



AALBORG UNIVERSITY
DENMARK

Aalborg Universitet

Masochistiske maskuliniteter i amerikanske Country & Western sangtekster fra 1960erne

Sørensen, Bent

Published in:
Skriverier i Luften

Publication date:
2017

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):

Sørensen, B. (2017). Masochistiske maskuliniteter i amerikanske Country & Western sangtekster fra 1960erne. I S. L. Christiansen, O. Ertløv Hansen, K. Toft Hansen, & T. Mosebo Simonsen (red.), *Skriverier i Luften* (Bind 9, s. 53-68). Aalborg Universitetsforlag.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



AALBORG UNIVERSITY
DENMARK

Aalborg Universitet

Skriverier i luften

Christiansen, Steen Ledet; Hansen, Ole Ertløv; Hansen, Kim Toft; Simonsen, Thomas Mosebo

Publication date:
2017

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):

Christiansen, S. L., Hansen, O. E., Hansen, K. T., & Simonsen, T. M. (red.) (2017). *Skriverier i luften: Festskrift til Jørgen Riber Christensen*. Aalborg Universitetsforlag. Interdisciplinære kulturstudier, Bind. 9

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- ? Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- ? You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- ? You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Skriverier i luften.

Festskrift til Jørgen Riber Christensen.

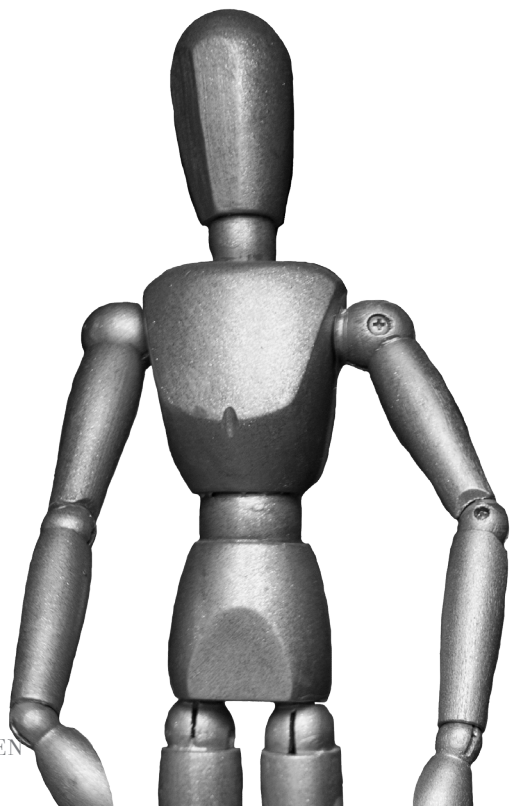




SKRIVERIER
I LUFTEN.

FESTSKRIFT TIL
JØRGEN RIBER CHRISTENSEN

REDAKTØRER
STEEN CHRISTIANSEN
OLE ERTLØV HANSEN
KIM TOFT HANSEN
THOMAS MOSEBO SIMONSEN



Skriverier i luften

Festskrift til Jørgen Riber Christensen

Redigeret af Steen Christiansen, Ole Ertløv Hansen, Kim Toft Hansen,
Thomas Mosebo Simonsen

OA udgave. *Denne open access-udgave af Skriverier i luften indeholder ikke op-
havsretsbehæftede illustrationer, som optrådte i den trykte udgave.*

Bind 9 i serien Interdisciplinære kulturstudier

© Forfatterne og Aalborg Universitetsforlag, 2017

Omslag: akila v/ Kirsten Bach Larsen

Sats og layout: akila v/ Kirsten Bach Larsen

ISBN: 978-87-7112-645-7

ISSN nr.: 1904-898X

Alle bogens kapitler foruden forordet, Henning Bøtner Hansens bidrag, Torben
Rølmer Billes bidrag og efterskriftet er fagfællebedømt efter gældende regler.

Udgivet af:

Aalborg Universitetsforlag

Skjernvej 4A, 2. sal

9220 Aalborg Ø

T 99407140

aauf@forlag.aau.dk

forlag.aau.dk

Bogen er udgivet med støtte fra MÆRKK, InDiMedia, Institut for Kommuni-
kation og Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet


Alle rettigheder forbeholdes. Mekanisk, fotografisk eller anden gengivelse af
eller kopiering fra denne bog eller dele heraf er kun tilladt i overensstemmelse
med overenskomst mellem Undervisningsministeriet og Copydan. Enhver anden
udnyttelse er uden forlagets skriftlige samtykke forbudt ifølge gældende dansk lov
om ophavsret. Undtaget herfra er korte uddrag til brug i anmeldelser.



INDHOLD.

FORORD. JØRGEN RIBER CHRISTENSEN, DEN IMPLODEREDE PERSONA.	5
GUNHILD AGGER. LOCATION I DET GEOPOLITISKE RUM. MED <i>THE NIGHT MANAGER</i> SOM EKSEMPEL.	15
JENS KIRK. MED FLUESTANG GENNEM DET POST-PASTORALE LANDSKAB. PÅ FISKETUR MED CHARLES RANGELEY WILSON.	35
BENT SØRENSEN. MASOCHISTISKE MASKULINITETER I AMERIKANSKE COUNTRY & WESTERN SANGTEKSTER FRA 1960ERNE.	53
PETER ALLINGHAM. <i>TWIN PEAKS</i> – (P)RE-VISITED.	69
THESSA JENSEN. KVINDENS LYST. ALFA I BRUNST, OMEGA I LØBETID.	85
ANDERS BONDE. INGENIØRARBEJDE, AUTENTICITETSRESSOURCE ELLER KULTURPRODUKT? NOGLE TANKER OM LYDBRANDING I MODERNE OG POSTMODERNE TIDER.	101

IBEN BREDAHL JESSEN. INDHOLD TIL REKLAME SØGES!	121
LOUISE BRIX JACOBSEN. FISK, FLÆSK OG FIKTIONALITET. OM DET OPFUNDNES ROLLE I <i>SPISE MED PRICE</i> .	141
ANKER GEMZØE. FOLKETS RØSTER. SPROG, ROLLE OG VÆRDIKAMP HOS NIELS HAUSGAARD.	159
LOUISE THOMSEN KRISTENSEN. VÆRDI OG ØKONOMI I LOKAL FILMPRODUKTION. EN PRODUKTIONSANALYSE AF <i>DRÆBERNE FRA NIBE</i> .	181
CHRISTIAN JANTZEN & SANNE DOLLERUP. HVERDAGSLIVETS POETIK. HETEROTOPIA SOM EN TEORI OM FORSTYRRELSE.	201
HENNING BØTNER HANSEN. JØRGENS FJERDE P.	219
TORBEN RØLMER BILLE. WHAT THE DICKENS? POSTMODERNISME, VICTORIANISME OG EN HUND KALDET WISHBONE.	237
THOMAS MOSEBO SIMONSEN. WAR OF THE WORLDS OG RADIOMEDIET SOM ISCENESÆTTER.	251
OLE ERTLØV HANSEN. ET GENSYN MED HIMLEN OVER BERLIN. OM EN POSTMODERNE FILM, DER IKKE VIDSTE, DEN VAR POSTMODERNE.	269
STEEN LEDET CHRISTIANSEN. <i>STRANGER THINGS</i> OG FIRSERNOSTALGI.	285
KIM TOFT HANSEN. MELANKOLI OG DEN UFORLØSTE SLUTNING. NORSKOV, KIERKEGAARD OG DEN SKANDINAVISKE TV-KRIMI.	299
JANE, LISE, LARS. EFTERSKRIFT. SKRIVERIER I VIRKELIGHEDEN.	319



“ JEG LADER ALDRIG ET
ANSLAG GÅ TIL SPILDE.
(JØRGEN RIBER CHRISTENSEN)

Riberprisen
2017

FORORD.
JØRGEN RIBER CHRISTENSEN,
DEN IMPLODERERE PERSONA.

”IMPLOSIONEN I HYPERREALITETEN MELLEM subjekt og objekt, mellem liv og kunst og mellem fremtrædelsesform og virkelighed reflekteres i multimedier. Subjektet og objektet bliver identiske når brugeren/læseren/spilleren styrer sit alterego i form af en pixel-figur på skærmen ved hjælp af piletaster eller mus. Man kan høre computerspillere udbryde ”Øv, jeg er død!” Det modernistiske skel mellem liv og kunst er også ophævet i multimedier, der dels er smagskategorisk neutrale, dels har en brugsværdi (modsat kunstens autonomi), og dels formelt har en ret høj mimesisevne. Dette sidste karakteristikum fjerner tendentielt modsætningen mellem fremtrædelsesform og virkelighed. Lige som hyperrealiteten er multimedier selv-reproducerende i deres generering af individuelle modeltekster, og multimedier stopper ikke ved det

individuelle, for netforbundne flerbruger multimedier kan skabe en potentielt global virtuel verden, ikke ulig Baudrillards version af Disneyland.”

Sådan skrev Jørgen Riber Christensen om multimedier i Jens F. Jensens bog *Internet, World Wide Web og netværkskommunikation* allerede i 1999. På det tidspunkt var det endnu under halvdelen af Danmarks befolkning, som havde en PC i husstanden, mens endnu færre havde adgang til internettet, som dog havde vundet en ret hurtig udbredelse igennem 1990'erne. Internettets revolutionerede egenskaber var gået op for Jørgen – lang tid før mange andre opdagede, at deres subjekt og objekt var imploderet i en postmoderne online persona. Hvis vi skal tage Jørgens ord for pålydende om, at multimedierne trods en sammensmeltet forestilling om subjekt og objekt har en høj mime-sisevne, må det være sandsynligt at aflæse den hyperreelle udgave af Jørgen, som han fremtræder for os (objektet), i kraft af internettets hukommelse, under den samtidige antagelse af, at vi herved også får en vis indsigt i Jørgen, som han er for sig selv (subjektet). I den netværksforbundne webkultur, som Jørgen hæftede sig ved i arbejdet her, er det netop gennem de linjer, der virtuelt kan trækkes mellem punkter og centre i netværket, som er definerende for, hvordan vi er som personer: 'Internettet' ved mere om os selv, end vi selv gør.

Da vi planlagde dette festskrift til Jørgen Riber Christensen, forsøgte vi på at lokalisere en kerne dybt inde i Jørgens hyperreelle personlighed. Vi blev hurtigt enige om, at tre P'er var definerende for mange af de akademiske interesser, som Jørgen har plejet gennem mange år: en oprigtig og utilsløret fascination af *populærkulturens* manifestationer (det første P), en kongenial hæftelse ved *postmodernismens* udviskning af skellet mellem høj- og lavkultur (det andet P og en vigtig begrundelse for første P) samt en metodisk helhjertet opslugthed af *psykoanalysens* forklaringsramme omkring postmoderne populærkultur

(det tredje P). Skal vi finde en grundlæggende forklaringsramme for den opløste, hyperreelle subjektivitet i en postmoderne kultur, der jo ikke synes at tage det ilde op, at subjektets kerne var under erodering, er det måske netop psykoanalysens evne til både at forklare subjektets splittelse og samle splittelsen i en storteoretisk forklaringsramme: På den ene side er subjektet (egoet) spændt ud mellem to hinanden evigt bekæmpende modpoler, men på den anden side er netop subjektet – det sunde ego – menneskets motorrum, som hele tiden arbejder for at holde fjendskabet mellem id og superego stangen. Med andre ord synes Jørgen at have brug for psykoanalysen for at kunne fastholde den postmoderne position, som i sidste ende kunne være hans forsvar for at bruge sin forsknings- og undervisningstid på populærkultur. Enhver med bare en smule indsigt i Freuds teorier om det ubevidste kan se, at Jørgens store forkærlighed for monstre må være en sublimering og manifestering af det anspændte forhold mellem subjekt og objekt i en postmoderne netværkskultur. Når monstrene så kan bekæmpes i en virtuel verden – eller i en akademisk artikels ærkekonkrete manifestation – er egoet ikke som sådan på overarbejde: I stedet har Jørgens arbejde været en superrelevant tour de force gennem sindets mørkere kroge, der med sindsro, humor og forstand er blevet formidlet til et bredt publikum af læsere og studerende for forskellige uddannelsesinstitutioner i Danmark.

Skal vi så fastholde idéen om, at internettet ved mere om os selv, end vi selv gør, og skal vi acceptere psykoanalysen som en nøgle til vores absolutte indre, så er der ret beset en velopløst mulighed for at aflæse vores underbevidsthed igennem den persona, der fremtræder på internettet. Søges der på ”jørgen riber christensen” på Google, dukker der således en række spændende erkendelser op. I første omgang er Google så venlig at fortælle os, hvor vi kan opsøge Jørgen i fysisk udgave, hvis vi ikke skulle stille os tilfreds med den virtuelle og hyperreelle, måske endda medialiserede, version af Jørgen. Flankeret

af et nydeligt, sommerklædt fotografi af Jørgens bopæl leverer Google med få klik Jørgens adresse suppleret med muligheden for at 'tilføje åbningstider', hvis vi skulle så behage (illustration 1). I den nederste del af billedet figurerer der et visuelt fænomen, som ofte optræder i Google Streetview: spøgelsesagtige refleksioner af ting, der synes at være der uden, at det helt er til stede i billedet. I forgrunden er der muligvis en bil parkeret, eller også er der en resterende silhuet af en bil, som engang passerede forbi. I ovennævnte artikel skriver Jørgen også om poststrukturalismen (endnu et P!) som "et opgør med tegnets repræsenterende funktion", hvilket i princippet er en meget fin pointe i forbindelse med et fotografi som dette, der optræder via Googles søgefunktion. Sagt på en anden måde: Den hyperreelle virkelighed er et digitalt opgør med antagelsen af, at der i det analoge fotografi er en indeksikalsk forbindelse til det repræsenterede – det, som Roland Barthes kaldte for *hæven-været-der* i den forstand, at det, der er foran kameraet, når et fotografiapparat åbner blænden og lukker lys ind, efterlader et direkte spor på celluloidstrimlen inden i kameraet. Bilen på billedet foran Jørgens hus er der uden rigtigt at være til stede – den er et hyperreelt spøgelse fra en svunden tid, der aldrig vender tilbage.

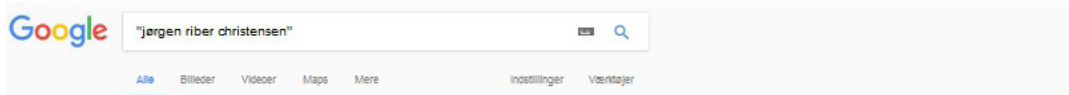


Illustration 1: Googles medierede udgave af Jørgens bopæl, bil og velplejede forhave (© Google, taget juli 2009)

På første søgeside på Google får vi også hurtigt en række indikationer på, hvem Jørgen er ud over alt det, vi i øvrigt ville kunne udlede af,

at der holder en Audi i forhaven hos Jørgen: ligesom Jørgen nyder at tilbringe tid i Berlin, er der i bilen her også en materiel tysk forbindelse, en germansk sublimering, selvom han – i sin ditto anglofone orientering – fastholder at lade automobilets GPS-veninde tale engelsk. Det er på web-søgningen den professionelle persona, der træder frem som et udtryk for, at det er det, som Google opfatter som det absolut vigtigste for den virtuelle Jørgen: profilen på Aalborg Universitet suppleres med en YouTube-video med Jørgens veloplagte forelæsnings om Fantasy udgivet af Institut for Kommunikation, en skribentprofil på kritikermagasinet Kulturkapellet samt et Wikipedia-opslag om Riberprisen. Disse tre brikker i Jørgens online personapuzzle giver en række yderligere antydninger af, hvem der gemmer sig i kernen: Forelæsnings om Fantasy tager ikke kun udgangspunkt i et af nutidens mest populære fantasyværker (Harry Potter), men analysen leveres også med en velsmurt metodisk inspiration fra Sigmund Freud's værktøjskasse. Følger vi linket ind på profilen på Kulturkapellets hjemmeside, understreges Jørgens dybe interesse for populærkultur: her er zombier, tegnefilm, komedier fra 80'erne, vampyrer, britisk humor, Hitchcock og en kæmpeblæksprutte suppleret med opslugtthed af Charles Dickens, det dybe England og Stephen King. Anmelderprofilen på Kulturkapellet er en fed understregning af, at Jørgen med egen krop og eget sind udlever det postmoderne sammenbrud af skellet mellem fin- og populærkultur. Der er hos Jørgen en ligevægtig interesse for begge dele substantieret af akademisk solidaritet over for begge sfærens muligheder for at sige noget om det at være menneske. Dickens var vel oprindeligt populærkultur *after all*.

Hvis vi følger sporene lagt ud i Googles billedsøgning, er der sammen med flere andre ting på første søgeside en række interessante indikationer på Jørgens interesse i – og store evne til – at fatte sig i korthed og præcision i sin formidling af sin forskning. At-fatte-sig-i-korthed var i øvrigt den grundlæggende videnskabsformidlende filosofi bag

Google "jørgen riber christensen" 

Alle Billeder videoer Maps Mere Indstillinger Værktøjer

Ca. 3.200 resultater (0,45 sekunder)

Profile - Jørgen Riber Christensen - AAU personal profile - Om AAU ...
 personprofil.aau.dk/107492 • Oversæt denne side
 Aalborg, - Lektor
 Jørgen Riber Christensen, AAU Expert Matchmaker, Jørgen Riber Christensen Lektor, Institut for Kommunikation Rensboergade 14, Lokale: 6-221


Jørgen Riber Christensen - Forskningsportal, Aalborg Universitet
 vbn.aau.dk/.../joergen-riber-christensen(8046fe82-3c29-474e-8798-1deed17d0d86)...
 Aalborg Katedralskoles Filmfestival 2016 (Ekstern organisation) Aktivitet, Medlemskab | Medlemskab af udvalg, kommission, råd, nævn, forening, organisation ...

Profile - Jørgen Riber Christensen - AAU personal profile - Om AAU ...
 personprofil.aau.dk/107492?lang=en
 Aalborg, - Associate Professor
 Jørgen Riber Christensen Associate Professor, Department 11 - Department of Communication and Psychology Rensboergade 14, Room: 6-221 9000 Aalborg ...

Jørgen Riber Christensen: Fantasy - YouTube
 https://www.youtube.com/watch?v=JZrgmXjwOCg
 27. okt. 2015 - Udgivet af Institut for Kommunikation - Aalborg Universitet
 I denne forelæsnings gennemgår Jørgen Riber Christensen et par af de mest kendte fantasy-historier ...

Bøger af Jørgen Riber Christensen - Find bogen hos Saxo - find ...
 https://www.saxo.com/dk/forfatter/joergen-riber-christensen_4336067
 Find og læs bøger af Jørgen Riber Christensen ... af Jane Kristensen, & Jørgen Riber Christensen. Bog, ukendt format, brugt, Sprog: Ukendt. Inkl. tilhørende CD.

Billeder af "jørgen riber christensen"



→ Flere billeder af "jørgen riber christensen" Rapportér billeder

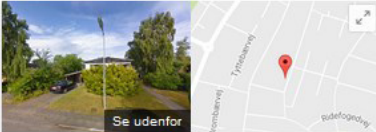
Jørgen Riber Christensen - Aalborg - Se Regnskaber, Roller og mere
 www.proff.dk/infopage/33813198/
 Proff.dk giver dig firmainformation om Jørgen Riber Christensen. Find vejbeskrivelse, kontakto, regnskabsstat, ledelse, bestyrelse og ejere.

Jørgen Riber Christensen - Krak.dk
 www.krak.dk/person/resultat/Jørgen+Riber+Christensen
 Kontaktinformation for Jørgen Riber Christensen, telefonnummer, adresse og kontaktinformation.

Jørgen Riber Christensen profiler | Facebook
 https://da-dk.facebook.com/public/Jørgen-Riber-Christensen
 Vis profiler af personer, der hedder Jørgen Riber Christensen. Bliv medlem af Facebook, og få kontakt med Jørgen Riber Christensen og andre, du måske ...

Riberprisen - Wikipedia, den frie encyklopædi
 https://da.wikipedia.org/wiki/Riberprisen
 Konfirmationsfestivalsen er opkaldt efter lektor Jørgen Riber Christensen, der underviser på Aalborg Universitet. Riberprisen laves hvert år, som et professionelt ...

Nogle resultater kan være fjernet i henhold til den europæiske databeskyttelseslov. Få flere oplysninger



Jørgen Riber Christensen ★

Adresse: Geskevej 34, 9000 Aalborg
 Telefon: 98 18 77 96

Forelsk en ændring • Ejer du denne virksomhed?

Tilføj manglende oplysninger
 Tilføj sningstøter
 Tilføj website
 Tilføj kategori

Anmeldelser
 Vær den første til at skrive en anmeldelse

Feedback

Se resultater om
 Jørgen Riber Christensen
 Bøger: Billedtitel - tit til billeder, Medietid 2.0

det akademiske tidsskrift *Akademisk kvarter*, som Jørgen var med til at starte i 2009: artiklerne skal kunne læses på et kvarter. Blandt Googles billedforslag finder vi Jørgen, som overrækkes en ramme og en buket blomster, efter han i 2013 vandt konkurrencen Science Slam på Studentehuset i Aalborg, hvor han på bare seks minutter fremlagde sine

pointer om viral kommunikation. På langsiden i opslaget afslører Google også, at Jørgen – i 1987 og sammen med sin hustru Jane Kristensen – udgav undervisningsbogen *Billedtid* på Dansk Lærerforeningens forlag. Søgningen på Google demaskerer således med al tydelighed, hvordan Jørgen ikke har holdt sin forskning og sin store interesse i medier for sig selv; han har gennem hele sin karriere brugt en del tid på at bringe sin forskning derud, hvor almindeligt dødelige i den *virkelige* virkelighed kan drage nytte af Jørgens multifacetterede viden.

Nederst på siden optræder det danske Wikipedia-opslag om kortfilmprisen Riberprisen, som er opkaldt efter Jørgen – og som også pryder forsiden på denne bog. På sin egen måde er dette festskrift en overrækkelse af Riberprisen til Jørgen – en gestus, han har været forment, fordi prisen overrækkes til produktioner lavet af studerende på Institut for Kommunikation på Aalborg Universitet. Prisen, som er blevet overrakt i perioden 2002-15, har været en løbende honorering fra stribevis af studerende, som har været undervist af Jørgen. I sin essens (hvis der er noget essentielt i en postmoderne, hyperreel medieverden) har Riberprisen været en humoristisk og festlig fejring af fascinationen af medieproduktion ikke ulig den, som Jørgen selv har udvist gennem hele sin karriere.

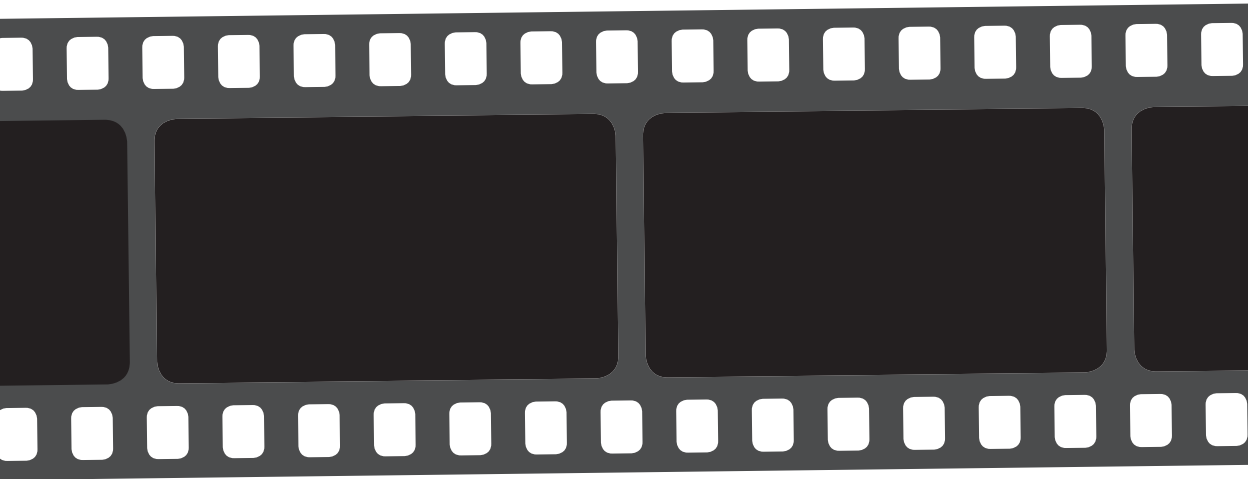
Tilsammen er det tydeligt, at Jørgen kan have en pointe i, at multimedieret kommunikation på internettet fjerner ” modsætningen mellem fremtrædelsesform og virkelighed”, for den URL-person, som vi kan afkode via en simpel og hurtig søgning på Google, synes at matche den engagerede og interesserede person, der i kød og blod udgør Jørgen-IRL. Ligesom Jørgen med åbent sind gennem mange år har inspireret – og ikke mindst ladet sig inspirere af – nye medier, nye metoder og nye folk på sin vej, så er temaerne rejst i dette festskrift også en fejring af en bredde og dybde, som Jørgen repræsenterer. Bogen indeholder blandt meget filmanalyser, tv-analyser, reklameanalyser og litteraturanalyser, som i mange tilfælde tager direkte udgangspunkt

i Jørgens egne pointer i sin forskning. Den adspredte karakter, som bidragene har, er for sig derved også en illustration af den akademiske rummelighed, som har været karakteristisk for Jørgen.

Lad mig slutte af med en anekdote, der skal illustrere, hvordan et længerevarende samarbejde med Jørgen fungerer: Sammen med Jørgen har jeg gennem de seneste år arbejdet intenst med stedernes betydning i nyere dansk tv-produktion. I den forbindelse har vi rejst Danmark rundt for at interviewe producenter med videre. En af de teoretiske pointer, som vi i denne forbindelse har diskuteret mest, har netop været den baudrillardske implosion af mediering og virkelighed – en diskussion, som også har bragt os forbi Marc Augés idéer om ikke-steder. Da vi for nogle år siden besøgte det aarhusianske hyperreelle centrum, Filmbyen i Aarhus, kom vi til at diskutere dette emne: findes ikke-steder overhovedet? I sin postmoderne tankegang var Jørgen mere tilbøjelig til at acceptere ikke-stedernes realitet, end jeg længe har været. Denne diskussion fortsatte ud igennem det labyrintiske vejnet, som spreder sig fra Aarhus N mod den nordgående motorvej E45. Dybt engageret i denne superfilosofiske – og måske en anelse absurde – diskussion af, om ikke-steder overhovedet findes, opdagede vi ikke, at vi (jeg var føreren bag rattet) kom til at køre en fejl vej ud af Aarhus. Resultatet var dog ikke en prompte reaktion på *a wrong turn*. I stedet opdagede vi det ikke, før vi begyndte at diskutere online-serien *Hedensted High* – og pointerne omkring Hedensteds medierede karakter – fordi vi passerede en afkørsel til Hedensted. Først da opdagede vi, at vi havde været i sydgående retning i over 50 kilometer. I sig selv viser det en engageret fordybelse, som man kan opleve sammen med Jørgen, men på den hårde måde måtte jeg *også* sande, at Jørgen måske havde lidt ret i, at en motorvej må være et ikke-sted, siden vi kunne køre forkert så længe uden at bemærke det. Jeg har ham stadig mistænkt for at ville formidle netop dette til mig på sin egen beskedne måde: Måske havde Jørgen faktisk bemærket, at vi kørte mod syd og ikke mod nord. Under alle

omstændigheder fik vi en meget kropslig, fysisk oplevelse af ikke-stedernes realitet. Baudrillards oplevelser af Amerika som hyperreelt indfandt pludselig for mig (os?) midt på motorvejen i Danmark tæt på den jyske hede.

Kim Toft Hansen





CHAPTER I.
GUNHILD AGGER

Cocktail-
prisen
2017

LOCATION I DET GEOPOLITISKE RUM.
MED *THE NIGHT MANAGER* SOM EKSEMPEL.

INTRODUKTION.

HVOR BEFINDER VI OS I FILM OG TV-DRAMA OG HVORFOR? Ofte har man fokuseret på begrebet 'setting' i betydningen omgivelser eller miljø for at besvare dette spørgsmål. Men gennem de seneste år har begrebet om location som konkret indspilningssted i stigende grad fået forskningens opmærksomhed. Baggrunden er de mange forhandlinger mellem forskellige stedsniveauer – lokale, regionale, nationale og globale – der finder sted, og som alle led i produktion, distribution og reception mærker (Tinic 2005). Mange relevante begreber er blevet lanceret i analyseøjemed. Tilgangene har været flere, fx kunsthistoriske (Lefebvre 2011), populærkultur- og mediegeografiske (Edensor 2002), regional-, produktions- og turismeorienterede (Waade 2013).

Det er min opfattelse, at disse tilgange med fordel kan suppleres af andre, såvel mere generelle som mere konkrete. Begreberne om universel og reel geografi, om at befinde sig indenfor eller udenfor og i

tilknytning hertil center og periferi vil jeg foreslå som generelle begreber, der er anvendelige i analytisk øjemed. På det konkrete niveau vil jeg i denne sammenhæng – i forlængelse af Waade (2013) – kombinere location med plot for at undersøge, hvordan location og plot hænger sammen. Location kan naturligvis også kombineres med analyse af fx karakterer, genre og æstetik. Mit analysemateriale er valgt ud fra en antagelse af, at den internationale agent- og thrillergenre er specielt profileret gennem koblingen mellem locations og plot. Det gælder i udpræget grad tv-føljetonen *The Night Manager* (BBC & AMC, 2016), der er en adaption af en John le Carré-roman med samme titel.

I agentgenren skiller stedet sig ofte ud som luksuriøst eller eksotisk. Allerede James Bond-filmene henvendte sig til et internationalt publikum, og her spillede locations en særlig rolle takket være den nye masseturismes destinationer. Det fremgår af et interview med Bond-filmproducenten Albert R. Broccoli, der nævner locations som én ud af fem afgørende ingredienser i en Bond-film: ”that’s the basic simple tailoring of a Bond film; action, some interesting gimmicks possibly, beautiful girls, excitement, different locations, bring them closer to new locations – Thailand, Egypt, Nassau – they’ve seen.” (Bennett and Woolacott 1987: 206-207). Ud over at fascinere publikum med en overdådig luksusverden er det min opfattelse, at location skanderer plottet i *The Night Manager*. Når vi skifter sted, og det gør vi tit, skifter plottet retning. Stederne betoner en række afgørende forskelle, såvel ud fra en universel som en individuel synsvinkel. Spring i tid og sted bruges til at kontrastere disse synsvinkelskift og dermed opbygge en dramaturgisk dynamik. Grundlæggende spørgsmål er her: Hvilken geopolitisk bevidsthed formidles (jf. Dodds (2014) om geopolitik), og hvordan administreres traditionelle kategorier som national vs. global identitet? Disse spørgsmål skal besvares ud fra en kortlægning af de betydninger, location antager i *The Night Manager*.

Jeg tager udgangspunkt i film- og tv-forskningens orientering mod location. Derefter vil jeg inddrage udviklingen i le Carrés forfatterskab og adaptationssammenhængen, fordi det danner baggrund for locations' betydning. I analysen bruger jeg såvel elementer fra relevant locationsteori som de begreber om universel og reel geografi, indenfor eller udenfor samt center og periferi, som det er min hensigt at afprøve, og afslutningsvist perspektiverer jeg til James Bond, hvis geopolitiske dimensioner er blevet kortlagt af Funell og Dodds (2017).

LOCATION I FILM- OG TV-TEORI.

Location defineres traditionelt så bredt, at det næsten er intetsigende, nemlig som udendørsoptagelser: "Any place other than a studio where a film is partly or wholly shot." (Kuhn & Westwell 2012: 249). Definitionen går ud fra studieoptagelser som norm. At tale om udendørsoptagelser uden at specificere optagelsernes sted kan være legitimt, hvis det er naturen, havet eller landskabet som sådant, der er bærende, og ikke særlige stedsbundne karakteristika. Når 'setting' tidligere blev foretrukket i forskningen, kan det hænge sammen med de vanskeligheder, der notorisk er forbundne med at lokalisere stedet for optagelserne: Hvilke landskaber er det helt præcist, der skal illudere fx et westernlandskab, og ligger det i Italien eller USA? Hvilken by har lagt bygninger og gader til en historisk film som *Flammen og Citronen*? Trods locations' illusionsbetonede karakter har locationforskning ikke desto mindre været i fremvækst siden årtusindskiftet.

En rumlig vending ('spatial turn') har ifølge locationteoretikeren Les Roberts fundet sted i filmstudier snarere end tv-studier. Men også i tv er location af stigende betydning, bl.a. grundet tv-industriens økonomi og væksten i partnerskaber mellem tv-industri og lokale interesser, der har fordel af at promovere og udnytte potentialet i en given by eller en given region kommercielt. På den baggrund argumenterer Roberts

for en 'locative turn' som et bedre udtryk end 'spatial turn'. 'Locative turn' kan defineres som "a shift towards a broader cultural economy of landscape, space and place whereby television productions have engaged with and invested in *location* in ways that have outstripped those that programme makers had formerly availed themselves of." (Roberts 2016: 365).

Men landskab i en film kan være mange ting. Ifølge Martin Lefebvre er landskab i klassisk film primært knyttet til handling og karakterer – ikke noget i sig selv. For at være et landskab i en film kræver det, at billedet besidder en "contemplative autonomy" (Lefebvre 2011: 74). På baggrund af Lefebvres skelnen mellem 'landscape' og 'setting' definerer Roberts setting som en forankring af og et performativt rum for fortællingen. I modsætning til det står begrebet om et landskab, der øger oplevelsen ved den æstetiske pegen på det, der ligger udenfor eller over rammen og altså besidder en kontemplativ autonomi. Roberts ser *Forbrydelsen* og *Broen* som eksempler på kontemplativ autonomi: "Landscape, in short, is afforded the role of character" (Roberts 2016: 371). Men som Roberts' analyser af tre britiske, Nordic noir-inspirerede tv-produktioner¹ viser, er det ikke altid nemt at skelne, for hvad er de helt præcise kriterier for den forøgede kontemplative oplevelse? Location kan have andre typer betydning, der er vigtige fx i forbindelse med plot.

På et mindre kunsthistorisk inspireret og mere konkret plan er Tim Edensors kategorier analytisk anvendelige, som han definerer og eksemplificerer dem i sine overvejelser over geografi, landskab og populærkultur (Edensor 2002: 37 ff.). Han fremhæver, at hver nation er forbundet med et specielt *ikonisk landskab*, der fungerer synekdotisk, så det kan genkendes internationalt, og at sådanne ikoniske landskaber konstant recirkuleres i populærkulturen. Landskaber kan dermed fungere som affektive tegn på national identitet. Ifølge Edensor har de

1 *Broadchurch, Southcliffe* og *Hinterland*.

fleste redegørelser for landskaber fokuseret på de store symbolske landskaber og berømte steder, men almindelige *hverdagslandskaber* er nok så relevante, fordi de overfører den banale følelse af at være omgivet af kendte tegn, skilte, flora og fauna samt lyde – fra kirkeklokker og fuglesang til muezziner. I den sammenhæng indtager *hjemmet* en særlig rolle som ”a place of comfort” (Edensor 2002: 58), hvor det private kan udfolde sig i modsætning til det offentlige, og hvor køn spiller en særlig rolle for organiseringen af rummet.

Blot disse få nedslag i en omfattende forskning viser varierende tilgange. Anne Marit Waade tilgår disse mere systematisk ved at skelne mellem følgende perspektiver. Location kan være 1) forbundet med karaktererne, 2) forbundet med fortællingen, 3) æstetisk profileret, 4) afhængig af produktionssted, herunder kulturpolitisk kontekst, og 5) relateret til oplevelsesøkonomi og turisme (Waade 2013: 39 ff.). I forbindelse med de to sidste punkter gør Waade opmærksom på, hvordan filmene *Lord of the Rings* (2001-2003) og *The Da Vinci Code* (2006) har dannet baggrund for et udvidet samarbejde mellem film- og turismeindustrien, der har dannet skole. I det følgende kommer jeg ind på flere af disse perspektiver.

POSTKOMMUNISME OG ADAPTIONER.

Den engelske forfatter David John Moore Cornwell alias John le Carré, er født i 1931. *The Spy Who Came in from the Cold* (1963) slog John le Carré's navn fast som agentforfatter.² Med George Smiley som gennemgående figur satte han efterfølgende fokus på den kolde krig, dens paranoia og moralske dobbeltydighed. Som Morgan (2016) fremhæver, har overvågningstemaet og hvem der kontrollerer overvågeren fornyet kontroversiel aktualitet i forhold til de demokratiske samfunds efterretningsmetoder efter 2001.

2 Jeg følger her terminologien hos Sauerberg 1984, der foretrækker det bredere dækkende 'agent' frem for 'spion'.

Berlinmuren blev som bekendt nedbrudt i 1989. Den sidste roman i Smiley-suiten, *The Secret Pilgrim*, udkom i 1991. *The Night Manager* fra 1993 er John le Carrés første roman efter den europæiske kommunistes fald, og den indvarsler en ny måde at tematisere storpolitiske modsætninger på. Han sætter stadig fokus på internationale konfliktzoner og gensidig overvågning, men det foregår i en markeret postkommunistisk æra, hvor frontlinjerne er mere slørede end før. De genkommende elementer i en le Carré-roman er fortsat: 1) thrillerformen, 2) inddragelse af det britiske efterretningsvæsen med dets dobbeltagenter, patriotiske forrædere og labyrintiske strukturer i stadig nye inkarnationer og 3) sympatien for de retlinjede amatører, der indblandes i lyssky affærer, deres individuelle, etisk motiverede valg og begrænsede succes, konfronteret med den desillusionerende virkelighed.

Le Carrés højprofilerede fremstillinger af postkommunismens internationale dilemmaer viser samtidig en markant evne til at forny sig ved simpelthen at rykke romanernes *geopolitiske* fokus. Hvor konflikten mellem Øst og Vesteuropa dominerede op til 1991, er Sydamerika, Israel-Palæstina, Afrika, Tjetjenien, Spanien/Gibraltar rykket ind i skudzonen for le Carrés kritik. Som Storbritanniens nærmeste allierede befinder USA sig altid et eller andet sted i for- eller baggrund som modstander eller hjælper, alt efter omstændighederne.

Our Game (1995) reflekterer over de løgne og det forræderi, efterretningsvæsen som sådan forudsætter, og placerer sympatien hos dem, der har en ærlig sag. Det er i romanens geopolitiske optik tjetjenerne. Selv den pensionerede agentfører Tim Cranmer, der ellers konsekvent har forsvaret 'Britain first'-synspunktet, ender med at sympatisere med tjetjenerne. *The Constant Gardener* (2001) fokuserer på medicinalindustrien og dens dubiøse testmetoder i Kenya. Sympatien ligger her hos en diplomat med fornavnet Justin, der har eller rettere får tilstrækkeligt med civilcourage til at efterforske det transnationale medico-industrielle kompleks efter sin kones mystiske død. Samme type geopolitisk

orientering opviser *Our Kind of Traitor* (2010). Under en tennisferie på De vestindiske Øer engagerer en sagesløs universitetsprofessor ved navn Makepiece sig i en kriminel russisk pengevaskers mulige redning. Modspilleren er foruden den russiske mafia det britiske establishment, der også har økonomiske interesser i russernes penge- og bankhandel.

Le Carrés romaner om den kolde krigs dilemmaer er blevet flittigt adapteret, fra *The Spy Who Came in from the Cold* (1965) til *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (bog 1974, tv-føljeton 1979, film 2011). *The Constant Gardener* blev filmatiseret i 2005 og *Our Kind of Traitor* i 2016 – den sidste med en kvindelig instruktør, Susanna White. Det er bemærkelsesværdigt, at både koldkrigsromanerne og de postkommunistiske romaner (gen)adapteres. Der har været konkurrence mellem film- og tv-mediet om adaptationer. Ikke mindst i kraft af deres produktionsværdi, foruden locations også de fremragende skuespiller- og instruktørpræstationer, har adaptationerne fået opmærksomhed i offentligheden.³

I tv-føljetonen *The Night Manager* har manuskriptforfatter David Farr i samarbejde med Susanne Bier ændret tid, steder, personer og slutning i forhold til romanen på en måde, som selv le Carré syntes om.⁴ Susanne Bier modtog i september 2016 en Emmy som bedste minidrama-instruktør. Det fremgår af flere interviews, at hun er velorienteret i le Carrés univers (Shriver-Rice 2015: 153, Monggaard 2016: 4).

At tv-udgaven foregår i *samtiden* signaleres klart af optakten til første episode, hvor kameraet følger hovedpersonen Jonathan Pine (Tom Hiddleston) gennem en ophidset menneskemængde under en demonstration. Stedet er Cairo. Det placerer straks tiden i det ægyptiske forår januar 2011: ”Power to the Egyptian people”. Målbevidst baner Pine,

3 Også ikke-britiske instruktører er blevet inviteret til at prøve kræfter med adaptationer, fx har Thomas Alfredson instrueret filmversionen af *Tinker Tailor Soldier Spy* (2011).

