionen – videreføres af det nye producenthold, som dermed vedkender sig arv og gæld – med en genklang, der accentueres af den åbenlyse parallel til *Søskende*. Som tidligere patriarken er moderen her fraværende efter 1. episode, men som han har hun domineret hvert enkelt barns liv og skæbne. Som i *Søskende* foregår der et opgør om, hvilken rolle den enkelte har haft i søskendeflokken og hvorfor.

### Publikumsinteraktion: Fortæl din arvehistorie

Den markante publikumsinteresse blev meget bevidst forvaltet af DR. Afdækningen af, hvordan den fædrene og mødrene arv bliver forvaltet af de fire børn, kaldte på paralleller fra virkelighedens verden, der blev en del af publikumsappellen. På DR’s website blev man opfordret til at dele sine pinagtige erfaringer med andre. Opfordringen til at dele sine familiehemmeligheder blev fulgt af mange, der indsendte deres arvehistorie til DR’s hjemmeside. Et tilfældigt eksempel viser, at *Arvingerne*s Sunshine ikke er alene: ”Det var meget mærkeligt, at jeg (og ikke Skifteretten) skulle kontakte min halvbror, men selvfølgelig skulle han have sin andel. Det viste sig også, at han ikke vidste, hvem der var hans far for moderen havde aldrig villet fortælle det. Stor var chokket over at modtage en sms midt i sommerferien fra sin nye søster, og jeg har naturligvis stillet mig til rådighed med al min viden, og jeg har også gemt billeder fra boet.”

Og det var ikke kun erfaringer, der deltes. Også advokater blandede sig i debatten med lærerige overvejelser over arv, baseret på spørgsmål fra seerne. Således i Brevkassen, Berlingske Business Privatøkonomi: ”Hvis det er rigtigt, at Veronika sidder i uskiftet bo med Frederik og Emil, og hvis der ikke er et gyldigt (nød)testamente, vil delingsforholdet være sådan, at Frederik og Emil skal dele halvdelen af formuen. Det er den del, som falder i arv efter deres far, og som de skal arve på grund af det uskiftede bo. Den anden halvdel skal deles i fire lige store portioner mellem Veronikas børn.” (Susanne Jakobsen, Viggo Bækgaard og Allan Ohms, advokater, d. 11.1.2014).

## Badehotellet

Som historisk komedie, der foreløbig er uden aktualiserende kant og andre ambitioner end at more, har *Badehotellet* en anden karakter i den skitserede problemstilling om epokal intertekstualitet og tværepokale genaktualiserede tendenser. Det er den historiske drama-genre, komedien genaktualiserer, men i en version, der er næsten polemisk blottet for de store, ind imellem tunge, periodekarakteriserende ambitioner, der har kendetegnet DR’s historiske drama-produktioner. *Badehotellet* er først og fremmest let. Et epokalt fællestræk mellem *Arvingerne* og *Badehotellet* er dog, at begge er opbygget over den velkendte upstairs-downstairs-model.

Selve (bade)hotellet er som location ofte anvendt, fx i TV 2’s *Hotellet*. I Norge har *Hotel Cæsar* (1998-) været en legendarisk populær soap. I internationalt tv-drama repræsenterer *Fawlty Towers* (1975-79) den klassisk-absurde hotel-komedie; titlen var på dansk *Halløj på Badehotellet*.

Også i tilfældet *Badehotellet* er der imidlertid en litterær klassiker, der særligt markant indgår profilerende i konteksten og gennem sin konstellation af velafprøvede tematiske, genremæssige og stilistiske træk fungerer som klangbund for den nye version. Det drejer sig om Herman Bangs *Sommerglæder* (1902), hvor værtsparrets trængsler ironisk udstilles på linje med det besøgende klientels.

Der ud over figurerer også andre kunstarter i baggrundskonteksten. Der drejer sig om Skagensmalerne, der gennem Skagen Kunstmuseum, en generel opvurdering blandt dominerende kunstkritikere, fulgt af jævnlig omtale i pressen, samt den fortsatte Skagen-turisme har haft et stærkt udstillingsvindue. Skagensmalerne klinger med i *Badehotellet*s udsigter ud over hav og strand. *Sommerglæder* blev desuden filmatiseret i en kongenial udgave, instrueret af Sven Methling (1940). En senere film, *Marie Krøyer* (2012, I: Bille August), har siden bidraget til at accentuere Skagen-miljøets betydning (jf. Agger 2013). Men vigtigst er Herman Bangs *Sommerglæder*.