4 Se interview i *The Guardian* 20. februar 2016, <http://www.theguardian.com/books/2016/feb/20/john-le-carre-the-night-manager-television-adaptation> Tilgået d. 10.2.2017.

letgenkendelig i mængden på grund af sin lysende blå skjorte og sit sammenbidte, blege ansigt, sig vej til sit arbejde som natportier på Hotel Nefertiti. Hans opgave er at assistere gæsterne med at komme væk fra stedet.

I omvæltningens kaos har Pine en kortvarig, men skæbnesvanger (og meget menneskelig) affære med den ægyptiske skurk Freddie Hamids elskerinde, Sophie (Aure Atika). Hun betror Pine en kopi af en kompromitterende våbenkontrakt fra den internationale våbenhandler, Richard Onslow Roper (Hugh Laurie) – med hendes ord ”the worst man in the world”. Hun betror ham også sig selv – men bliver det første offer for sin egen afsløring. Derefter sikrer en lapsus på fire år, at adaptionen stort set foregår i vores egen samtid – og så kan hele det plot oprulles, der udspiller sig en række nye steder.

I forhold til romanen er centrale locations ændret til det mere spektakulære. Romanens solide Hotel Meister i Zürich er forvandlet til et glamourøst bjerghotel i Zermatt. Ropers yacht og base The Iron Pasha er ændret til et stilbevidst slot på Mallorca med en fotovenlig beliggenhed. Europæiske og tyrkiske locations er rykket frem, mens USA spiller en mindre rolle, og Canada, Panama og Bahamas er helt væk. Hensigten var ifølge Susanne Bier at betone den rige verdens overdådighed: “The story takes place in a very lavish world – the world of Richard Roper – and part of the excitement is that Jonathan Pine and the audience get sucked into this world because it’s so lavish and glamorous.” (Webb 2016).

Andre steder spøger i baggrunden. Gennem referencen til faderens yndlingsforfatter, T. E. Lawrence, der som efterretningsofficer i 1. Verdenskrig var med til at orkestrere det arabiske oprør mod osmannerne, perspektiveres udgangspunktet i Cairo.⁵ Også det lettiske Daugavpils figurerer, ikke som location, men som reference til et sted, der er kendt for sin forbryderverden og sin vodka.⁶ Hovedparten af de foretagne æn-

5 Pine slår op på kapitlet med titlen ”The Years of Hide and Seek”.

6 Kaptajnen på det skib, der har ført våbnene til Istanbul, er lettisk.

dringer kan tilskrives opdateringen til den storpolitiske situation efter det arabiske forår 2011-2012. Som sådan forekommer de at være helt i le Carrés geopolitiske ånd.⁷

LOCATION I *THE NIGHT MANAGER*

– TYPER OG FUNKTIONER.

Handlingen leder os fra Cairo (med en udflugt til ørkenlandskabet ved de ægyptiske pyramider) til London, Madrid, Mallorca, Devon, Monaco, Istanbul, Kasimli, Washington og tilbage til Cairo igen. I forlængelse af medieturisme-synsvinklen må det noteres, at tv-føljetonens luksusbetonede locations er blevet genstand for særskilt markedsføring, både i England og i Danmark. Tv- og turistindustri går også i dette tilfælde smukt hånd i hånd.⁸ Denne appel, der reelt har kunnet aflæses i et stigende engelsk besøgstal til Mallorca,⁹ understreger, at romanens gennemgribende internationale orientering er inddraget i tv-udgaven på en måde, der inviterer til at prøve det selv.

Rundturen rummer dog ikke kun overdådige miljøer, men udstiller også sociale forskelle. Også de tjenende ånder hos de rige – på hoteller og restauranter, i residensen på Mallorca, på flyet – indfanges konstant af kameraet. Kontrasten til de fattige og de flygtninge, der er resultatet af krigene, fremhæves i takt med den stigende spændingskurve. Der sker en udvikling i løbet af de seks episoder, hvor rigdommens fatale omkost-

7 Den mest iøjnefaldende ændring på karakterniveau skal lige nævnes, nemlig at romanens rekrutteringsofficer Leonard har taget navneforandring til Angela (Olivia Colman). Femininiteten understreges af, at hun er gravid. Efternavnet Burr er bibeholdt.

8 Se <http://www.telegraph.co.uk/travel/hotels/articles/night-manager-hotels-filming-locations/> og <http://politiken.dk/rejser/sologstrand/ECE3177375/saadan-kan-du-bo-som-jonathan-pine-i-natportieren/> Tilgået d. 10.2.2017.

9 Kilde: Bennett 2016

ninger udstilles, kulminerende med flygtningelejrene nær den syriske grænse. I alle tilfælde er location tydeligt markeret, ofte både gennem tekst og etableringsbilleder. Som nævnt i indledningen er det min overordnede antagelse, at location skanderer plottet. Men hvordan?

UNIVERSEL OG REEL GEOGRAFI.

En overordnet betydning, location tiltager sig, ligger i, at den indfanges som en art *universel geografi*. Det moderne begreb om universel geografi blev udmøntet af Malthe Conrad Bruun i hans store bidrag til verdensgeografi, *Précis de la géographie universelle* (1810-1829). Bruuns hovedprincip, som han redegør for i sit forord, er, at den geografiske beskrivelse af verden bør indoptage verdens forskelligartethed, at den reelle geografi udgør grundlaget for den universelle (Bruun in Bredal 2011: 306). Vekselvirkningen mellem det universelle og det reelle plan er smukt demonstreret i *The Night Manager*. Det universelle præg er understreget gennem de fire elementer (vand, jord, ild, luft)¹⁰ i deres konkrete komplementære fremtrædelsesformer: varmt hav (Mallorca) overfor koldt hav (ved Devons kyst), jord og frugtbarhed (Mallorca) over for jord og tørke (Kasimli i Sydøsttyrkiet), ild (solen over Mallorca) over for ild forårsaget af skydevåben, spektakulært illustreret under våbendemonstrationen i The Haven, der kulminerer med Ropers kyniske bemærkning ”There isn’t anything prettier than napalm at night.” (eps. 5). Luften er markeret på mange måder, dels som element for flyrejserne, dels ved de mange udendørsoptagelser ligeegyldigt hvor, fx af den blå daghimmel over residensen på Mallorca eller nattehimlen i Istanbul.

Men locations repræsenterer også en *reel geografi*, der angiver hele verden som våbenhandlerens og hans modstanderes operationsdomæne og derved har en klar geopolitisk dimension. En traditionel kategori som national identitet sættes ud af kraft til fordel for den transnationale.

¹⁰ Angående de fire elementers og temperamenteres rødder og historie, se Klibanisky, Panofsky, & Saxl (1979).

Roper er ikke defineret som statsborger i UK eller noget som helst andet sted. Han er transnational. Jonathan Pine er nok forankret i det engelske militær og har tjent dronningeriget som soldat i Irak. Men siden da er han flygtet fra sit hjemland ud i verden og har etableret sig i den mest stedløse zone af alle – som natportier på internationale luksushoteller.

I forbindelse med den reelle geografi fungerer ikoniske steder (Edensor 2002) som guide ved at etablere det sted, vi befinder os, synekdotisk i genkendelige etableringsbilleder som fx Udenrigsministeriet i London. Roper bruger som sit foretrukne transportmiddel et privatfly, der hurtigt kan komme ind og ud af lufthavne og dermed markerer våbenhandlens grænseoverskridende karakter. Også containerskibe er relevante til våbentransport, som havneepisoden i Istanbul viser. Centrene forbindes her med internationale kontakter og forbindelseslinjer. Madrid inddrages således i forbindelse med Apostol (Antonio de la Torre), den spanske advokat og overløber, der skifter retning efter sin datters selvmord, og under mild tvang bliver insider med direkte kontakt til Burr. At det ikke kun er vestlige centre, der dominerer handlen, vises gennem Istanbul position. I Istanbul – og på landet i Tyrkiet – foregår nogle af de lyssky aktiviteter godt camoufleret som nødhjælp til flygtninge.

Såvel den universelle som den reelle geografi understreger produktionens internationale appel – i tråd med fx James Bond-film. Men der er også forskelle. De fire elementer i den universelle geografi profilerer dels den historiske forbindelse til antikken, dels de forudsætninger for liv, der stadig gælder. I kraft af den reelle geografis politiske dimensioner bliver *The Night Manager* også et selvstændigt, moralsk betonet indlæg i historien om den transnationale våbenhandels vej.

INDENFOR OG UDENFOR.

Et andet helt grundlæggende forhold, der har store implikationer for plottet, er ligeledes rumligt organiseret, nemlig modsætningen mellem *indenfor eller udenfor*. Modsætningen er velkendt fra dagligdagen

og psykologien.¹¹ Der er forskel på, om karaktererne – og dermed vi som publikum – befinder sig/os indenfor eller udenfor magtens cirkel. Det er meget svært at komme indenfor og dermed dele sted, ligegyldigt hvor det er beliggende, med forbryderkonsortiets hovedmand – Richard Onslow Roper, hans kreds af medforbrydere, der nidkært vogter over adgangen, samt hans eksklusive elskerinde Jed Marshall (Elizabeth Debicki) og hans søn Daniel (Noah Jupe). Jonathan Pine starter udenfor, men kommer ind gennem en nøje iscenesat redningsaktion, der går lidt over gevind. Som insider på prøve er han bogstavelig talt spærret inde på Ropers eksklusive Mallorca-residens. Både fysisk og virtuelt er han nægtet adgang til omverdenen, indtil han er tjekket, afprøvet og accepteret. Selv da er hans adgang nøje kontrolleret. Dermed går location og thrillerdramaturgi op i en højere enhed, for hvornår opdager hvem hvad i en situation, hvor der øjensynligt er lækager fra det indre rum til det ydre?

Alle andre karakterer er med deres forskellige typer tilknytning placeret i forhold til denne indenfor-udenfor-logik. Den person udenfor, der er mest fokuseret på at få adgang per stedfortræder, er Angela Burr i det engelske efterretningsvæsenes specialafdeling. Rent fysisk cirkler hun om Ropers centrum fra sit Londonkontor og altså på afstand, men når hun fungerer som konkret støtte i forhold til Pines aktiviteter, er hun også nødt til at skifte sted og altså træde i karakter i forhold til plottet. Burr indgår aldrig i Roper-kredsen, men hun kommer tæt på – på hotellet i Istanbul, hvor hun er ved at sende Pine hjem, og endnu nærmere på Hotel Nefertiti, så tæt, at hun er i alvorlig fare. Men selv i London manifesterer faren sig i form af overfaldet på hendes mand samt direkte og indirekte trusler mod hende selv. Der er altså hele tiden forbindelse mellem det nære og det fjerne, der viser sig på foruroligende måder, efterhånden som seeren afkoder karakterernes placering. Disse

¹¹ Se fx http://denstordanske.dk/Krop%2c_psyke_og_sundhed/Psykologi/Psykologiske_termes/psykologi, Tilgået d. 10.2.2017.

brudflader, hvor loyalitetsproblemet er i fokus, er med til at opbygge den suspense, der er så afgørende for thrilleren.

CENTER OG PERIFERI.

En anden grundlæggende rumlig organisering, der spiller en stor rolle for plottet, er modsætningen mellem *center* og *periferi*. Velkendt fra økonomi og udviklingsstudier¹² kan denne modsætning med fordel indgå i locationstudier. En typisk center-periferikontrast inddrages i forbindelse med opbygningen af Pine som forbryder i episode 2. Han skal karakterforvandles fra uangribelig natportier på det mondæne bjerghotel i Zermatt til ryggesløs morder, der intet har at tabe, og som overbevisende kan aspirere til en kriminel karriere på et højere niveau i Ropers tjeneste. Forvandlingen sker i den yderste provins ved kysten i Devon. Her finder vi ved hav, hede og klipper et lille afsondret lokalsamfund. Ingen kender til at begynde med den fāmælte motorcyklist, men han får sig hurtigt etableret som den lokale købmandsdatters elsker, kroens narkopusher og til sidst fingeret drabsmand på flugt.

London, hvorfra Pine er sendt til Devon, fremstilles som et center via etableringsbillederne af imponante bygninger som MI 6 og Udenrigsministeriet, der udefra konnoterer koncentreret magtoghobning. Via deres indre arkitektur – såvel deres åbne etager, brede trapper som deres labyrintiske struktur kombineret med en stadig fysisk og elektronisk overvågning – inviterer de til thrillerens tvist og drejninger. Parkerne udgør et frirum, hvor man kan tale sammen uden strategiske overvejelser, mens selv gaderne er farlige, som det ses, da efterretningsmanden Rex Mayhew (Douglas Hodge) bliver klemt mellem to biler, mens han er på cykel.

Men også i det tilsyneladende center er der små, lukningstruede periferier i forhold til magten. Angela Burrs særafdeling for efterforskning

¹² Se fx Scott J. & Marshall G. (2015).

af internationale forbryderiske våbenaktiviteter er en af dem. Nedprioriteringen af hendes afdeling vises gennem location: Afdelingen ligger i en ydmyg bygning i Victoria Street, og elevatoren fungerer ikke, så buddet må tage trappen til 4. sal. De få ansatte sidder i overtøj og klapper tænder, for reparation af radiatorerne har ikke høj prioritet. Talemåden at fryse nogen ud er her til at tage og føle på.

Variationerne over center-periferiforholdet bidrager til at understrege det midlertidige i denne rumlige organiseringsform og dens mulige underminering i et ændret geopolitisk landskab. I forbindelse med thrillerens klassiske britisk-nationale tema er London fremstillet som et center i krise, under angreb både indefra og udefra.

KOBLINGSPUNKTER.

Jeg vil ud fra ovenstående iagttagelser konkludere, at locations fungerer som *koblingspunkt for plottets linjer*. Når vi skifter sted, følger vi et nyt spor, og plottet vender og drejer sig efter stedet. Basen i residensen på Mallorca spiller en dobbeltrolle som det sted, hvorfra alle aktioner udgår, og hvortil karaktererne returnerer. Det er sted for planlægning og strategi snarere end for action. Eksisterer der noget *hjem* for protagonisterne? Residensen på Mallorca er så tæt på et hjem, man kan komme som fraskilt international våbenhandler, hvis nærmeste familie udgøres af hans håndlangere, mest prominent den homoseksuelle stråmand Lance Corkoran (Tom Hollander), der sørger for, at chefen selv formelt kan holde sin sti ren, og hitmanden Frisky (Michael Nardone). Dertil kommer Ropers søn, der er på ferie, og så naturligvis den attraktive elskerinde Jed. Da den hjemløse Pine erstatter Corkoran som stråmand, indehaver af skræddersyede habitter, pas, kreditkort og underskriftværdighed, hilser Roper ham med et "Welcome to the family" (eps. 4). Dermed understreges det familiære præg og den kønsarbejdsdeling, der er over foretagendet og stedet – og hjemmet som sted for det private (Edensor 2002). Samme hilsen møder seeren, der vil orientere

sig i dette hjem på nettet. *The Night Manager*'s hjemmeside på AMC visualiserer således villaen indefra, netop under overskriften "Welcome to the family".¹³ Med Ropers indkaldelse af Jed til The Haven i Tyrkiet, bryder han hjemmets overenskomst om at adskille sfærerne, hvilket ændrer deres forhold.

En identisk location *indrammer* plottet som helhed: Den narrative cirkel, der tog sin begyndelse på hotel Nefertiti i Cairo, sluttet samme sted, betonet af flash back til begyndelsen. Dramaturgisk forstærker det spændingen: Hvem vil genkende hotellets tidligere natportier og hvornår? – Det gør både hjælpere og modstandere. Først gælder det den ægyptiske køkkenarbejder Ahmer (Aymen Hamdouchi), i Pines terminologi 'brother', som har gode kontakter til den revolutionære bevægelse. Dernæst er det Sophies morder, Freddie Hamid, der har lige så gode kontakter til det brutale etablissement i embeds- og politietaten i Cairo som til dets korrupte modpart i London. Det er smukt, at begyndelsen rekapituleres i afslutningen, så seerne kan erindre sig den oprindelige forbrydelse og Pines uforskyldte medansvar for drabet på Sophie. Dermed underbygges hans moralske motivation i en situation, hvor volden eskalerer. Men det er også foruroligende, da en cirkulær bevægelse angiver noget tilbagevendende. Dermed tages det oversukrede i nogen grad af den slutning, der i tv-føljetonen er lykkeligere end i romanen.

KONKLUSION – MED HILSEN TIL BOND.

Locationstudier er et felt under udvikling. Derfor er det ikke indlysende, hvilke begreber der bedst kan belyse locations funktioner. I takt med formuleringen af en øget bevidsthed om location, der er forbundet med kulturelle, geopolitiske og turistiske dimensioner, har jeg argumenteret for, at det metodisk er nødvendigt at inddrage location ud fra flere forståelsesrammer. Waade har gjort opmærksom på en række

¹³ Se <http://www.amc.com/shows/the-night-manager/exclusives/360-tour>. Tilgået d. 10.2.2017.

kombinationsmuligheder, som jeg anser for at være frugtbare. Det drejer sig om traditionelle tekstanalyse kategorier som karakter, æstetik og plot. I Agger 2016 a) argumenterer jeg for, at karaktererne i Nordic noir er dybt præget af de nordiske locations. Waade og Jensen finder en særlig nordisk æstetik, der hænger sammen med lys og landskab i Nordic noir (Waade og Jensen 2013).

I denne sammenhæng har jeg valgt at kombinere location og plot i et forsøg på at konkretisere locationbegrebets nytte. Jeg har i den forbindelse inddraget en del af de begreber, som den kulturelle og geopolitiske stedsforskning har foreslået, fx Edensors ikonografiske steder, hjem eller mødesteder, og Dodd & Funells forståelse af geopolitikens betydning for thrilleren. Men andre, her under begreberne om universel og reel geografi, indenfor og udenfor magten, center og periferi, har efter min opfattelse skærpet forståelsen af såvel den geopolitiske bevidsthed, der formidles i *The Night Manager*, som de drejninger, plottet tager.

Da *The Night Manager* blev sendt, noterede det samlede anmelderkorps i UK og Danmark et påfaldende slægtskab med en anden klassisk britisk agent – James Bond. Hiddleston blev følgelig udråbt som et bud på en kommende James Bond. I begge tilfælde udgør agent- og thrilleren referencerammen. Dens traditionelle ingredienser er en antagonisme mellem det gode og det onde, et action-båret plot kombineret med undercovervirksomhed, der sætter identiteten på spil, og som romantisk islet en risikabel kærlighedshistorie mellem agenten og antagonistens kæreste. Dertil kommer en optagethed af moralske problemstillinger og af Storbritanniens position i verden (Sauerberg 1984: 22 ff.). En observant anmelder, Jaspar Rees, noterede en intertekstuel reference til 007 i Angela Burrs telefonnummer +44 700 70 70 70.¹⁴

Det er værd at notere, at ikke kun genre, karakter og plot, men også location havde en fremtrædende rolle i sammenligningerne. Det isole-

¹⁴ Reeves 2016. De udbredte Bondreferencer i UK såvel som USA findes bl.a. hos Bland 2016, Gilbert 2016 og Goodman 2016.

rede bjerghotel i Zermatt med udsigt til Matterhorn fremkaldte mindelser om James Bond på ski ned ad lodrette bjergsider.¹⁵ Andre spektakulære skift i *The Night Manager*'s locations understregede, som jeg har påvist, at hele verden er skurkens såvel som agentens hjemmebane. Den – umiskendeligt britiske – agent skal kunne begå sig i internationale miljøer, markeret via locations. Med *The Night Manager* har Bond dog fået mere konkurrence end medløb, for de geopolitiske problemstillinger er her set i et moralsk perspektiv, som er fuldstændig fraværende i Bondfilm, men som er typisk for både le Carré og Bier.

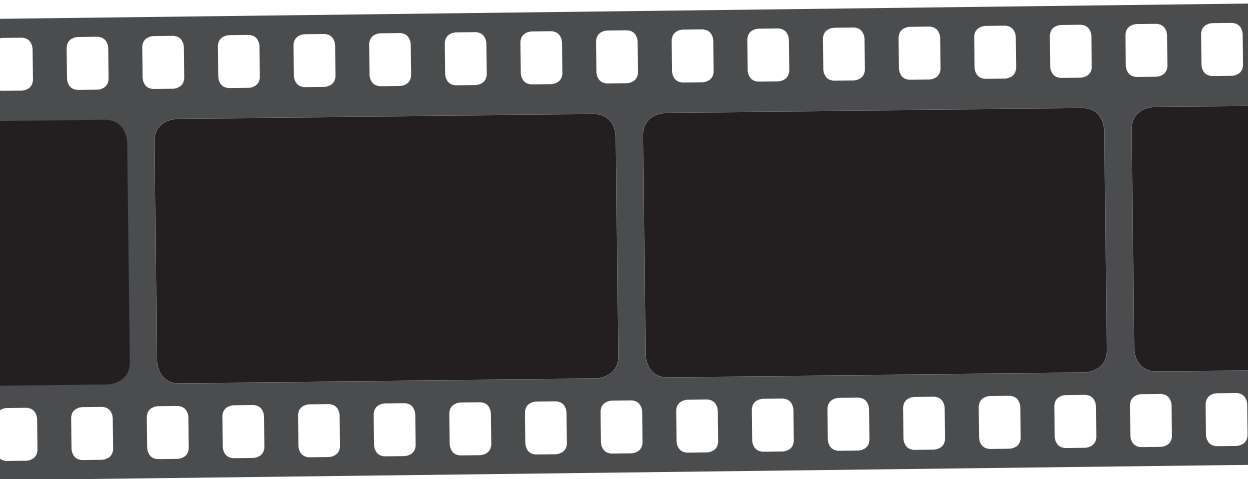
LITTERATUR.

- Agger, G. (2016 a). "Nordic Noir – Location, Identity and Emotion". I A. N. Garcia (red.). *Emotions in contemporary TV Series*. Houndmills: Palgrave Macmillan: 134-152.
- Agger, G. (2016 b). "Våbenhandel på første klasse". *Kommunikationsforum* 4. maj. <http://www.kommunikationsforum.dk/artikler/Anmeldelse-The-night-manager> (hentet 10.02.17)
- Bennett, T. & Woolcott, J. (1987). *Bond and Beyond*. Houndmills: Macmillan.
- Bennett, A. (2016). The Night Manager: Majorca filming locations. *The Telegraph*, 23. marts. <http://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/spain/majorca/articles/the-night-manager-majorca-filming-locations/> (hentet 10.02.17).
- Bland, A. (2016). The Night Manager recap: episode one – as sexy and sumptuous as TV gets. *The Guardian*, 21. februar. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2016/feb/21/the-night-manager-recap-episode-one-as-sexy-and-sumptuous-as-tv-gets> (hentet 10.02.17).

¹⁵ Agger 2016 b). Visse iagttagelser fra denne anmeldelse er uddybet i nærværende sammenhæng.

- Bredal, B. (2011). *Manden der ville vise verden. Malthe Conrad Bruun & Malte-Brun*. København: Gyldendal.
- Dodds, K. (2014). *Geopolitics*. Oxford: Oxford University Press.
- Edensor, T. (2002). *National Identity. Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Funell, L. & Dodds, K. (2017). *Geographies, Genders and Geopolitics of James Bond*. London: Palgrave Macmillan.
- Gilbert, S. (2016). *The Night Manager*: From the BBC With Love. *The Atlantic*, 17. maj. <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/05/in-the-night-manager-the-games-bond/483024/> (hentet 10.02.17).
- Goodman, T. (2016). Critic's Notebook. 'The Night Manager' Glosses Over Its Flaws With Beauty and Talent. *The Hollywood Reporter*, 28 april. <http://www.hollywoodreporter.com/bastard-machine/critics-notebook-night-manager-glosses-888648> (hentet 10.02.17).
- Klibansky, R. & Panofsky, E. & Saxl, F. (1979 [1964]). *Saturn and Melancholy*, Nendeln/Lichtenstein: Kraus Reprint.
- Kuhn, A. & Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Lefebvre, M. (2011). "On Landscape in Narrative Cinema". *Canadian Journal of Film Studies*. Vol. 20, No 1, pp. 61-78. https://www.academia.edu/824667/On_Landscape_in_Narrative_Cinema (hentet 10.02.17).
- Monggaard, C. (2016). 'Bare det, at der stod John le Carré på, var nok'. *Information*, 15. april.
- Morgan, E. (2016). Whores and angels of our striving selves: the cold war films of John le Carré, then and now. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 36, 1: 88-103.
- Reeves, J. (2016). The Night Manager, episode 1: brilliant event drama. *The Telegraph*, 20. april. <http://www.telegraph.co.uk/tv/2016/02/19/>

- the-night-manager-episode-1-event-drama-of-the-highest-calibre/
(hentet 10.02.17).
- Roberts, L. (2016). Landscapes in the Frame: exploring the hinterlands of the British procedural drama. *New Review of Film and Television Studies* Vol. 14, No 3, 364-385.
- Sauerberg, L. O. (1984). *Secret Agents in Fiction*. London: Macmillan.
- Scott, J. & Marshall, G. (2015). *A Dictionary of Sociology*. Oxford: Oxford University Press. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199533008.001.0001/acref-9780199533008-e-239> (hentet 10.02.17).
- Shriver-Rice, M. (2015). *Inclusion in New Danish Cinema*. Bristol: Intellect.
- Tinic, S. (2005). *On Location. Canada's Television Industry in a Global Market*. Toronto: University of Toronto Press.
- Waade, A. M. (2013). *Wallanderland: Medieturisme og skandinavisk tv-krimi*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Waade, A. M. & Jensen, P. M. (2013). Nordic Noir Production Values. The Killing and The Bridge. *Academic Quarter* nr. 7. https://www.researchgate.net/publication/272209365_Nordic_Noir_challenging_the_language_of_advantage_Setting_light_and_language_as_production_values_in_Danish_television_series (hentet 10.02.17).
- Webb, C. (2016). Where to find the plush hotels and lush locations in The Night Manager. *Radio Times*, 21. februar. <http://www.radiotimes.com/news/2016-02-21/where-to-find-the-plush-hotels-and-lush-locations-in-the-night-manager> (hentet 10.02.17).





CHAPTER II.

JENS KIRK

Waders-
prisen
2017

MED FLUESTANG GENNEM DET POST-PASTORALE LANDSKAB.

PÅ FISKETUR MED
CHARLES RANGELEY WILSON.

INTRODUKTION.

I WILLIAM HUMPHREYS ROMAN *MYMOBY DICK* FASTSLÅR fortælleren, at litteraturen om lystfiskeri består af to undergenrer, ”the instructional and the devotional. The former is written by fishermen who write, the latter by writers who fish” (Humphrey 1978: 52. Citeret i Browning 1998: 5). Fortælleren mener, at den andægtige genre, der altså udviser dyb hengivenhed overfor lystfiskeriet, kun består af et værk – Herman Melville’s berømte roman. Oversigter og opslagsværker om emnet har en tendens til at reproducere denne fordom. Således består opslaget ”Angling” i William Richard Cox’ *Sport in Britain: A Bibliography of Historical Publications: 1800-1988* af informative og didaktiske værker: encyklopædier, bibliografier og historiske fremstillinger – og sidstnævnte fokuserer i sær på tekniske landvindinger inden for sporten (Cox 1991: 21-22). Andægtige fremstillinger af lystfiskeri

berøres ikke. Dette hænger måske sammen med, at der, mig bekendt, ikke findes en samlet akademisk fremstilling af lystfiskerlitteraturens hengivenhedstradition. Det tætteste på en sådan samlet præsentation er Mark Brownings *Haunted By Waters: Fly Fishing in North America* (Browning 1998). Men som titlen angiver, er den underlagt stramme geografiske og metodiske begrænsninger, og Browning kommer kun omkring den tidlige engleske tradition (20-35).

Denne artikel handler om den engelske forfatter og fluefisker Charles Rangeley-Wilson og kan ses som et forsøg på at anskue lystfiskerprosaen som en *andægtig* genre. Jeg begynder med at vise, hvordan traditionelle hengivne fremstillinger af lystfiskeri kan begribes inden for rammerne af *pastoralismens* forestilling om *det andet sted* – et begrebsunivers der ikke findes i Brownings tilgang til genren. Dernæst introducerer jeg begrebet om det *anti-pastorale* og mistænkeliggørelsen af det pastorale som en suspekt ideologi, inden jeg lancerer Terry Giffords idé om det *post-pastorale* som et udgangspunkt for en økokritisk æstetik, der forsøger at anerkende og håndtere pastoralismen og dens mistænkeliggørelse i repræsentationer af vores omverden. Med denne baggrund vender jeg mig mod en læsning af det centrale *genforvildelses*¹ motiv hos Rangeley-Wilson. Genforvildelse spiller en central rolle for hans forhold til såvel landskab som litteratur. Jeg søger at vise, at denne tilgang til landskab og litterære forestillinger sigter mod at repræsentere det andet sted både som lokalitet og aktivitet, både som sted og proces. Jeg søger også at vise, at hans produktion kan læses som et eksempel på den økokritiske æstetik, der efterlyses af folk som Lawrence Buell og Terry Gifford, en æstetik der forholder sig modent og voksent til på den ene side pastoralismens idealisering som på engang umulig og uomgængelig og på den anden til anti-pastoralismens afmystificering af vores omverden som både uundgåelig og utilstrækkelig.

1 “Genforvilde” er den danske biolog Karsten Thomsen bud på en oversættelse af begrebet *rewilding* (Verdensskove 2016)

Afslutningsvis indsætter jeg Rangeley-Wilson i en bredere kontekst af bølgen af *New Nature Writing* i Storbritannien i Nullerne.

PASTORALISME OG LYSTFISKERLITTERATUR.

Litteratur om lystfiskeri, i hvert fald den andægtige af slagsen, trækker store veksler på pastoralismen og dens idé om eksistensen af et andet sted.² I Ernest Hemingways berømte selvbiografiske novelle fra 1925 ”Big Two-Hearted River” står protagonisten Nick Adams af toget i den lille nordamerikanske by Seney, der ligger midt på den øverste af staten Michigans halvøer mellem Lake Superior og Lake Michigan (Hemingway 1958: 133). Som Hemingway selv, da han som 20-årig i 1919 efter Første Verdenskrig søgte nordpå til Seney,³ skal den jævnaldrende Nick på fisketur, men opdager, at hele byen og det omkring liggende landskab er lagt fuldstændig øde af en storbrand. Det slår imidlertid ikke Nick ud, og læsset med telt, rygsæk og fluestænger går han ud i det afsvedne, forkullede landskab i sikker forvisning om, at han, hvis han bare går længe nok, vil nå til et sted, hvor branden ikke har hærget, og hvor omgivelserne endnu er grønne og uberørte (135). Nick er således helt bogstaveligt drevet frem af en overbevisning om, at der findes sådan et andet sted, og at det sted er radikalt anderledes end det han befinder sig i. Desuden er Nick sikker på, at det sted han er på vej til, fordi det er fundamentalt forskelligt, er et bedre sted. Novellen viser at Nick har ret i sine antagelser. Landskabet forandrer sig, bliver levende igen (136), og da Nick senere samme dag slår sit telt op, kan han konkludere, ”He was there, in the good place.” (139) Han ender med at befinde sig i næsten paradisiske omgivelser, hvor brede og tunge ørreder viser sig overalt i floden og villigt stiger til de græshopper, han serverer for dem med sin fluestang (148-56).

2 I lyset af manglen på en samlet akademisk fremstilling af lystfiskerlitteratur, tager jeg i det efterfølgende afsæt i tre berømte eksempler af genren.

3 Om Hemingways egen fisketur med to kammerater til Seney i august 1919 se Jobst (1990).

I lystfiskerlitteraturen er Nick og Hemingways antagelser om "the good place", om det andet sted, altså om forekomsten af et sted, der er et alternativ til og udenfor dér hvor vi befinder os og som er væsensforskelligt fra det, langt fra enestående. Faktisk finder man lignende forudsætninger i andre af genreens hovedværker. F. eks. indeholder den berømte Liberale engelske politiker Sir Edward Greys (1862-1933) bog *Flyfishing* fra 1898 en opskrift på, hvordan det kan lade sig gøre for storby mennesket at flygte fra Londons stress og jag. Grey, der blev MP allerede som 23-årig og var en central figur i britisk udenrigspolitik allerede fra begyndelsen af 1890'erne, beskriver hvordan man én gang om ugen via Waterloo Station kan slippe af sted til floderne Itchen og Test i det sydlige England (Grey nd: 49-50). Men det helt store brud i forhold til tilværelsen som udenrigspolitisk arkitekt i imperiets centrum i Westminster oplever Grey ikke i Sydengland men under sensommerenes fiskeri i det nordvestlige Skotland. Hér skyller en følelse af "fitness" (180) hen over ham, mens han traver af sted med fluestangen "alone after seatrout down glens and moors." Hér revitaliseres storby menneskets krop, og selv det at trække vejret bliver til en storslået oplevelse. Udover at forenes med sin egen krop oplever Grey også at forenes med noget meget større og uden tilknytning til udenrigspolitik. Han beskriver med andægtighed, hvordan han ganske uimodståeligt overvældes af et immanent princip der forener ham med sin omverden, "the strength of a mighty current of life, [...] swept away all consciousness of self, and made me a part of all I beheld." (181)

Helt tilbage til den hengivne genre's fødsel med Izaak Waltons (1594-1683) *The Compleat Angler*, der udkom første gang i 1653, finder vi denne forestilling om *det andet sted*. I kølvandet på den Engelske Borgerkrig (1642-1651) møder læseren allerede på bogens første side lystfiskeren *Piscator*, jægeren *Venator* og falkoneren *Auceps*, der på apostelens heste er på vej andetstedshen (2016: 17). Nord ud af London går de på Tottenham-hill langs floden Lea på vej mod Waltham Ab-

bey, der på det tidspunkt lå en snes kilometer fra hovedstaden. Her findes borgerkrigens rædsler eller Londons problemer ikke. Landskabet er derimod beboet af malkekoner og -piger, der ikke behøver megen opmuntring for at afsynge hyrdedigtningens hovedværker, fx den elizabethanske lyriker og dramatiker Christopher Marlowes berømte digt fra 1600 ”The Passionate Shepherd to His Love” (59-60).

Nick og Hemingway, Grey og Walton er gode eksempler på hengivne lystfiskere der skriver eller ærbødige forfattere der fisker. Helhjertet og inderligt indskrives de sig i en pastoral forestillingsverden. Det pastorale bestemmes af Terry Gifford som en fundamental bevægelse mellem to forskellige steder, som en: ”retreat and return.” (Gifford 1999: 1-2) Det pastorale spænder altid på den ene side over en eller anden form for *trækken sig tilbage til* eller *søgen tilflugt i* et sted og på den anden side en *tilbagevenden* eller *hjemkomst* til et sted (1). Denne modsatrettede bevægelse frem og tilbage mellem to steder udgør hvad han kalder den grundlæggende pastorale bevægelse (2) og findes både snævert i hyrdedigtningen (1), fx digtet af Marlowe som Walton genbruger, og bredere i en hver form for litteratur der beskriver land og by som implicitte eller eksplicitte kontraster (2) og som favoriserer naturen og det landlige over det urbane og kulturen. I forhold til det brede begreb trækker Gifford på den amerikanske økokritiker Lawrence Buels indflydelsesrige *The Enviromental Imagination* og især ideen om *pastoralisme* – ”a species of cultural equipment that western thought has for more than two millennia been unable to do without” (Buell 1995: 32 citeret i Gifford 1999: 4). Det er dette kulturelle værktøj vi ser anvendt hos Hemingway, Grey og Walton i de implicitte eller eksplicitte bevægelser frem og tilbage mellem to steder der er hinandens alternativer, mellem et tilflugtssted, et fristed, et åndehul, et Arkadien (Gifford 1999: 13-44) langt væk fra krig og politik og, på den anden side, en tilbagevenden til en normaltilstand.

Hvor pastoralismen var central for Hemingway, Grey og Walton, er det en forestillingsverden der ikke længere kan opretholdes. Ideen om

eksistensen af et alternativt sted har bogstavelig talt ingen gang på jord i dag. Som Nick Adams går de to hovedpersoner i Cormac McCarthys roman *The Road* (McCarthy 2005) gennem et trøstesløs, afbrændt, og askedækket landskab. Som Nick Adams er faderen drevet frem af en ide om et alternativ. Men alternativet eksisterer ikke længere. I modsætning til Hemingways samtid er der nu almindelig enighed om, at vi lever i en tidsalder, hvor vi som mennesker gennem vores aktiviteter har påvirket alt og ændret planeten, så der ikke længere findes et alternativ hér på kloden.⁴ Gifford beskriver imidlertid hvordan pastoralismen – både den snævre og den brede – finder sit modspil tidligt. Fra begyndelsen af det attende århundrede fremkommer *antipastorale* tekster, der søger at opstille et korrektiv til hvad der opleves som idylliserende fremstillinger af livet på landet og i naturen (Gifford 1999: 116-145) – en mod-tradition der helt har undermineret pastoralen, så begrebet i dag anvendes nedsættende om simplificerede og idealiserede fremstillinger af virkeligheden på landet (2).⁵ Men Gifford bemærker også at på trods af at det pastorale og pastoralismen er blevet udsat for massiv kritik gennem århundreder og i dag fremstår særdeles suspekt og problematisk som en form for falsk bevidsthed, så lever forestillingerne i bedste velgående (147). F. eks. stortrives de stadig i populærkulturen og inkarnerer sig måned efter måned på forsiden af livstilmagasiner som *Outside*, *Salmon and Seatrout* og *Trout and Salmon* eller i naturprogrammer i tv i form af billeder af steder og dyreliv, der fremtræder jomfruelige og uberørte af menneskehænder.

Gifford henviser til Buells erkendelse og accept af pastoralismen som en uomgængelig del af vores begrebsapparat og ligesom Buell efterlyser han en æstetik der kan integrere den i en moden eller tidssva-

4 Begrebet om det antropocæne opsummerer denne forestilling. Se fx: <http://www.anthropocene.info/>

5 Christensen (2015: 21) er et godt eksempel på en nedsættende brug af begrebet.

rende økokritik snarere end bare at afvise den (147-148). Denne æstetik bør ifølge Gifford udmærke sig ved at overskride modsætningen mellem det pastorale og det antipastorale og indse, at i hvert fald nogle litterære værker allerede har bevæget sig længere end den traditionelle modsætning og udviklet en forestilling om en integreret natur og omverden der inkluderer mennesket (148). Gifford udvikler begrebet det *post-pastorale* om

[...] a literature that is aware of the anti-pastoral and of the conventional illusions upon which Arcadia is premised, but which finds a language to outflank those dangers with a vision of accommodated humans, at home in the very world they thought themselves alienated from by their possession of language. (149)

Den postpastorale litteratur er således for Gifford en litteratur med en høj grad af selvbevidsthed om de koder den benytter sig af. Men den høje grad af selvbevidsthed må ikke resultere i fremmedgørelse. Derimod skal den udgøre et afsæt for et nyt repræsentationsprojekt, der kan omgå såvel de naive som de miskrediterende konventioner, finde et nyt sprog og opstille en ny ”vision” om mennesket – ikke som fremmedgjort fra men som indlejret og hørende hjemme i den verden det troede sig fjernet fra via sit sprog (149-150).

I sin definition opstiller Gifford seks aspekter af det post-pastorale af hvilke jeg i denne artikel udelukkende vil fokusere på det første - begrebet ærefrygt (151-153). Ærefrygt overfor naturen er et fundamentalt træk ved post-pastoral litteratur, og Gifford indkredser det som en form for respekt eller agtelse, der rækker ud over både naturforskerens detaljerede viden og miljøforskerens forståelse af det dynamiske samspil mellem elementerne i et økologisk system. Ærefrygt er respekt der kommer af en ”dyb overbevisning om immanensen i naturen.” (152)

Som begreb er ærefrygt knyttet til fænomenerne hengivenhed og andægtighed, jeg allerede er kommet ind på. I resten af denne artikel ser jeg på hvordan Charles Rangeley-Wilson kan anskues som en forfatter med et post-pastoralt projekt, hvor ærefrygtens mulighedsbetingelser indgår. Som Hemingway, Grey og Walton gør Charles Rangeley-Wilson brug af pastoralismen som et stykke kulturel værktøj, men i modsætning til dem peger hans tilgang entydigt mod det post-pastorale i Giffordsk forstand. Efter en kort introduktion til hans produktion, viser jeg hvordan Rangeley-Wilsons post-pastorale projekt tager sig ud i to af hans tekster – tekster jeg opfatter som repræsentative for hans litterære værks tilgang til det postpastorale.

CHARLES RANGELEY-WILSON.