### *Sommerglæder*

I deres efterskrift betoner Jesper Gehlert Nielsen og Jørgen Hunosøe dels, at tidens udstrækning er koncentreret til ét lille døgn fra formiddag til daggry, dels, at persongalleriet i betragtning af denne koncentration er omfattende og skarpt opdelt: ”Det er delt horisontalt i to grupper mellem de hjemmehørende borgere og de tilrejsende sommergæster, og det er delt vertikalt i tre grupper i forhold til økonomi og social status” (Nielsen og Hunosøe bd. 4, 2008: 449), altså mellem provinsbyens arbejdsomme borgere og de sommerglade københavnere (generalkonsul, sanger, konsul) og deres familier.

Gemzøe ser i sin artikel om *Sommerglæder* bogen som et udtryk for den mest gennemførte impressionisme i dansk litteratur, der foregriber den senere stream of consciousness-teknik. Mennesker ”parcelleres” gennem anvendelse af metonymier, fx ”de Lindegaardske skørter” (Gemzøe 1999: 12), mens ting personificeres, fx skyggerne, der skanderer tiden. De forskellige synsvinkelskift viser verden som et ”konglomerat af inkompatible subjektive oplevelser” (Gemzøe 1999: 12). Dertil kommer, at *Sommerglæder* også indebærer et signalement af den aktuelle modernitet: turisme, badeliv, sport (cykling, tennis); den reklame i aviser og omtale i ugeblade, som Brasens Hotel bygger sin eksistens på: ”Det er s’gu Reklamen, der skal gjør’ ’et, i disse Tider.” (Bang 2008, bd. 4: 276), og den forbrugerisme, der ledsager ferieformen (fx de keramikkøb, der giver den forarmede pottemager håb om et nyt liv).

Såvel Gemzøe som Nielsen og Hunosøe gør opmærksom på, at der er oplagt filmmateriale i tilrettelæggelsen: dialogerne og situationerne er afgørende, og der er samtidighed i form af ’krydsklip’ mellem dialoger, der udspiller sig. Desuden er karakterfremstillingen både nuanceret med mange små detaljer og forenklet i den forstand, at én bestemt karakteregenskab fremhæves.

Overordnet falder romanen[[2]](#footnote-2) i to dele efter optakten, hvori fru Brasen karakteriseres gennem dækket direkte tale, en indre monolog, hvor vi får adgang til de tanker, der rummer hendes skæbne i en nøddeskal: ”Men En holder jo ud til det sidste” (Bang 2008, bd. 4: 272). Første del udgøres af *ventetiden*, præget af bekymring for, om badegæsterne nu også kommer, og begyndende forberedelser til det under, fru Brasen knapt nok tør tro på. Ventetiden trækkes langt ud og giver anledning til en introduktion til den lille bys forskellige miljøer og mennesker med den pålidelige slagter Andersen som fører. Gennem hans snak med kunderne – og gennem deres kødvalg eller mangel på samme – afsløres borgernes sociale status og indbyrdes relationer. Fx røber Konsulinden fru Brasens hemmelighed, nemlig at hun køber skanker fra ”Smøgen” for at drøje på slagterens dyre kød.

Sidste del har badegæsterne i centrum samtidig med, at vi fortsat følger alle de tjenende ånder på Brasens Hotel og deres ikke særligt professionelle optræden – fra den hektiske ankomst over den forsinkede middag, præget af kaos og nødløsninger, for ”Og de ska’ jo ha’et som avertert”: ”Middag: to retter og dessert” (Bang 2008, bd. 4: 309). Fru Brasen har vovet at sætte tidspunktet for middagen til kl. 5. Generalkonsulen skal have serveret hummer og duer for sig selv kl. 7. Hans duer snupper de sultne gæster, da der ikke er kylling nok på fadene, og så må fru Brasen ud efter en passende erstatning. Der mangler en serveringspige; det bliver også fru Brasen! Hotelejer Brasen har ikke styr på planlægning eller regnskabet, han er simpelthen handlingslammet. En vis harmoni afslutter dog aftenen, der byder på underholdning ved operasanger Graa, improviseret dans og romantisk forening af to elskende, der længe har været fra hinanden – den lokale borgmesterdatter Ingeborg og globetrotteren Knud Ender. Herman Bang viser sig her for en gangs skyld fra en mindre resigneret og kynisk side. Trods den skarpe satire vendt mod såvel lilleby som sommergæster, og trods den komiske indsigt i fru Brasens tanker og handlinger, er der ingen tvivl om, at sympatien ligger hos den lille gæve fru Brasen, hvis sprog bliver mere utydeligt, des flere krav der stilles til hende, men som ”holder ud til det sidste”.