Charles Rangeley-Wilson beskriver sig selv som forfatter, fotograf og miljøforkæmper (Rangeley-Wilson 2016a). Han har udgivet tre anmelderroste bøger. De to første *Somewhere Else* (2005) og *The Accidental Angler* (2007) består af artikler der omhandler lystfiskeri og især fluefiskeri ikke kun i Storbritannien men over det meste af verden. Flere af artiklerne blev oprindeligt udgivet i førende fritids- og livsstilsmagasin som det britiske *The Field* og det nordamerikanske *Gray's Sporting Journal*. Hans seneste bogudgivelse *Silt Road: The Story of a Lost River* (2014) omhandler den lille flod Wye i Buckinghamshire, der fra sit udspring i West Wycombe nordvest for Londons flersporede motorringvej M25 og Heathrow lufthavn løber godt og vel ti kilometer sydover til sin udmunding i Themsen. Bogen omhandler Wye-dalens geologi og natur- og kulturhistorie fra slutningen af sidste istid til i dag, hvor floden over lange stræk er lagt i rør og dækket af cement og asfalt og overvejende henvist til skjult tilværelse. Rangeley-Wilson har også arbejdet for tv som forfatter og programvært. I 2006 lavede han for BBC2 fire 60 minutters episoder fra henholdsvis Bhutan, Brasilien, Indien og England under titlen *The Accidental Angler* og i 2009 kom filmen *Fish! A Japanese Ob-*

session der ifølge hans hjemmeside handler om ”the country, the people and their collective fascination for all things fishy.” (Rangeley-Wilson 2016d) Hans arbejde med fotografiet som udtryksform får man et godt indtryk af på hans hjemmeside, hvor fx alle billeder taget i forbindelse med *Silt Road* projektet er uploadet (Rangeley-Wilson 2016b).

Sidst men ikke mindst er Rangeley-Wilson kendt som miljøforkæmper. Han har etableret foreninger som The Wild Trout Trust og The Norfolk Rivers Trust og gennemført naturgenopretningsprojekter hvis formål er at bevare floder og dyrelivet i dem. Især har han fokuseret på ”chalk-stream restoration schemes and the realisation of sustainable and holistic re-wilding within the context of a working landscape.” (Rangeley-Wilson 2016c) Formålet er således ikke bare at bringe naturen tilbage til en oprindelig tilstand, hvor den eksisterer uberørt af menneskehånd. Snarere er der tale om at genforvilde landskabet, f. eks. ved at skabe nogle forudsætninger for at naturen kan genskabe sig selv – og dermed et andet sted – inden for rammerne af et landskab, der er taget i brug af mennesker. Genforvildelse er et centralt motiv bag Rangeley-Wilsons aktiviteter på tværs af medier og genrer. Rangeley-Wilsons projekt er både rettet mod noget ydre, mod en genforvildelse af floder og landskaber og udbedring af de skader de er blevet påført gennem fx oprensning og udretning. Men også genforvildelse i en mere overført betydning af vores bevidsthed og den ærefrygt og hengivenhed vi udviser i relation til hvad natur er, og hvordan den skal se ud i det antropocæne.

Rangeley-Wilsons bog *Somewhere Else* indledes af to mottoer der relaterer til titlen og bygger videre på forestillingen om et andet sted. Det første motto kommer fra det femte kapitel i fjerde del af Jack Kerouacs *On the Road*, “We had finally found the magic land at the end of the road, and we never dreamed the extent of the magic.” (Kerouac 1972: 259) Det magiske land som henvises til er naturligvis Mexico – målet for den sidste rejse som hovedpersonerne Sal, Dean og Stan tager på. Mexicos magi har mange former i romanen bl.a. sex, stoffer og Mambo,

men magien har også klokkeklare pastorale elementer. Hen imod slutningen af deres rejse, da de nærmer sig Mexico City, lægger Sal mærke til hvordan:

The shepherds appeared, dressed as in first times, in long flowing robes, the woman carrying golden bundles of flax, the men staves. Under great trees on the shimmering desert the shepherds sat and convened, and the sheep moiled in the sun and raised dust beyond. ‘Man, man,’ I yelled to Dean, ‘wake up and see the shepherds, wake up and see the golden world that Jesus came from, with your own eyes you can tell!’

Imidlertid viser det sig hurtigt at denne pastorale idyl med hyrder, hyrdinder og får også er et ganske jordnært og illusionsløst sted hvor fortælleren får dysenteri (284), og hvor Dean får sin skilsmisse igennem i et snuptag, inden han, som han altid har gjort, svigter sine venner og tager hjem alene.

Det andet motto er fra en engelsk oversættelse af Guy de Maupassants novelle fra 1883 “Deux Amis.” Dette motto konstituerer det andet sted ikke kun som en lokalitet men som en aktivitet eller proces, der fører titlens to venner uden for de kendte rammer, “The good sun warmed their shoulders; they heard nothing, thought of nothing, were lost to the world. They fished.” I novellen som foregår under den fransk-preussiske krig (1870-71), beslutter vennerne at forlade det belejrede Paris for at tage på fisketur dér hvor de plejede at fiske før krigen – et sted der nu ligger i ingenmandsland mellem de to fronter. Men i selvsamme øjeblik, som de nyder fiskeriet som en aktivitet, der befrier dem for tilværelsen i det belejrede Paris, manifesterer denne verden sig i al sin gru i form af fire tyske soldater, der tager dem til fange. Efter et kort forhør af en sadistisk prøjsisk officer henrettes de som spioner, og deres lig smides i Seinen.

Med sine to mottoer opstiller Rangeley-Wilson således indledningsvist to forestillinger om et pastoralt andet sted. Enten som en mulig ekstern lokalitet eller som en aktivitet der udspiller uden for det vantes rammer. Samtidigt antyder han indirekte begrænsningen af disse forestillinger. Uden at inddrage det anti-pastorale eksplicit sniger det sig alligevel med, i hvert fald hvis man har kendskab til teksterne af Kerouac og Maupassant og de greb de bruger til at underminere det pastorale.

De fjorten kapitler der udgør *Somewhere Else* følger op på de to mottoer og tematiserer alle det pastorale forstået som enten lokalitet eller aktivitet som et problem. Med undtagelse af ét omhandler alle kapitlerne lystfiskeri, der foregår et andet sted forstået enten som en fremmed lokalitet med en anderledes topografi, eller som en aktivitet som fører dig ud af hverdagens trummerum. Men kapitlerne undersøger også grænserne for denne oplevelse af steder og processer, der stemmer sinde med ærefrygt og hengivenhed. Anti-pastorale elementer maser sig på i en sådan grad, at de truer med helt at afmontere pastoralismen, der imidlertid ikke giver op, men manifesterer sig de mest uventede steder.

Første kapitel, "Out There," omhandler en fisketur med vennen Ronnie til Sydafrikas sydøstlige hjørne nærmere bestemt de bjergrige egne i Natal provinsen. Her fisker de sammen med deres sydafrikanske guide Elwin ørreder i floderne Wildebeest, Sterkspruit og Bell tæt på grænsen til Lesotho. Kapitlet åbner med Ronnies begejstrede udbrud, da de efter den lange flyvetur fra Heathrow lander i den lille lufthavn, hvor guiden venter på dem, "Charlie, we are *out there*." (Rangeley-Wilson 2005: 3. Original kursivering) Ronnies begejstring modsiges omgående af fortælleren Charles' tørre konstatering, "Ronnie, this is civilisation." Denne modsætning søges imidlertid umiddelbart efterfølgende ophævet i Charles' refleksion, "I knew what he meant. Getting away is as much about leaving stuff behind as what you'll find at the other end." Allerede på kapitlets første side har vi således det pastorale, det anti-pastorale og det post-pastorale i en skøn sammenblanding. En

besyngelse af det andet sted, et af-romantiserende korrektiv og et kompromis der anerkender modsætningen, men søger at overvinde den. Det post-pastorale ligger derfor her ikke i etableringen af en ny logik men i en forskydning af fokus til at omfatte processerne ”getting away” og ”leaving stuff behind” – det at slippe væk fra og lade bagagen bag sig.

Resten af kapitlet bringer gang på gang de tre slags pastoraler frem i lyset og i kamp med hinanden. At de befinder sig et helt andet sted fremgår af landskabets storhed og den kraft eller tiltrækning der udspringer fra det, og som fortælleren oplever som uimodståeligt (15). Også antallet og størrelsen af de ørreder de fanger peger på stedets magi. Men vi informeres også om den grundlæggende ironi, at ørrederne de fisker efter i virkeligheden ikke hører hjemme i Sydafrika. De er en invasiv art og nedstammer alle fra en fejlleverance af befrugtede æg af nordamerikanske regnbueørreder, der blev udsat i Wildebeest floden for hundrede år siden og siden har etableret reproducerende bestande af store og smukke fisk (8). Selvom de bevæger sig langs ”the margins of a massive wilderness” (8), et uberørt landskab, dukker der imidlertid en tennisbane op og dermed tegn på selskabelighed. Og i de jomfruelige omgivelser er der ingen hyrder, hyrdinder eller får. I stedet udspiller der sig voldsomme sociale, økonomiske og politiske konflikter mellem hvide og sorte om retten til jord, konflikter der ikke sjældent kulminerer i mord og voldtægt (14). Charles og Ronnies pastorale verden er en verden som andre vil væk fra. Bartenderen de møder i Rhodes betror dem således, at hun drømmer om at tage til England (15).

Også aktivitetsaspektet af pastoralismen problematiseres. På den ene side er fiskeri med flue i stand til at fastholde den grundlæggende forestilling om et andet sted. Elwin, der har fisket hver dag de sidste tre år, svarer afkræftende på Charles’ spørgsmål om han har overvejet at tage til et andet sted (14) og begrundet det med, ”I’m here now. The fishing is too good to go anywhere else. I am here for good, and I’m going to die here, and I’m going to fish non-stop until then.” Da

Charles beder Elwin uddybe hvad det er ved fiskeri der er så attraktivt, svarer han, “What is it? You know that. I don’t know. I just love it. I’m alive when I fish.” (15) Som Maupassants to venner binder fluefiskeri Charles, Ronnie og Elwin sammen i livsbekræftende proces. Men ikke uimodsagt. I sin beskrivelse af deres fiskeri på Sterkspruit floden, hvor de skulder ved skulder i skøn treenighed bevæger sig opstrøms mens de systematisk affisker vandet i hver sin retning, slår det fortælleren at, “we must have looked like cowboys walking into town, bullwhipping the boardwalks.” (12) Dette er uden sammenligning det stærkeste og morsomste billede i kapitlet og synes at formulere en anti-pastoral kritik af aktiviteten ikke som relateret til ærefrygt eller hengivenhed, men som lattervækkende i hvert fald for udenforstående.

Hvor bogens første kapitel således omhandler pastoralismens mulighedsbetingelser i det andet sted, det Arkadiske tilflugtssted, vender andre kapitler sig mod udgangspunktet for udlængselsimpulsen. Kapitel ni med titlen “The Edge of the World” omhandler f. eks. det landskab Charles vender hjem til efter turen til Sydafrika – Norfolk i East Anglia, hvor han bor, et illusionsløst landskab, som mennesket i den grad har taget i brug gennem inddæmning, afvanding, udretning af vandløb og intensiv opdyrkning. Det er i dette marsklandskab, også kaldet The Fens eller The Fenlands, at Rangeley-Wilson praktiserer genforvildelse. Et nyligt eksempel er et stykke floden Nar, der løber sammen med River Great Ouse i byen King’s Lynn i det nordvestlige Norfolk (Rangeley-Wilson 2016e). Det er imidlertid ikke Norfolks genforvildede vandløb og floder kapitlet omhandler, men derimod de trøstesløse afvandingskanaler, der snor rette skærer sig gennem et landskab domineret af sukkerroefabrikker, jernbaner, industriområder, boligblokke, højspændingsmaster, arbejdsskure, gravemaskiner og tunede Ford Escort biler (2005: 143-48).

Kapitlet omhandler tre fisketure til én af Norfolks mange kanaler. Kanalen løber et stenkast fra Charles’ arbejdsvindue, og fisketurene

transformererer tilsammen det kendte, menneskabte landskab til pastoralsismens andet sted. Forvandlingen tager sin begyndelse tidligt i kapitlet, idet han folder et landkort ud over området. Øjeblikkeligt:

(...) this new place stood out as surprisingly as if someone had changed the topography and sketched it in. The map showed a sharp kink in the drain, north, then west again. Off each kink a cut off channel. A few yards downstream a narrow bridge. On the Fens you look for features like these. Shoals of baitfish congregate near bridges and any other subtle change to the monotony of the man-made channels. The pike follow. (140)

Det nye sted kortet overraskende afslører, er et sted, hvor genforvildelse er i færd men at finde sted af sig selv. En bro over eller et retnings-skift i en ellers snorlige kanal, der udelukkende er designet til at afvande området, udgør skjulesteder for småfisk og dermed jagtområder for rovfisk som gedder. Ved selvsyn konstaterer Charles en oktoberdag, at det faktisk forholder sig sådan. Afvandingskanalen er virkeligt et andet sted, hvor de kendetræk vi forbinder med naturlige vandløb, f. eks. de sydafrikanske, som ”pools, tongues of current, back eddies, slack run-outs” (143) har forvildet sig ind i kanalens monotome forløb. Uden tvivl et sted der holder fisk, konkluderer han. Resten af kapitlet bekræfter genforvildelsens realitet med en stribe store fluefangede gedder på op til tyve pund til Charles og hans to fiskevenner Jonathan og Nick (144-49). At det anti-pastorale landskab indeholder sit eget korrektiv, der påkalder sig pastoral hengivenhed og ærefrygt, har ikke udelukkende noget med fiskenes størrelse at gøre, selvom der *er* tale om ”bloody great fish” (149) uden for enhver sammenligning. Det har også noget at gøre med et princip der manifesteres i og af fiskene og fluefiskeriet efter dem. Om en af gedderne Charles fanger hedder det således, at der

er tale om ”A perfect pike, marbled in light green, fat and deep, with a tight head. It must have grown quickly on ducks and trout.” (144) Mens Charles beundrer fiskens perfektion, transformeres lyden fra den nærliggende grusgrav til lyden af bølger der skyller op på stranden, og højspændingsmasterne bliver til Påskeøens bautasten. Pastoralismens grundlæggende bevægelse, *retreat and return*, er således også en mulighed inden for rammerne af det kendte. Det sted titlen nævner, ”The Edge of the World” – pastoralismens andet sted – er til stede i de mest hjemmевante og i udgangspunktet anti-pastorale omgivelser. Det landskab som mennesket har gjort til sit gennem hundrede af år viser sig også at være, som vennen Jonathan konkluderer ved afslutningen af dagens fiskeri, ”bloody fantastic [...] Another country.” (148)

Hemingway, Nick, Grey og Walton kunne næppe have været mere uenige. For dem var pastoralismen knyttet til forestillingen om et andet sted. Ærefrygt og hengivenhed var noget man kun kunne opleve dér. Charles Rangeley-Wilson derimod ser andægtighedens muligheder og begrænsningerne overalt fra Sydafrika til Norfolk. Arkadien kan tilgås enten som lokalitet eller aktivitet, men er også altid problematisk, og overalt presser det anti-pastorale sig på. Omvendt indeholder selv de mest prosaiske landskaber altid genforvildelsens kim – fænomener, der relativiserer den illusionsløse brug af vores omverden og i stedet kalder på ærefrygt. Som eksponent for en ny lystfiskerlitteratur, der bekender sig til pastoralismen og dens stadige problematisering og mulighed, er Rangeley-Wilson en del af et større økokritisk repræsentationsprojekt, der har gjort sig bemærket i den engelske og britiske offentlighed i hvert fald siden begyndelsen af Nullerne, og som en særudgave af det literære magasin *Granta* døbte *The New Nature Writing*.⁶ I modsætning til en ældre former for *nature writing* defineret som “the lyrical pastoral tradition of the romantic wanderer,” adresserer de nye repræsentanter

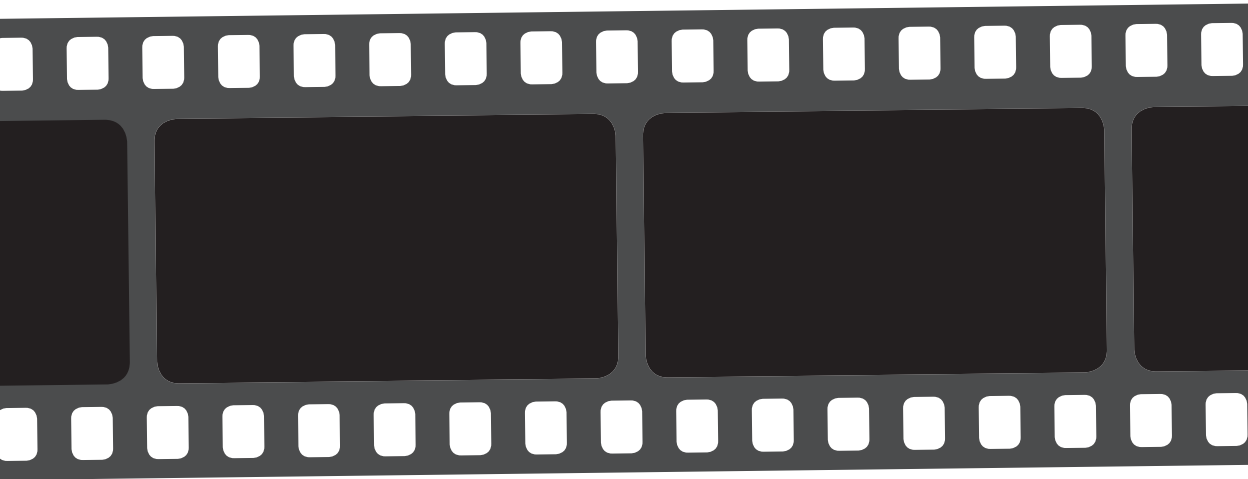
6 I Kirk (forthcoming) findes en oversigt over det væld af alternative betegnelser for fænomenet der er allerede er fremkommet.

for genren emnet “in heterodox and experimental ways” (Cowley 2008: 10). En særdeles veloplagt Roger Deakin *svømmer* sig således igennem Storbritanniens vand- og landskaber (Deakin 1999). Robert Macfarlanes vandreture på udkig efter vilde steder på de Britiske Øer fører ham *tilbage til sit udgangspunkt* i sit hjem i Cambridge (Macfarlane 2007). Mark Cockers *Crow Country: A Meditation on Birds, Landscape and Nature* er et nærstudie af *corvidae*, især råger og alliker, fordi netop kragefamiliens udbredelse og succes er intimt knyttet til menneskets fremmarch gennem skovrydning og agerdyrkning efter sidste istid (Cocker 2008). Som en fluefisker der skriver, og som en forfatter der fluefisker, fortjener Charles Rangeley-Wilson anerkendelse for sine interessante vinkler på dette anderledes økokritiske og post-pastorale projekt.

LITTERATURLISTE.

- Browning, Mark (1998). *Haunted By Waters: Fly Fishing in North America*. Athens: Ohio University Press.
- Christensen, Jørgen Riber (2015). ”Deep England.” *Akademisk Kvarter*, 10: 21-34.
- Cocker, Mark (2008). *Crow Country: A Meditation on Birds, Landscape and Nature*. London: Vintage.
- Cowley, Jason. 2008. “The New Nature Writing.” I *Granta – The Magazine of New Writing*, 102: *The New Nature Writing*, pp. 7-12.
- Cox, Richard William (1991). *Sport in Britain: A Bibliography of Historical Publications: 1800-1988*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Deakin, Roger (1999). *Waterlog: A Swimmer’s Journey Through Britain*. London: Vintage.
- Gifford, Terry (1999). *Pastoral*. London & New York: Routledge.
- Grey, Sir Edward (nd). *Fly Fishing*. Forgotten Books: Classic Reprint Series.

- Hemingway, Ernest (1958). "Big Two-Hearted River". I *In Our Time*.
New York: Charles Scribner's Sons.
- Jobst, Jack (1990). "Hemingway in Seney". *Michigan History*. <http://www.michiganhemingwaysociety.org/articlelinks/EHin%20Seney.htm> (hentet 25.09.16)
- Kerouac, Jack (1972). *On the Road*. Penguin Books.
- Kirk, Jens (forthcoming). "Mapping Wild Rhythms: Robert Macfarlane as Rhythmanalyst".
- McCarthy, Cormac (2006). *The Road*. Picador.
- Macfarlane, Robert (2008). *The Wild Places*. London: Granta.
- Maupassant, Guy de. (2016/1884) . "Two Friends." I *Original Short Stories*. Translated by Albert M. C. McMaster, A. E. Henderson, Mme. Quesada and others. eBooks@Adelaide. Web.
- Rangeley-Wilson, Charles (2005). *Somewhere Else*. Yellow Jersey Press: London
- (2007). *The Accidental Angler*. Yellow Jersey Press: London
- (2009). *Fish! A Japanese Obsession*. BBC4
- (2014). *Silt Road: The Story of a Lost River*. Vintage Books: London
- (2016a). "About Me." <https://charlesrangeleywilson.com/about-me-2/>. (hentet 20.09.16)
- (2016b). "Galleries." <http://charlesrangeleywilson.smugmug.com/>. (hentet 25.09.16)
- (2016c). "River Restoration." <https://charlesrangeleywilson.com/river-restoration/>. (hentet 25.09.16)
- (2016d). "Japan Film." (hentet 25.09.16)
- (2016e). "Before and After". <https://charlesrangeleywilson.com/2016/08/08/before-and-after/> (hentet 25.09.16)
- Verdens Skove (2016). "Hvad betyder rewilding." <https://www.verdensskove.org/node/34683> (hentet 31.10.16).
- Walton, Izaak (1996). *The Compleat Angler*. London: Wordsworth Classics.





CHAPTER III.

BENT SØRENSEN

Bedste
tudekiks
2017

MASOCHISTISKE MASKULINITETER I AMERIKANSKE COUNTRY & WESTERN SANGTEKSTER FRA 1960ERNE.

MANGE KLASSISKE COUNTRY SANGE SOM BLEV STORE hits i midten af 1960erne indeholder påfaldende masochistiske repræsentationer af de mandlige hovedpersoner der har lidt et kærlighedstab (er, eller har 'lost in love') og følgelig befinder sig i en tilstand af lammelse, følelses- og handlingsmæssigt. "Flowers on the Wall" af og med The Statler Brothers fra 1965, "Blue Side of Lonesome," skrevet af Leon Payne i 1949 og gjort til et stort hit af Jim Reeves i 1966, og mange andre sange fra perioden vender fuldstændig op og ned på idéen om den stærke, handlekraftige mand og beskriver i stedet hvad man i dag ville kalde en flok slappe tudekiks der er ved at falde fra hinanden af selvmedlidenhed. Set fra et 'cultural studies'-perspektiv kan man fremføre at dette behov for og begær efter masochistiske narrativer om svage mænd bør ses i to adskilte men beslægtede kontekster: Mens nationen bløder udadtil gennem sit engagement i oversøiske krige, begynder kernefamilien indadtil at true med at blive sprængt til atomer og skilsmisseraten begynder at sti-

ge kraftigt¹. En følgevirkning af disse udviklinger er, at den yngre generations værdier begynder at smuldre, og tilsammen dannes der en masochistisk reaktion i kraft af en regression fra den faldne patriarks side ind i barnagtigt surmuleri og passivitet. Dette kapitel kommer til at handle om hvorfor en musikform der opstod på et fundament af billeder af stærk maskulinitet på dette tidspunkt begynder at producere disse overraskende mod-billeder af svage mænd, og hvordan disse billeder passer ind i de offentlige diskurser om maskulinitet i perioden og efterfølgende, herunder især i debatten om den narcissistiske socialkarakter.

Freuds teoretisering af masochismen tager sit udgangspunkt i Sacher-Masochs repræsentation af mandlige figurer der ønsker at blive (seksuelt) domineret af kvindelige partnere. Freud så det faktum at sådanne mænd udviser masochistisk adfærd som en kompensation for en kastration, som enten kunne være reel eller fantaseret, og han karakteriserede dem som følger: “[S]ubjects whose phantasies either terminate in an act of masturbation or represent a sexual satisfaction in themselves.” (Freud 1924:161). Imidlertid blev Freud mere og mere optaget af hvad han benævnte ‘female masochism’, og opstillede denne som en af tre underkategorier af masochisme opstillet i sin afhandling fra 1924 (“The Economic Problem of Masochism”). De øvrige typer var henholdsvis ‘erotogen’ og ‘moralsk’ masochisme, hvoraf Freud betragtede den første kategori som den underliggende, fundamentale form for masochisme, eller som han foretrak at sige det: den ‘biologiske’ type. Lige fra begyndelsen af Freuds arbejde med masochismen in *Three Es-*

1 I årtiet fra 1965 til 1975 fordobledes skilsmisseraten i USA fra 2.5 til 4.9. I rene tal var stigningen fra 479.000 i 1965 til lidt over 1.000.000 skilsmisser i 1975. Den amerikanske skilsmisserate toppede i de tidlige 1980ere. Det årlige antal bryllupper i USA er forblevet forbløffende stabilt siden 1970, og udsvingene har sjældent været mere end nogle få hundrede tusinde per år, og altid indenfor størrelsesordenen 2.100.000 til 2.400.000. Skilsmisse-bryllupsratioen gik fra 1 per 3.75 i 1965 til 1 per 2.07 i 1975. Den er forblevet stabil på ca. 1 til 2 siden da.

says on the Theory of Sexuality fra 1905, og på ny i 1933 i *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, koblede han fænomenet passivitet sammen med det kvindelige princip og tendensen til dominans og aktivitet sammen med det maskuline princip og vilje til at undertvinge den anden (sadismen). Dette bevidnes til eksempel af hans liste over træk indenfor masochistiske fantasier og adfærdsmønstre i afhandlingen fra 1924: "The manifest content is of being gagged, bound, painfully beaten, whipped, in some way maltreated, forced into unconditional obedience, dirtied and debased" (162).

På dette tidspunkt havde Freud også allerede sammenflettet sin teori om masochismen med den generelle driftsøkonomi han fremsatte i *Beyond the Pleasure Principle* (1920), og manifestationen af masochistiske impulser blev nu forbundet med dette essays velkendte dynamik mellem lyst og smerte forbundet med tabet og genvindelsen af et begærsobjekt – en idé Freud jo fik ved at betragte sit barnebarns indlysende tilfredsstillelse ved gentagne gange at miste og genfinde et stykke legetøj og udbryde "Fort – Da" alt efter hvad situationen krævede. Freud så den nye type af negativ lyst(stilfredsstillelse) som udslag af hvad han i afhandlingen fra 1924 om masochismen kalder et "Nirvana-princip" (Freud 1924:160), hvilket leder ham frem til en definition i en nøddeskal af masochisme hos mænd som motiveret af "unresolved feelings of guilt that only pain can alleviate" (160). Disse uforløste skyldfølelser stammer fra subjektets bevidsthed om at det er forkert at miste det elskede og begærede objekt, hvorefter subjektet påtager sig skyldfølelsen over at have næret dette tabsbegær og internaliserer denne skyld sammen med en kompensatorisk fantasi om at genvinde det tabte objekt gennem en oprigtig tilståelse af skyldsforholdet og betalingen af en smertefuld bod for tabet. Denne følelsesdialektik har flere konsekvenser for det mandlige subjekt, men blandt de mest interessante er et tab af livsformål ud over selve det negative driftskredsløb beskrevet ovenfor. En søgen efter selvbekræftende smerte, ekshibitionistisk udstillet gennem bekendelse af

ens utilstrækkelighed, eller benægtelse af at man overhovedet har nogen form for smerte, bliver nu til selve livsformålet. I en ond cirkel af smerte og lyst, sidder subjektet uløseligt fastspændt, og ingen libido eller anden drift kan rive ham ud af denne masturbatoriske masochisme.

På mikro-niveau er, som vi skal se i analysen af sangteksterne, det tabte objekt identisk med den elskede kvindelige partner (og det er tabet af hende der udløser skyld og selvfstraffelse hos manden), og det er den ønskede besiddelse af hende der overføres til et fetichistisk begær efter forskellige surrogat-objekter der kommer til at repræsentere det egentlige kærlighedsobjekt. Disse surrogater erotiseres gennem det blotte fravær af hendes krop. Disse objekter er naturligvis hvad Lacan senere² benævnte eksempler på et *objet petit-a*. Hvad jeg foreslår hér i dette kapitel er en mere fuldstændig re-lokalisering af masochismen i den mandlige psyke og krop end Freud var parat til (idet han hele tiden betragtede masochismen som et kvindeligt princip), og endvidere en udvidelse af masochismen til en betegnelse for et socialpsykologisk fænomen (altså en bevægelse fra det intrapersonlige til det interpersonlige) i slægt med hvad Christopher Lasch har foreslået omkring narcissismen som fænomen i sit værk fra 1979, *The Culture of Narcissism*, hvori han foreslår at vi anerkender at narcissismen har taget form som en socialkarakter. Jeg foreslår tilsvarende at førend narcissismen kunne udvikle sig til en socialkarakter, måtte der ske en masochistisk opblødning af den patriarkalske maskulinitet og dens autoritet og dominans, samt at denne opblødning tog fart i midten af 1960erne.

En læsning af et lille korpus af sangtekster i Country & Western (C&W) genren fra årene 1965 og 1966 giver os mulighed for at se et fremvoksende sæt modbilleder af en masochistisk maskulinitet dukke frem indenfor en genre der traditionelt kun bød på maskuline roller af den aktive, ja næsten rovdysagtigt aggressive type. I denne toårs-perio-

2 I seminaret *Les formations de l'inconscient*, 1957

de var der i alt 34 sange der nåede til Nr. 1 på Billboards country hitliste³. 31 af disse blev fremført af mandlige kunstnere. Hertil kom ét enkelt instrumental-hit der blev fremført udelukkende af mandlige musikere, en duet mellem en mandlig og en kvindelig sanger, samt én eneste sang fremført af en kvindelig solo-kunstner; nemlig Connie Smith som tre uger i træk var nummer et med sin første singleplade, "Once A Day". Denne næsten totale dominans af mandlige kunstnere på fremførelsessiden indikerer at hele C&W-feltet var ekstremt mandsdomineret i denne periode, men der er dog et vist belæg for at antage at lytterskaren var mere jævnt fordelt mellem kønnene end kunstnerskaren. Hertil kommer at der var en del kvindelige sangskrivere i feltet og nogle af hitsangene fra perioden var forfattet af disse kvindelige sangskrivere, dog oftest i samarbejde med mandlige kompositionspartnere.

Der findes desværre ikke køns-specificerede lyttertal for country-radio i 1960erne, men for nutidens radiolyttere er kønsfordelingen 48-52 procent, med en lille overvægt af kvindelige lyttere. Dette antager jeg er en signifikant stigning i forhold til for 50 år siden, men det kan ikke helt afvises at kvindelige lyttere også dengang nød at høre sange hvori mandlige kunstnere ydmygede sig selv i kærlighedens navn, og at datidens sangskrivere kan have været bevidst om et sådant lytterbehov og stræbt efter at opfylde dette. Man kan med rimelighed antage at sådanne masochistiske sang-scenarier ville have en god klangbund i mange af de nye, kvinde styrede enkelt-forældre familier i tiden.

Ser man på teksterne⁴ til de 34 tophits i 1965-66, dukker der det følgende mønster frem. Fallerede maskuliniteter er tilstede for fuld styrke i de følgende sange: "You're the Only World I Know" (Sonny

3 Kilder: [https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_number-one_country_singles_of_1965_\(U.S.\)](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_number-one_country_singles_of_1965_(U.S.)), samt [https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_number-one_country_singles_of_1966_\(U.S.\)](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_number-one_country_singles_of_1966_(U.S.)) - baseret på hitlister publiceret ugentlig i *Billboard Magazine*.

4 Alle tekster er transkriberet via gehør, samt kontrolleret via et antal 'lyrics sites' på Internettet.

James), “What’s He Doing in My World?”, og “Make the World Go Away” (begge med Eddy Arnold), “This Is It”, og “Is It Really Over?” (begge med Jim Reeves⁵) (alle nr. 1 hits i 1965), “Blue Side of Lonesome” (igen med Jim Reeves) og “Take Good Care of Her” (igen med Sonny James) (de sidste to var nr. 1 hits i 1966). I kontrast hertil, blev der givet udtryk for traditionelle aktive, dominante maskuliniteter i teksterne til hits som “Distant Drums” (Jim Reeves) og “Hello Vietnam” (Johnnie Wright), som begge omhandler mænd der gør deres patriotiske pligt for USA i krig i udlandet; “Girl on the Billboard” (Del Reeves) og “The Bridge Washed Out” (Warner Mack), som begge omhandler en aggressiv maskulin efterstræbelse af kvinder; “King of the Road” (Roger Miller) og “I Get the Fever” (Bill Anderson), som begge er sange der fremstiller en ubunden type af mænd som driver ubekymret omkring fra sted til sted og forhold til forhold, hvorimod “I’ve Got a Tiger by the Tail” og “Before You Go” (begge med Buck Owens) er flertydige sange der tematiserer potentiel eller aktualiseret maskulint svigt (indenfor forholdets rammer) men som samtidig er en hyldest til den ‘frihed’ og de lystbetonede glæder livet udenfor ægteskabets rammer kan tilbyde en mand. Det største country hit i 1966, “Almost Persuaded” med David Houston, hylder sangerens maskuline styrke til at modstå seksuelle fristelser og kan ses som skoleeksemplet på den traditionelle stærke, pålidelige maskulinitet i kernefamiliens tjeneste som mandlig rollemodel.

5 Country hitlisterne er en smule skævvredne i årene umiddelbart efter Jim Reeves’ død i en flyulykke i juli 1964, da hans posthume udgivelser opnåede uhørt succes. Selve det faktum at en afdød mandlig kunstner kunne dominere country hitlisterne i en sådan grad – Reeves havde fem singler der blev nr. 1 og yderligere et dusin top 10 hits efter sin død – kunne siges at indikere at publikum foretrak den ikke-truende masochistiske maskulinitet i denne periode. Kun en af hans nr. 1 sange, ”Distant Drums”, fremstillede en konventionel aktiv mandlig protagonist. Man kunne vel sige at en død mand til en vis grad var nemmere at leve sammen med end en levende i mange situationer.

Af de masochistiske tematiseringer er der intet mindre end tre der i titlerne omtaler det heteroseksuelle ægteskab eller samleleverforhold som en hel 'verden'. I disse sange møder vi mænd der er blevet bortkastet og derigennem har oplevet et så omfattende identitetstab, at deres hele livsverden er gået dem tabt. Kernefamilien producerer denne livsverden, som er centreret omkring det kvindelige subjekt der samtidig opleves som den mandlige parts kærlighedsobjekt. Alle andre ejendele i et sådant forhold er reducerede til sekundære objekt-relationer, hvad enten det er hus, jord eller andet jordisk gods der omfattes af ejerskabsforholdet i ægteskabet. Når disse mænds livsverden 'går under' i en apokalyptisk afvikling fører dette til følelsen af at være blevet fuldkommen forkastet, skønt det reelle indhold i forandringen af mændenes livsverden de facto blot er et kærlighedstab. Derfor oplever de mandlige protagonister i sådanne sange en overdrevet følelse af depression og gør ofte intet for at forhindre at denne ledsages af en social *déroute*. Præmissen er tilsyneladende at manden havde en hel 'verden' at give bort til den udkårne, men i det øjeblik hun afviser denne ultimative gave (oftest fordi en anden mand har en større og mere dyrebar verden at tilbyde hende), straffer den troløse kvinde ham ved at tage den oprindeligt tilbudte 'verden' fra ham og ødelægge den. Mekanismen er dog i realiteten at manden selv vælger at ødelægge sin verden i en masochistisk overreaktion og selvafstraffelse. Denne respons er udløst af klassisk kastrationsangst hos den maskuline part i forholdet. Man genfinder dette tema i mange pop-tekster fra 50erne og 60erne⁶. Sangerens respons kan tage form af en fugue ind i en fantasi om en lykkelig fortid, for eksempel en regression til barndommen, eller en dagdrøm om genetableringen af ejerskabet til den tabte kærlighedsobjekt og en deraf følgende potens og verdensbeherskelse. Eller der kan eventuelt være tale om en

6 Kunstnere som Roy Orbison's sange og store dele af Motown kataloget, især soul-ballader som Smokey Robinsons hits, kan nævnes som eksempler på dette.

selvmordslignende idé som følge af følelsen af at verdens ende er kommet som resultat af at kærlighedstabet ses som anledning til tab af liv, helbred og velstand. I et længere paper kunne man med lethed etablere forskellige grader af masochistisk respons på de tab som de mandlige protagonister udsættes for i disse sangtekster, eller rettere en typologi over hvilke masochisme-former der udløses af den kvindelige dominans og kastration.

Her må vi indskrænke os til en nærlæsning af to repræsentative sange fra perioden. Jim Reeves' "Blue Side of Lonesome" synes ved første øjekast ikke at passe ind i det masochistiske mod-korpus, da sangen starter med at den mandlige hovedperson ringer sin veninde op for at gøre deres forhold slut. Det bliver imidlertid hurtigt klart at forholdet allerede for længst er ovre, og at hans opringning nærmest er en form for selvmordsbrev til hende, måske med et svagt håb at han kan presse hende til at tage sagen op til ny overvejelse og tage ham tilbage. Han har opdaget at hun har forrådt ham og fundet sig en ny mand, og nu ringer han hende op fra en mærkværdig zone der ligger uden for tid og rum, som han kalder "the blue side of lonesome". Skønt han overfladisk set ønsker for hende at hun aldrig vil havne i dette limbo, bliver det hurtigt klart at det reelt netop er det ønske han nærer inderst inde, hvilket indikeres af at han lufter muligheden for at de kan mødes dér, "if your new romance turns out a failure". Denne 'blå side' er et lidelsens sted – en slags skærsild hvor tiden står stille og smerten aldrig kan lindres. Som sangeren anfører: "no-one can weep in the aisle" – her noterer vi os den dobbelte betydning af ordet 'aisle', som både er den lokalitet som bruden tager i besiddelse når hun skrider frem mod alteret i bryllups-ceremonien, og den smalle gang mellem barstolene og bordene som fører ud til toiletterne på det hjemsogte værtshus han ringer fra.

Ægteskab er tydeligvis ikke en option eller en kur for de som er fanget "on a bar stool, not doing so well" i denne gudsforladte bar med navnet "Three Teardrops". Sangeren vælter sig i sin egen, delvis selvforskyld-

te misere (“you hurt me much more than you know”), men samtidig er der antydninger af en passivt-aggressiv trussel om vold eller skade mod sangeren selv, grundet selvhad og afsky: “They say someone broke the bar mirror, with only the ghost of a smile⁷”. Denne udløsning gennem vold vil naturligvis aldrig nå sit egentlige mål, den troløse elskede, men er dømt til at forblive rettet mod selv-billedet i spejlet. Den selvdestruktive impuls der her beskrives er en god indikator diagnosemæssigt for de symptomer som beskrives i forbindelse med en passivt-aggressiv personlighedsforstyrrelse, eller som den amerikanske psykiatriske forening foreslog den skulle døbes i deres diagnose-manual fra 1987, “Self-defeating Personality Disorder.” (DSM-III-R: 373-374) Her tænker jeg især på det fjerde diagnostiske kriterium, ifølge hvilket patienten føler sig tvunget til at “incite angry or rejecting responses from others and then feels hurt, defeated, or humiliated.” Den passivt-aggressive personlighedstype føler sig derudover kaldet til at opsøge eller udvælge “people and situations that lead to disappointment, failure, or mistreatment even when better options are clearly available,” og til at “reject or render ineffective the attempts of others to help them.” Dette sæt af symptomer beskriver stemmen i “Blue Side of Lonesome” ganske godt, men giver faktisk en endnu mere præcis diagnose af stemmen in “Flowers on the Wall”, som vi skal se på om et øjeblik.

Det er forholdsvist ligetil at kæde den diagnostiske manual sammen med en freudiansk psykoanalyse i tilfældet med den passivt-aggressive personlighedstype. Manualen opfører som sit tredje diagnosekriterium at subjektet, “Following positive personal events (e.g., new achievement), responds with depression, guilt, or a behavior that produces

7 En alternativ læsning af denne linje kunne være at det er selve smilet der forårsagede at spejlet brast. En sådan læsning understreger det uhyggelige (Freuds uncanny) i denne zone på “the blue side of lonesome” – en slags ‘twilight zone’ hvor naturlovene (som er i overensstemmelse med patriarkatets love) ikke længere er i kraft.

pain (e.g., an accident)” (DSM-III-R: 373-374) I freudianske termer illustrerer dette træk hvordan skyldfølelsen er det udløsende emotionelle indhold bag den masochistiske impuls til at påføre sig selv smerte af psykisk og/eller fysisk karakter. I “Blue Side of Lonesome”, lægger sangeren skylden for den elskedes forræderi på hans egen seksuelle utilstrækkelighed (“We’re the ones who have lost in love’s race”). Vi er således tilbage ved subjektets oplevede impotens, efterfølgende det kastrerende brud den aktive, kvindelige part i forholdet har initieret.

Selv om The Statler Brothers ikke helt nåede til nr. 1 på Billboards hitliste med sangen “Flowers on the Wall” (den toppede som nr. 2 i januar 1966), så er sangen for god en case til ikke at inkludere i dette kapitel. Nummeret illustrerer også på bekvem vis de fire sidste diagnosekriterier i DSM III-R for passivt-aggressiv adfærd, nemlig: Subjektet “rejects opportunities for pleasure, or is reluctant to acknowledge enjoying themselves (despite having adequate social skills and the capacity for pleasure)”; subjektet “fails to accomplish tasks crucial to their personal objectives despite having demonstrated ability to do so”; subjektet er “uninterested in or rejects people who consistently treat them well”; og endelig er subjektet “engaged in excessive self-sacrifice that is unsolicited by the intended recipients of the sacrifice.” (DSM-III-R: 373-374)

Sangen minder om “Blue Side of Lonesome” i sit set-up i og med at det drejer sig om en konfrontation mellem sangeren/elskeren og hans tabte kærlighedsobjekt. Begge sange har også til fælles at det er den mandlige del af parret der har ordet hele vejen igennem, men det er afgørende for at denne sang kan blive effektiv at der en manifest tilstedeværende modtager der lytter til den forsmåede elskers klagesang – eller rettere til hans insisteren på at han absolut intet har at klage over, men tværtom har det fantastisk). Denne manifeste modtager er så at sige parallel til den latente modtager i “Blue Side of Lonesome”, da det hurtigt står klart at stemmen i monologen i “Flowers on the Wall” primært forsøget at overbevise sig selv. Den førhen så stolte maskuline stemme

i sangen bekender indirekte hvor dybt han er sunket, men benægter hårdnakket at han har det skidt eller på nogen måde har brug for hendes sympati eller medlidenhed. Han påstår at han lever et travlt, aktivt og tilfredsstillende liv, skønt det er indlysende at hans aktiviteter i realiteten er reduceret til ensomme, barnlige eller regulært patetiske, nyteløse rutiner, som opremses i omkvæddet: "Counting flowers on the wall, that don't bother me at all/Playing solitaire 'til dawn with a deck of fifty one/Smoking cigarettes and watching Captain Kangaroo." Dette indikerer, for det første, den manglende evne til at opnå resultater og fuldende opgaver som DSM III-R nævner, og for det andet indikerer det symptomet omkring afvisning af andres sympati, da sangens stemme helt benægter at have behov for noget sådant i sin tilstand af 'happiness'.

Kigger vi lidt nærmere på disse elementer finder vi klare spor af den symptomatik som Freud opstillede for klinisk adgang til en diagnose om "feminine masochism", så som "the fantasies of masochistic men [to] obtain sexual satisfaction primarily through masturbation" (Freud 1924: 161). Her tænker jeg på den tilsyneladende uskyldige reference til aktiviteten "playing solitude 'till dawn," som isoleret fra sin kontekst i det ellers humoristiske omkvæd godt kunne indikere en onanistisk reference til den afviste mands kompensatoriske aktiviteter for at genvinde det tabte kærlighedsobjekt, der jo også symbolsk mangler fra det ukomplette spil kort der kun tæller 51 og ikke 52 blade. Den fugue som børneprogrammet "Captain Kangaroo" kan yde giver sangeren en flugtmulighed ind i en rig fantasiverden der blandt andet tæller en "Skattehule" hvori alskens stimulerende og pjattede adspredelser kan forekomme. Dette kræver ikke synderlig videre analyse, idet det er præcis en sådan verden en nyligt kastreret mand kan længes efter at undslippe til. At subjektet føler sig kastreret og ude af stand til at komme videre og opsøge et nyt kærlighedsobjekt understreges af det fantasi-rollespil der beskrives i et af sangens vers: "Last night I dressed in tails, pretended I was on the town/As long as I can dream it's hard to slow this swinger

down/So please don't give a thought to me, I'm really doing fine/You can always find me here and having quite a time." Linien "Don't give a thought to me" understreger igen subjektets manglende evne og vilje til at opsøge hjælp, og hele kabale-aktiviteten indikerer subjektets afvisning af ethvert sandt seksuelt begær. Det er når alt kommer til alt kun i fantasien at han ikke blot er i byen på jagt efter en ny dame, men oven i købet betragter sig selv som en "swinger" – altså en mand der har succes med flere kvinder på én gang. Ovennævnte citat fra sangen slutter i øvrigt med en formulering der ligger meget tæt på en af linjerne i "Blue Side of Lonesome", "Here's where you'll find me, my dear".

Dette motiv indikerer endnu et halvskjult begær hos det masochistiske subjekt, nemlig længslen efter at blive fundet eller opdaget på et bestemt sted af den dominerende part i forholdet, og blive fastholdt netop på dette sted. At blive set i sin nuværende sørgelige forfatning (hvor man har "nothing to do" – dvs. er tilgængelig) er præcist en del af masochistens begær efter (selv)ydmygelse og afstraffelse fra den sadistiske part. Straffen udpensles endda som en slags forvisning: "I must go back to my room", siger den forsmåede elsker i håbet om at hans tilgængelighed dér vil blive misbrugt af den elskede, som i kraft af sin dominerende rolle kan finde på via en pludselig indskydelse at genoptage kærlighedsspillet. Den masochistiske part begærer at genindtage positionen i barndommens beskyttede puppe, hvor han kan eksistere i en før-seksuel tilstand af oral tilfredsstillelse ("smoking cigarettes," eller i færd med at indtage af de drikke man kan få serveret på en barstol), indtil den sadistiske elsker tiltvinger sig adgang til hans beskyttede rum (hvor "solitaire" – den ensomme onanistiske kabale gentager sig igen og igen) med løftet om noget på én gang mere spændende og langt mere farligt. I Freud's 1924 essay så han "masochism as a form of protection in the individual against the death instinct and as a factor in the organization of the ego" (Ribas 2005:web). Men når vi først fuldt ud indser konsekvenserne af "Nirvana-princippet" står det klart at dét masochisten allermest begærer

er den død der kommer sammen med tilfredsstillelsen ved at overgive sig fuldstændig til aktiv dominans og ydmygelse.

Som opsummering kan vi antyde at de masochistiske mod-billeder der dukkede op i C&W sangtekster i 1965 og 1966 kan læses som symptomer på en stigende usikkerhed i hvori den amerikanske maskulinitet egentlig bestod eftersom 60erne skred frem. Hvis målet med maskulinitet og et velintegreret mandligt ego var at sikre sig efterkommere indenfor grænserne af en velfungerende kernefamilie, så er det klart at flere forskellige trusler mod et sådant scenario er begyndt at manifestere sig. Lyden af krigstrommer i det sydøstlige Asien skulle vise sig at være en af truslerne mod en mands lykke og tilfredshed i familiens skød – faktisk var Jim Reeves' sang der netop omtalte disse krigstrommer i sin titel allerede blevet indspillet flere år tidligere, men pladeselskabet havde anset sangen for uegnet til udgivelse. Nu i 1966 var sangen perfekt og profetisk. En anden trussel mod det lykkeligt uproblematisk liv var frygten for en anden, mere potent mandlig middelklasse-konkurrent, der kunne stjæle ens kone, som vi har set i de to tekster vi har nærlæst. Risikoen for at blive en forsmået ægtemand og elsker, som ikke formåede at komme videre efter sin kastrende afvisning, blev i stigende grad en realitet for mange skilte mænd. Selv frygten for at de drengbørn man faktisk havde formået at avle ville gøre oprør mod hetero-normativiteten spillede en rolle i listen over udfordringer til det mandlige ego der kunne laves, skønt det ville vare nogle år før C&W sangtekster for alvor begyndte at indfange den sociale og seksuelle afvigelse som den frembrydende mod- og ungdomskultur i midten af 60erne stod for i USA⁸. I andre musikgenrer var de unge allerede "Eight Miles High"

8 Dette forekom hovedsageligt i form af et konservativt backlash mod forfaldet i offentlig moral i de sene tressere. Det klassiske eksempel på sådanne sangtekster, med reference til en kritik af hashmisbrug, fri kærlighed, militærnægteri og langhårede hippier i sandaler (alt sammen tegn på en feminiseret degeneration af maskuliniteten), er Merle Haggards "Okie from Muskogee", som blev et nummer 1 hit i september 1969.

i marts 1966, og i november i same år havde de allerede hørt hvad den hvide kanin var ude på og var begyndt at “feed their head”⁹.

C&W sangtekster dvælede endnu nogle få år ved den kuriøse fascination af mandlig selvopofrelse som Freud fejlagtigt betragtede som en del af neuroseindholdet i latent feminin masochisme. I virkeligheden var tilstedeværelsen af denne masochisme et signal om den forestående epidemi af narcissisme som socialkarakter som begyndte at fremtræde mere klart for analytikere som Lasch ca. et årti senere. Som kritikere som Slavoj Žižek¹⁰ har påpeget, fører vejen fra hengivelse til masochistiske fantasier og passivt-aggressiv maskulin praksis direkte frem mod den eftergivende forældrepraksis der tillader børn at forblive fanget i deres naturlige primær-narcissistiske fase langt ud over det stade hvor virkelighedsprincippet burde have været implementeret i deres psyke i form af en balance mellem superego og ego. Børn der ikke er disciplinerede bliver ude af stand til at disciplinere sig selv, og udviklingen af narcissismen

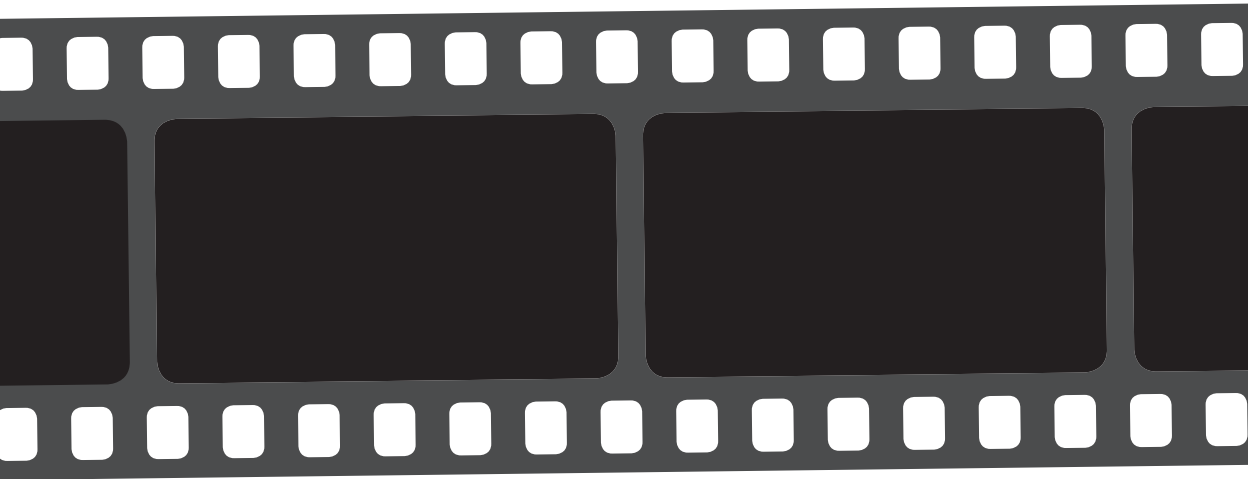
9 Referencerne her er til sange som blev indspillet hhv. af folk-rock gruppen The Byrds og rock bandet The Jefferson Airplane. “Eight Miles High” var et af de tidligste eksempler på en psykedelisk rocksang, og teksten blev fortolket som indeholdende henvisninger til euforiserende stoffer og deres effekt. Jefferson Airplane’s sang ”White Rabbit” vævede referencer til Lewis Carroll’s *Alice in Wonderland* sammen med psykedelisk jargon.

10 I bogen *The Puppet and the Dwarf* fortæller Žižek historien om den eftergivende postmoderne fader der fortæller sin lille søn at i eftermiddag skal familien besøge Bedste på plejehjemmet, og hun har sådan glædet sig til barnebarnets besøg (vel vidende at denne ikke gider dette besøg). I stedet for at være den autoritære forælder der beordrer sønnen til at tage med ind til Bedste, giver den eftergivende fader sønnen lov til ikke at tage med hvis han ikke har lyst. Dette fanger sønnen i en double-bind, hvor han føler sig skyldig hvis han ikke glæder Bedste og i stedet følger sin egen lyst, og tilsvarende skyldig hvis han lader sig presse af faderen til ikke at gøre oprør, men være præcis lige så slap som faderen selv. Den internaliserede skyldfølelse er i begge tilfælde mere skadelig for barnet end det ville have været at tvinge ham ind til Bedste hvad enten han havde lyst eller ej. På denne måde transmitteres masochisme og narcissisme hånd i hånd til næste generation.

som socialkarakter er en uønsket følgevirkning. Forældre, herunder især enlige fædre, er medansvarlige for skabelsen af disse træk i socialkarakteren som nu er i sin anden generation af manifestation. De tidligste social-narcissister der voksede op i 1970erne og 80erne har nu fået børn som de har opdraget i deres eget billede. Der er intet der tyder på at den passivt-aggressive mandetype vil forsvinde foreløbigt.

REFERENCER.

- American Psychiatric Association (1987). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Third Edition: DSM-III-R* Arlington, VA: American Psychiatric Publishing.
- Freud, Sigmund. (1905). *Three Essays on the Theory of Sexuality*. New York: W.W. Norton and Co.
- Freud Sigmund. (1920). *Beyond the Pleasure Principle*, New York: W.W. Norton and Co.
- Freud, Sigmund. (1924). "The Economic Problem of Masochism", i Sigmund Freud *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XIX (1923-1925): The Ego and the Id and Other Works. New York: Vintage, 155-170
- Freud, Sigmund. (1933). *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. New York: W.W. Norton and Co.
- Lasch, Christopher. (1979). *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: W.W. Norton and Co.
- Ribas, Denys. (2005) "Feminine Masochism". I International Dictionary of Psychoanalysis. <http://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/feminine-masochism> Farmington Hills, MI: Thomson Gale
- Žižek, Slavoj. (2003). *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.



CHAPTER IV.
PETER ALLINGHAM

Kaffe-
prisen
2017

TWIN PEAKS – (P)RE-VISITED.

INDLEDNING.^A

I OPLÆGGET TIL DETTE FESTSKRIFT FOR JØRGEN ANFØres, at bidrag så vidt muligt skal orientere sig inden for et af tre emneområder, som fylder meget i Jørgens arbejde: *postmodernisme*, *populærkultur*, *psykoanalyse*, men gerne alle tre. Derfor, da jeg gerne vil glæde Jørgen med så meget fest som muligt, tænkte jeg: hvorfor ikke skrive om tv-serien *Twin Peaks*, der nok kan siges at om ikke dække alle tre nævnte emneområder fuldstændig, så dog i en vis udstrækning. Det kunne måske tilmed have en vis relevans at rekapitulere lidt om *Twin Peaks* serien, netop fordi vedholdende rygter i tiden vil vide, at tredje sæson af serien efter år med uklare og modstridende frasagn får premiere i løbet af første halvdel af 2017. Dvs. ca. 25 år efter serien blev vist første gang i 1990-1991 og ca. 25 år siden, at Laura Palmers ånd med forvrænget stemme sagde til Dale Cooper i sidste episode, ”See you in 25 years”.

Som bekendt opnåede serien i 1990'erne at dele vandene, hvad popularitet angår. Den blev på den ene side kult for et stort publikum og på den anden side kritiseret og ligefrem hadeobjekt for mange. Særlig vakte første sæsons pilotepisode (I.o) begejstring, men seerinteressen aftog i takt med, at antallet af besynderlige, obskure og uafrundede handlingstråde øgedes. Det generede også mange, at det trak ud med at afsløre, hvem der myrdede Laura Palmer.

Imidlertid ser det ud til, at interessen for serien har holdt sig i så vidt et omfang, at det er blevet økonomisk bæredygtigt at fortsætte den. Og forventningerne er store. Sådan virker det i hvert fald, hvis man følger reportager på internettet.¹ Det bliver interessant at se, om den påståede fornyelse af tv-kunsten, som serien i sin tid af mange blev tilskrevet, kan holde. Som bekendt blev serien berømt for bl.a. dens æstetik herunder musik og fortællestil, fokus på mystik og 'det indre liv' og ja, dens postmodernitet eller dens karakter af post-moderne tekst (Storey, 2001. p. 123).

Derfor er formålet her at rekapitulere nogle pointer om *Twin Peaks* gennem nogle analytiske nedslag i seriens tematik og æstetik for med dette udgangspunkt at skærpe receptionsberedskabet til den – måske – kommende tredje sæson. Desuden er det formålet at overveje forholdet mellem populærkulturel tv-serie og (modtager)psyke i perspektiv af en postmodernitet, der tilsyneladende ikke er længere, hvad den har været.

TWIN PEEKS.

Når *Twin Peaks*-serien i 1990'erne opnåede stor popularitet, skyldtes det formentlig bl.a. seriens særlige 'surrealistiske' mystery-æstetik, hvormed den ret traditionelle kriminalhistorie om mordet på den amerikanske udkants by, Twin Peaks, teenage 'homecoming queen', Laura Palmer, blev formidlet. Mystery-æstetikken indebar således en markant

1 Se fx: <http://www.dr.dk/nyheder/kultur/twin-peaks-fans-glaeder-sig-25-aar-siden-laura-lovede-vende-tilbage>

udvidelse af den genrekonventionelle dobbeltheden i en forbrydelses- og en undersøgelses/opklaringens historie i krimiuniversets repræsenterede virkelighed (Todorov, 1977, p. 42ff). Som i alle krimier gælder det også i *Twin Peaks* om at læse indekser på det fortalte handlingsplan, for at kunne gennemskue, hvad der er foregået i det skjulte, hvor mørke forbryderiske kræfter driver deres spil. Imidlertid er denne narrative skabelon i *Twin Peaks* multipliceret om man vil, således at fokus rettes mod mange af karakterernes dobbeltheder. Tilsyneladende bærer alle rundt på hemmeligheder, nogle mere dystre end andre, hemmeligheder, der peger mod et mønster for en bagvedliggende obskur men uigennemskuelig og uafgjort sandhed. Det uafgjorte og usikre giver serien præg af fantastisk litteratur (Todorov, 1989; Hejlskov, 2015, p. 151ff). Der går ikke længe, før man aner, at den amerikansk-æstetisk ulastelige konventionelle idyl, der træder frem for seerne, dækker over et andet liv. Bagved de fine og smukke facader trives synd, last og grænseoverskridelse, fx kriminelle aktiviteter, vold, stofmisbrug og grænseoverskridende seksuelle udskejelser, m.m.

Seriens fokus på de mangfoldige dobbeltheder påkalder og afæsker seerne en analytisk fortolkende tilgang til forståelse af de mentale, psykiske forhold, der driver spillene. Hvad ligger der fx i gentagelserne omkring interessen for kaffedrikning og kagespisning, der tit bremser og forsinker fortællingen? Hvad ligger der i fx the Log Lady's (Catherine E. Coulson) adfærd og mærkværdige spådomme og forudsigelser, i Nadines (Wendy Robie), kone til Big Ed Hurley (Everett McGill), gåen op i lydløse gardinstænger og i udtalelser som: "The owls are not what they seem"², som en af flere uafrystelige statements lyder? Fokus er rettet mod det indre liv, mod følelser, fantasier, længsler og drømme. Det fremgår ikke mindst ved, at FBI agent Dale Cooper – seriens bedste bud på en hovedperson - bruger drømmetydning og viden om

2 Sagt af kæmpen i II.8.

spiritualistiske, naturreligiøse dynamikker som ledetråde og værktøjer i sit detektivarbejde.

Dette multiplicerede dobbeltfokus sænker - støttet af underlægningens musikkens temaer og tunge rytmer - det 'horisontale' fortælletempo og fremmer en 'vertikal' psyko-analytisk fordybelse i karaktererne og deres 'underverdener'. Men fordybelsen indfries imidlertid i mange tilfælde ikke i nogen afklarende indsigt, bl.a. pga. rudimentære plotlines. Hermed bliver et afgørende udsagn i serien tilsyneladende, at uagtet kompleksiteten, så er det indre liv i form af følelser, drømme, fantasier det centrale og afgørende i menneskers liv.

I det følgende skal det rekapituleres gennem et par analytiske nedslag, hvor håndfast det dobbelte fokus er rammesat i serien allerede fra første færd.

'SLØJFER'

Allerede i traileren til episoderne – her pilotepisoden med titlen The Northwest Passage (I.o) - udfoldes en bærende grundstruktur i historien. Der præsenteres en montage af en række korte enkeltbilledeindstillinger og nogle lidt længere indstillinger med panorering, hvori mellem der blændes over:

1. Fugl i træ.
2. Packard Saw Mill.
3. Savklinge slibes (rundsav).
4. Savklinge slibes (båndsav).
5. Kæmpetræstamme på vogn.
6. Byskilt med bjergtinder i baggrunden.
7. Vandfald – panorering nedad.
8. Flod – langsom panorering medstrøms fra venstre mod højre indtil svømmefugle.

Undervejs credit-tekster og kendingsmelodi, der slutter og afløses af reallyd med luftsus og fuglelyde ved overblænding til første indstilling i pilotepisoden.

1. Svømmefugle svømmer mod bred
2. Klip til hus på bred
3. Klip til close-up på dyrelignende figurer i rum, panorering fra højre mod venstre indtil cross-the-shoulder-shot af spejlbillede af rygvendt Josie (Jocelyn Packard: Joan Chen), ejer af Packard Saw Mill, der smånyttende, med drømmende blik betragter eget spejlbillede, mens hun afslutter make-up.
4. Klip til rum i (samme) hus, hvor Pete Martell (Jack Nance) (PM) rask kommer ind med fiskegrej, går hen til sin kone, Catherine Martell (Piper Laurie), der sidder bag køkkenbord og læser. PM tager termokande og placerer et fingerkys på øret af Catherine, der tavst sender ham et koldt blik, hvorpå PM replicerer: "Gone fishing".
5. Krydsklip til Josie, der vender sig fra spejl tilsyneladende mod lyden af episoden, hvilket afslutter panoreringen. Hendes udtryk synes afventende med tilbageholdt åndedræt.
6. Klip til PM, der går på sti langs vand bærende på fiskestang, termoflaske og fisketaske. Han standser og udbryder: "The lonesome foghorn blows", som kommentar til reallyden af tågehorn og fugleskrig, der melankolsk sammen med underlægningsmusikken har underlejret episoden siden begyndelsen. Han vender hovedet mod vandet og får øje på noget, der ligger i vandkanten ved en kæmpe-træstamme.
7. Klip til PMs fokus på genstand. Lyden af klokke høres.
8. Klip til kameraet, der følger PM, der går gennem terrænet mod træstamme ved vandkant. Lyd af tågehorn og klokke intensiveres.
9. Klip til PMs subjektive blik, der ser nærmere på plastikindpakket menneskelignende genstand.

10. klip til PM, der trækker sig vaklende tilbage.
11. Klip til close-up på hår, der stikker ud af plastikken.

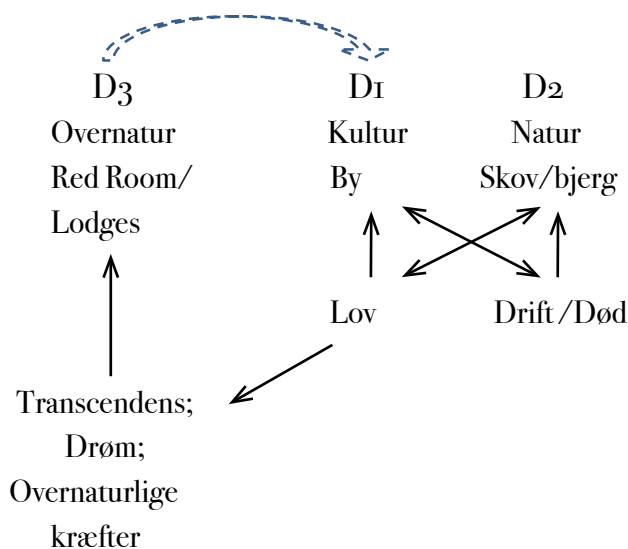
Igennem disse klip anslås seriens grundtema, der summarisk kan fremstilles i nogle fordoblinger og paralleliseringer: Ligesom træfældning og savværk omdanner træer (natur) til tømmer (kulturmateriale), således omdanner drab kulturrepræsentanter (Laura Palmer) til naturmateriale (lig). Det er ikke tilfældigt, at liget af Laura Palmer 'wrapped in plastic', som PM siger, bliver fundet ved siden af en kæmpetræstamme. Begge er produkter af centrale transformerende kræfters virke. Imidlertid findes en tredje transformerende kraft, der forbindes med over-natur.

En lignende parallelisering ses i indstilling 6 med Twin Peaks-byskiltet foran de to 'rigtige' Peaks i baggrunden. På byskiltet er begge peaks fuldt afbilledet, men i udsigten er den ene peak skjult i dis. Fordobling går igen i panoreringen langs floden. Fokus er på vandoverfladen, hvori udviskede og flimrende spejlbilleder af træer ses. De afspejlede træer på flodbredden ses ikke. Fordoblingerne fortsætter i episodede-len. Indstillingen på svømmefuglene i traileren blænder over i to sorte statuetter, hvis form umiddelbart kan minde om fugle. Panoreringen videre i rummet – i modsat retning af flodpanoreringen – når frem til Josie, der fordobles af sit spejlbillede i det spejl, hun spejler sig i. Fordoblingerne fortsætter men mindre intenst, fx i PM's bemærkning til Catherine: "Gone fishing", der kan betyde bogstaveligt: 'jeg tager på fisketur' og overført: 'du er helt væk' (mentalt), og senere i betjenten Andy Brennans (Harry Goaz) ukontrollerede gråd, da han skal fotografere liget af Laura Palmer. Gråden understreger hans manglende evne til at kontrollere voldsomme indre følelser, der bryder gennem hans formelle uniformerede fremtoning som lovens repræsentant. På denne og mangfoldige andre måder, ja helt fra titlen *Twin Peaks* understeges dobbelthed/fordobling som bærende tema i serien. Jf. at udtalen af or-

det 'peak' er homofont med udtalen af det engelske ord 'peek', der jo betyder 'kig, blik'. Gennem disse 'cues' indikeres 'dobbeltblikket', fordoblingen som ledetråd i tilegnelsen.

Tilstanden kan opsummeres i en klassisk men udvidet strukturalistisk forløbsmodel:

Figur 1: Narrativ struktur.³



Som det måtte fremgå af modellen er naturen fordoblet i en fysisk foreliggende natur, (den med træer og bjerge) og en overnatur, der tilgås rituelt fx gennem transcendentale aktiviteter, såsom drømme, medier, stoffer eller stærke emotioner. Pointen er tilsyneladende, at seerne skal deltage i transcendenten og få et peek ind i 'disen' for at opdage, hvordan overnaturrens kræfter spiller ind i den håndgribelige verdens aktiviteter. Et godt eksempel på en visualisering af denne verden er The Red Room fra Dale Coopers drøm, der efter sigende danner overgang

3 På modellen står "D" for "deiksis", der ifølge modellens koncipering i den strukturelle semantik betegner "rum"/"værdiunivers" (Greimas & Rastier, 1969, p.16).

til The White Lodge og The Black Lodge, ifølge lokale myter hjemsteder for hhv. gode og onde kræfter.⁴

På dette grundlag står det klart, at det er blikket ind i det mystiske, ind i disen, der er seriens centrale anliggende, og ikke det traditionelle roll-off af en krimihistorie om mordet på Laura Palmer, som man jo kunne se en slags traditionel udgave af i David Lynch's spillefilm: *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, en såkaldt prequel om hvad der gik forud for mordet på Laura Palmer, udgivet i 1992 efter tv-seriens afslutning i 'normal' spillefilmslængde. I Tv-serien fungerer krimihistorien tilsyneladende som en art Hitchcock'sk MacGuffin, dvs. som en art påskud for at kunne fokusere på det egentlige centrale, indblikket i karakterernes relationer, blikket ind i deres indre liv og det, der uafklaret måtte befinde sig hinsides det.

ÆSTETIK.

Som påpeget fungerer dobbeltblikstrategien som en bremse på det horisontale fortælletempo og som kanalisering af et vertikalt analytisk fokus. Som antydet forstærkes det af en ganske overvældende anvendelse af en række forskellige æstetiske virkemidler. Her skal fremdrages et par eksempler.

Det er markant, at Angelo Badalamentis musik spiller en primær rolle som support for det analytiske vertikale fokus. I en fin analyse af musikkens funktion i *Twin Peaks* skrev Ansa Lønstrup i 1992, at musikken bl.a. skaber tilstedevær og sansning, dvs. åbner mod sløjfede betydninger i den materialitet, der beror i omgivelser. Efter analyse af en langtrukken sekvens i I.2, hvor Audrey Horne (Sherilyn Fenn) danser alene intenst med lukkede øjne på en cafe, konkluderer Lønstrup:

I denne scene bliver musikken vist frem og kommenteret som noget, hvorfra der er erkendelse at hente. Drøm og

⁴ Jf. episode I.4 og II.18

musik befinder sig det samme ”sted” og er gjort af samme stof, aktiverer og gestalter det samme: det fortrængte, det ubevidste og det underjordiske. (Lønstrup, 1992, p. 21).

Lønstrup knytter Badalamentis musikalske strategi til Richard Wagners romantiske bestræbelse med henvisning til, at han med *Nibelungen* søgte at etablere musikalsk erfaring, der åbner mod et andet ’erkendelsesrum’.

Mange steder bruges musikken til at understrege stemningsmæssige karaktterskift. Det sker fx i den ovenfor nævnte episode, hvor dystre melankolske toner skifter til lysere om end også melankolske klange, hvor Lauras lig på bredden vendes, og hun identificeres. Overordnet gælder det, at musikken især understøtter og kanaliserer den emotionelle fordybelse.

Et andet æstetisk træk er den gennemgående farveholdning i serien, hvor bl.a. en varm kobbertone er fremherskende i interiører og udsmykning modsat en skarp, blitzagtig hhv. ’obscure’ fotografering i de overnaturlige episoder. Sidstnævnte er væsentlige virkemidler i skabelsen af uhygge, idet det velkendtes udseende, fx Dale Cooper og Laura Palmers udseende, forvrænges i kraft af en mere kornet, syntetisk tekstur.

Desuden befolkes *persongalleriet* i vidt omfang af smukke eksemplarer af den menneskelige race, for det meste ekvipeteret stilsikkert men konservativt oftest i eksklusivt tøj og for kvindernes vedkommende med make-up, der som Josies i traileren, grænser mod det tunge. Form og materialitet engagerer sanserne og synes at konvergere i formel perfektion. Imidlertid brydes denne sammenhæng på mangfoldige måder.

Det sker bl.a. ved utallige tilfælde af *kaffedrikning og kagespisning*, der distraherer, afbryder og forhaler igangværende aktiviteter og trækker tempoet ud handlingen. Det sker fx i I.1, hvor alle på politistationen har deres munde proppet fuld af doughnut, som sekretæren Lucy (Kim-

my Robertson) tilsyneladende serverer hver formiddag, hvorved de er alvorligt forhindrede i at kunne kommunikere. Det gør hun i episode I.2 sågar i skoven, hvortil Dale Cooper har henlagt et zen-buddhistisk inspireret eksperiment.

Et andet eksempel findes i I.2, hvor familien Horne, der ejer the Great Northern Hotel, er samlet ved middagsbordet. Ved det lange spisebord sidder Audrey ved en af langsiderne. Ben Horne (Richard Beymer), hendes far og ejer af hotellet, ved den ene bordende over for sin kone Sylvia Horne (Jan D’Arcy) ved den anden bordende. Ved den anden langside sidder Audreys bror, Johnny Horne (Robert Davenport), iført en kæmpemæssig indianerfjerprydelse. Han sidder ikke ’normalt’ på stolen, men i hugsiddende indianerstilling umageligt mellem arm- og ryglæn. Han forsøger forgæves at få fat i sin tallerken, men kan ikke nå den uden at få overbalance. Han forsøger scenen igennem – en scene der også introducerer Ben Hornes broder, Jeremy ”Jerry” Horne (David Patrick Kelly) der pludselig kommer ind ad døren med tjenere hjemvendt fra Frankrig med lækre baguette sandwiches – at få fat i den, mens han lavmælt udstøder anstrengte lyde. Ingen af de tilstedeværende hjælper ham til rette eller tager notits af ham. Men det fanger seerens opmærksomhed.

Kagespisning og kropslig umagelighed er to distraherende virkemidler blandt mange. Det er overdrivelse og gentagelse også. *Over- og underdrivelse* har mange varianter, bl.a. optræder kæmper, dværge og proportionsforvrængning. Fx viser det sig, at Nadine har kæmpekræfter og kan smide rundt med folk, som hun vil (II.18, 19). Endvidere anvendes fx *sammenstilling af umage ting*. Således stjæles i en scene i I.4 opmærksomhed fra den igangværende handling af en lama i dyrlægens venteværelse. Lamaen er stor som en hest og fylder både venteværelse og billedramme. Lamaens størrelse kontrasteres i indstillingen markant med bl.a. et fuglebur med en kanariefugl, som en anden dyreejer har medbragt i venteværelset.

Et markant eksempel på *forhaling* ses i II.8. episode, hvor Dale Cooper ligger blødende på gulvet i sit hotelværelse efter at være blevet skudt. Ind ad døren træder en tjener med et glas mælk på en bakke og bekendtgør, at her kommer 'roomservice'. Tjeneren, en meget høj og tynd mand der ser ud til at nærme sig 90 år, stavrer hen mod Cooper med mælken og tager ham i øjesyn. Efter nogen tids iagttagelse spørger han, hvor Cooper vil have sin mælk. Cooper beder med svag stemme tjeneren om at sætte den på bordet og ringe efter en læge. Tjeneren sætter mælken på bordet og efter lang tid får han rystende lagt røret på en telefon, der ligger tabt på gulvet ved siden af Cooper med Andys febrilske stemme i røret. Han glemmer at ringe efter en læge. I stedet får han efter lang tid den liggende Cooper til at kvittere for drinken. Stavrende på vej ud siger han: "I have heard about you" og tilkendegiver ved thumbs up og blink med øjet, at det er godt, det han har hørt. Han bliver stående længe i forventning om thumbs up og blink retur fra Cooper. Da Cooper ikke reagerer, går han ud af døren. Tjeneren vender imidlertid tilbage tre gange og gentager påskønnelsen. Han forsvinder endelig, efter at det er lykkedes Cooper i sin afkræftede tilstand at give en thumbs up.

Scenen er selvsagt fængslende, fordi den overskrider en række konventioner. Fx: man hjælper andre, der er kommet til skade; folk der er så gamle, at de selv burde hjælpes, burde ikke skulle servicere andre professionelt; hvis man er kommet slemt til skade, behøver man ikke opføre sig formelt korrekt, osv. Endelig 'fanger den' sin seer på *kropslig tidsfornemmelse*. I højdramatiske situationer gælder det om at handle hurtigt. I scenen sker det modsatte, hvilket virker stressende for den, der lever med, men alternativt indsigtsskabende, da langsomheden åbner for andre iagttagelsestyper.

Der kunne fremdrages et væld af andre eksempler. Der er i det hele taget meget få scener og sekvenser i serien, der ikke præsenterer handlingsafbrydende indslag, der signalerer dobbelthed. Og ofte tiltrækker det, der foregår i baggrunden, sig mest opmærksomhed.

Samlet set kan det konstateres, at æstetikken i *Twin Peaks* tv-serien får en klassisk funktion, som formalisterne beskrev den, nemlig at de-automatisere, at fremmedgøre og u-entydig gøre, at skille form og substans, så substansens mangfoldighed kommer til syne, hvormed begribelse (whodunnit?) suspenderes til fordel for sanselig grebthed (Shklovsky, 1965).⁵ Denne konsekvente brud- eller 'slow-down'-æstetik, er formentlig det, der har tiltalt et mere akademisk dannet publikum og det, der har fået kritikere og teoretikere til at forbinde serien med noget postmoderne. Og det, der har gjort, at en kerne af populærkulturelt interesserede har holdt en kult ved lige i 25 år med en sådan styrke, at en 3. sæson af serien nu banker på.

POST- POSTMODERNISME?

Ovenstående nedslag synes at pege på en kunstnerisk 'dekonstruktiv' strategi for udformningen af *Twin Peaks* tv-serien. Som antydnet ovenfor er krimiens traditionelle horisontale plot brugt som 'Mac Guffin'-påskud for en - på nærmest klammesyntagmatisk vis - analytisk fordybelse i sindets, fantasiens og mystikkens uudgrundelige krinkelkroge, både de spøjse, de fatale, de dystre og de uhyggelige, en fordybelse hvor der selv sagt ikke umiddelbart anvises forklaring/opklaring eller løsning. Derfor henstår en række gåder og mysterier stadig u(for)løste, hvorfor de stadig udgør en udfordring for det publikum, der fandt det befriende at slippe for en traditionel 'Hollywood løsning'. De der ønskede en sådan, kunne siges at være blevet serviceret i rimeligt omfang bl.a. med filmen *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. Men de, der ikke faldt til ro, vender som hjemsgående spøgelse stadig tilbage til mystikken og spillet/legen med realitet.

5 "The technique of art is to make objects "unfamiliar," to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object: the object is not important ..." (Shklovsky, 1965).

Twin Peaks er blevet kaldt en postmoderne tekst (Storey, 2001), hvilket formentlig henviser til den ovennævnte strategi, hvor en traditionel fortælle-skabelon fragmenteres i en række mindre fortællinger i kraft af en gennemført ’slow down’-æstetik, hvorved realitet sættes på spil.

Den franske filosof og kulturteoretiker Jean Baudrillard skrev engang:

The modern sign dreams of the sign anterior to it and fervently desires, in its reference to the real, to discover some binding obligation. But it finds only a reason, the real – the “natural” on which it will feed. This lifeline of designation, however, is no more than a simulacrum of symbolic obligation. (Baudrillard, 1988, p. 137).

Spørgsmålet er, om en lignende ’nostalgi’ også gør sig gældende i forholdet mellem en postmoderne tilstand og det, der kommer efter? Det postmoderne blev som bekendt knyttet til fænomenet hyperrealitet, dvs. en tilstand, hvor tegnene lukker sig om sig selv i selvrefererende enheder med en kvalitet af at være ’more real than real’ og uden grænse mellem fantasi og realitet. (Hutcheon, 1998).

Det må konstateres, at der i tiden udfolder sig en omfattende nostalgi – tilsyneladende i vidt omfang efter den industrielle epokes tegn, stilarter og genstande. Derfor kunne man spørge, om interessen for *Twin Peaks*-seriens fortsættelse i dag måske mere har grund i forventninger, der udgår fra en stadig mere nostalgisk præget retro-kultur i tiden, der måske nu er nået til ’længsel efter det post-moderne’, eller til en refleksiv skabelon, der kunne kaldes ”efterligning af sig selv”?⁶

6 Forskellige steder på nettet omtales serien: Ny trailer: <http://www.digitalspy.com/tv/twin-peaks/news/a809682/twin-peaks-teaser-is-both-chilling-and-beautiful/>

En nostalgi, der retter sig mod det postmoderne, har måske sin grund i en nuværende realitet, hvor digitaliseringens (kodens) kolde skyggesider i form af effektivitets- og kreativitetsregimer, big data og overvågning i stigende grad sætter dagsordenen. En sådan realitet kan måske forklare og begrunde en længsel efter den postmoderne 'optur', hvor frihed fra modernitetens store fortællinger, ideologiernes spændetrøjer og friheden til at eksperimentere og sætte ting sammen uafhængigt af normative systemer trivedes og blev fejret.

Men, hvis vi er nået til 'længsel efter det post-moderne', hvor er vi så henne? Med dette spørgsmål in mente synes det overordentligt interessant at se, hvad et kunstner-team som David Lynch og Mark Frost har i ærmet med *Twin Peaks*-seriens fortsættelse.

Det synes berettiget at forvente, at 3. sæson vil kaste lys over, om det lader sig gøre at udforske individualitetens videre skæbne gennem TV-seriens populærkulturelle skabelon. Spørgsmålet er imidlertid, om 3. sæson vil kunne det. Om end TV-serien som fiktionsformat har vist sig at være uhyre robust siden dets fremkomst i de tidlige 1950'ere og indtil i dag, hvor det bl.a. i kraft af ikke mindst globaliserede streaming-tjenester som Netflix, HBO, m.fl. må siges at fejre triumfer, så er det som format måske ikke netop den 'linse', hvorigennem en sådan udforskning lader sig gennemføre.

Som format er Tv-serien i høj grad en moderne konstruktion med rødder i klassisk aristotelisk dramaturgi. Da *Twin Peaks* i de to første sæsoner som påpeget ovenfor på mange måder narrativt og æstetisk gør op med denne dramaturgiske norm, så må en faldgrube for 3. sæson være nostalgisk henfald i gentagende fortsættelse af dette opgør. Fornyelse med relevans for psykologisk (selv)refleksion kunne eventuelt ligge i inddragelse af eller samspil med digital teknologi fx i form af Virtual Reality? Herved ville fx muligheden for, at de der måtte ønske det, selv kunne fx møde Laura Palmer i The Red Room – after 26 years.

Sådan som David Lynch selv gør det i et preview for season 3, offentliggjort den 8. maj 2016, hvor han interviewer familien Palmer.⁷

REFERENCER.

- Baudrillard; J. (1988[1976]). Symbolic Exchange and Death. In: *Jean Baudrillard. Selected Writings*. Cambridge: Polity Press.
- Greimas, A.J. & Rastier, F. (1969). *Grundtræk af en narrativ grammatik. Poetik II. 3*. København: Akademisk Forlag.
- Halskov, A. (2015): *Twin Peaks and Modern Television Drama*. Viborg: University Press of Southern Denmark.
- Lauridsen, P. S. (2016). *Tv-serier*. København: Samfundslitteratur.
- Hutcheon, L. (1998). "Irony, Nostalgia and the Postmodern", University of Toronto. <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>. (hentet 01.10.16)
- Lønstrup, A. (1992). Hvordan gør musikken i *Twin Peaks*? In: *Mediekultur: Journal of media and communication research*; Vol 8, No 18. <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/mediekultur/issue/view/135>
- Shklovsky, V. (1965[1917]). Art as Technique. In: Lemon, L.T. & Reiss, M.J. (red.), *Russian formalist criticism*. Lincoln NE: University of Nebraska Press.
- Storey, J. (2001). "Postmodernism and Popular Culture" In: Sim, Stuart (ed.): *The Routledge Companion to Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- Todorov, T. (1977[1971]). *The Poetics of Prose*. Oxford: Basil Blackwell.
- Todorov, T. (1989[1968]); *Den fantastiske litteratur – en indføring*. Århus: Forlaget KLIM.