### *Sommerglæder* i retrospekt

Tiden i *Badehotellet* er skruet tilbage til 1920’erne, og der mangler ikke passende tidsmarkører – fra klædedragt og musik til normer for opførsel. På badehotellet udfolder den klassiske overklassefamilie sig i forskellige versioner, fra den bohemeagtige skuespillerfamilie med kgl. skuespiller Edward Weyse (Jens Jacob Tychsen) som spille- og pigeglad overhoved til de fine borgerfamilier, hvor de patriarkalske strukturer uanfægtet lever videre. Det er tilfældet i tobaksfabrikant Otto Frighs familie (Bjarne Henriksen) og i grosserer Georg Madsens (Lars Ranthe). Det skorter ikke på små oprørsforsøg fra fruer, døtre og tjenestepiger. Generelt holdes de solidt i skak, også selv om de giver anledning til større konflikter om seksuel udfoldelse og selvbestemmelse.

Det er påfaldende, hvor mange træk fra *Sommerglæder*, der er videreført i *Badehotellet*. Det gælder hele det grundlæggende set-up med den lille hotelejer, der har problemer med at få sit badehotel til at fungere over for det krævende københavnske publikum. Konstellationen af hotelejerparret i *Badehotellet* er identisk med konstellationen i *Sommerglæder*. I *Badehotellet* består det af hotelejer Andersen (Ole Thestrup) og hans hjertensgode kone og medhjælper, Molly (Bodil Jørgensen), der holder hotellet oppe, mens hendes uduelige, økonomisk uansvarlige mand snarest obstruerer det.

Overordnet har *Badehotellet* også overtaget den strukturelle modsætning og de deraf følgende kulturelle sammenstød mellem provinsens arbejdsbier m/k og de sommerglade københavnere og deres familier, der repræsenterer samfundets højeste lag såvel som de mere ydmyge, men opadstræbende. Det gælder desuden helt ned i detaljen, hvor der som i *Sommerglæder* forekommer fjerkræslagtning og -plukning i *Badehotellet*, og hvor kunsten også kommer ud til badegæsterne gennem en skuespiller på Det kongelige Teater.

Jeg kan altså konkludere, at *Badehotellet* lægger sig tæt op ad *Sommerglæder*, der har leveret en langtidsholdbar grundmodel for komedien, og at det (foreløbig) er begrænset, i hvor høj grad *Badehotellet* er gået i dialog med sin samtid. Og dog. På det æstetiske niveau, i forhold til den aktuelle dyrkelse af et gammeldags badeliv, fx på Svinkløv Badehotel, der angiveligt er model for *Badehotellet*, ligger der en replik til samtidens æstetisering af fortiden, der svinger med fx *Marie Krøyer*-filmen. *Badehotellet* er ikke særlig ambitiøs. Men populært var det – for TV 2 det bedste resultat seermæssigt siden *Strisser på Samsø* i 1996-97. Og populariteten kan måske netop forklares med, at *Badehotellet* kombinerede Herman Bangs venlige ironi med den historiske tv-komedie som genre – hvilket faktisk betegner en fornyelse i dansk tv-drama.

## Perspektiver

Den samtidige udvikling i Norge og Sverige bekræfter, at aktualiseringen af slægt og arv foregår i bredt omfang. Selv om adaptioner ikke er i fokus i denne sammenhæng, er det værd at nævne, at Lars Saabye Christensens slægtsroman *Halvbroren* (2002) i Norge blev en bestseller – og at den blev adapteret i en forrygende tv-føljeton med samme titel (2013). Også den handler om at arve, hvad man arver og hvad der sker, når man ikke kan videregive sine gener. Ligeledes tematiserer den svenske tv-føljeton *Tjockere än vatten* (2014), der blev sendt samtidig med *Arvingerne* i Danmark, tre søskendes indbyrdes problemer med at arve efter deres mors død. Og arven er intet mindre end – et pensionat i den ålandske skærgård.

Hvordan illustrerer mine eksempler nu de begreber, jeg lancerede indledningsvist?