⁷ Se <https://www.youtube.com/watch?v=abHyTbOAoOo>, tilgæet den 15. marts 2017.

Slutnote

A Fremstillingen er primært henvendt til læsere, der er bekendt med tv-serien. Karakterers navne følges af navn på skuespiller i parentes. Henvisninger til indslag angives ved sæson, I hhv. II, og episode, fx 3. Imidlertid gives i det følgende en kort introduktion til serien. *Twin Peaks*: amerikansk tv-serie skabt af David Lynch og Mark Frost. Premiere den 8. april 1990 på ABC netværket i USA. Sluttede 10. juni 1991. Seriens to sæsoner rummer 30 episoder. Genremix: krimi, melodrama, soap, gyser, føljeton, m.fl. Tv-serien tilskrives karakter af tidligt indslag i en såkaldt Quality tv-bølge (Se Lauridsen, 2016. p. 87ff). Den 28. august 1992 spillefilmen *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. USA: New Line Cinema.

Previously on *Twin Peaks*: I *Twin Peaks*, også navnet på en fiktiv by i et skov-og bjergområde i staten Washington, efterforsker politiet og FBI agent Dale Cooper (Kyle MacLachlan) et mystisk mord på en ung kvinde, Laura Palmer (Sheryl Lee). Han får assistance af de lokale myndigheder, sherif Harry S. Truman (Michael Ontkean) og hans stab og fra kollegaer fra FBI. Nok opklares det, at Laura Palmers far, Leland Palmer (Ray Wise), myrdede hende. Men serien slutter med, at Dale Cooper tilsyneladende bliver besat af selvsamme onde ånd, Bob (Frank Silva), der - som repræsentant for en overnaturlig ondskab, der ifølge lokale myter findes i naturen omkring byen - stod bag mordet på Laura Palmer.

CHAPTER V.

THESSA JENSEN

Libido-
prisen
2017

KVINDENS LYST.

ALFA I BRUNST, OMEGA I LØBETID.

For et par år siden havde Jørgen Riber Christensen og undertegnede en samtale. Efter en kort forklaring af mit forskningfelt, fandom og fanfiction, sagde Jørgen: "Porno? Skriv aldrig om porno. Det hænger ved for altid!"

MED UDGANGSPUNKT I DET SÅKALDTE OMEGA-VERSE vil jeg i det følgende undersøge og vise, hvordan fanfiction og fandom manifesterer sig i forhold til kvinders reception og arbejde med mediebegivenheder, såkaldte tent-poles (Jensen og Vistisen, 2013 og 2012).

Hovedpointerne i denne artikel vil være at

- a) Omega-verse opfylder de fantasier og behov læsere og forfattere af fanfiction har;
- b) Universet overskrider eksisterende grænser inden for genren;

- c) Det muliggør storytelling og meta diskussioner om emner, som er relevante og betydningsfulde for hverdagslivet af den enkelte fan og samfundet som sådan.

Det skal fremhæves, at mellem 80 og 90 procent af deltagerne på fanfiction sites som archiveofourown.org (AO3), fanfiction.net (FFnet) og tumblr.com identificerer sig som kvinde (Romano, 2016; ThreePatch, 2016). Arkiverne er samlingssted for fanfictionhistorier, hvor læseren kan kommentere historierne, søge efter specifikke historier og på den måde interagere med andre fans (Jensen, 2013).

Omega-verse er et fortælleunivers, der er opstået inden for fanfiction over det sidste årti. Det har udviklet sig fra eksisterende troper fra blandt andre varulve og vampyr fortællinger, samt det såkaldte *mpreg*, det vil sige mandlig graviditet. Universet er et rent fandomfænomen og dets begyndelse kan spores tilbage til fanfictiongrupper på AO3.

ZOMBIER OG KÆRLIGHED.

I 2010 skriver Jørgen Riber Christensen en analyse af teksten *Pride and Prejudice and Zombies*, hvori han blandt andet forholder sig til omskrivningen af Bennet-døtrene fra giftelystne adelige til zombie-dræbere og slutter af med en diskussion af det genremæssige forhold mellem genfortolkningen og den oprindelige Austen tekst *Pride and Prejudice* fra 1813 (Christensen, 2010). Christensen (2010:77) konkluderer, at zombiernes kødappetit kan ses som “en metafor for spændingen mellem Libido og Thanatos”, samtidig med at kvindernes kamp mod zombierne kan ses som svarende til at “Austens heltinder opnår erkendelser om deres identitet som kvinder indenfor familieinstitutionen i Regency-perioden.” Christensen pointerer dermed i sin analyse, at kampen mod zombierne kan sidestilles med kvindernes kamp for ligestilling og en ny samfundsorden i Austens oprindelige tekst. På samme vis kan op-sætningen af kærlighedens ekstremer, lyst og død, ses som yderpunk-

terne for de forskellige kærligheds- og samlivsformer, som belyses og undersøges i Austens oprindelige fortælling.

Denne form for kamp for ligestilling og kærlighedens mange udtryk kan genfindes i det popkulturelle fænomen, som skal undersøges her, nemlig fanfiction. Fokus vil være på et meget specifikt univers i denne genre, nemlig omega-verse. Ligesom *Zombie* genfortolkningen af Austens oprindelige fortælling, er fanfiction en gen- og videreskrivning af en original tekst, en såkaldt tent-pole (Jensen og Vistisen, 2013 og 2012). Dette kan for eksempel være en bog, en film eller TV-serie. Omdrejningspunktet for fanfiction narrativet er to eller flere af de karakterer, der introduceres i tent-polen. Vægten i en fanfiction lægges på det emotionelle og udviklingen af forholdet mellem karaktererne. En stor del af disse relationer ses mellem de mandlige karakterer i en given tent-pole, eksempelvis Sherlock Holmes og John Watson eller Harry Potter og Draco Malfoy (Jensen, 2014: 295). Relationen, en såkaldt *pairing*, kan udvikle sig fra *fluff*, et dybt, emotionelt venskab, til *smut* eller *slash*, hvor venskabet bliver til erotisk kærlighed, der oftest beskrives gennem meget eksplicitte sexscener. Disse kan have karakter af *PWP*, *porn-without-plot* eller *plot-what-plot*, hvor der ikke er et traditionelt handlingsforløb, men selve historien udgøres af den eksplicitte sexscene.

Fluff kan her sidestilles med det græske *philia*, som Lewis (1958) definerer som venskab, slash kan ses som *eros* eller lysten, libido. En sidste form for kærlighed eller emotionel binding som fanfiction især forholder sig til er *storge*, det vil sige den form for kærlighed og hengivenhed, forældre har til deres børn. Netop omega-verse byder på en mulighed for at forene alle tre former for kærlighed, idet et af elementerne her er mpreg, det vil sige, at manden kan blive gravid og føde børn. På denne vis udvikles det oprindelige venskab, eller *bromance*, via erotikken og intimiteten til et muligt højdepunkt i forældrekærligheden og faderskabet, som her yderligere bliver udvidet til at omfatte typiske moderegenskaber, såsom at føde og amme.

Ligesom i *Pride and Prejudice and Zombies* kan fanfiction forandre den oprindelige setting af en tent-pole. Sherlock Holmes bliver en varulv eller trækkerdreng, John Watson tennisspiller eller vampyr med de deraf følgende konsekvenser for den verden, narrativet foregår i. Dog er det vigtigt, at disse forandringer ikke ændrer grundlæggende i karakteristikkene af Holmes og Watson. Figurerne og deres karakteregenskaber skal blive bestående eller overdrives. Den værste kommentar, en fanfiction forfatter kan få, er at karakteriseringen af figurerne er *OOC*, det vil sige “out of character” og dermed ikke længere genkendelige for læserne.

I fanfiction skelnes mellem canon, som er den originale fortælling, og fanon, som er elementer og baggrundshistorier, som fandom har fundet på og udviklet. Fanon er på ingen måde statisk og langt fra alle grupper inden for en givet fandom behøver at være enige om fanoelementerne (“Fanon,” 2016). Den enkelte fanfiction forfatter vælger derudover selv, hvordan canon og fanon skal fortolkes og bruges i vedkommendes fanfiction, hvorved elementerne forbliver dynamiske og grænsesøgende.

OMEGA-VERSE.

Omega-verse er et rent fanonfænomen og er derudover interessant, fordi det ikke er specifikt for én bestemt fandom, men i stedet findes på tværs af forskellige fandoms. Omega-verset tager udgangspunkt i eksisterende troper som kan genfindes i varulve og vampyr genren. Der synes at være enighed om, at TV-serierne *Supernatural* og *Teenwolf* har været udgangspunkt for de grundlæggende elementer i omega-verse (“Alpha/Beta/Omega,” 2016).

Grundlaget for omega-verse er opdelingen af kønnet i to hhv. et primært, mand eller kvinde, og et sekundært køn, henholdsvis alfa, beta eller omega. Beta kan i denne sammenhæng betegnes som almindelige mennesker, der ligner os i forhold til køn og måden at blive gravide og få børn på. Alfa og omega er derimod forskellige fra os på flere måder. Alfa kvinden har således både vagina og penis, og kan dermed ikke bare selv

blive gravid, men også befrugte sin partner, forudsat at denne har en livmoder. Alfaen har en brunstperiode, *rut*, der modsvarer omegaens løbetid, *heat*. For begge gælder, at de skal have sex i denne periode. Hvis det ikke er muligt at finde en sex partner, kan det have alvorlige konsekvenser for især omegaen. Omega manden er udstyret med en penis og muligheden for at blive befrugtet, altså er bærer af en livmoder, dog er han ikke altid udstyret med en vagina. Således sker befrugtningen af Omega manden typisk gennem analsex og udelukkende mens han er i løbetid.

Selve fødslen sker dog ikke altid gennem anus, således finder Ingram-Waters (2015:4.26) i sin undersøgelse af livejournal.com's Harry Potter fandomgrupper frem til, at såkaldte 'ass-babies', altså babyer der fødes via anus, får negative kommentarer med fra læserne. Den samme tendens kan ikke umiddelbart spores på AO3, dog kan der findes eksempler på at den mandlige omega i løbet af graviditeten kan udvikle en skede, som babyen så fødes igennem. Ganske ofte vil selve fødslen ikke blive beskrevet eksplicit, hvorved forfatteren undgår at skulle redegøre for de mere tekniske detaljer under fødslen. Som Bredsdorff (2015) påpeger, så er den efterfølgende amning et mindre problem, siden det rent faktisk er en mulighed for en cis-gender mand at producere mælk. Alligevel kan Ingram-Waters (2015:4.30-4.32) vise, at amning og bryster ikke er umiddelbart velkommen i det Harry Potter community, hun havde undersøgt. Igen kan den samme tendens ikke spores på AO3, hvor der dog via såkaldte tags kan gøres opmærksom på, at en given historie netop indeholder emner og beskrivelser, som kan opfattes som 'squicks', det vil sige give en stærk følelse af afsky, eller 'triggers', det vil sige fremkalde uønskede og traumatiske erindringer eller oplevelser hos læseren. Denne form for advarsel er specifik for fanfiction og med til at skabe en oplevelse af skabelsen af et 'safe place' for læserne. Advarselne findes ikke kun i tags, men kan også findes i 'author notes' i selve teksten, hvor forfatterne kan advare om alt fra homofobisk sprogbrug til

grafiske beskrivelser af voldtægter. Læserne er ligeledes hurtige til at gøre en forfatter opmærksom på, hvis der mangler de nødvendige tags.

Alfaens brunst og omegaens løbetid, samt den biologiske nødvendighed for at have sex, kendes allerede fra TV-serien *Star Trek* i form af vulcanernes *Pon Farr* ("Pon farr," 2016). En vulcan kommer i Pon Farr hvert syvende år og skal i den forbindelse have sex med sin mave ellers kan det ende med døden for den pågældende vulcan.

Mpreg, mandens graviditet, er heller ikke begrænset til omega-verset eller af nyere oprindelse i fanfiction. Denne trope kan spores i tilbage til 1980erne, men kommer for alvor frem i slutningen af 1990erne ("Mpreg," 2016), og kan blandt andet findes i filmen *Junior* fra 1994 med en gravid Dr. Alex Hesse, spillet af Arnold Schwarzenegger, i hovedrollen, samt en af de mere spøjse undersøgelser omkring muligheden for en mandlig graviditet i ugebladet *Ingeniøren* (Bredsdorff, 1995).

Udviklingen af et sammenhængende og konsistent omega-vers, der forener vidt forskellige fanoelementer, kan især skyldes de forskellige fanfiction arkiver på Internettet og de dermed forbundne muligheder for at udgive historier under pseudonym. Med dette forsvinder gatekeeperen, det vil sige redaktørerne for de såkaldte fanzines, der udgav de første fanfiction historier (Kristina Busse og Hellekson, 2006). Mens FFnet opretholder en vis form for censur idet de enkelte historier ikke må beskrive eksplicitte sexscener, forsvinder denne og andre former for censur med fremkomsten af AO3 i begyndelsen af nullerne. Dette muliggør en yderligere udvikling af troper inden for fanfiction genren. Derudover får den mandlige graviditet som en faktisk mulighed yderligere næring af den stigende interesse og viden omkring transpersoner og LGBT-problematikker i verden (Ingram-Waters, 2015).

En yderligere fysiologisk specialitet ved omega-verse er det såkaldte *knotting*. Igen er der tale om en trope, som findes i fortrinsvis varulveinspirerede fandoms, som *Teenwolf* eller *Twilight*. Idéen er, at alfaen har en knude på sin penis, som medfører, at omega og alfa fysisk holdes

sammen under og efter selve orgasmen, indtil 'knuden' forsvinder. Typisk sker dette cirka en halv time efter selve klimaks af den seksuelle akt. Denne halve time ligger alfa og omega tæt sammen og situationen giver mulighed for at beskrive en dybere følelsesmæssig forening af de to personer. Samtidig er det at kramme og kæle for hinanden en meget vigtig del af enhver fanfiction.

Endelig er det såkaldte *bonding*, der sker under orgasmen og manifesterer sig i at alfaen bider omegaen i skulderen, en vigtig del af den emotionelle forbindelse mellem alfa og omega. Denne binding sker på livstid. Bliver dette bånd brudt eksempelvis med alfaens død eller gennem en form for medicinsk behandling eller tortur, kan det medføre omegaens død. Under alle omstændigheder italesættes et eventuelt brud oftest som yderst ubehageligt og livstruende for omegaen.

Som det kan ses af ovenstående, indeholder de fysiske aspekter af omega-verse en mulighed for skrive pornografiske og romantiske fortællinger

ROMANTIK ELLER LYST?

“In slash, as mainstream romances, sex occurs within committed relationships as part of an emotionally meaningful exchange, and the story of developing love takes precedence over anatomical details.”

(Salmon and Symons, 2003: 83)

Ovennævnte citat stammer fra en undersøgelse gennemført af Catherine Salmon og Donald Symons, som blandt andet er kendt for *The Evolution of Human Sexuality* (Symons, 1979). I Salmon og Symons bog undersøges den kvindelige seksualitet og lyst gennem en analyse af fanfiction, nærmere specificeret slash fiction, hvor begge hovedkarakterer i relationen er mænd. Som det kan ses af citatet, lægger Salmon

og Symons vægten på den kærlighedsmæssige side af relationerne, det vil sige, at det især er følelser, der beskrives i slash fiction og ikke den seksuelle akt. De fortsætter:

“Furthermore, the artwork that illustrates many slash histories is unabashedly romantic and highly reminiscent of romance-novel cover art; it may portray nudity, but almost never portrays penetration.” (Salmon and Symons, 2003: 83)

Med fremkomsten af AO3 og tumblr.com må det siges, at ovenstående har forandret sig afgørende. En hurtig søgning på “omega-verse” på tumblr vil vise ret eksplicitte billeder og gifs af penetrationen, samt veludstyrede alfaer og rigelige mængder af sæd. Dette vel at mærke ikke på pornosider, men derimod på blogs fra almindelige fans. Billederne og gifs er kendetegnet med hashtagget ‘NSFW’ (not safe for work), så brugere kan undgå dem. Ligeledes vil en søgning på AO3 under tagget ‘omega-verse’ frembringe historier, som blandt andet advarer om “underage” og “rape, non-con, dub-con”. Det første vil sige, at i hvert fald én af de involverede karakterer er under den seksuelle lavalder, mens det andet tag henviser til, at historien indeholder voldtægt og sex uden samtykke eller med tvivlsomt samtykke. Begge dele er meget almindeligt i omega-verse, idet omegaen typisk har sin første løbetid i teenagealderen, samt at omegaen i de fleste historier ikke er i stand til at sige fra, når først løbetiden er indtruffet.

Ved at fokusere på den biologiske determination af kønnenes drifter kan forfatterne skrive regulært pornografiske historier. Hovedsagen bliver dermed en eksplicit beskrivelse af selve akten, hvor genitalernes størrelse og mængden af sæd til tider er grotesk overdrevet. Ligeledes er både alfa og omega i stand til at gennemføre samlejer igen og igen

over flere dage uden at tage nævneværdig føde til sig eller have brug for en restitutionstid.

Disse pornografiske beskrivelser bliver dog sat i modsætning til det følelsesmæssige bånd, der opstår under 'knotting'. Det er netop denne sammenblanding af direkte porno, inklusive de overdrivelser der findes inden for pornografien, og det romantiske, som i omega-verse finder et foreløbigt klimaks (pun intended). At se fanfiction som kun romantisk eller udelukkende pornografisk giver netop ikke mening (Driscoll, 2006), og kan også ses i forbindelse med en statistisk undersøgelse foretaget på AO3 i 2014 (toastystats, 2014). Her viser det sig, at omega-verse kun findes i cirka 2% af historierne i Sherlock fandom, men at disse historier har flest kudos i forhold til fandom gennemsnittet. Det vil sige, at omega-verse ikke er det foretrukne univers blandt forfatterne, mens læserne til gengæld er begejstrede. Dette kunne blandt andet forklares med de observationer, som Ingram-Waters (2015) har gjort sig i sin ovennævnte undersøgelse af Harry Potter fandommen, altså et vist forbehold overfor mpreg og dertilhørende troper som fødsel og amning. Således vil en forfatter på AO3, FFnet og livejournal.com være langt mere synlig end en læser på de samme sites. Hvis historien ikke befinder sig i et lukket forum eller kræver, at læseren er logget ind på sitet, så kan den læses af alle på nettet. Det vil sige, at læseren kan være anonym og dermed hengive sig sin lyst, mens forfatteren ikke har samme grad af anonymitet. Som Ingram-Waters også beskriver, så vælger enkelte forfattere at oprette et nyt alias, et nyt pseudonym, som de kan bruge til at skrive og publicere disse mere problematiske historier under (Ingram-Waters, 2015: 4.5). Derudover giver AO3 mulighed for at forfatterne kan afbryde deres forbindelse med en given historie. Disse bliver til såkaldte 'orphans' og vil ikke kunne spores tilbage til den oprindelige forfatter, som ligeledes heller ikke længere kan redigere eller på anden måde arbejde med historien.

En af de nyeste undersøgelser af fandom, sex og lyst (ThreePatch, 2016) viser, hvordan fanfiction rent faktisk er med til at udvikle fansenes forståelse og udlevelse af deres egen seksualitet og lyst. Med alle de forbehold, der må tages i forbindelse med en undersøgelse foretaget på tumblr.com, så viser denne undersøgelse de samme tendenser, som også allerede er beskrevet af blandt andre (Meggers, 2012) og (Wolledge, 2006). Således giver respondenterne udtryk for en større tolerance overfor alternative samlivsformer og seksuelle orienteringer, hvilket de har opnået gennem deres oplevelser og erfaringer i fandom.

PORNOGRAFI, ROMANTIK OG SAMFUNDSKRITIK - EN OPSUMMERING.

Med udgangspunkt i det forudgående kan omega-verse ses i et pornografisk perspektiv, hvor især de seksuelle aktiviteter og beskrivelser er overdrevet og særlig eksplicite. Dette kan ses i modsætning til den romantiske fortælling, der undlader beskrivelsen af sexscener og dagligdagsbegivenheder i selve fortællingen. Interessant nok anses fanfictionens dvælen ved netop det hverdagslige og det eksplicit erotiske som genrens tiltrækningskraft. Som Coppa (2012:219) skriver, så kan fanfiction altid sættes ind i en større fortælling i forhold til den kontekst, der opstilles gennem den originale fortælling og fandommen. Samtidig følger fanfictionen sine karakterer hele vejen i et 'regulært' liv. Læseren oplever og forstår karakteren fra alle sider i karakterens liv. 'Til deres livs ende' bliver til: "Who people were outside of bed and during the day critically, obviously, *demonstrably* influenced how they behaved in bed with each other, and vice versa (...)" (Coppa, 2012: 218; forfatterens kursivering). Denne uddybende beskrivelse af karakterens liv ses interessant nok som en styrke i modsætning til gængse romantiske fortællinger, der her direkte sammenlignes med pornografiens smalle og firkantede fremstilling af virkeligheden (Coppa, 2012:219).

Lysten til at fortælle og læse om alt fra hvordan en kop te laves i hverdagen til den spektakulære sex i løbetiden kan dermed ses som en mulighed for læseren til at forstå, hvordan sex og samliv hænger sammen og influerer hinanden. Overdrivelsen er her med til at fremme forståelsen - og ikke mindst lysten - samtidig med at karakteren gennem det hverdagslige bliver gjort tilgængelig og genkendelig for læseren.

Ved at løbetid og brunst ses som biologisk determineret har forfatterne frie hænder til at beskrive den seksuelle akt. Genitalernes størrelse, mængden af sæd og andre kropsvæsker understreger den pornografiske tilgang. Længden af løbetiden, varierende fra tre til fem dages sex uden fysiske mén, bortset fra bidemærker og blå mærker, som er vigtige for at understrege alfaens markering af sin 'ejendom', feromoner og knotting er med til understrege den fysiske og til dels voldelige side af relationen og forholdet mellem de to hovedpersoner.

På den anden side finder vi den overdrevne romantik. Omegaen bliver sexobjektet i bogstaveligste forstand og skal erobres og tages i besiddelse af alfaen. Bonding betyder og medfører sand kærlighed i evighed. Alfaens jalousi er håndgribelig. Omegaens jomfruelighed er nærmest givet, idet samleje i forbindelse med løbetiden næsten uundgåeligt fører til bonding. Alfaen er den stærke og dog omsorgsfulde i forhold til sin eneste ene. Omegaen den svage og hjælpeløse. Intimiteten findes i forbindelse med knotting. Og endelig muligheden for at manden kan blive gravid, altså fertiliteten. Alt dette er med til at understrege de romantiske muligheder, der ligger i universet.

Det betyder ligeledes, at omega-verse historier ikke nødvendigvis indeholder eksplicite sexscener, da alle de ovennævnte elementer kan vælges til eller fra og den faktiske udnyttelse af mulighederne er som sagt afhængig af den enkelte forfatter.

Alt dette synes at have meget lidt med den kvindelige frigørelse eller ligestilling at gøre. Et punkt, som ellers gang på gang bliver fremhævet

af fanfiction forskningen (eksempelvis Cuntz-Leng, 2015). Nemlig, at kvinderne gennem fanfiction skaber mod-fortællinger til de eksisterende helte-fortællinger og kønnenes manglende ligestilling i romantiske fortællinger. Ser vi udelukkende kursorisk på omega-verse, ser den overdrevne pornografiske og romantiske tilgang ud til at understrege eksisterende patriarkalske strukturer i samfundet. Ligeledes er den biologiske nødvendighed en modsætning til den ellers så fremtrædende ligestillings, køns- og sexologiske diskurs, der findes inden for fandom og fan-forskning.

Cår vi derimod en tand dybere og ser på, hvad der rent faktisk skrives i omega-verse historier, tegner der sig et lidt andet billede. Historierne er med til at italesætte og problematisere netop de elementer, som samtidig gør historierne tiltrækkende for en lystbetonet læsning. Omega-verse giver gennem sin overdrivelse af køn og seksualitet netop en mulighed for at diskutere disse. Omegaens opfattede svaghed og afhængighed giver mulighed for at skabe en karakter, der kæmper med og mod dette. Sexualitet og køn bliver problematiseret og sættes ind i en verden, der på mange måder overdriver det eksisterende samfunds normer og værdier, og dermed trækker disse frem i rampelyset. Identitet og roller italesættes, problematisere og afprøves. Magtforhold, frihed og uafhængighed samt den pris, der skal betales for disse, bliver fremvist med al tydelighed og muliggør en identifikation med den svage part, samtidig med at mulige løsningsmodeller fremvises eller udvikles gennem historien. Endelig tages samtykkeproblematikken op og sættes i forhold til den biologiske nødvendighed.

På denne måde kan omega-verse muliggøre en overskridelse af de begrænsninger, som findes i romantikken, hvor hverdagen og det eksplícit seksuelle udelades af fortællingen. Samtidig udvides de muligheder, der ligger i rent pornografiske fortællinger, idet det følelsesmæssige, samlivet og den biologiske nødvendighed italesættes på en ny måde. Omega-verse giver både læser og forfatter mulighed for at indgå i og

skabe en kritisk diskurs omkring kønsroller, følelser og sex ved at bruge kommentarfelter og metadiskussionerne til den enkelte historie.

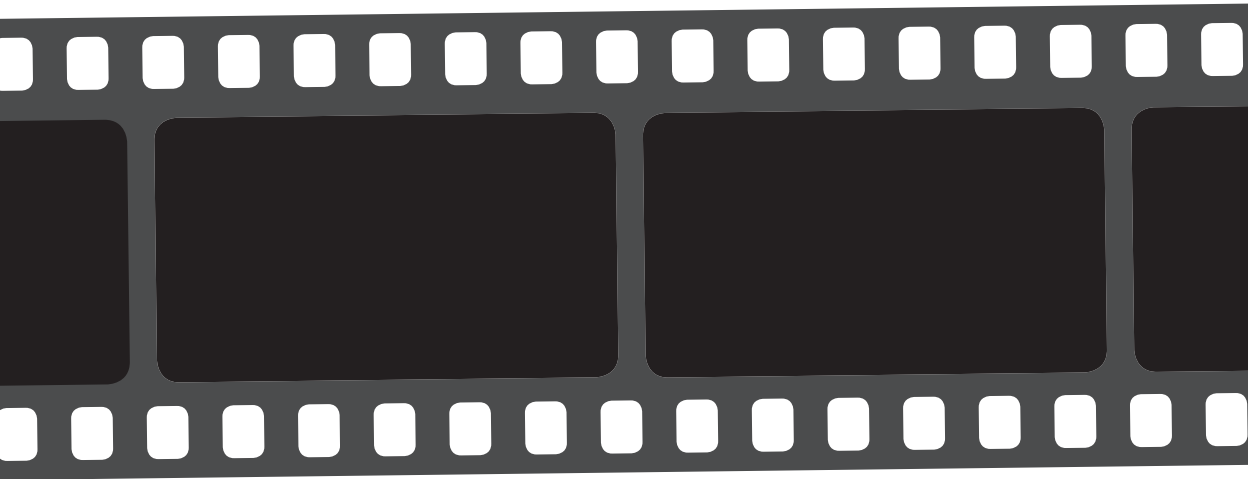
Samtidig kan den enkelte historie nydes for netop dens romantiske og pornografiske beskrivelse af forholdet mellem to mennesker, som læseren og forfatteren er fan af.

LITTERATUR.

- Bredsdorff, T. (1995, July 28). Sådan gør man en mand gravid. Hentet 25. oktober 2016, fra <https://ing.dk/artikel/sadan-gor-man-en-mand-gravid-901>
- Christensen, J. R. (2010). Kødet som objekt hos Jane Austen. *Pride and Prejudice and Zombies*. Akademisk Kvarter / Academic Quarter, 1/2010(1), 72–77.
- Coppa, F. (2012). Sherlock as Cyborg. Bridging Mind and Body. I L. E. Stein og K. Busse (red.) *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series*. (pp. 210–223). Jefferson N.C.: McFarland & Company Incorporated Pub.
- Cuntz-Leng, V. (2015). *Harry Potter Que(e)r. Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Driscoll, C. (2006). One True Pairing: The Romance of Pornography and the Pornography of Romance. I *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays* (pp. 79–96).
- fanlore. (2016a). Alpha/Beta/Omega. Fanlore.org. Hentet fra <https://fanlore.org/wiki/Alpha/Beta/Omega>
- fanlore. (2016b). Fanon. Fanlore.org. Hentet fra <https://fanlore.org/wiki/Fanon>
- fanlore. (2016c). Mpreg. Fanlore.org. Hentet fra <https://fanlore.org/wiki/Mpreg>

- Ingram-Waters, M. (2015). Writing the pregnant man. *Transformative Works and Cultures*, 20(0). Hentet fra <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/651>
- Jensen, T. (2013). Designing for relationship. *Theoretical and Applied Ethics*, 241–255.
- Jensen, T. (2014). Der Freiraum der Leidenschaft. IV. Cuntz-Leng (red.), *Creative Crowds. Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt: büchner-verlag wissenschaft und kultur.
- Jensen, T., & Vistisen, P. (2012). En opdagelsesrejse ud i de sociale medier: i sporene på Sherlock. *Akademisk Kvarter*, 4(8), 291–306.
- Jensen, T., & Vistisen, P. (2013). Tent-Poles of the Bestseller: How Cross-media Storytelling can spin off a Mainstream Bestseller. *Akademisk Kvarter*, 7, 237–248.
- Kristina Busse, & Hellekson, K. (2006). Introduction: Work in Progress. I *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays* (pp. 5–32). Jefferson N.C.: McFarland & Company Incorporated Pub.
- Larsen, K. (2012). *Fan Culture: Theory/Practice*. Cambridge Scholars Publishing.
- Lewis, C. S. (1958). *The Four Loves* (1958th ed.). Hentet fra http://lucite.org/lucite/archive/fiction_-_lewis/c.s.%20lewis%20-%20the%20ofour%20loves.pdf
- Meggers, H. J. (2012). Discovering the authentic sexual self: the role of fandom in the transformation of fan's sexual attitudes. I *Fan Culture: Theory/Practice*. Cambridge Scholars Publishing.
- Romano, A. (2016, January 30). Is it possible to quantify fandom? Here's one statistician who's crunching the numbers. Hentet 30. oktober, 2016, fra <http://www.dailydot.com/parsec/toastystats-a03-fandom-statistics/>

- Salmon, C., & Symons, D. (2003). *Warrior Lovers. Erotic fiction, evolution and female sexuality*. New Haven and London: Yale University Press.
- Symons, D. (1979). *The Evolution of Human Sexuality*. Oxford, England: Oxford University Press.
- ThreePatch. (2016). Three Patch Fandom Analysis. Hentet 30. oktober 2016, fra <http://tppfandomstats.tumblr.com/post/152355620492/fandom-sexuality-survey-teaser-report-the>
- toaststats. (2014). OMEGAVERSE IN THE SHERLOCK FANDOM. Hentet 30. oktober 2016, fra <http://destinationtoast.tumblr.com/post/99424121089/omegaverse-in-the-sherlock-fandom>
- wikipedia. (2016, October 29). Ponfarr. Wikipedia.org. Hentet fra https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pon_farr&oldid=746847834
- Woledge, E. (2006). *Intimatopia: Genre Intersections Between Slash and the Mainstream. I Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays* (pp. 97–114). Jefferson N.C.: McFarland & Company Incorporated Pub.



CHAPTER VI.

ANDERS BONDE

Tonefilms-
prisen
2017

INGENIØRARBEJDE, AUTENTICITETS- RESSOURCE ELLER KULTURPRODUKT?

NOGLE TANKER OM LYDBRANDING I MODERNE OG
POSTMODERNE TIDER.

STRATEGISK TILRETTELÆGGELSE AF LYD I EN MARKEDS-kommunikativ kontekst, også kaldet 'lydbranding', har været omdrejningspunktet for en række praktikeres bogudgivelser og efterfølgende genstand for akademisk interesse. I artiklen vil jeg diskutere lydbrandingfænomenet i forhold til samfundskulturelle hovedstrømninger i forskellige historiske epoker, som de beskrives af Douglas Holt i artiklen "Why Do Brands Cause Trouble?" (2002). Jeg argumenterer for i den forbindelse, at gængs lydbrandingsteori ikke er i overensstemmelse med nutidens forbrugerkulturelle tendenser til at vurdere virksomheder og brands i forhold til deres evne og vilje til at agere 'gode samfundsborgere'.

LYDBRANDING I EN VISUEL KULTUR.

Hvordan lyder SKAT? Har Novo Nordisk en særlig klang? Sådanne spørgsmål vil nok forekomme besynderlige og forvirrende for de

fleste – måske nærmest meningsløse, eftersom de for mange danskere velkendte navne på henholdsvis en statslig organisation og en privat medicinalvirksomhed vel næppe forbindes med noget, der som sådan giver lyd fra sig. Anderledes almenforståeligt ville det formentlig være, hvis der blev spurgt om, hvordan SKAT og Novo Nordisk *ser ud*. I så fald ville svaret (eller manglen på samme) sandsynligvis bero på den udsurgtes evne til huske eller forestille sig udseendet på de to virksomheders hovedsæder eller filialer, men spørgsmålet ville dog næppe fremkalde nogen større panderynken.

Pointen med ovenstående tænkte eksempel er, at vi i den vestligt industrialiserede verden i mange henseender fortsat lever i en 'visuel kultur', hvor valgte status- og identitetsmarkørers symbolik først og fremmest er et anliggende for øjet, og hvor eksempelvis lyd antages at spille en sekundær rolle. Til trods for, at vi kontinuerligt og i stigende grad eksponeres for auditive stimuli i form af advarsels- og feedbacklyde, musikalske lyde samt talestemmer fra alskens elektronisk udstyr i forbindelse med dagligdagens gøremål, er det snarere visuelle end auditive (eller taktile, olfaktoriske og gustatoriske) kommunikationsudtryk, der lagres i vores langtidshukommelse, og som bliver genstand for genkendelse og genkaldelse. I den forstand synes realiseringen af Marshall McLuhans profetiske vision om 'den globale landsby' og den elektroniske tidsalders tilbagevenden til stammekulturers auditive basis (McLuhan & Powers 1989: 99), at være forbundet med visse forhindringer; det visuelle forrangposition er nok udfordret, men ikke for alvor antastet.

Alligevel synes der at være grundlag for at kunne udnytte musiks og lyds potentiale som 'skjult kraftfaktor' i markedsføring og branding (Heath 2001). Ved netop *ikke* at involvere modtageren bevidsthedsmæssigt, men i stedet at kommunikere, symbolisere og skabe betydning på et underbevidst plan, fremstår 'lydbranding' umiddelbart som en smart og attraktiv mulighed for markedskommunikatører i et stadig

mere overkommunikeret informations- og mediesamfund.¹ Således er det heller ikke overraskende, når den danske og internationalt kendte 'brandguro' Martin Lindstrøm (2005) hævder, at øret er det sanses-apparat, som næst efter øjet er det foretrukne kanaliseringsmål for branding; og at et stigende antal private og offentlige virksomheder har taget patent på såkaldte 'lydidentiteter', som er specialdesignet og produceret af lydbrandingfirmaer. Sidstnævnte, der repræsenterer et forholdsvis nyt kompetenceområde og vækstlag i reklame- og marketingsbranchen, betoner ikke sjældent lydliges fænomeners allestedsnærværende natur, og et generelt og ofte gentaget promoveringsmantra inden for denne sub-brancher har været, at hvor forbrugere i udstrakt grad kan lukke deres øjne for reklamer eller se et andet sted hen, kan de ikke 'lukke deres ører' (med mindre de holder sig for ørerne, naturligvis), lige som de ej heller kan 'høre et andet sted hen', eftersom den auditive påvirkningszone er 360 grader både horisontalt og vertikalt. I samme øjemed fremstilles ofte i litterære bidrag, forfattet af praktikere på området, en vifte af 'korporative berøringspunkter' (tv, radio, internet, mobiltelefoner, telefonkøer, butiks- og servicemiljøer, elevatorer osv.), hvorigennem det er muligt at eksponere (og mediere) et lydbrand og på den måde påvirke kunder og interessenter.²

1 Betegnelsen 'lydbranding' repræsenterer et af de senere års knopskydninger af nye ord, begreber eller fænomener i forbindelse med virksomheders strategiske medie- og markeds kommunikation. Hvor 'branding' i mange år har været et anerkendt nøglebegreb og forskningsområde, har 'lydbranding' – forstået som *strategisk tilretteæggelse af lyd i en markeds kommunikativ kontekst* – vundet stigende indpas. Alternative og ofte brugte (engelske) betegnelser er 'sound branding', 'sonic branding', 'audio branding', 'acoustic branding' og 'corporate sound'.

2 Se fx Bronner (2004: 70), Bronner (2007: 89), Groves (2011: 149-150), Jackson (2003: 6), Krugmann (2007: 33-35), Kusatz (2007: 52), Nerpin m.fl. (2007: 270), Nölke (2009: 79) og Westermann (2008: 154).

KULTURKRITIK OG PESSIMISME.

Modsat stiller sig en efterhånden voksende skare af kritiske kulturteoretikere, der går i rette med “the epidemiological field of sonic culture” (Goodman 2010: 147) og sætter spørgsmålstegn ved det betimelige i at overdøve og forurene indendørs- og udendørsmiljøer med ’muzak’ eller ’elevatormusik’ (Lanza 1995) – med det ene formål at manipulere med mennesker og udøve social kontrol (DeNora 2003). Ikke bare er muzak i musikalsk og æstetikteoretisk forstand *ringe*, selve det forhold, at den i det skjulte udøver indflydelse på intetanende forbrugere, er etisk angribeligt, og hvad værre er, at dens skadelige kulturpåvirkning i det store og hele ikke erkendes. Eksempelvis skriver Bradshaw & Holbrook: “Muzak – like sonic wallpaper – comes to appear natural as an aspect of everyday commonsense reality so that, like fish in the water, we fail to notice that we are irretrievably immersed in it. Until, unlike fish in water, we drown” (2008: 30). Goodman anfører, at “brandscape has become increasingly predatory” (2010: 145-146), hvilket skyldes den allestedsnærværende lydbrandings offensive og proaktive magtanvendelse. Andetsteds finder Bradshaw og Holbrook de helt store gloser frem i deres negativt malende karakteristik af baggrundsmusikudbyderen The Muzak Corporation som ’forbryderisk mod menneskeheden’ (2008: 26); og på baggrund af eksperimentelle konsumentadfærdsstudier (Yalch & Spangenberg 1990; Kellaris & Kent 1992) fremmaner forfatterne endvidere det potentielt virkelige skrækscenarium, at ’usmagelig musik’ i butiksmiljøer eller telefonkøer bidrager til, at kunder underestimerer deres tidsforbrug (som følge af en oplevelse af, at intet er hændt) og dermed gøres til forsvarsløse ofre for korporativ manipulation. Som det fremgår i nedenstående citat, lægges der ikke fingre imellem i den negative skildring af tingenes tilstand.

[So can it be that the onslaught of diabolically annoying sounds that typically assaults the unwilling victim on such

occasions – the most offensive canned drivel imaginable, epitomized by garden-variety vanilla-flavored squeaky-clean middle-of-the-road bland-as-blazes Muzak – actually makes the time seem to fly? (2008: 28).]

Men foruden de negative æstetiske værdidomme, kulturkritiske karakteristikker og pessimistiske fremtidsscenerier udtrykker Bradshaw og Holbrook også en skepsis over for den ofte udfordrede grundantagelse, at musikanvendelse altid fører til øget salg. Således er der ifølge forfatterne en påfaldende mangel på interesse for at undersøge indikationer på, at også fraværet af baggrundsmusik kan føre til øget salg i butikker eller restauranter – i hvert fald, hvis man sammenligner med baggrundsmusik i højt tempo (2008: 27-28).

Nu er det imidlertid værd at understrege, at lydbranding er andet end muzak og ikke kun handler om musik, der virker i det skjulte, “behind-the-scenes, undercover” (2008: 30). Faktisk kunne man hævde, at lydbrandingens formål i alt væsentligt er diametralt modsat – nemlig at gøre eksplicit opmærksom på sig selv. I den forbindelse nævnes ofte ‘distinkthed’ og ‘uforglemmelighed’ som nogle af de væsentligste egenskaber ved lydbranding; dvs. et lydbrand skal være unikt og ikke kunne forveksles med andre lydbrand, lige som det skal kunne genkendes og huskes (Bronner 2004: 39-40; Groves 2011: 169-170). Sådanne forhold vil dog på den anden side næppe blive betragtet blandt ovenstående kritikere som nogen formildende omstændighed al den stund, at det ikke ændrer på det i deres øjne uønskværdige resultat: et støjforurennet offentligt rum. Meget apropos er der siden årtusindeskiftet opstået en række mere eller mindre organiserede forbrugergrupperinger, der gennem kampagner og happenings yder modstand mod enhver form for uønsket reklame og marketing. Pipedown (‘The campaign for freedom from piped music’)³

3 Se <http://www.pipedown.info/>. ‘Piped music’ er et særligt navn for, hvad der normalt kaldes ‘baggrundsmusik’, ‘elevatormusik’ eller slet ‘muzak’.

er ifølge Bradshaw og Holbrook (2008) et eksempel herpå, mens Holt (2002) oplister en stribe af lignende modkulturelle eksempler uden specifik fokus på musik. Sidstnævnte omfatter fx magasinet *Adbusters*, hjemmesiden *The Center for a New American Dream*, bestselleren *Fast Food Nation* (Schlosser 2001) samt mere akademisk orienterede bogudgivelser såsom Naomi Kleins *No Logo* (1999).

LYDBRANDING UDE AF TRIT MED FORBRUGERKULTUREN.

Karakteristisk for de nævnte modkulturelle tendenser er, at de har haft en betydelig folkelig gennemslagskraft og udbredelse (Holt 2002: 70). Endvidere gælder det, at de er opstået 3-5 år, inden lydbranding etableres som særskilt fagpraksis- og forskningsområde. Imidlertid har de tilsyneladende ikke haft nogen væsentlig indflydelse på lydbrandingbranchens egen legitimitetsopfattelse samt strategiske anvisninger. Til trods for officielle og generelle mådeholdstilkendegivende hensigts-erklæringer om “a sophisticated and responsible use of sound and silence within branding efforts” (Audio Branding Academy 2016) samt minimering af “the risks of causing noise pollution and cacophony” med henblik på “designing a better sounding environment” (Bronner m.fl. 2010: 5), synes praksis at være anden – i hvert fald i ord. At dømme efter fremtrædende brancheaktørers beskrivelser af mål og mening for lydlogoer – dvs. kortfattede melodiske og/eller lydlig signal, der fungerer som destillerede identifikationselementer (se fx Anzenbacher 2012) – er den generelle filosofi således, at disse bør eksponeres så hyppigt og så bredt som muligt. Dette kommer ikke mindst til udtryk gennem normative fordringskriterier, der (foruden førnævnte *distinkthed* og *uforglemmelighed*) indbefatter *fleksibilitet*: at lydlogoet kan indgå i forskellige musikalske formater (fx reklamemusik og butiksmusik) og fungere på tværs af medieplatforme uanset disses lydlig gengivelsesformåen; *pålidelighed*: at lydlogoet er ensartet på tværs af kampagner og tidsepoker; og *kongruens*: at lydlogoet passer til brandets egenska-

ber og værdier (Bronner 2004: 39-40; Groves 2011: 169-170). Ledende brandteoretikere dikterer samme recept, idet virksomheder opfordres til at “forge all-encompassing brand identities [...] so that consumers experience the magic of the brand at every corporate touchpoint” (Holt 2002: 88).

At dette kræver en særlig professionel og systematisk tilgang, fremhæves tit og ofte. Inden for lydbrandingbranchen synes den generelle konsensus at være, at ovennævnte fordringskriterier for ’god lydbranding’ kun kan opfyldes gennem en på forhånd omhyggeligt udtænkt og planlagt strategi, hvilket man bl.a. kan se ud fra de systemer eller metodologier, som diverse praktikere på området har fremlagt. Et eksempel herpå er ’The Groves Sound Branding System’, der giver løfter om en ’optimal lydidentitet’ i kraft af udviklingen af de nødvendige lydelementer, hvilket muliggør en sammenhængende, koordineret og konsistent kommunikation på tværs af berøringspunkter og medieplatforme (Groves 2011: 134). Synspunktet er endvidere, at man ikke bør anvende præeksisterende musik (licenseret fra pladeselskaber uden eksklusiv brugsret) i reklamer, men snarere musik, der er specialudviklet til brandet for dermed at undgå associationsforvirring som følge af forskellige afsenders brug af samme musik. Følgende udsagn vedrørende Levi’s succes med møntvaskerireklamen fra 1985, indeholdende R&B-nummeret *I Heard it through the Grapevine*, er ganske symptomatisk: “On Google, it scores 22,600 hits, while Levi’s scores 50,100. A clear win for Levi’s – or is it? If Levi’s had its own unique Sound Identity, it wouldn’t be sharing with anyone, would it?” (2011: 74).⁴

Ovenstående kan i og for sig ikke undre, idet lydbrandingbranchen er afhængig af evnen til at kunne sælge sine specialkompetencer til virksomheder og marketingsfolk ved at promovere lyd som et effektivt strategisk værktøj med henblik på øget reklameværdi. I en sådan

4 Tilsvarende synspunkter er at finde i øvrige praktikerbidrag (se fx Jackson 2003, Lusensky 2010, Nölke 2009 og Treasure 2007), men også blandt

position er det formentlig et lidet attraktivt scenarium, at alt hvad der skal til, er et 'godt hit'. Men måske forregner branchens aktører sig eller lytter til de 'forkerte' brandeksperter. Sidstnævnte forekommer ikke usandsynligt, navnlig ikke hvis man betænker Douglas Holts historie- og kulturanalytisk forankrede teoridannelse vedrørende brands og branding (Holt 2002; 2004), herunder hans kritik mod samtidens 'brandguruer'. Eksempelvis hedder det et sted: "What these brand architects fail to understand is that consumer cynicism with this purely promotional logic will quickly poke holes in these seemingly encapsulated identities" (2002: 88). En helt central pointe hos Holt (2002) er, at brands som historisk og kulturelt betingende fænomener fra tid til anden kommer i uoverensstemmelse med forbrugerkulturelle hovedstrømninger, hvorved de bliver opfattet som problematiske og kritisable. Sagt på en anden måde befinder brands sig i en latent risiko for at skabe problemer for forbrugerne, idet tidsånden ændrer sig løbende og kontinuerligt; og omvendt skaber forbrugerne problemer for de brands, der for enhver pris insisterer på at fastholde et markedsføringsgrundlag i form af et sæt abstrakte identitetsmarkører helt uafhængig af tid, kultur og marked. Hvorfor særligt det sidste vækker appel blandt marketingsfolk, forklarer Holt i bogen *How Brands Become Icons* (2004):

[If the brand is a timeless, abstract entity, then creating a brand strategy is a painless process. Once you've got it, you've got it. And, if the management task is to express this brand essence in everything the brand does, then managers can make quick decisions, brand bible in hand, on whether proposed branding activities are on-strategy (2004: 20).]

akademisk orienterede bidrag (se fx Bronner 2004, Bronner & Hirt 2007, 2009 og Steiner 2009).

Illustrerende for Holts (2002) teoretiske position og tilgang er hans identifikation af skiftende herskende paradigmer inden for amerikansk brandingpraksis og –teori, der hver især finder deres modstykke i forbrugerkulturelle hovedstrømninger knyttet til bestemte tidsepoker. Således skelner han mellem ’moderne’, ’postmoderne’ og ’post-postmoderne’ brandingparadigmer henholdsvis forbrugerkulturer, hvilket resumeres i en dialektisk model, der oplister sammenhængen mellem de tre paradigmer og kulturer samt de uoverensstemmelser, som betinger paradigme- og kulturændringerne fra moderne til postmoderne og fra postmoderne til post-postmoderne tid (2002: 81).⁵ I det følgende sammenfatter jeg Holts model, på hvilken baggrund jeg diskuterer, hvilke muligheder, udfordringer og begrænsninger de forskellige paradigmer og kulturer giver for virksomheders strategiske anvendelse af musik og lyd.

PAVLOV OG FREUD I MODVIND.

Kendetegnende for det moderne brandingparadigme er ifølge Holt “abstraction and cultural engineering” (2002: 80), hvilket indebærer forestillingen om, at brands kan konstrueres eller iscenesættes til

5 En lignende tænkning går igen i Holts senere arbejde (2004), men her opereres i stedet med fire parallelt eksisterende brandingmodeller, hvor den ene fremstilles som væsentlig anderledes end de tre andre. Således repræsenterer ’cultural branding’ en model bestående af en række principper, der angiveligt er helt afgørende for, at brands kan opnå ’ikonisk’ status, og hvor de øvrige modeller (’mind-share branding’, ’emotional branding’ og ’viral branding’) fremstår utilstrækkelige, skønt de tilsammen, ifølge forfatteren, “account for virtually every consumer branding initiative today undertaken by brand owners, ad agencies, and brand consultancies” (2004: 13). At betegnelserne ’modern’, ’postmodern’ og ’post postmodern’ samtidig er forladt er for så vidt bemærkelsesværdigt, men skyldes formentlig deres indbyggede begrænsede rækkevidde og forklaringskraft. (At alle fremtidige brandparadigmer og kulturændringer ledsages af endnu et ’post’-præfiks fører uvilkårligt *in absurdum*.) Som følge af denne artikels emne og fokus vælger jeg imidlertid at bibeholde paradigmedistinktionen som den primære referenceramme.

at repræsentere personlige karakteristikker, der udtrykker den almene forbrugers idealer og bestræbelser (2002: 81-82). Paradigmet har rod i dels 20'ernes naturvidenskabeligt orienterede og pavlovsk inspirerede behaviorisme ('scientific branding'), dels 50'ernes og 60'ernes motivationsforskning og kliniske dybdepsykologi ('Freudian branding'); og virkemidlet er gentagen, hyppig og vedholdende anvendelse af nøje udvalgt associationsfremkaldende materiale (symboler, metaforer og allegorier), der på både kort og langt sigt skal kunne knyttes sammen med brandet og således signalere over for forbrugeren, hvad David Ogilvy engang har betegnet som 'brand image' (Ogilvy 1955). Paradigmet har vist sig levedygtigt i den forstand, at dets bærende principper i meget vidt omfang er overtaget og videreført efter årtusindeskiftet af ledende teoretikere på området såsom David Aaker, der opfordrer virksomheder til at arbejde med 'identitetsstrukturer' ud fra den såkaldte 'løgmodel'. Modellen består, som navnet indikerer, af en 'kerneidentitet', der repræsenterer selve brandets 'essens', dets grundlæggende og bestandige objektive realitet (hvad enten det er et produkt eller en serviceydelse) uafhængig af tid, kultur og marked. Denne kerne kan så 'garneres' eller 'stadses op' med et ydre lag, fx i form af følelser og personlighedsegenskaber (defineret som 'udvidet identitet'), der kan justeres i overensstemmelse med stadig skiftende kontekstuelle forhold og således fuldender brandet og gør det tilpasningsdygtigt (Aaker 2002: 79; Holt 2004: 15).

Forestillingen om et sæt abstrakte identitetsbeskrivende principper, som på den ene side repræsenterer en form for konstanter og på den anden side rummer en tilstrækkelig grad af 'bøjelighed' og 'mobilitet' til at kunne appliceres hvor og når som helst, synes ganske at være afspejlet i tidligere nævnte lydbrandingkriterier vedrørende distinkthed, uforglemmelighed, fleksibilitet, pålidelighed og kongruens. Jeg har i andre arbejder redegjort for, hvorledes lydlogoer på tilsvarende vis kan defineres ud fra en melodisk og rytmisk kerne, der danner basis for utallige musikalske 'iklædninger', og hvorvidt der kan siges

at være empirisk belæg for, at denne kerne kan genkendes og associeres korrekt med brandet (Bonde & Bang 2012; Bonde & Hansen 2013; Bonde 2014). Her er konklusionen ikke helt entydig, men det fremgår dog af gennemsnitsresultaterne fra en lyttertest, at kernen i sig selv, dvs. lydlogoerne i reduceret artikulationsform uden originale instrumental- og vokalklangfarver samt lydeffekter, har vakt ca. 75% genkendelse i forhold til lydlogoerne i deres originale form (Bonde & Hansen 2013: 129).⁶ Dette kunne umiddelbart pege på, at brandidentitetstænkningen (jf. Aaker 2002) ikke blot er et teoretisk konstrukt. Ikke desto mindre er det moderne brandparadigme ifølge Holt (2002) blevet udfordret flere gange af modkulturelle bevægelser i efterkrigstidens Amerika; i første omgang i løbet af 50'erne som følge af en stigende folkelig bevidsthed omkring virksomheders og reklamebureauers manipulation med forbrugerne (2002: 82), og senere (fra slutningen af 90'erne) i kraft af en voksende irritation over brands, der foregiver at være 'autentiske' og frie af kommercielle interesser (2002: 85).

Den første reaktion bunder i, hvad Holt betegner som en 'postmoderne forbrugerkultur', der åbenbarer en latent uoverensstemmelse mellem på den ene side USAs grundlæggende idealer om kapitalisme og individets forrang, og på den anden side 'cultural engineering', der baserer sig på grundantagelsen om virksomheders særlige kompetencer til at diktere massekulturens materielle behov. Sidstnævnte passer dårligt sammen med kulturelle hovedstrømninger i 60'erne, hvor et af tidens væsentlige løsener tværtimod er frihed fra traditioner og sociale bånd og dermed også frihed til at udtrykke sig selv gennem individuelle valg af kulturprodukter og brands. Kendetegnende for det postmoderne brandingparadigme er følgelig reklame- og marketingsfolks uafbrudte

6 Lignende test med manipulation af stimulusmaterialet er blevet udført af Krishnan m.fl. (2012), hvis undersøgelsesspørgsmål imidlertid har fokuseret på, hvorvidt antallet af toner i et lydlogo har betydning for forbrugerens købevillighed.

søgen efter svar på, hvorledes “personal sovereignty” og ikke mindst paradokset, “consumers claim to be doing their own thing while doing it with thousands of like-minded others”, kan realiseres (2002: 83).

Som løsning på denne selvmodsigelse identificerer Holt fire forskellige (og delvis uforenelige) teknikker, hvorigennem virksomheder i løbet af 80’erne er lykkedes med at signalere kulturel autenticitet og relevans. Én teknik er brugen af (selv)ironi og reflektiv vedståelse af kommercielle hensigter “to forge a distance between the brand and its competitors’ hard sell commercialism” (2002: 84). En anden teknik er at ’snylte’ på eksisterende og almenkendte kulturelle fællesskaber (centreret om fx mode, etnicitet eller sportsgrene) for at tilvejebringe “an impression for the mass audience that the brand is a vested member of the community and that its stature within that community is deserved” (2002: 84). En tredje teknik er at associere brandet med hverdagslivet fjernt fra kommercielle interesser, at fremvise amatørisme og ’street credibility’ gennem historiefortælling. Og en fjerde teknik betegnes som ’stealth branding’, der går ud på helt at skjule kommercielle bestræbelser (at ’gå under radaren’, så at sige), hvilket kan ske gennem ’viral’ markedsføring og produktplacering (2002: 84-85).

At tænke lydbranding ind i sådanne rammer forekommer for en umiddelbar betragtning ikke helt let – i al fald ikke, hvis man abonnerer på John Groves’ (2011) forståelse af lydbrandingens natur og væsen. Med Levi’s-eksemplet søger han som nævnt at vise, at præeksisterende musik brugt i reklamer ikke nødvendigvis (og heller ikke sandsynligvis) fører til korporativt ejerskab over musikken – hverken i juridisk forstand (med mindre, selvfølgelig, at der er erhvervet eneret), eller i praktisk henseende, idet også andre brands eller øvrige kulturprodukter (fx film) frit kan lukrere på musikkens associationspotentialer. Men med udsagnet, “I must admit that now I can only picture the bloke in the launderette when I hear it” (2011: 74) indikerer han også, at Levi’s alligevel er lykkedes med sin ’annektering’ af det pågældende musik-

nummer og kommer på den måde til at bekræfte Holts karakteristik af 80'ernes ironiladede og/eller hverdagslivsportrætterende '501 Blues'-reklamer som velfungerende (2002: 86).⁷

LYDBRANDING I DAG.

På den anden side har denne 'kulturelle strandhugst', "a free ride on the backs of pop stars, indie films, and social viruses" (2002: 87), begrænset holdbarhed, hvilket skyldes virksomhedernes stadig mere intense jagt på nye autenticitetsmarkører og som følge heraf den stadig større risiko for at blive opfattet som konventionelle og 'kliche-agtige'. En voksende del af forbrugerkulturen op gennem 90'erne 'køber' ikke længere de implicitte løfter om "personal sovereignty through brands" (2002: 87), og om at brandet står for andet end sig selv, hvilket sker i takt med et stigende antal sager, der afslører virksomheders og annoncørers hykleriske 'korporatisering' af diverse ungdomssubkulturer og således retter fokus på, at disse virksomheder og annoncører 'are only in it for the money' trods alle implicitte løfter om det modsatte.⁸ Holt opstiller i alt fem uoverensstemmelser mellem det postmoderne brandingparadigme og forbrugerkulturen sidst i 90'erne, der alle mere eller mindre handler om, at der er gået 'inflation i autenticitet'. I forlængelse heraf skitserer han det 'post-postmoderne brandingparadigme', der er kendetegnet ved 'corporate citizenship', hvor virksomheder og brands (som 'gode samfundsborgere') forventes at bidrage til kulturen på en original, kreativ og relevant måde på linje med fx film, tv-programmer og rockmusikere (2002: 87-88). Sådanne krav udelukker på den anden side ikke den fortsatte anvendelse af eksempelvis endnu ukendte rock-

7 Se i øvrigt Graakjær (2009, 2011 og 2015) for analyser af præeksisterende musik i reklamer.

8 Jf. titlen på rockbandet The Mothers of Inventions tredje album *We're Only in It for the Money* (1967) og gruppens (Frank Zappas) satirisering over 60'ernes hippiekultur og navnlig The Beatles-albummet *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967).

bands, så længe det altså sker på en kunstnerisk interessant og tilfredsstillende måde og ikke blot er udtryk for en parasitær reference.

Et eksempel på dette ses måske i en analyse af computergiganten Apples samarbejde med det nordjyske band The Blue Van i kraft af inkorporeringen af nummeret *There Goes My Love* i en iPad-reklame fra 2010 (Graakjær 2013; 2015). Centralt i Graakjærs analyse står argumentet, at det er Apple-brandet, der er 'ovenpå', så at sige, dvs. har magten til at forme musikken efter behov, hvorfor "a seemingly 'happy marriage' between a band and a brand can be characterized by a power imbalance" (2013: 519). Bestyrkende for argumentet er, at selve musikken ikke er blevet populariseret nævneværdigt, hverken før eller efter reklamefilmen. Ydermere er musiknummeret i iPad-reklamen tilskåret reklameformatet, hvormed der i praksis bliver tale om en særlig versionering (2013: 524). De fleste forbrugere vil næppe kende nummeret, heller ikke efter at have set reklamen, for det er musikgenren, de kender, mens selve værket ligner så meget andet, der er på markedet (2013: 530), og i den forstand kommer Apple (og ikke The Blue Van) til at fremstå som producent og afsender af et kulturprodukt.

Det er et åbent spørgsmål, hvor længe og hvor meget vi vil opleve sådanne mere eller mindre lykkelige 'fornuftsægteskaber' mellem brands og bands? Vil der således ikke meget snart opstå en eller anden form for modkultur? Og hvordan navigerer alverdens lydbranding-firmaer og lydlogokomponister i et landskab kendetegnet ved, på den ene side, virksomheders præference for præeksisterende musik med dets associations- og symbolmættede indhold, og på den anden side en voksende folkelig modstand mod at blive 'påduftet' uønsket musik i det offentlige rum? Indtil videre er lydbrandinglitteraturen i høj grad domineret af bidrag med fokus på musiks positive (ikke negative) markedskommunikative virkninger, til trods for at forskere og brancheaktører pointerer, at feltet er bredt (Gustafsson 2015: 21) og således også omfatter ikke-musikalske lyde, herunder designede (ikke-musikalske)

lydmiljøer i kommercielt øjemed, produkters anvendelses- og indpakningslyde, elektroniske tjenesteydelsers verbale såvel som nonverbale informations-, feedback- og advarselslyde samt brandnavnes fonetiske og prosodiske karakteristika. Men noget kunne tyde på, at størsteparten af fremtidens lydbrandingpotentiale ligger inden for disse ikke-musikalske lyde – måske fordi de i vidt omfang repræsenterer *lyde af noget* (dvs. fysiske entiteter som steder) eller *lyde foranlediget af noget* (dvs. menneskelig agens såsom tale eller omgangen med produkter), hvorved der mellem tegnet og det betegnede kan skabes et mere naturligt eller kongruent forhold, end det er muligt i tilfældet musik, der lettere kan blive opfattet som ’påklistret’ (*lyd til noget*).

Dermed synes anvendelsen af ikke-musikalsk lyd i brandingøjemed at være forbundet med en særlig fordel, som ikke eksisterer med musikanvendelse. Dette forhold rører dog ikke ved det faktum, at musik er den foretrukne form for lydbranding blandt virksomheder. Dette gælder også SKAT og Novo Nordisk, der blev nævnt i indledningen, og som hver især er ganske illustrerende for, hvorledes en moderne musikindustri i transformation har ’gjort sine hoser grønne’ over for erhvervslivet og den offentlige sektor. Hvor SKAT i 2010 fik udviklet et musikalsk lydlogo, der skal præsentere virksomheden som “comprehensible, transparent and humane” (Audiowise 2017), indledte Novo Nordisk i 2015 et samarbejde med en række komponister i forbindelse med projektet ’MusicBusiness 2020’ med det formål at styrke den strategiske interne virksomhedskommunikation gennem musik (Larsen 2015; Skriver 2015). Uagtet spørgsmålet om sådanne tiltags gavnlige virkning, er det imidlertid tvivlsomt, om de pågældende musikalsk-kompositoriske valg og virkemidler på kortere eller længere sigt kan siges at være væsentligt identitetsbestemmende for de to virksomheder sammenlignet med virksomhedernes visuelle brandingmarkører. Med andre ord er recepten på ’SKATs lyd’ og ’Novo Nordisks klang’ nok mere kompliceret end som så.

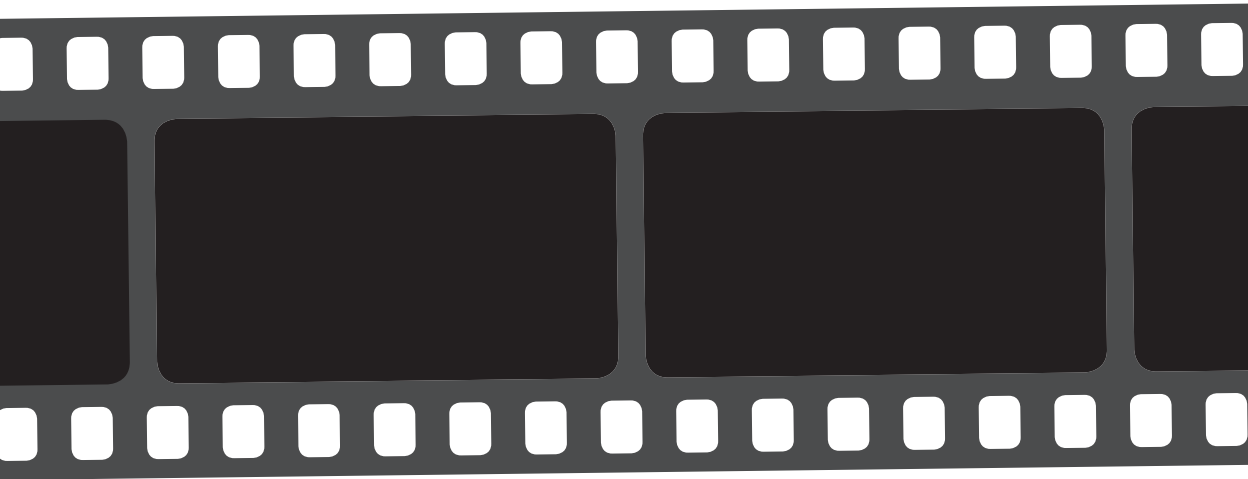
REFERENCER.

- Aaker, D. (2002). *Building Strong Brands*. London: Simon & Schuster.
- Anzenbacher, C. (2012). *Audiologos: Integrative Gestaltungsmaßnahmen vor dem Hintergrund der Musikpsychologie*. Baden-Baden: Nomos.
- Audio Branding Academy (2016). *About the Audio Branding Academy*. <http://audio-branding-academy.org/aba/about/aba/> (hentet 01.11.16).
- Audiowise (2017). Sound Logo for SKAT. <http://audiowise.dk/portfolio-item/aliquam-sem-amet/> (hentet 08.02.17).
- Bonde, A. & K. Bang (2012). Musikalske lydlogoers DNA. *Akademisk Kvarter* (særnummer): 201-230.
- Bonde, A. & A.G. Hansen (2013). Audio Logo Recognition, Reduced Articulation and Coding Orientation: Rudiments of Quantitative Research Integrating Branding Theory, Social Semiotics, and Music Psychology. *Soundeffects*, 3 (1-2): 112-135.
- Bonde, A. (2014). "Betydningen af melodi-interval og rytme for lydlogoers brandtilknytning". I J. Derkert & P.K. Pedersen (red.), *XVI Nordic Musicological Congress, Stockholm 2012: Proceedings*. Department of Musicology and Performance Studies, Stockholm University: 41-57.
- Bradshaw, A. & M.B. Holbrook (2008). Must We Have Muzak Wherever We Go? A Critical Consideration of the Consumer Culture. *Consumption Markets & Culture*, 11 (1): 23-45.
- Bronner, K. (2004). *Audio-Branding: Akustische Markenkommunikation als Strategie der Markenführung*. München: Grin.
- Bronner, K. (2007). Schöner die Marken nie klingen... Jingle all the Way? Grundlagen des Audio-Branding. I K. Bronner & R. Hirt (red.), *Audio-Branding: Entwicklung, Anwendung, Wirkung akustischer Identitäten in Werbung, Medien und Gesellschaft*. München: Reinhard Fischer: 82-96.

- Bronner, K. & R. Hirt (red). (2007). *Audio-Branding: Entwicklung, Anwendung, Wirkung akustischer Identitäten in Werbung, Medien und Gesellschaft*. München: Reinhard Fischer.
- Bronner, K. & R. Hirt (red.) (2009). *Audio Branding: Brands, Sound and Communication*. Baden-Baden: Nomos/Reinhard Fischer.
- Bronner, K., R. Hirt & C. Ringe (red.) (2010). *Audio Branding Academy Yearbook 2009/2010*. Baden-Baden: Nomos/Reinhard Fischer.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goodman, S. (2010). *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Groves, J. (2011). *Commusication: From Pavlov's Dog to Sound Branding*. Cork: Oak Tree Press.
- Graakjær, N.J. (2009). "The JYSK Jingle: On the use of pre-existing music as a musical brand". I N.J. Graakjær & C. Jantzen (red.), *Music in Advertising: Commercials Sounds in Media Communication and Other Settings*. Aalborg: Aalborg University Press: 99-119.
- Graakjær, N.J. (2011). *Musik i tv-reklamer: Teori og analyse*. København. Samfundslitteratur.
- Graakjær, N.J. (2013). The Bonding of a Band and a Brand: On Music Placement in Television Commercials from a Text Analytical Perspective. *Popular Music and Society*, 37 (5): 517-537.
- Graakjær, N.J. (2015). *Analyzing Music in Advertising: Television Commercials and Consumer Choice*. New York: Routledge.
- Gustafsson, C. (2015). Sonic Branding: A Consumer-Oriented Literature Review. *Journal of Brand Management* 22 (1): 20-37.
- Heath, R. (2001). *The Hidden Power of Advertising. How Low Involvement Processing Influences the Way We Choose Brands*. NTC Publications.

- Holt, D.B. (2002). Why Do Brands Cause Trouble? A Dialectical Theory of Consumers Culture and Branding. *Journal of Consumer Research*, 29 (1): 70-90.
- Holt, D.B. (2004). *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*. Boston, MA: Harvard Business School Press.
- Jackson, D.M. (2003). *Sonic Branding: An Introduction*. London: Palgrave Macmillan.
- Kellaris, J.J. & R.J. Kent (1992). The Influence of Music on Consumers' Temporal Perceptions: Does Time Fly When You're Having Fun? *Journal of Consumer Psychology*, 1 (4): 365-376.
- Klein, N. (1999). *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. New York: Picador.
- Krishnan, V., J.J. Kellaris & T.W. Aurand (2012). Sonic Logos: Can Sound Influence Willingness to Pay? *Journal of Product & Brand Management* 21 (4): 275-284.
- Krugmann, D. (2007). "Integration akustischer Reize in die identitätsbasierte Markenführung". I C. Burmann (red.), *LiM Arbeitspapiere*, 27. Universität Bremen.
- Kusatz, H. (2007). Akustische Markenführung: Markenwerte gezielt hörbar machen. *Transfer – Werbeforschung & Praxis*, 1: 50-52.
- Lanza, J. (1995). *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-listening and Other Moodsong*. London: Quartet Books.
- Larsen, C.W. (2015). Musik skaber værdi. <http://markedsforing.dk/artikler/kampagner/musik-skaber-værdi> (hentet 08.02.17).
- Lindström, M. (2005). *Brand Sense: Build Powerful Brands through Touch, Taste, Smell, Sight and Sound*. New York: Free Press.
- Lusensky, J. (2010). *Sounds Like Branding: Hur varumärken blev de nya skivbolagen (och konsumenter blev till fans)*. Stockholm: Norstedts.
- McLuhan, M. & B.R. Powers (1989). *The Global Village: Transformations in the World Life and Media in the 21st Century*. New York: Oxford University Press.

- Nerpin, S., R. Veit & M. Heller (2007). "The Sound of Vattenfall: Ein Markenversprechen wird vertont". I K. Bronner & R. Hirt (red.), *Audio Branding: Entwicklung, Anwendung, Wirkung akustischer Identitäten in Werbung, Medien und Gesellschaft*. München: Reinhard Fischer: 266-278.
- Nölke, S.V. (2009). *Das 1x1 des Audio-Marketings: Der Navigator für Audio-Branding und Audio-Interface-Design*. Köln: Comevis.
- Ogilvy, D. (1955). *The Image of the Brand – A New Approach to Creative Operations*. Upubliceret manuskript i forbindelse med tale givet til American Association of Advertising Agencies. http://www.markenlexikon.com/texte/ogilvy_the-image-of-the-brand_1955.pdf (hentet 08.02.17).
- Schlosser, E. (2001). *Fast Food Nation*. New York: Houghton Mifflin.
- Skriver, S.N. (2015). Krøllede hjerner møder erhvervslivets top. <http://bureaubiz.dk/kroellede-hjerner-moeder-erhvervslivets-top/> (hentet 08.02.17)
- Steiner, P. (2009). *Sound Branding. Grundlagen der akustischen Markenführung*. Wiesbaden: Gabler.
- Treasure, J. (2007). *Sound Business: How to Use Sound to Grow Profits and Brand Value*. Oxford: Management Books 2000.
- Westermann, C. (2008). Sound Branding and Corporate Voice: Strategic Brand Management Using Sound. I T. Hempel (red.), *Usability of Speech Dialog Systems. Listening to the Target Audience*. Berlin: Springer: 147-155.
- Yalch, R.F. & E. Spangenberg (1990). Effects of Store Music on Shopping Behavior. *Journal of Consumer Marketing*, 7 (2): 55-63.





CHAPTER VII.

IBEN BREDAHL
JESSEN

Aurora-
prisen
2017

INDHOLD TIL REKLAME SØGES!

DENNE ARTIKEL OMHANDLER REKLAMEKAMPAGNER, hvor brugere inviteres til at bidrage med indhold. Inddragelsen af brugeres indholdsproduktion i reklame er blevet mere almindeligt med udbredelsen af digitale medieteknologier og mulighederne for at producere og dele bl.a. fotografi og video. En reklame kan f.eks. invitere til en fotokonkurrence, hvor brugere kan uploade fotos med relation til et specifikt produkt, eller en reklame kan promovere kampagnerelaterede hashtags, som brugere kan knytte til indhold på sociale medier. Men hvordan inddrages det brugerproducerede indhold i reklamekampagner, og hvordan kan kampagner med brugerproduceret indhold forstås i et tekstperspektiv? Disse spørgsmål undersøges i det følgende med udgangspunkt i et udvalg af reklamekampagner.

NÅR BRUGERNE INVITERES MED.

Inddragelsen af brugere i produktionen af medieindhold har vundet indpas også i reklamesammenhænge (Deuze 2007). Denne artikel har fokus på kampagner, hvor brugere bliver inviteret til at bidrage med indhold i form af tekst, billeder eller video. Sådanne kampagner indeholder ofte et konkurrenceelement (Ertimur & Gilly 2012), og de adskiller sig fra den uopfordrede indholdsproduktion i form af f.eks. kommentarer, parodier og andre former for brug *af* reklame ved at være klart tematiserede og rammesat som et element i reklamekampagnen. Sigtet med artiklen er at forstå reklamekampagner med brugerproduceret indhold i et tekstperspektiv, og hvad der kendetegner dette reklamefænomens tekstlige relationer. I analyser af syv udvalgte reklamekampagner fokuserer artiklen på, hvordan brugerbidrag rammesættes og inddrages i fortællinger om produkter og brands. Artiklen præsenterer således ikke udtømmende analyser af de enkelte kampagner, ligesom der ikke er fokus på, hvorfor brugere overhovedet involverer sig i denne slags aktiviteter (se f.eks. Duffy 2010).

Analyserne er inspireret af Fiskes forståelse af intertekstualitetsbegrebets horisontale og vertikale dimensioner, hvor genre spiller en central rolle (Fiske 1987). Genre anskues i denne sammenhæng som strukturerende praksisser, hvormed tekster er forbundne eller relaterer sig til hinanden, og som rammesætter såvel tekstproduktion som tekstlæsning eller -brug. I Fiskes optik udgør den horisontale intertekstualitet relationer mellem primære tekster, der har visse genre- eller indholdsmæssige lighedstræk (Fiske 1987: 108). I betragtning af reklamegenrens hybride karakter (jf. f.eks. Cook 2001) vil analyserne belyse den horisontale dimension som reklamekampagnernes lån fra andre genrer med henblik på at rammesætte brugernes bidrag.¹ Den vertikale intertekstualitet omfat-

1 Med sit fokus på tv-mediet omtaler Fiske reklame (om tv-indhold) som et eksempel på en sekundær tekst. Da reklame er denne artikels genstandsfelt, anskues reklame i nærværende sammenhæng som en primær tekst.

ter ifølge Fiske eksplicite referencer til den primære tekst fra 'omkringliggende' tekster. Det gælder referencer fra sekundære tekster såsom journalistiske omtaler og PR, der fremmer "the circulation of selected meanings" (Fiske 1987: 117), men også referencer fra tertiære tekster produceret af brugere i form af f.eks. samtaler, sladder eller indlæg i medierne (Fiske 1987: 108), der på forskellig vis aktualiserer (multiple) betydninger i den primære tekst (Fiske 1987: 125). I forlængelse af analyserne vil artiklen diskutere, hvordan sådanne vertikale tekstrelationer kan siges at komme til udtryk i kampagnerne, når nu det brugerproducerede indhold er inviteret og rammesat. For de inviterede brugerbidrag synes hverken helt at falde ind under kategorien tertiære tekster, selvom disse udgør brugernes tekster og det sociale niveau, eller kategorien sekundære tekster, som f.eks. promoverer primærtteksten.

SYV REKLAMEKAMPAGNER.

Reklamekampagnerne er udvalgt med baggrund i et kombineret review- og aktualitetskriterium (Graakjær & Jessen 2015), hvor sekundære tekster i form af nylige omtaler af kampagner på brancheforeningen Dansk Markedsførings webportal, markedsforing.dk, har dannet udgangspunkt for udvælgelse (sampling). Denne udvælgelsesprocedure er begrundet i fraværet af muligheden for at tilgå sådanne kampagner via eksempelvis databaser eller arkiver, sådan som det i et vist omfang er muligt med tv-reklame og trykte reklamer. Offentligt tilgængelige nyheder på markedsforing.dk under kategorien 'kampagner' er i en periode på ét år bagud fra den 18. august 2016 blevet gennemset for omtaler af kommercielle kampagner, hvor brugerproduceret indhold indgår. Anvendelsen af en branchespecifik webportals journalistiske omtaler som filtreringsmekanisme rummer selvsagt en bias, men vurderes i kraft af at levere daglige nyheder til fagfolk at kunne bibringe relativt flere 'hits' sammenlignet med eksempelvis generelle nyhedsmediers omtaler af marketingtiltag. De omtalte kampagner på markedsforing.dk kan imidlertid ikke forventes at

give noget fuldstændigt billede af, hvad der inden for den undersøgte tidsperiode (et år) har været af kampagner med brugerproduceret indhold, men vil være et resultat af redaktionelle prioriteringer og valg. De udvalgte reklamekampagner i denne artikel må derfor ses i det lys og repræsenterer ikke noget generelt billede af fænomenet som sådan.

Reklamekampagnerne, som analyseres i det følgende, udgør den samlede pulje af kampagner med brugerproduceret indhold baseret på gennemsynet, som det på undersøgelsestidspunktet (august/september 2016) var muligt enten at konsultere eller rekonstruere.² Det omfatter kampagner for Blockbuster, Snickers, Københavns Lufthavne, Faxe Kondi, Microsoft/MØ, McDonald's og Arlas Matilde. Først belyses den genremæssige rammesætning af det brugerproducerede indhold i hver enkelt kampagne, dernæst identificeres variationer i måderne at inddrage brugerbidrag.

INDSPIL EN FILMSCENE.

I samarbejde med Zentropa og Nordisk Film lancerer streaming-tjenesten Blockbuster i august 2016 en konkurrence, hvor brugerne inviteres til at vise deres talenter som filmskabere og skuespillere. Kampagnen knytter sig til film baseret på Jussi Adler-Olsens krimiserie om Afdeling Q, og konkurrencen giver mulighed for at vinde en dag på filmoptagelserne af den kommende film *Journal 64*. På et kampagnewebsite præsenteres konkurrencen med billeder af filmseriens hovedpersoner, og i en introduktionsvideo optaget i kulisserne til Afdeling Q forklares konkurrencen af en repræsentant for Blockbuster.³ For

2 Gennemsynet må tages med det forbehold, at det er foretaget manuelt i form af en skimning efter det eftersøgte indhold. En enkelt kampagne måtte frasorteres, da det ikke var muligt at finde materiale om den. De øvrige kampagner er tilgængelige via kampagnewebsites og sociale medier (Facebook, Instagram, YouTube).

3 Kampagnewebsitet blev konsulteret september 2016 (under kampagnen). Det er ikke længere tilgængeligt.

at deltage i konkurrencen skal brugeren indspille en scene med brug af klip fra én af tre tidligere film om Afdeling Q. Klippene er tilgængelige med tre 'huller', som skal udfyldes med egne klip. F.eks. kan brugeren vælge en (fraklipet) scene med kommissær Carl Mørck, spillet af Nikolaj Lie Kaas, hvor han åbner sin entrédør og ser meget forundret ud. I introduktionsvideoen får brugeren endvidere gode råd om det at producere film og skabe en god fortælling: "(...) Så brug lidt krudt på at finde ud af om din scene skal være sørgelig, skal den være sjov, skal den være uhyggelig, skal den være dramatisk? Find også et godt sted at filme, og sørg for at lys og lyd, det spiller". Rammen om de brugerproducerede bidrag er således sat, men brugeren er, som det fremgår af citatet, velkommen til at bryde med genren og skabe noget nyt, f.eks. gennem brug af humor.

Indsendte filmscener kan ses på kampagnewebsitet, hvor det også er muligt at stemme. Brugerbidragene er alle ikklædt et professionelt filmunivers' markører: Scenerne indledes per default med Zentropas logo og lydlogo, og de afsluttes med Blockbusters logo, adresse til konkurrencens website samt en reklame for de rigtige Afdeling Q-film. Kampagnens brugerproducerede bidrag fremstår dermed som et prædefineret mix af amatøroptagelser og -skuespil og professionelle optagelser med professionelle skuespillere under rammen af "den gode fortælling".

På Blockbusters Facebook-side annonceres ugentlige vindere baseret på afgivne stemmer på kampagnewebsitet. Vinderscenerne anvendes således til at reklamere yderligere for konkurrencen og dermed generere flere bidrag, visninger og/eller stemmeaktivitet. Vinderen af hovedpræmien kåres af en jury med repræsentanter fra kampagnens samarbejdspartnere og annonceres i en video på kampagnewebsitet såvel som på Facebook, hvor juryens valg begrundes. I denne video, der ligeledes er optaget i kulisserne til Afdeling Q, forklarer en repræsentant fra Zentropa, hvordan vinderscenen "lever op til de kvalitetskrav vi jo har på de

her film”. På denne vis afsluttes kampagnen også med et læringsselement, idet det ekspliciteres, hvori vindscenens kvaliteter består.

BEKENDELSER.