I tilfældet *Arvingerne* finder vi både den epokale og den tværepokale interartielle intertekstualitet. Samtalen med nøgletendenser i tiden, den epokale intertekstualitet, illustreres af forbundetheden mellem *Arvingerne* og tidens mange slægtsromaner, der problematiserer betydningen af at arve i dag. Det er en udbredt tendens, at det er (for) svært at vedkende sig arv og gæld, det er nødvendigt at foretage en række individuelle valg i forhold til, hvad der skal arves. Det ses også i det norske og det svenske tv-eksempel. Den epokale intertekstualitet er således sigende. Men lignende tendenser findes allerede i et ældre skuespil med klassikerstatus, nemlig H.C. Branners *Søskende*. Dermed indgår den tværepokale interartielle intertekstualitet som et hjælpeværktøj til at diagnosticere et af *Arvingernes* vigtigste slægtskaber.

I tilfældet *Badehotellet* siger den tværepokale nærhed både noget om *Sommerglæder* og om *Badehotellet*. Når grundstruktur og karakteropdeling i så omfattende grad kan genbruges, bekræfter det *Sommerglæder* som en usædvanligt fremadpegende roman. Til gengæld fremhæver det også *Badehotellet* som et tv-drama uden stort fornyende potentiale. Der er ikke megen alternativ tidstolkning over *Badehotellet*. Tidsbilledet er koncentreret til det lille billede på det store samfund – hotellet. Tidens medier optræder (som hos Bang), en radio er således forpost for nyhederne. Vi hører lidt om krise, der affærdiges af Henriksen og Madsen, og som vagt kan relateres til den aktuelle finanskrise. Der mangler dimensioner af den slags, som DR’s *Arvingerne* har i og med, at det forsøger at belyse spørgsmålet om, hvad det betyder at arve i dag. Men til gengæld betegner den historiske komediegenre en fornyelse.

## Litteratur

Agger, Gunhild (2013): "The Role of History in Bestseller and Blockbuster Culture", . *Academic Quarter* no. 7. Aalborg, p. 299-315. <http://www.akademiskkvarter.hum.aau.dk/>

Agger, Gunhild (2005): *Dansk tv-drama – arvesølv og underholdning*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

Bang, Herman (2008): *Sommerglæder*. I *Romaner og noveller*, udg. af Det Danske Sprog- og Litteraturselskab (red. Jesper Gehlert Nielsen og Jørgen Hunosøe).

Bondebjerg, Ib (1993): *Elektroniske fiktioner. Tv som fortællende medie*. København: Borgen.

Branner, H.C. (1967): Søskende. København: Gyldendal.

Gemzøe, Anker (2013): ”The Family Saga as Bestseller Strategy”. *Academic Quarter* no. 7. Aalborg, p. 132-143. <http://www.akademiskkvarter.hum.aau.dk/>

Gemzøe, Anker (1999): ”Fortællingen punkteret”. *Dansk Noter* nr. 2. København: Dlf., s. 9-14.

Gemzøe, Anker (1997): *Metamorfoser i Mellemtiden*. Holte: Medusa.

Monggaard, Christian (2014): ”Fuldblodsfamiliedrama og halløj på badehotellet”. *Information* d. 2.1.2014 ([http://www.information.dk/483512 besøgt d. 1.8.2014](http://www.information.dk/483512%20bes%C3%B8gt%20d.%201.8.2014)).

Nielsen, Jakob Isak (2012): ”Tv-serien som vor tids roman?”. *Passage* 68. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, p. 83-100.

Nielsen, Jakob Isak (2011): *Fjernsyn for viderekomne*. Aarhus: 16:9 bøger/Turbine.

Redaktionelt Forord (2012): ”Billedromaner”. *Passage* 68. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, p. 4-6.

 Scannell, Paddy (1996): *Radio, Television and Modern Life*. Oxford: Blackwell.

Svendsen, Erik (2014): ”Hjemstavnsdigtning – en trend i 00’erne”. *Dansk Noter* nr. 2. København: Dlf, s. 24-29.

1. Kilde: http://www.litteraturpriser.dk/1850t/tnr5802.htm [↑](#footnote-ref-1)
2. Genrebetegnelsen er fraværende på titelbladet og efterlader, som udgiverne gør rede for, spørgsmålet, om det er en lille roman eller en novelle? Dens første udgiver Ernst Bojesen udgav den som et selvstændigt værk i ét bind og opfattede den således som en kort roman. Men den er også trykt under genrebetegnelsen novelle eller fortælling. [↑](#footnote-ref-2)