“Who are you when you’re hungry?”. Spørgsmålet refererer til punchlinen “you’re not you when you’re hungry” fra en serie af reklamer for chokoladebaren Snickers, hvor unge fyre på grund af sult opfører sig som divaer (spillet af bl.a. Aretha Franklin og Liza Minnelli). I en konkurrence lanceret i Danmark i august 2016 formuleres punchlinen nu som et spørgsmål til brugerne, der inviteres til at dele såkaldte ”hunger confessions”. Bekendelserne kan deles enten i kommentartråde til Facebook-opslag om konkurrencen eller via et kampagnewebsite.⁴ Hvor referencen til “you’re not you when you’re hungry” forudsættes kendt (det afledte spørgsmål introduceres ikke yderligere), så gives der på Facebook såvel som på kampagnewebsitet idéer til, hvad de efterspurgte bekendelser kunne indeholde. På Facebook ses f.eks. opslag med eksempler på bekendelser, ligesom man kan hente inspiration fra andres bidrag i kommentartråden, og på det chokoladebrune kampagnewebsite ses en Snickers-bar, hvorpå Snickers-logoet i loops udskiftes med ord som bl.a. ”Cynical”, ”Dramatic”, ”Foolish”, ”Furious” og ”Impolite”. Det er på kampagnewebsitet ligeledes muligt at læse andres bekendelser.

Hvor bekendelserne i kommentartrådene på Facebook præsenteres inden for rammerne af platformens sædvanlige layout og skrifttype, så præsenteres bekendelserne på kampagnewebsitet i talebobler med kampagnens skrifttype og i en skriftfarve, der svarer til den blå farve i Snickers-logoet. Bekendelserne fremstår her som en kollage af bidrag, organiseret i en æstetisk helhed. Efter konkurrencens udløb fremvises otte udvalgte bekendelser i opslag på Facebook, som brugerne efter-

⁴ Kampagnewebsitet blev konsulteret september 2016 (under konkurrencen). Det er ikke længere tilgængeligt.

følgende kan stemme på ved at 'like'. Disse Facebook-opslags komposition minder om opsætningen af de indsendte "hunger confessions" på kampagnewebsitet. De består af en taleboble på en chokoladebrun baggrund med delvist anonymiserede citater, og nedenunder ses kampagnens punchline og en Snickers-bar med et af de loopende ord fra kampagnewebsitet, der synes at matche citatet (f.eks. "Foolish"). Konkurrencens brugerbidrag rammesættes således af betydninger knyttet til en for brandet velkendt punchline, som brugeren så skal lege med på med eksempler fra egen hverdag. Bekendelserne kan i den forstand ansues som hverdagsvariationer over "you're not you when you're hungry", som stilistisk iklædes brandets udtryksformer.

OPLEVELSER PÅ FARTEN.

I en række videoer, som bliver præsenteret via opslag på sociale medier i februar 2016 med kendte personer som frontfigurer, sætter Københavns Lufthavne (CPH) fokus på oplevelser og aktiviteter i lufthavnen. Videoerne, som omfatter en introduktionsvideo samt fire videoer om henholdsvis skuespiller Christiane Schaumburg-Müller, Michelin-kok Nicolai Nørgaard, professionel skater Rune Glifberg og model Emma Leth, viser, hvad lufthavnen kan bruges til. De fire kendte personer promoveres alle med deres brugernavne på Instagram, og hashtagget #cphairport annonceres afslutningsvis. I selve videoerne er opfordringen til at dele indhold implicit, men den formuleres mere direkte i tekst tilknyttet opslag på Instagram og mere specifikt i annonceringen af en konkurrence.⁵ Konkurrencen præsenteres via en kollage af (ikke-kendte personers) brugerbilleder fra lufthavnen med førnævnte hashtag skrevet ovenpå samt en tilhørende tekst, der opfordrer besøgende til at dele billeder af øjeblikke fra lufthavnen på Instagram. På

5 Kampagnens elementer er rekonstrueret via opslag på CPH's Facebook-side og Instagram-profil (konsulteret september 2016, efter konkurrencens udløb).

lufthavnens Instagram-profil ses også reposts af brugeres billeder fra lufthavnen, hvor CPH takker for billederne og mere generelt opfordrer til at dele billeder – dvs. ikke udelukkende med udsigten til at vinde noget. Invitationen til og inddragelsen af brugerbidrag sker således i høj grad på de anvendte sociale mediers, og særligt Instagrams, præmisser.

I relation til konkurrencen kåres et vinderbillede, som på Instagram bliver offentliggjort i skikkelse af et gammeldags polaroidfoto på en baggrund af et billede af New York (rejsepræmiens destination), men ellers er de øvrige bidrag til konkurrencen udelukkende synlige via Instagram og det annoncerede hashtag. Som en rammesætning af konkurrencen har videoerne med de kendte personer som frontfigurer således til formål at inspirere til aktivitet på sociale medier og sætte brugerbidragene ind i en kontekst, hvorudfra billederne kan forstås og får relation til andre billeder.

OPFIND EN SPORT.

I kampagnen ”Er det sport?” for sodavanden Faxe Kondi, indledt i maj 2016, inviteres brugerne til at opfinde sportsgrene.⁶ Introduktionsvideoen til kampagnen indledes i en klassisk, lettere karikeret, reklamestil. Til billeder af alternative sportslige udfoldelser – såsom tåbrydning og brug af melon som bowlingkugle – og akkompagneret af storladet musik, der stiger i intensitet, præsenterer en dyb mandestemme konkurrencens koncept: ”I år hylder Faxe Kondi din sport – og hans – og deres – og Emils og Viktors tåwrestling. Fordi alt kan blive til en sport. Tilmeld din sport på faxekondi.dk. Faxe Kondi – Når der går sport i den”. Efter et grafisk skærmbillede i Faxe Kondis farver med kampagnens titel, webadresse samt logo klippes nu til optagelser fra en fodboldbane med kampagnens to værter, de kendte YouTube’erne Eiqu

6 Kampagnewebsitet blev konsulteret via faxekondi.dk september 2016 (under konkurrencens afstemningsfase). Kampagnens introduktionsvideo blev endvidere lanceret i opslag på Faxe Kondis Facebook-side.

Miller og Rasmus Brohave. Værterne gentager opfordringen om at deltage i konkurrencen, men til forskel fra den indledende passages storladne stil, er henvendelsesformen her mere ligefrem og snakkende: ”Har du en sport? Ellers så opfind en...”. Værterne præsenterer desuden muligheden for at få lavet en film med én af dem, og der refereres således til det YouTube-univers, værterne repræsenterer, og som forudsættes kendt.

På kampagnewebsitet, der farvemæssigt matcher Faxe Kondis logo, kan brugerne indsende selvopfundne sportsgrene via en formular med oplysninger om bl.a. sportens navn og regler. Der kan også tilføjes billeder og videoer af sporten. Under kampagnen offentliggøres løbende film med i alt ti kårede vinderne, som brugerne efterfølgende kan stemme på i konkurrencen om at blive den endelige vinder. Filmene præsenteres på kampagnewebsitet i en ”Hall of Fame”, og de er alle lavet efter samme skabelon og med samme underlægningsmusik (JOHS’ *Smile*). Værten er enten Eiqu eller Brohave, og man ser dem tage ud i landet i en kampagne-minibus sammen med en håndfuld venner (et ”crew”) for at afprøve den opfundne sport. Værterne interviewer opfinderer om historien bag den alternative sportsgren, som dernæst demonstreres og trænes, typisk med megen grin og spas, inden den afgørende kamp mellem opfinderholdet og Faxe Kondi-crew’et finder sted. Ved pokaloverrækkelsen uddeles billetter til årets *Guldduben* i Det Kongelige Teater – et YouTube award show, hvor Faxe Kondi er medsponsor. Award showet understreger således en væsentlig genremarkør i kampagnen, nemlig at involveringen af brugerne sker via kendte YouTube’ere og deres fremstillingsunivers.

ET FANMAGASIN.

Med produktionen af et fanmagasin som omdrejningspunkt lancerer Microsoft Danmark og sangerinden MØ i samarbejde en kampagne, der promoverer både Microsoft-produkter og MØs kunstneriske univers.⁷

⁷ Jf. <http://www.moxsurface.com/> (konsulteret september 2016, efter udgivelsen af fanmagasinet).

Kampagnen forløber over en længere periode fra december 2015 og over foråret 2016, og den adskiller sig fra de øvrige analyserede reklamekampagner ved ikke at indeholde et konkurrenceelement. Desuden foregår den på engelsk. Hvor de inviterede brugerbidrag indholdsmæssigt refererer til MØs kunstneriske univers, faciliteres de rent teknisk af en række af Microsofts produkter, der således demonstreres. Projektet, der har hashtagget #MØxSurface, lanceres som et co-creation projekt, hvor MØs fans kan bidrage med indhold til et fanmagasin, hvor MØ er redaktør. Med formuleringen "Welcome to my creative playground" inviteres fans til at dele billeder, tegninger, lydclip eller digte direkte i MØs digitale notesbog i Microsoft-programmet OneNote. Men også andre Microsoft-produkter indgår i produktionsprocessen. I videoer om projektet, hvor MØs sang *Kamikaze* høres som underlægningsmusik, ses MØ bruge Microsofts Surface Pro 4 laptop og skriveredskabet Surface Pen til at kommunikere med sine fans.⁸ Til forskel fra sociale medieplatformes ofte standardiserede udtryk er delingen af indhold til fanmagasinet tilsyneladende forbundet med flere kreative muligheder. MØ ses f.eks. skrive i hånden og tegne (med den digitale pen), og brugerne bliver i introduktionen til OneNote oplyst om, at de kan placere indhold, hvor de vil, så længe andre brugeres indhold respekteres.

I videoer om udvælgelsen af indhold til fanmagasinet ses MØ anvende OneNote på laptoppen. Kameraet fokuserer dels på skærmen, hvor det redaktionelle arbejde foregår, dels på MØs ansigtsudtryk i arbejdet med brugernes indhold. MØ kommenterer undervejs, både det brugerproducerede indhold, som får rosende ord med på vejen, og selve brugen af teknologien ("that's so easy"). Fanmagasinet fremstår på denne vis som et resultat af en remix-praksis i digital form (jf. Manovich 2015), hvor brugerne leverer råstof og inspiration til et nyt udtryk. Det færdige fanmagasin udgives digitalt via Microsoft-programmet Sway,

8 Jf. Microsoft Danmarks playliste MØxSurface på YouTube (konsulteret september 2016).

men udkommer også i fysisk form til uddeling ved bl.a. MØs koncerter. Fanmagasinet fremstår som en fælles produktion, men med en tydelig redaktørstemme og et gennemgående æstetisk udtryk i form af farver, tegninger og skrifttyper, der binder delene sammen. En kolofon præsenterer en liste over bidragsydere, men det fremgår ikke hvem, der har bidraget med hvad. Redaktøren MØ fremtræder imidlertid tydeligt, f.eks. i forordet, hvor hun takker bidragsyderne, samt i præsentationen af kollager: "You guys made so much cool artwork. I decided to make some of it into a collage!".⁹

Kampagnen udgør således en art co-branding af Microsoft og MØ. Den demonstrerer de former for samarbejde og kreativitet, som Microsofts produkter understøtter, og brugerbidragene kan i den forstand anskues som en produktafprøvning (af primært OneNote). Genremæssigt er brugerbidragene rammesat gennem MØs kunstneriske univers, som dermed også brandes. Kampagnen fungerer i den henseende også som en aktivering eller vedligeholdelse af et fan community.

DU MÅ GERNE LEGE MED MADEN.

Lav et "or'n'ligt sygt monsterhack". Sådan lyder det fra værten i introduktionsvideoen til McDonald's "McHack"-kampagne indledt i januar 2016.¹⁰ McDonald's-besøgende opfordres i videoen til at hacke fastfoodkædens sædvanlige menu, dvs. lave en "ny menu ud af menuen", tage et billede af eksperimentet, give det et navn og poste det på Instagram med hashtagget #McHack. Gevinsten præsenteres som muligheden for at "blive verdenskendt i hele Danmark" og opnå "internet fame" ved bl.a. at komme med i en film og få lavet sit McHack-bidrag i en McDonald's-restaurant. Genremæssigt trækker introduktionsvideoen på reporterens direkte henvendelse til seeren, men det er samtidig

9 Jf. http://aka.ms/MOxSurface_sway (konsulteret september 2016).

10 Kampagnewebsitet blev konsulteret september 2016 (efter kampagnens afslutning).

værten, kaldet HackMan, der sætter gang i de begivenheder, der rapporteres om. Iklædt Big Mac-outfit (hvidt tøj påtrykt burgere) og med en karikeret friskfyragtig jargon, store armbevægelser og en overdreven mimik agerer værten i et tilsyneladende realistisk McDonald's-miljø: Han bestiller (rigtig meget) mad hos en McDonald's-medarbejder, han demonstrerer, hvordan man kan hacke, og tilfældige restaurant-besøgende 'interviewes' som en anledning til at forklare McHack-konkurrencen, og hvordan man deltager. Animerede grafiske effekter med bl.a. ild og eksplosionsrøg, parafraserende elektroniske beats og mange hurtige klip forstærker videoens karakter af overdrivelse, men trækker samtidig på populære fremstillingsformer på YouTube, hvor værten er i centrum (jf. Faxe Kondi-kampagnen). Opfordringen til at tage billeder afleg med McDonald's mad refererer endvidere til deling af madbilleder som fotografisk praksis på Instagram (jf. Ibrahim 2015), men peger også i en overordnet forstand på remixet som en kreativitetsform, der understøttes af sociale medieplatforme som f.eks. YouTube, hvor det at bruge allerede eksisterende indhold til at skabe noget nyt er kendetegnende (Fagerjord 2010; Manovich 2015).

Introduktionsvideoens stilistiske træk, værtens facon og ikke mindst egne madeksperimenter anskueliggør således, hvilke bidrag McHack-kampagnen efterspørger. Og der er tilsyneladende frit spil til at lege med maden: "Kun fantasien sætter grænser", proklamerer værten. Brugernes billeder synliggøres på Instagram via kampagnens hashtag, og de vises desuden på kampagnewebsitet, hvor det er muligt at stemme.¹¹ Men McDonald's vælger, som annonceret, også at fremhæve enkelte deltageres bidrag ved genre- og stilmæssigt at indlemme dem i kampagnen. Ugens vindere medvirker i en film, hvor de interviewes af HackMan-værten om historien bag deres bidrag – film med samme kæ-

11 At billederne blev vist på kampagnewebsitet kan udledes af opslag på McDonald's Facebook-side, hvor der refereres til 'likes' og 'stemmer' på kampagnens website.

ke stil og den samme underlægningsmusik som introduktionsvideoen. De vindende deltageres bidrag ses desuden i en film om kampagnens afsluttende finale-event, hvor en McDonald's-restaurant har plakater med de vindende McHacks ophængt på menuavlen. Endvidere præsenteres kampagnewebsitets mest 'likede' McHacks på Facebook og Instagram som plakatlignende opslag bestående af en overskrift med McHack'ets navn, en stylet udgave af det foreslåede McHack, en brødtekst med oplysninger om ingredienser og en afsendersignatur med deltagerens brugernavn på Instagram samt et Instagram-logo. Medieeksponering udgør dermed et væsentligt element i kampagnen, både i forhold til de brugere som McDonald's tildeler "internet fame" og naturligvis for McDonald's selv i kraft af den brugeraktivitet, som kampagnen sætter i gang på de sociale medier.

LOGO LOOKALIKE.

Arla lancerer i juli 2015 kampagnen "Jagten på Matilde-pigen", hvor brugerne inviteres til at dele billeder, der repræsenterer et Matilde-look.¹² Matilde-looket refererer til logoet for Arlas kakaodrik, pigen med rottehalerne, som har kunnet ses på kakaomælkskartoner siden 1970. Invitationen til at deltage i konkurrencen sker bl.a. gennem opslag med billeder og korte videoklip på Facebook og Instagram. Ud over selve Matilde-logoet præsenterer opslagene primært piger med rottehaler – i videoerne akkompagneret af en munter guitarmelodi – men konkurrencens brugerbidrag eksemplificeres også af et par billeder af mænd med rottehaler i hår og skæg. Konkurrencen rammesættes således med fokus på det søde Matilde-look, men med et twist af humor. Rottehalernes betydning betones endvidere i et opslag med en trin-for-trin billedguide, der inspirerer til opsætning af rottehaler.

¹² Kampagnens elementer er rekonstrueret via Matildes Facebook-side, Instagram-profil samt et kampagnewebsite (konsulteret september 2016, efter kampagnens afslutning).

Billeder med Matilde-looks kan uploades på Instagram med tilføjelse af to konkurrencerelaterede hashtags, eller de kan uploades på et kampagnewebsite. På kampagnewebsitet er alle bidrag synlige for alle (via et 'social feed'), og det er også her, brugerne kan stemme billeder videre til den endelige finale, som afgøres af en jury. Genremæssigt refererer kampagnen til praksisser forbundet med sociale medier og det at tage billeder af sig selv eller sine børn, men knyttes her til portrættering af et logo. Feed'et, hvori de indsendte bidrag kan beskues, fremstår i den forbindelse som en art kollage, der demonstrerer aktivitet og fællesskab omkring Matilde-brandet.

TEKSTRELATIONER I KAMPAGNERNE.

Ovenstående analyser har beskrevet den genremæssige rammesætning af det brugerproducerede indhold. Reklamekampagnernes horisontale intertekstualitet kommer overordnet til udtryk gennem referencer til andre primærttekster såsom film (Blockbuster), musik (Microsoft/MØ), reklame (Snickers) og logo (Matilde), men også gennem referencer til tekstuelle praksisser forbundet med sociale medier, herunder fremstillingsformer på YouTube (Faxe Kondi, McDonald's) og fotografiske praksisser på Instagram (CPH, McDonald's, Matilde). Brugen af kendte personer, såkaldte 'celebrity endorsers' (jf. McCracken 1989), ses i flere af kampagnerne, og de fremhæves på forskellig vis i relation til aktivitet på sociale medier (CPH, Faxe Kondi, Microsoft/MØ). Disse horisontale relationer er alle med til at strukturere, hvad der er 'gyldige' bidrag inden for kampagnens rammer. Men hvad kendetegner de vertikale tekstrelationer, som kampagnens brugerbidrag er udtryk for?

Som nævnt indledningsvis kan brugerbidragene næppe anskues som egentlige tertiære tekster, selvom de (også) fungerer "[...] at the level of the viewer and his/her social relations" (Fiske 1987: 117). Brugerbidragene er inviterede tekstproduktioner, der løser bundne opgaver,

som på forskellig vis indlemmes i den primære tekst. Brugerbidragene er heller ikke egentlige sekundære tekster, men har et åbenlyst slægt-skab hermed, idet de kan anskues som en form for omtale af eller reklame for kampagnerne. Med eksempel i journalistisk omtale af tv uddyber Fiske, hvordan sekundære tekster kan være mere eller mindre orienterede mod at tjene enten producentens eller brugerens (seerens) interesse, og fanmagasinet nævnes som en mellemform ”that purport to be independent of the studios, but obviously rely on studio press releases and cooperation for their material and access to the players for interviews” (Fiske 1987: 118). Relateret til de inviterede brugerbidrag bliver spørgsmålet om interesse væsentligt, dels fordi brugerbidragene skal fremstille og eksponere brugernes interesse i produktet eller brandet, dels fordi brugerbidragene som udgangspunkt repræsenterer et kampagneperspektiv, dvs. en ’producentinteresse’. Fiskes beskrivelse af fanmagasinet kan i den sammenhæng være en mulig forståelsesramme for de inviterede brugerbidrag, dog adskiller de undersøgte kampagner sig ved det forhold, at selve processen omkring genereringen og inddragelsen af det brugerproducerede indhold udgør en vigtig del af kampagnerne. Ud fra analyserne foreslås i det følgende tre dimensioner, hvorudfra denne proces kan forstås. Dimensionerne vedrører brugerbidragenes synliggørelse, stylingen af brugerbidragene samt styringen af brugeraktivitet i forhold til kampagnernes udfald. Dimensionerne identificerer variationer i måder at inddrage bidrag fra brugere med empirisk grundlag i de analyserede kampagner.

SYNLIGGØRELSE, STYLING OG STYRING.

For det første varierer kampagnerne i forhold til brugerbidragenes *synliggørelse*. Én form for synliggørelse kommer til udtryk på kampagnewebsites, hvor bidragene ’samles’ og vises i et kampagnemiljø, evt. via et ’social feed’. Dette er tilfældet i kampagnerne for Blockbuster, Snickers, Faxe Kondi, McDonald’s og Matilde. Ligeledes Microsoft/

MØ-kampagnen indeholder denne form for synliggørelse, men her er der i stedet tale om en kollaborativ platform, hvor (fælles) tekstproduktion og synliggørelse falder sammen. En anden form for synliggørelse ses i kampagnen for CPH, hvor bidragene ikke samles, men kan tilgås på Instagram via hashtagget #cphairport. Synliggørelsen finder således sted på den sociale medieplatforms præmisser og under rammerne af dette mediemiljø. Dette er til dels også tilfældet i Snickers-kampagnen, hvor det foruden kampagnewebsitet er muligt at bekende ”hunger confessions” i kommentartråde på Facebook.

For det andet varierer kampagnerne i forhold til, hvordan brugerbidragene gøres til en del af kampagnerne gennem *styling*. Styling refererer i nærværende sammenhæng til iklædningen af kampagnens udtryksmæssige kendetegn (og herunder produktets eller brandets kendetegn). Af analyserne fremgår det, hvordan *styling* optræder forskellige steder i processen og på forskellige måder: 1) Stylingen kan være fremtrædende fra begyndelsen, sådan som det er tilfældet i den typografiske styling af brugernes bekendelser på Snickers-kampagnewebsitet og i Blockbuster-kampagnens videoer, der, ud over at indeholde (fra)klip fra Afdeling Q-film, indledes og afsluttes med et professionelt filmunivers’ markører. Men stylingen kan også finde sted undervejs, hvilket f.eks. ses i McDonald’s ugentlige plakatversioner af det mest ’likede’ madeksperiment, eller afslutningsvis ved annonceringen af en kampagnevinder (jf. CPH). 2) Stylingen kan endvidere omfatte alle brugerbidrag eller blot ét/nogle få udvalgte. Blockbuster-kampagnen eksemplificerer her en styling af alle brugerbidrag, hvorimod CHP-kampagnen udelukkende styler vinderbidraget. 3) Endelig kan stylingen omgive og/eller ’gribe ind i’ det brugerproducerede indhold. Stylingen kan beskrives som ’omgivende’, når bidragene vises på et kampagnewebsite, en fælles platform (Microsoft/MØ) eller gengives i kampagneopslag på sociale medier. Sidstnævnte ses f.eks. i CPH-kampagnen, hvor vinderfotoet gengives som polaro-

idfoto i en ny komposition. Der er her tale om en kontekstuel styling, hvor brugerbidrag præsenteres relativt uændret i et kampagnemiljø. Til forskel herfra er stylingen 'indgribende', når den vedrører selve bidragets form. En sådan styling ses, hvor brandelementer bliver en del af brugerbidragenes udtryk: Det professionelle filmunivers' markører i Blockbuster-bidragene, McDonald's plakater og filmindslag med vindere samt Faxe Kondi's filmpræsentationer af opfundne sportsgrene er eksempler herpå. Den filmiske styling i kampagnen for særligt Faxe Kondi er desuden et eksempel på, hvordan de indsendte brugerbidrags oprindelige udtryk træder i baggrunden til fordel for en mere gennemgribende styling. De indsendte brugerbidrag (tekstbeskrivelser, evt. fotos og video) fremhæves ikke for deres udtryksmæssige kvaliteter, men fungerer først og fremmest som konceptuelt råstof til produktionen af nye primærttekster.

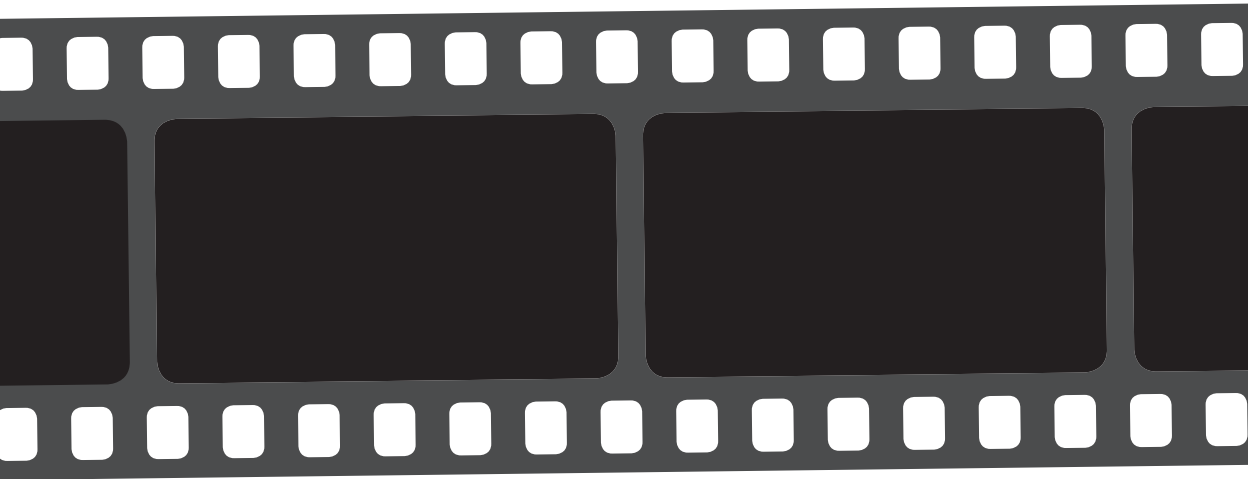
For det tredje varierer kampagnerne i forhold til, hvordan brugeraktivitet mere generelt indgår i forhandlingen om brugerbidragene, og hvordan styringen af brugeraktivitet foregår. Det kan her bemærkes, at det i de analyserede kampagner aldrig er brugerne alene, der afgør kampagnernes udfald, men at kampagnerne er underlagt forskellige former for styring (formelt udtrykt ved betingelser for deltagelse), der også har betydning i et tekstperspektiv. I kampagnen for Microsoft/MØ foregår udvælgelsen og opsætningen af bidrag til fanmagasinet rent redaktionelt. Noget tilsvarende gør sig gældende i CPH-konkurrencen, hvor det alene er en jury, der udvælger vinderfotoet. I de øvrige kampagner ses forskellige modeller for inddragelse af brugerne i udvælgelsesprocessen. I kampagnerne for Blockbuster og McDonald's afgøres delvinderne af brugernes stemmer ('likes'), mens hovedvindere afgøres af en jury. En anden model ses i kampagnerne for Snickers og Faxe Kondi, hvor en jury udvælger nogle få bidrag, som brugerne efterfølgende kan stemme på. Og endelig ses en tredje model i Matilde-kampagnen, hvor det er brugernes stemmer, der afgør kandidater til en jurys endelige bedømmelse.

OPSAMLING.

Dimensionerne synliggørelse, styling og styring beskriver processer forbundet med kampagnernes vertikale tekstrelationer, og hvordan brugerbidrag kanaliseres ind i og præsenteres som en del af den primære tekst. Synliggørelse vedrører visningen af eller muligheden for at tilgå brugerbidragene samt de mediemæssige rammer, hvorunder det foregår. Styling angår processer forbundet med brugerbidragenes udtryksmæssige relation til produktets eller brandets kendetegn, mens styring beskriver forholdet mellem det redaktionelt styrede og det brugerstyrede. Overordnet set udtrykker dimensionerne måder at involvere brugerne i 'den gode fortælling' om et produkt eller et brand. Fortællingen omfatter både det fortalte indhold, som brugerbidragene er med til at skabe i relation til primærtteksten, og den symbolværdi, der er forbundet med selve det at inddrage brugerne og være i stand til at generere kampagneaktivitet. Kampagnerne appellerer til brugerne som kreative og opfindsomme skabere af indhold, hvis bidrag tilskyndes og (som udgangspunkt) værdsættes, men brugernes bidrag til fortællingen består også i det at skabe omtale, visninger, stemmer, delinger osv. I den forstand bliver brugeren på en gang (med)fortæller og fortaler ('endorser'). Hvor fortællerrollen består i det at lege med på kampagnens oplæg og tematik i produktionen af nyt indhold, vedrører rollen som fortaler det sociale og det *at vise*, at man/nogen leger med. De kårede vindere fremstår i den forbindelse som repræsentanter for det fællesskab, som kampagnerne iscenesætter. At kunne signalere en fælles optagethed og interesse er væsentlige elementer i kampagnerne samt at kunne knytte det iscenesatte fællesskab meningsfuldt til et produkt eller et brand. Muligheden for at tale imod og skabe modfortællinger er imidlertid til stede. Særligt når synliggørelsen af brugernes bidrag sker i eller gennem medieplatforme uden for kampagnens kontrol. I det lys er de beskrevne processer forbundet med kampagnernes vertikale tekstrelationer vigtige at forstå som reguleringsmekanismer, der skal ansøre til og opretholde den gode fortælling.

REFERENCER.

- Cook, G. (2001). *The discourse of advertising* (2. udg.). London: Routledge.
- Deuze, M. (2007). Convergence culture in the creative industries. *International Journal of Cultural Studies*, 10(2): 243–263.
- Duffy, B. E. (2010). Empowerment through endorsement? Polysemic meaning in Dove’s user-generated advertising. *Communication, Culture & Critique*, 3: 26–43.
- Ertimur, B. & M. C. Gilly (2012). So whaddya think? Consumers create ads and other consumers critique them. *Journal of Interactive Marketing*, 26: 115–130.
- Fagerjord, A. (2010). “After convergence: YouTube and remix culture”. I J. Hunsinger, L. Klastrup & M. Allen (red.), *International handbook of Internet research*. Springer Science+Business Media B.V.: 187–200.
- Fiske, J. (1987). *Television culture*. London: Routledge.
- Graakjær, N. J. & I. B. Jessen (2015). ”Medietekster i udvalg”. I N. J. Graakjær & I. B. Jessen (red.), *Selektion – Om udvælgelse af medietekster til analyse*. Aarhus: Systime: 15–38.
- Ibrahim, Y. (2015). Instagramming life: banal imaging and the poetics of the everyday. *Journal of Media Practice*, 16(1): 42–54.
- Manovich, L. (2015). “Remix strategies in social media”. I E. Navas, O. Gallagher & x. burrough (red.), *The Routledge companion to remix studies*. New York: Routledge: 135–153.
- McCracken, G. (1989). Who is the celebrity endorser? Cultural foundations of the endorsement process. *Journal of Consumer Research*, 16(3): 310–321.



CHAPTER VIII.

LOUISE BRIX
JACOBSEN

Humor-
prisen
2017

FISK, FLÆSK OG FIKTIONALITET. OM DET OPFUNDNES ROLLE I *SPISE MED PRICE*.

SPISE MED PRICE ER DET MEST SETE MADPROGRAM NOGENSINDE i dansk tv (Leer 2016, Nyvang og Leer 2016). Siden præmie-
ren i 2008 på DR2 er der produceret ni sæsoner, og den store popu-
laritet har medført, at programmet efter 2. sæson blev flyttet til DR1.
Programmet har affødt kogebøger, dvd'er og åbningen af indtil videre
tre *Spise med Price*-restauranter i København og én i Aalborg. *Spise
med Price* bliver på denne måde et transmedielt fænomen, en udvidelse
og forlængelse af brødrenes Prices madunivers til andre medier – og
sågar til et fysisk rum, seerne kan træde ind og spise med Price i.

I programmet laver de to brødre sundhedsukorrekt mad med masser af
smør og fløde – først i Adams sommerhus (sæson 1-3), siden i Adams lej-
lighed (sæson 4 og 6) og James' sommerhus (sæson 5). I sæson 7-9 rykker
de køkkenet ud – først til Italien og Frankrig (sæson 7) og herefter ind i en
campingvogn, der skal tage dem på turne rundt i Danmark i jagten på ori-
ginale egnsretter (sæson 8-9). Når maden er vellykket, er den 'hyggelig'.

Den laves ofte med udgangspunkt i faderen James Prices gamle opskrifter og med faderens gamle redskaber. Maden er trøstende, fed og feelgood. Madlavningen er tryghed, humor og ’ironisk nostalgi’ (jf. Leer 2014).

Som allerede påpeget i eksisterende forskning udmærker *Spise med Price* sig som madprogram på flere punkter. Programmet indskriver sig først og fremmest i en fremherskende tendens fokuseret omkring madlavningspraksisser og forhandling af maskulinitet (sammen med programmer som Jamie Olivers *The Naked Chef*, *Nak* og *Æd* m.fl.), og programmerne er primært blevet analyseret ud fra ideer om madlavning som maskulin eskapisme (Leer 2013, 2014, 2016) eller madlavning karakteriseret ved banal historiebrug (Nyvang og Leer 2016).

Det, der dog synes at adskille *Spise med Price* fra andre madlavningsprogrammer i denne tradition, er deres udprægede leg med genrer, metaniveauer og opfundne scenarier - og hvordan disse indgår som en integreret og naturlig del af madprogrammerne. Når brødrene Price laver mad, kan de hente ingredienser bag en magisk dør ind til Danmarks Radios bigband. De kan få besøg af Elvis’ spøgelse og i bedste Olsen Banden-stil stjæle ost gennem Thise-direktørens vindue på 3. sal. Så selvom *Spise med Price* overordnet set kan genrekategoriseres som mad- og livsstilsprogram, så bliver det samtidigt en form for mad-comedy, hvor modtageren tilbydes at indgå i en leg, latter og normoverskridelse, der typisk hentes i helt andre genrer. I denne artikel undersøger jeg derfor det opfundnes rolle i *Spise med Price*. Hvad sker der, når det opfundne, det ikke-værende bliver en inkorporeret del af en så faktaorienteret genre som et madprogram? Hvilken funktion har brugen af fiktionisering som strategi i *Spise med Price*?

Artiklen behandler fiktionisering i *Spise med Price* generelt, men jeg vil lave tre analytiske nedslag, der samtidig viser udviklingen i graden og typen af fiktionisering henover sæsonerne. De tre fokuspunkter bliver således 1) den magiske dør (på tværs af de første sæsoner) 2) ”Are you hungry tonight”, hvor brødrene laver Elvis’ sydstatsmad (sæ-

son 3 afsnit 10.) og 3) Egnretter II: Østjylland og Nordjylland (Sæson 9, afsnit 5+6).

Analysen af *Spise med Price* tilrettelægges gennem en samtænkning af eksisterende analyser af programmet (Leer 2013, 2014, 2016) med nyere fiktionsforskning og humorteori. Teorier om fikcionalitet som retorisk strategi (Walsh 2007, Jacobsen et al. 2013, Nielsen, Phelan & Walsh 2015) anvendes til at forklare fiktionaliseringens funktion udenfor fiktion som genre, imens humorteori (Critchley 2002, Carroll 2014, Billig 2005) i samspil med fikcionaliteten strukturerer undersøgelsen af forholdet mellem latter, leg, det opfundne og modtagerens rolle.

FIKTIONALITET OG TRADITIONSFORHANDLING.

Den seneste fiktionsforskning har blandt andet taget udgangspunkt i det forhold, at vi netop kan møde fiktioniseringer mange andre steder end i de fiktive genrer, vi forventer at møde dem i. I denne forskning ses således en bevægelse fra udelukkende at anskue fiktion som en afgrænset genre til at behandle fikcionalitet som en retorisk og kommunikativ strategi, der anvendes på tværs af genrer og medier. Richard Walsh introducerer denne anskuelse i *The Rhetoric of Fictionality* (2007), og siden er den videreudviklet af blandt andre Jacobsen et al. i *Fikcionalitet* (2013), hvor eksempler på både politiske taler, dokumentarfilm, selvfremsstilling på sociale medier mm. analyseres ud fra ideen om fikcionalitet som retorisk strategi. Når man går fra at anskue fiktion som genre til at tale om fikcionalitet som kommunikativt redskab, er en af de vigtigste erkendelser i denne sammenhæng, at fikcionalitet kan optræde i dele af en tekst, uden at hele teksten nødvendigvis bør ansues som fiktion. Når en afsender således signalerer fikcionalitet til en modtager, inviteres modtageren til at opfatte hele eller dele af meddelelsen som opfundet.

Fiktionisering kan bruges som retorisk strategi i dagligdags kommunikation både online og offline til at forstærke

udsagn (fx “Jeg har ventet i 100 år på maden”) eller som sympatitilkendegivelser (fx “We are all Norwegians” efter Norges nationale tragedie på Utøya i 2011). (Jacobsen 2015)

Fiktionalisering kan også bruges politisk strategisk, som i Helle Thorning-Schmidts fremtidsscenario, hvor vi inviteres til at forestille os fremtidens skoleelev (Emil), der bedre kan forstå Pythagoras’ sætning, når han samtidig hører lyden af saven og opfanger lugten af savsmuld (jf. Thorning-Schmidt 2012). Det gælder for alle de nævnte eksempler, at vi netop ikke skal tage dem bogstaveligt (ingen venter 100 år, vi er ikke alle nordmænd og fremtidens skole er ikke reelt eksisterende). Derimod tilbydes vi gennem tilskrivelsen af fikcionalitet til meddelelsen et andet blik på virkeligheden. Når en afsender bruger fikcionalitet med et kommunikativt formål, er det for at kunne overbevise modtageren på en måde, der ikke er mulig gennem ikke-fiktionaliseret diskurs.

Fiktionalitetsteorien bliver et nyttigt analytisk redskab i undersøgelsen af *Spise med Price*, fordi man i denne tilgang ikke så meget interesserer sig for en kategorisering af et værk som enten fiktion eller ikke-fiktion, men i stedet kigger på fiktioniseringerne lokalt og analyserer disses funktion i den specifikke sammenhæng, de opstår i. I analysen af *Spise med Price* vil fokus derfor være på, hvor, hvornår og med hvilket formål, afsenderne af programmet anvender fikcionalisering retorisk strategisk.

Når man kigger på de 9 sæsoner samlet, bliver det klart, at nogle afsnit i hver sæson indeholder flere fiktioniseringer end andre. Derudover kan man imidlertid også iagttage en generel stigning i brugen af fiktionisering som sæsonerne skrider frem. Fælles for fiktioniseringerne er, at de alle opstår i Brødrene Prices lille madboble, hvor der ser ud til at gælde særlige regler og opstå en egen logik. I mødet/sammenstødet mellem madboblens univers og den omkringliggende verden (enten i selve programmet eller i modtagerens afkodning) opstår et potentiale til

forhandling af normer og stereotyper. I de første sæsoner er brødrene primært alene og isolerede i Adams sommerhus. Produktionsholdet er til stede, og enkelte gange får de gæster, men madlavningen i de første sæsoner kan primært karakteriseres som ”en æstetiseret, selvcenteret fornøjelsespraksis, et *care-for-self* projekt (Lupton 1996)” (Leer 2014: 170). Det står i modsætning til mange andre madlavnings- og livsstilprogrammer, der lægger sig i forlængelse af hvordan ”kvindelig madlavning er blevet forbundet med altruisme, et *care-for-others*-projekt” (Nyvang & Leer 2016: 151).

Det er primært brødrene selv, der svælger vulgært i den fede langtidstilberedte mad, men som sæsonerne skrider frem lukker de flere og flere ind i deres boble. I rejseprogrammerne er de ude blandt andre mennesker, og i de to egnsretter-sæsoner lærer de at lave lokale retter – af de lokale, som de også spiser retterne sammen med. De slipper dog aldrig helt det svælgende eskapistiske perspektiv, for i Frankrig og Italien kan de tidsrejse tilbage til Adams køkken og lave deres egen version af de retter, de indtager på kendte restauranter, og i Egnsretter laver de også mad alene i deres campingvogn. De spiser selv de fleste retter ved det lille campingvognsbord, hvor de også kan fortsætte den ironisk nostalgiske dyrkelse af fortiden, der stod meget stærkt i de første programmer, og som her direkte var knyttet til faderen. Også i egnsretterne er det netop det fortidige, det oprindelige og det traditionsbunde, der står i centrum, men her går vi endnu længere tilbage end til brødrenes fars tid. Brødrene praktiserer også her en genkaldelse af fortiden gennem en performativ madlavningspraksis, hvor de laver og spiser retter fra en svunden tid. Retter som de færreste nok stadig laver (fx varmt svinehoved), men som giver et indblik i fortidens madlavningspraksis. Nyvang & Leer (2016) skriver: ”Aktiveringen af fortidige elementer bærer også præg af en ironisk distance” (153). Denne iagttagelse får Nyvang & Leer til at analysere madlavningen ud fra begrebet om ’refleksiv nostalgi’, der nok er kendetegnet ved en fascination af fortiden, men hvor man samti-

dig erkender, at en fuldstændig genoprettelse af den ikke er ønskværdig. Nyvang & Leers iagttagelser bliver også aktuelle i forbindelse med programmerne om egnsretter, fordi brødrene netop ikke bare hylder fortiden. De er fascinerede af den gammeldags madlavningspraksis, og de synes, det er herligt, at gamle Gudrun Holm koster rundt med dem, når hun lærer dem at lave den helt særlige Samsø-æblekage, der altid spises ved det idylliske gadekær i Nordby. Til gengæld fremhæver brødrene efterfølgende det komisk-paradoksale i, at de inviterede gæster ved gadekærret ikke rigtigt synes at kende til den tradition. Fortidshyldesten og idylliseringen tematiseres derved som tilnærmelsesvis illusorisk – men jo meget hyggelig. De laver desuden som regel også deres egen opdaterede udgave af fortidens for de fleste temmelig fremmedgjorte retter, så vi kan føle, vi får fortiden serveret og aktualiseret i en mere nutidig genkendelig ret (varmt svinehoved bliver til pulled svinekæber i pulled pork-sandwich).

I det følgende vil jeg udover en generel italesættelse af Price-brødrenes genreoverskridelser lave tre analytiske nedslag, der skal illustrere, hvordan fiktioniseringerne accenturerer og ofte bruges som redskab ind i den forhandling af traditioner, normer, stereotyper og også af brødrenes personae, som den hedonistiske madboble afstedkommer.

GENRETEMATISERING OG FIKTIONALISERING.

I *Spise med Price* ses en række indslag, vi normalt ikke forventer at finde i et madlavningsprogram. Det danske tv-køkken har typisk været forbundet med en usynliggørelse af produktionsleddet, ligesom forberedelser, oprydning og kiksere ikke har været en del af det færdige program. Price-brødrene gør i modsætning hertil en dyd ud af at fremhæve og italesætte netop disse forhold. De diskuterer åbenlyst programmets tilblivelse med instruktøren, der ligesom resten af filmholdet ofte er synlig i køkkenet, smager på maden og giver sin mening til kende. Det er desuden karakteristisk for programmet, at denne tilblivelsestemati-

sering udspilles gennem en ironiserende overdrivelse, der gør det klart for modtageren, at vi ikke altid skal tage det ytrede bogstaveligt. For eksempel joker de i langt de fleste programmer med at have 'snydt lidt'. Det foregår som regel ved, at enten James eller Adam sammen med instruktøren spiller overdrevent forfærdede over, at madlavningen ikke kan nås på den halve time, de har til rådighed. Jonatan Leer siger om et sådant tilfælde:

Men James går hen i køleskabet og tager nogle andelår frem, som han har krydret for et par dage siden, og fortæller, at han har snydt lidt, hvorefter Adam og instruktøren kommer med et lettelsens suk – igen så overdrevet, at ingen kan være i tvivl om, at denne sekvens er nøje indstuderet. (Leer 2014: 165)

Det samme gør sig gældende i de første sæsoners tilbagevendende gimmick, hvor Adam stikker af fra opvasken og lader James være alene tilbage med den enorme mængde gryder, pander og specialiseret køkkenudstyr. Igen er Adams undskyldninger så overdrevent opfundne og James' suk så påtagede, at vi med det samme fanger, at interaktionen mellem brødrene ikke skal tages bogstaveligt. Der er således tale om fiktionisering brugt lokalt som retorisk strategi, fordi modtageren inviteres til at tolke dele af programmets meddelelser som opfundne. De er klar over, vi er klar over, at de lader som om. Iscenesættelsen af denne madlavningsmeta medfører en tematisering af madlavningsgenren, en udstilling af dens polerethed og en skabelse af humor, fordi vi nikker genkendende til genrens konventioner og vores accept af disse. I forlængelse af dette kan også brødrenes fedtfiksering placeres. De bruger ikke bare enorme mængder smør og fløde – de italesætter det også op imod samtidens sundhedsideal, som de anstrenger sig for at overskride. Genreoverskridelsen ses på denne måde både i form og indhold. De

laver sundhedsukorrekt mad, gør opmærksom på det og diskuterer det med produktionsholdet for åben skærm.

De mange fikcionaliseringer i programmerne udgør i sig selv en genreoverskridelse, men de hænger sammen med og bliver et redskab ind i den mere tematiske overskridelse af sundhedsideal og produktion af madprogrammer. Madlavningsprogrammer er faktaprogrammer per excellence, og når vi gang på gang møder indslag, vi forbinder med genrer som satire, comedy, gys og sci-fi, accentueres genretematiseringen yderligere. En af fikcionaliseringsformerne udgøres af intertekstuelle dramatiseringer fra blandt andet *Olsenbanden* (Balling 1968-81), *The Blair Witch Project* (Myrick & Sánchez 1999), *90-års-fødselsdagen* (Dunkhase 1963) og *Prinsessen holder fridag* (Wyler 1953). Mange gange indflettes handlingen i de pågældende værker, ligesom filmstil og dramaturgi parodieres. Når brødrene fx laver mad i Venedig taler de om Nicolas Roegs gys *Rødt chok* (1973), der foregår i Venedig, og som de fleste husker på det uhyggelige lille væsen i rød regnfrakke. Flere gange i løbet af afsnittet ser vi Adam blive skræmt over netop en skikkelse i rød regnfrakke, der bevæger sig rundt i de smalle gyder til lyden af foruroligende musik (se også afsnittet om Egnstretter II, hvor *The Blair Witch Project* tematiseres). De intertekstuelle dramatiseringer er blandt andet på grund af den overdrevne parodiform potentielt lattervækkende, men de skaber også en henvendelse til den indforståede seer, der kan indtage en mere reflekteret position og koble den givne madlavningspraksis med stedsoplevelser, der i forvejen er udvidet gennem fiktive værker.

DEN MAGISKE DØR.

I de første sæsoner, hvor den nostalgisk-ironiske iscenesættelse af faderen John Prices madlavning står stærkest, er den mest bemærkelsesværdige fikcionalisering den magiske og mystiske dør, der direkte fra sommerhuskøkkenet fører ind i først Danmarks Radios bigbands studie og siden ind til flere andre programmer på DR. Døren fungerer som

en portal ind i DRs samlede univers, hvor Brødrene kan hente ingredienser hos bigbandet (alkohol), gode råd hos Lægens bord og afholde hyggestunder med vejrværterne. Jonatan Leer skriver om den mystiske dør i Adam Prices sommerhus:

Gags af denne type er uhyre sjældne i nytte- og livsstils-tv, hvor der typisk tilstræbes en idylliseret, men for seeren genkendelig og realistisk virkelighed. Overskridelsen af denne uskrevne regel i Spise med Price understreger programmets ambition om at placere det legende i centrum og ikke blot give råd til håndtering af seerens privatliv. (Leer 2013: 49)

Brugen af portalen italesættes ikke som et overnaturligt fænomen, og den indgår derfor som en helt naturlig del af programmet. Den er med andre ord en naturlig del af brødrenes madboble. I de senere sæsoner møder vi portalen igen i Adams lejlighed, hvor døren ud af køkkenet tilsyneladende fungerer som en portal til hele verden. Brødrene kan hente råvarer fra en specialbutik i Rom, og de kan tage vinen fra restauranten i Venedig med tilbage i køkkenet, når de selv skal lave deres version af en lokal specialitet. I Romprogrammet (Afsnit 1 sæson 7) bruger Adam portalen til at hente semolino i den italienske delikatessebutik. Da han kommer ud af døren, er han endt i Sidney, og det fører til en direkte italesættelse af portalen:

Det er fuldstændig åndssvagt, den er sat på Sidney nu. Det er sporten eller et eller andet. Det er nogen andre, der bruger den end os. Og de har lovet at det kun er os, der har den. (...) Og jeg vil sige, det kvarter, portalen er indstillet på i Rom er overdrevet fedt. Råvarebutikker over det hele. (Afsnit 1, sæson 7)

Når brødrene på denne måde overskrider madprogrammets genrekonventioner gennem logiske umuligheder, opstår der humor som følge af inkongruens. Carroll siger om inkongruensteorien:

Comic amusement, according to the incongruity theory, presupposes that the audience has a working knowledge of all the congruities – concepts, rules, expectations – that the humour in question disturbs or violates. (Carroll 2014: 27)

Vi forventer simpelthen ikke, at noget magiske-fantastisk kan ske i madprogrammer, og der sker således et sammenstød mellem inkongruente forhold. Dette kan ses som en forlængelse af og en forstærkning af den tematisering og udfordring af sundhedskulturen, der er indbegrebet af programmet. Critchley siger: "Jokes are a play upon form, where what is played with are the accepted practices of a given society" (Critchley 2002:10). Ifølge inkongruensteoriens logik vil *Spise med Price* således fremkalde latter i kraft af den gennemgående overskridelse af de praksisser, vi har lært, er de gængse. Det er også muligt at argumentere for, at programmet fungerer ud fra en den logik, der karakteriserer 'lættelsesteorien'. Med udgangspunkt i Herbert Spencer pointerer Critchley, hvordan latteren i denne teori fungerer som "a release of pent-up nervous energy" (Critchley 2010: 3). For seeren af *Spise med Price* kan det således føles befriende lettende at kunne få lov at grine af deres overskridelser, der ofte også fungerer som tabubrud. Når vi ser tykke mænd lave og spise voldsomme mængder fed mad og samtidig tematisere det ironisk, bliver latteren en ventil. Fiktionaliseringerne fungerer som led i skabelsen af denne ventil, fordi fiktionalisering mange gange bruges til at skabe overdrivelse. I afsnittet "Are you hungry tonight" klippes der således, så det ser ud som om, brødrene har spist et helt fad med meget fede peanutbutter- og

banensandwiches. Det tydeliggøres samtidig som et åbenlyst redigeringsklip, hvorfor vi netop som modtagere inviteres til at opfatte dette forhold som opfundet – eller i hvert fald ikke i overensstemmelse med, hvad der egentlig skete. Deres indtag af fed mad, som vi qua deres størrelse afkoder som i overensstemmelse med virkeligheden, overdrives således yderligere gennem fikcionalisering som retorisk strategi. Fiktionaliseringen styrker både inkongruens og lettelse. Det er simpelthen befriende at se et program, hvor der laves al den sundhedsukorrekte mad, som mange drømmer om at svælge i. Det giver et andet blik på samfundets normer.

”ARE YOU HUNGRY TONIGHT”

I afsnittet ”Are you hungry tonight”, som markerer slutningen på æraen i Adams sommerhus, laver brødrene sydstatsmad med udgangspunkt i kogebogen *Are You Hungry Tonight* (Butler 2011), der indeholder Elvis’ livretter. Gennem hele afsnittet indlejres Elvis-mytologien direkte i madlavningen og i opbygningen af det særlige Price-univers, ligesom den mystiske portal ligeledes spiller en stor rolle.

I starten af programmet proklamerer brødrerne Price, at de vil ”lave de retter, der slog Elvis ihjel – og spise dem”. De laver de omtalte Peanut Butter n’ nana-sandwiches, de laver pulled pork, Gumbo og Mississippi Mud Pie. Det amerikanske tema passer godt til alle sæsoners gennemgående smørmadstema, og temaet giver en god grund til at lave store portioner. Brødrene lægger da også hånden på hjertet til en fanfare, da Adam stolt og højtideligt udbryder: ”vi kommer op på at bruge – for første gang i programmets historie, tror jeg – et kilo smør”. Forhandlingen af nutidens sundhedsideal understreges yderligere gennem brugen af portalen. Da James ude på terrassen har gnedet kyllingen til Gumboen med krydderi, går han ind for at vaske hænder. Han går med største selvfølgelighed gennem tv-lægen Peter Qvortrup Geislings konsultation, og Geisling siger: ”Er det kylling, du har på

fingerne der... Det kan I altså blive syge af det der.” Der klippes til Adams køkken, hvor James kommer sukkende og hoveddrystende ud af den mystiske dør og begynder at vaske hænder. Senere får Adam ordineret skumfiduser af Geisling: ”Men du må højst tage tre om dagen”, hvorefter Adam pointerer, at det er til en kage til mange mennesker. Geisling råber igen efter ham: ”Det kan I altså blive syge af det der.” Brugen af tv-lægen bliver både en genreleg, der giver et godt grin, men det giver også selvironi til DR, der tør parodiere sine egne programmer, ligesom det netop sætter Price-brødrenes program i scene som en modsætning til de øvrige programmets sundhedsideal.

Undervejs i madlavningen ser vi flere gange brødrenes hænder være pludseligt beklædt med voluminøse ringe, som vi kender dem fra Elvis, der er gennemgående Elvis-underlægningsmusik, og brødrene benytter enhver lejlighed til at tørre sig over panden med en papirserviet, de nonchalant kaster ud i luften til lyden af et skrigende pigekor. Til sidst i programmet, da brødrene holder stor havefest med Elvismad og levende musik, ser man en Elviskarakter tone frem på terrassen over dem og rocke med til deres musik. Indarbejdelsen af Elvis-mytologien sker gennem fikcionalisering. Vi skal ikke tage det bogstaveligt, at der skulle være skrigende piger i studiet og vi ved også, at Elvis' spøgelse ikke toner frem på terrassen i virkeligheden. Fikcionaliseringerne bruges til at understrege nostalgien, fordi de er med til at levendegøre Elvis, men de bliver samtidig også kommentarer hertil, fordi de skaber den tidligere omtalt ironiske distance til Elvis, den fankultur, han forbindes med og det amerikaneri, han kommer til at repræsentere.

”Are you hungry tonight”-afsnittet illustrerer, hvordan fikcionalisering er en integreret del af den måde, programmet fungerer på. Fikcionalisering bliver et redskab ind i den normalitetsforhandling, der er karakteristisk for *Spise med Price* generelt. De bruges til at skabe overdrivelser, leg, jokes, drilleri og genretematisering, som både udviser bevidsthed om normaliteten og samtidig tilbyder et befriende alternativ hertil.

EGNSRETTER OG SELVLATTERLIGGØRELSE.

Humoren i *Spise med Price* opstår imidlertid ikke udelukkende som følge af intellektuelle genreoverskridelser, overnaturlige hændelser og mytologisk fiktive indslag. *Spise med Price* er i høj grad bundet op på Adams og James' personligheder og relationen til de værdier, deres far repræsenterer. Den fikcionaliseringskabte humor finder derfor også ofte sted med udgangspunkt i og på bekostning af brødrenes personer. Det er helt gennemgående for *Spise med Price*-universet, at Adam og James dummer sig, fremhæver deres svagheder og bevidst prøver at snyde hinanden. Denne karakteristiske interaktionsform brødrene imellem skabes ligeledes gennem fikcionalitet som retorisk strategi. I sæsonerne med Egnssretter synes fikcionaliseringerne at være taget til. Hvert indslag indeholder flere forskellige typer af fikcionaliseringer i mange forskellige sammenhænge. I afsnittet fra Nordjylland er der et hav af intertekstuelle referencer, der samlet set iscenesætter brødrene som tyvagtige, løgnagtige, patetiske, kiksede bangebukse.

Brødrene er på besøg hos Thise Mejeri, men i stedet for den traditionelle rundvisning stjæler de tøj i Thisemejeriets lager og tager en lift, så de kan køre op til mejeridirektørens vindue. Vi hører Egon Olsens slagord ”vi har en plan”, hvorefter der med Olsenlignende voice over fortælles en tydeligvis usand historie, imens den udspiller sig for øjnene af os. Når Thisedirektøren ca. en gang årligt får bragt den perfekte 15er Vesterhavssost til sit kontor, ringer han til Amalienborg. Brødrene bytter her (gennem vinduet) direktørens smørmad ud med en margarinemad, og når direktøren tager en bid, får han det så dårligt, at han må forlade kontoret. Derpå kan de stjæle osten med en lang spatel, de også har stjålet fra Thise. Brødrene fremstiller således sig selv som egoistiske ostetyve, der vil gå meget langt for at stille deres kulinariske vellyst.

Senere gennemspiller brødrene en parodi på en Merci-reklame, og de mimer til den karakteristiske tyske slowmotion reklamestil. Reklamen understreger deres (især James') kitschede campingvognsstil, og

de løber begge klodsede rundt, imens de udstiller deres omfangsrige kroppe mindre yndefuldt. På intet tidspunkt er man dog som modtager i tvivl om, at disse indslag er fikionaliseringer. Brødrene har ikke stjålet ost gennem vinduet, og den performede reklame er ikke en del af virkeligheden, som den er. I stedet udtrykker brødrene gennem en selvudstillende pinlighed, at de tør fremstille sig selv som mere eller mindre usympatiske, vulgære midaldrende mænd med dårlig smag. Adam understreger denne tendens, da brødrene tager til Rold Skov for at samle svampe. Adam er bange for både mørke og spøgelse, og snart hører man mystiske lyde, og det hele ender med en *The Blair Witch Project*-reference, hvor Adam farer vild, ser mystiske pinde og filmes i frøperspektiv, imens han siger, at han er bange og at det er hans skyld (ligesom Heather fra *The Blair Witch Project*). Til sidst i programmet går James afsted for at drikke en øl på Rold Storkro, mens Adam sidder rædselsslagen tilbage og spiller talloteri med sig selv. Den mislykkede svampejagt ender med, at de køber svampe sort for mere end 800 kroner.

I samme sæson afsnit 5 med egnsretter fra Østjylland eskalerer en uoverensstemmelse mellem James og Adam. James synes, det er fantastisk at sove i campingvognen, men Adam finder konstant på påskud for at tage på hotel. I dette afsnit må en skuffet James sige farvel til Adam, der lyver om et møde for at kunne sove på Molskroen. Det bliver imidlertid ikke nogen nydelse, da et par i værelset ved siden af dyrker meget højlydt sex, og Adam ligger og råber og banker på væggen. Her udstiller Adam flere usympatiske sider, idet han lyver for James, fremstår forfængelig, selvoptaget og i sidste ende lidt for smart, fordi han ender med en værre løsning end campingvognen.

Selvom de nævnte eksempler fortsat kan karakteriseres som en eksperimenterende genreleg, så er det udstillingen af usympatiske karaktertræk, der skaber både genretemativering og humorgenerering. Fikionaliseringer af brødrenes personaer bruges til at fremhæve og overdrive uheldige karaktertræk, og dermed skabes en forbindelse mellem latter

og latterliggørelse. I *Laughter and Ridicule* (2005) undersøger Michael Billig ud fra en socialpsykologisk tilgang, hvordan humor ikke bare er forbundet med noget positivt forløsende. Socialhistorisk set kan latter nemlig også karakteriseres som disciplinerende (Billig 2005: 202). Det er pinligt at blive grinet af, og for at undvige en potentiel smertelig pinlig latter retter vi os efter givne sociale spilleregler. Det betyder, at latterliggørelse kan betragtes som nødvendig for opretholdelse af den sociale orden. Latter kan simpelthen betyde en markering af andres overtrædelse af det socialt accepterede: "In this way, disciplinary humour, in ridiculing those who fail to comply with the codes of appropriateness, stands guard over rules, which are not assumed to be funny" (Billig 2005: 207).

Det et netop ved at bryde med en række sociale spilleregler, Price-brødrene fremkalder latter. De gør alt det, man ikke må: svælger i for meget og for fed mad, lyver, er egoistiske, pinlige, overvægtige og ærekære. Når vi griner af Price-brødrene, er det netop typisk, når de overskider den grænse, der i social sammenhæng ville kalde på disciplinering. Som vi har set, er det fiktionisering som retorisk strategi, der bruges til at understrege, overdrive og i høj grad tilføje til disse brud med de sociale spilleregler.

SELVIRONI OG LEGENDE NORMALITETSFORHANDLING.

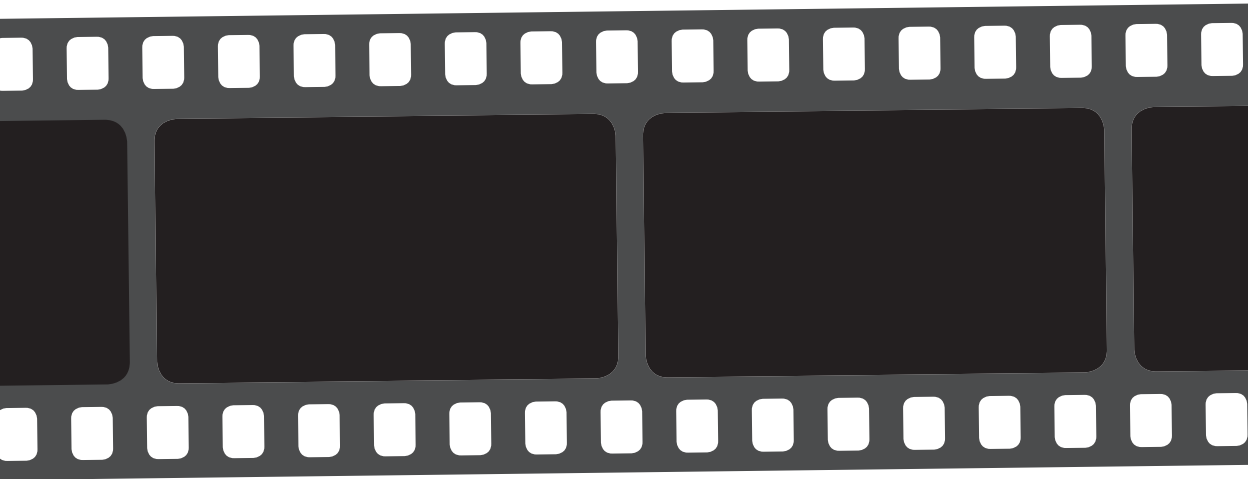
Når brødrene i den grad tør udstille deres overvægt og fedtglæde i overdrivende fiktioniseringer, fremstår de selvironiske. At være selvironisk giver mulighed for at stå ved og italesætte eventuelle karaktermæssige svagheder og begåede dumheder. Selvironi forbindes ofte med mod, ligesom det typisk styrker en sympatisk opfattelse af afsenderen (jf. Jacobsen 2012). Så når brødrene fremhæver og overdriver usympatiske karaktertræk, kan det potentielt vække modtagerens sympati og placere brødrene i en gunstig forhandlingsposition. I forskningen i fiktionelitet påpeges det, hvordan fiktionisering kan bevirke immunisering af modtageren (Jacobsen et al. 2013, Nielsen, Phelan & Walsh

2015). Når vi så åbenlyst inviteres til at opfatte dele af udsigelsen som opfundet, så kan vi heller ikke tage alle programmets holdningsytringer bogstaveligt. Det betyder, at Price-brødrene får mulighed for at lege med en række forskellige normalitetsforestillinger, uden vi for alvor tror, det er sådan, de virkelig er. I *Spise med Price* skinner selvironien således konstant igennem, men det sker samtidig med en gennemgående udfordring af det konforme. Brødrene både gør grin med og hylder sig selv og hinanden såvel som gamle og nye dyder, genrer og madlavningstendenser. Som også Leer påpeger det i forbindelse med tematiseringen af madlavningsgenren, er der ikke tale om hårdhændet kritik men snarere om en ”kærlig-drilsk leg” (Leer 2014: 165). Brødrene Price laver først og fremmest mad. Men de trækker tendenser fra både satire og comedy generelt ind i madprogramgenren og aktualiserer således flere populære tv-tendenser i et og samme udtryk. Dette nye generiske udtryk rummer et forhandlingspotential, der både adresserer manderollen, stereotyper, identitet, sociale spilleregler, genreopfattelse og modtagerens afkodning. Imens vi hygger os med soul food, fisk og flæsk, inviteres vi gennem fikcionalitet til at reflektere over traditioner, fordomme, adfærd og vores måde at bruge medier på.

REFERENCER.

- Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule. Towards a social Critique of Humour*. London: Sage.
- Bruun, H. (2011). *Dansk tv-satire. Underholdning med Kant*. København: Books on Demand GmbH.
- Butler, B. A. (2011). *Are you Hungry Tonight. Elvis Presley Kogenbogen*. København: Askholms Forlag.
- Carroll, N. (2014). *Humour. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Critchley, S. (2002) *On Humour. Thinking in Action*. London/New York.

- Jacobsen, L. B. (2012). *Fiktiobiografisme. Fiktionalisering som performativ strategi i dansk film og tv fra 2005 og frem*. Ph.d.-afhandling. Institut for Æstetik og Kommunikation – Nordisk Sprog og Litteratur. Aarhus Universitet.
- Jacobsen, L. B. (2015). "Fiktionalitet". *Medie- og kommunikationsleksikon*. Agger, G., Kolstrup, S. & Schrøder K., Jauert, P. (red.). Samfundslitteratur.
- Jacobsen, L. B., Kjerkegaard S., Nielsen, H.S., Kraglund R. A., Reestorff C. M. & Stage, C. (2013). *Fiktionalitet*. København: Samfundslitteratur.
- Leer, J. (2016). "Homosocial Heterotopias and Maculine Escapism in TV-Cooking Shows". *Food and Media: Practices, Distinctions and Heterotopias*. Routledge: 110-126.
- Leer, J. (2014). *Ma(d)skulinitet: Maskulinitetskonstruktioner i europæiske madprogrammer efter The Naked Chef i lyset af den maskuline krise*. Ph.d.-afhandling. Institut for Engelsk, Germansk og Romansk. Københavns Universitet.
- Leer, J. (2013). "Madlavning som maskulin eskapisme : maskulin identitet i The Naked Chef og Spise med Price". *Norma* (Vol. 8, Nr. 1): 42-57.
- Nyvang, C. & Leer, J. (2016). "Spise Reprise: Historiebrug i brd. Prices madprogramer. *Kulturstudier*, (Vol. 6, Nr. 1): 143-158.
- Phelan, J., Richard W. & Nielsen, H.S. (2015). "Ten Theses About Fictionality", *Narrative* (23:1): 61-73.
- Thorning-Schmidt, H. (2012): "Statsminister Helle Thorning-Schmidts tale ved Folketingets åbning tirsdag den 2. oktober 2012". *Statsministeriets hjemmeside*. Online: http://stm.dk/_p_13744.html (besøgt d. 19. august 2016)
- Walsh, R. (2007). *The Rhetoric of Fictionality*. Columbus: Ohio State Univ. Press.



CHAPTER IX.

ANKER GEMZØE

Vendelbo-
prisen
2017

FOLKETS RØSTER.

SPROG, ROLLE OG VÆRDIKAMP HOS
NIELS HAUSGAARD.

TRUBADUREN.

HVOR MUSIKERE OG SANGERE I DEN POPULÆRE BRANCHE siges i reglen at holde i 10 år, er det noget andet med Niels Hausgaard. Over 40 år efter debuten går hans årlige turneer gennem Danmark med mere end et halvt hundrede forestillinger for udsolgte huse. Der bliver lavet teater på hans sange: I 2015 havde Teatret Møllen (Haderslev) i samarbejde med Vendsyssel Teater premiere på forestillingen *Ifornuftens land*. Samme år tog han og Per Vers (rapper, performer, modtager af Modersmål-Prisen 2014) temperaturen på det danske sprog i *Hausgaard og Vers – rejsende i dansk*, seks udsendelser på tv-kanalen DRK. Turneen 2017 havde overskriften *Gud er stor (og forfængelig og nærtagende, men stor!)* og løb med over 60 forestillinger fra den 6.1. til den 24.4. Alt udsolgt.

Niels Hausgaard er blevet betegnet som ”én af de mest vedholdende og længst fungerende danske samfundsdebattører fra kulturens verden” (Eriksen 2015). Min ledetråd i det følgende er, at hans evne til at

udfylde og udvikle rollen som *trubadur* har været afgørende for denne funktion. Som trubadur har han kunnet give stemme til et stort blandet kor af folkelige røster og holdninger uden at slippe sin egen umiskendelige tone. Et signalement af trubadurtraditionen og Hausgaard bliver fulgt op af overvejelser over betydningen af dialektbrug og rolledigte i hans sange. Med disse søgelys fokuserer jeg på forholdet til sprog, roller og værdier ud fra to af hans klassiske lp'er/cd'er på vendelbomål: *"Kunst"* (1979) og *I fornuftens land* (1991). De er væsentlige i hans livsværk – og hovedstationer på vejen til trubaduren i dag.

Trubadurdigtningen opstod i Sydfrankrig i 1100- og 1200-tallet, nærmere bestemt i Occitanien, fra Provence ud til Atlanterhavs-kysten, hvor man talte occitansk (Langue d'Oc). Det var et område og en tid med en blomstrende høvisk kultur – og meget udbredte kætterbevægelser som katarerne og albigen-serne. Den første kendte trubadur, Guillaume de Poitiers (1071-1127) var hertug, men blandt de 400 kendte trubadurer var der også repræsentanter for flere samfundslag. Trubadurerne var professionelle underholdere, der sang med musikledsagelse og velforberedt gestisk sceneoptræden, oprindelig især ved de adelige hoffer. I løbet af 1200- og 1300-tallet bredte trubadurdigtningen sig til Catalonien omkring Barcelona, til Italien (Dante, Petrarca) og Tyskland (Minnesang, Walter von der Vogelweide).

Trubadurtraditionen er kendt for som høvisk kærlighedsdigtning at have påvirket senere tiders kærlighedsopfattelse, men sangene omfatter både det høvisk åndelige og det saftigt kødelige, det religiøse og det religionskritiske samt aggressive smædesange.¹ Også i udviklingen af et billedrigt sprog og af digt- og strofeformer – til hvert emne svarede en særlig form – har trubadurlyrikken været meget indflydelsesrig. Den er ophav til endnu levende former som *canzonen* og *sonetten*. Romanikken opvurderede trubadurdigtningen. I nyere tid har trubadurdigt-

1 Jf. *Verdens litteraturhistorie* bd. 2: 258.

ningen og -rollen haft stor betydning for så forskellige forfattere som Holger Drachmann, Ezra Pound og Evert Taube.

I Lars Lönnroths bog *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till ABBA* indgår der et kapitel om Nordens vel mest berømte trubadur, nemlig Evert Taube. Heri skildrer han udviklingen af den moderne trubadur som en ”mer konstnärlig variant af varieté-artisten.” (Lönnroth 1978: 265). Denne rolle optog træk af konferencieren på den engelske music hall og den franske og tyske kabaret, der samtidig blev udviklet rundt i de europæiske storbyer, hvori en hovedrolle tilfaldt ”en spirituell, kåserande konferencier, som introducerade numren med mycket prat om allt mellan himmel och jord.” (Lönnroth 1978: 266). Konferencieren såvel som sangeren er integreret i trubadurrollen hos Taube – lige som hos hans norske modstykke Alf Prøysen – og Niels Hausgaard. I trubadurmyten indgår også, slående i disse tilfælde, skikkelsens omflakken, globale udsyn og sociale erfaring. Publikum oplever en flydende overgang mellem trubaduren og de roller, han personificerer i sine sange og sin sceneoptræden. Men trubaduren *forholder sig* netop til sine tonelejer, sine talende og syngende figurer som roller, som masker, og går ikke restløst op i dem (jf. Lönnroth 1978: 291).

Endelig er den moderne trubadur utænkkelig uden et kompliceret samvirke mellem direkte interaktion med publikum på mere eller mindre intime scener og masseudbredelse på medieformidlede scener gennem plade og cd, radio, tv, film – samt aktuelt nettet og diverse former for streaming. Paradoksalt nok har de nye medier fremmet de senere års regulære renæssance for den mundtlige digtning med det helt enkle, ufiltrerede møde mellem kunstner og publikum og med trubaduren som en hovedfigur.

NIELS HAUSGAARD.

Niels Hausgaard er født i 1944 og vokset op i et indremissionsk hjem i Hirtshals. Som dreng var han involveret i noget småkriminalitet, der

medførte en anbringelse på børnehjemmet ”Himmelbjerggården”. Han påbegyndte en læreplads som kommis ved en isenkræmmer, men skiftede fag og blev udlært som smede- og maskinarbejder. En videreuddannelse som maskinmester blev ikke afsluttet. Det samme gjaldt skulpturlinjen ved Aarhus Kunstakademi. Den forlod han efter tre semestre, men den har efterladt spor i en fortsat strøm af malerier, der har dannet grundlag for de plade- og cd-omslag, som han alle selv har designet. Han har desuden arbejdet som karl på en gård, sømand, sejlene maskinmester på dispensation og lærervikar. I mange år har han boet på en ejendom nær landsbyen Hundeleve sydøst for Hirtshals, hvor han tager sig af sit stutteri for 30-40 ridebaneheste, når han ikke agerer som trubadur og entertainer. Han har været aktiv i *Folkebevægelsen mod EF* og senere i den ligeledes EU-kritiske Junibevægelse. I 2005 støttede han det humanistiske *Minoritetspartiet* i dets forsøg på at komme i Folketinget. Han har således en mangesidig erfaring med samfundslivet.

Som visesanger på vendelbomål blev Niels Hausgaard opdaget af Nordjyllands Radio (DR, Aalborg) i 1972 og blev året efter nummer 1 på Dansktoppen med gennembrudsnummeret ”Først en halv time på den ene side”. Bag sig har han siden debuten i 1973 godt en halv snes pladealbum/cd’er (se litteraturlisten). I 1991 udkom *20 år med Niels Hausgaard – en sangbog*. Pladerne fik en usædvanlig udbredelse, og han fik 3 guldplader (over 50.000 solgte eksemplarer) og 2 sølvplader (over 25.000) samt årets danske musikpris fra producenterne i 1983. Siden har han fået en række andre priser, herunder Modersmål-Prisen i 1997, *Otto Gelsted-prisen* i 2006 og samme år *Gelsted-Kirk-Scherfig-Prisen* på 25.000 kr., som han donerede til *Dagbladet Arbejderen*.

Op gennem 1990’erne og 00’erne har Hausgaard gjort sig stadigt stærkere gældende i flere medier. Han har således deltaget i en lang række tv-shows med blandt andre filmmanden Erik Clausen og forfatteren Klaus Rifbjerg. Han har sammen med instruktøren Lone Scherfig stået for manuskriptet til filmen *Hjemve* (2007), et satirisk portræt af

livet og mentaliteten i en lilleby. Kernen i hans virksomhed er fortsat de årlige, månedlange turneer gennem hele Danmark. Men mange af hans sange og flere shows er i dag tilgængelige på forskellige streaming-tjenester, fx iTunes, og diverse bidder af shows er bredt repræsenteret på YouTube.

I et typisk Hausgaard-show er han i nogle af sangene ledsaget af indtil flere musikere; gennem det meste af karrieren har Christian Alvad (professionel musiker, guitarist m.m.) været med, i de senere år er Signe Svendsen (selv succesrig sanger og sangskriver) blevet en del af holdet. Hovedsagen er, at han står på scenen foran en mikrofon med sin guitar, som han ofte stemmer på, mens han 'konverserer' med sit publikum. Nogle af sangene, meget færre i dag end tidligere, er på hans kendte vendelbomål, men hans øvrige optræden er og har altid været på rigsdansk, om end med indslag af 'citerede' replikker på diverse dialekter og sociolekter. En genkommende figur i hans sceniske fortællinger er en (særdeles fiktiv) bror, der repræsenterer 'den almindelige mening' og en tidstypisk adfærd. Hans shows er naturligvis omhyggelig forberedt, men han improviserer og varierer bevisligt en hel del over et skelet – med udpræget publikumsfornemmelse, nærvær og sans for timing. Hans fremtræden er rolig, hans gebærder beherskede, hans virkemidler økonomiske: underspillet humor, ironisk tonalitet, aktuelle satiriske hip, ordspil, spøjse selvkorrektioner og festlige selvdementier, velberegne pauser. Publikum er typisk medlevende og lattermildt.

I Niels Hausgaards sangstil og trubadurrolle flyder en række traditioner og udviklinger sammen.² Thorkil Green Nielsen, godt hjulpet af Christian Alvad, gav i sin bog *Niels Hausgaard. Mellem linjerne – Et por-*

2 Flere, end jeg her kan komme ind på, inddrages i den mig bekendt hidtil grundigste behandling af Niels Hausgaards værk: Tove Andersen: *Niels Hausgaard – en elskværdig provokatør. En analyse af folkesangerfenomenet og Niels Hausgaard*. Det er en upubliceret specialeafhandling på Dansk, Aalborg Universitet 1990 – hvis vigtigste begrænsning nu ligger i årstallet.

træt et første bud på nogle af de vigtigere: ”svensk visekunst, traditionel irsk og skotsk folkemusik og 60’ernes amerikanske og britiske folkemusikere, Bob Dylan, Joan Baez, Donovan og Leonard Cohen.” Christian Alvad har givet følgende ”opskrift på det Hausgaard’ske tonesprog”:

Det består af én del dyb, svensk visemelodi à la Evert Taube, Bellman og Cornelis Vreeswijk

- Én del traditionel skotsk-gælisk ballademusik
- Én del dansk skillingsvise
- Og én del uforklarlig Hausgaard.

Blandingsforholdet svinger fra melodi til melodi. For eksempel er Hausgaards valse næsten udelukkende inspireret af de svenske forbilleder. (Nielsen 1988: 40)

Niels Hausgaards sange og optræden kan vanskeligt tænkes uden for kontekster som den amerikanske *folk-revival* i begyndelsen af 1960’erne og den specielle skotske og irske tradition og ’lyd’, der siden udviklede sig. Danske aflæggere af folkesangsbølgen, blandt andre Per Dich, Cæsar, Trille, Freddy Fræk og Povl Dissing, dannede baggrund tillige med den samtidige opvurdering af den nordiske tradition for trubadurviser, hvor fx Sven Bertil Taubes Bellman-indspilninger blev banebrydende. Hertil kommer direkte danske efterkommere som Benny Andersen med *Svantes viser* (1974) og hans øvrige plader og shows i samarbejde med Povl Dissing – samt al den nye rockprægede musik på de nordiske sprog.

Den vedholdende succes for Hausgaards sceneshows kan også se i sammenhæng med flere parallelle eksempler på, at mundtlighed og direkte publikumskontakt komplementært til de elektroniske mediers voldsomt voksende udbredelse har fået fornyet betydning. *Standup-komikken*, en anglo-amerikansk værtshusgenre, fik et bredt gennemslag i Danmark op igennem 1990’erne med stjerner som Casper Chri-

stensen, Jan Gintberg, Mette Lisby, Thomas Wivel og Lars Hjortshøj. *Rapmusikken* kom til Danmark i slutningen af 1980'erne og har siden oplevet flere nye bølger. Med i billedet kan også regnes den betydelige succes for digtoplæsninger – i litteraturhuse, på turneer, festivaller og som led i de meget populære arrangementer med *poetry slam*, der sætter den unikke performance, den levende interaktion mellem kunstner og publikum, på spidsen.

DIALEKT OG ROLLEDIGT.

Udviklingen af nationalsprog under klassificering af varianter som dialekter betegner en intensiv, gensidig orientering mellem sprogformer, hvorunder dialekterne antager karakter af helhedsbilleder, regionale og sociale sprogmasker (Bachtin 1991: 458ff.). Dialekter er væsentlige udtryk for sprogets centrifugale, flerstemmige tendenser, som Bachtin udtrykker således i *Ordet i romanen*:

Alle ord lugter af en profession, en genre, en strømning, et parti, et bestemt værk, et bestemt menneske, en generation, en alder, dagen og timen. Ethvert ord lugter af kontekst og de kontekster, hvor det har levet sit socialt spændingsfyldte liv, alle ord og former er befolket med intentioner. I ordet findes der uundgåeligt kontekstuelle overtoner (genremæssige, periodebestemte, individuelle). (Bachtin 2003: 91)

Den litterære interesse for dialekter er særligt stærk og synlig i strømninger og perioder, hvor provins og hjemstavn er blevet prioriteret højt. Pioneren i dansk litteratur er St. St. Blicher med mange digte og sange og et højdepunkt i fortællings- og visekredsen *Æ Bindstouv* (1842). Med Det folkelige gennembrud omkring år 1900 blev hjemstavnsdigtning med tyngdepunkt i Nordjylland omkring Limfjorden,

ofte helt eller delvis på dialekt, igen et centralt indslag i dansk litteratur. Thøger Larsen og Jeppe Aakjær skrev digte og sange både på rigsdansk og på jysk dialekt, de sidstnævnte særligt ofte som lunt humoristiske rolledigte, lyriske jeger, der inkarnerer stemmer fra provinsen. Johannes V. Jensens roman *Kongens Fald* (1900-01) ender med Jakob Spillemands ravjyske afskedsviser, som også blev optaget i *Digte* (1906).

Niels Hausgaards fremtræden som visesanger på vendelbomål indgår i den nye bølge af regionallitteratur, som begyndte i 1970'erne og toppede i det følgende årti. Knud Sørensens lyrik og prosa er – med dens humoristiske indføling og underspillede satiriske skarphed – en interessant parallel til Hausgaards sange, skønt på rigsdansk. Som sprog for en presset bonde- og fiskerkultur, bredere for udkantserfaringer, og som led i 'syng dansk'- og spillemandsbevægelsen, blev dialekter igen aktualiseret som litteratursprog, især i sange og digte. Også lavkøbenhavnsk dialekt blev udfoldet som litteratursprog af arbejderforfatteren Gustav Christiansen i *Degte på daensg* (1979). Blandt flere andre samtidige eller snart følgende sangskrivere bør nævnes sang- og komikertrioen *De nattergale*, der slog igennem med sange på vestjysk i slutningen af 1980'erne og fik en enorm succes med *The Julekalender* i 1991 (overført, ligeledes med stor succes, til norsk af *Travelin' Strawberries*). Efter år 2000 har bearbejdning af udkantserfaringer atter været et centralt tema i en bred strøm af provinslitteratur, nu dog mest i romanform og uden megen brug af dialekt.

Niels Hausgaard har på coveret til sin anden LP *Til Ane* (1974) skrevet følgende om sin brug af dialekt:

Dialekten er hentet ca. fire km øst for Hirtshals i området omkring Horne, hvor den stadig i vid udtrækning tales rent og uforfalsket. Når jeg anvender en for mange ret uforståelig dialekt frem for rigsdansk, har det to grunde. Dels finder jeg vendelbomålet smukt og melodisk, dejligt

at synge, ligesom svensk er det. Og dels er det lettere for mig at være ærlig på vendelbomål, vel nok fordi det sprog er udtryk for et miljø, som jeg nærer de varmeste og mest ægte følelser for.

Skønt dialekt var en faktor i barndomshjemmet, er han dog opfostret på rigsmålet. I 'eksil' på børnehjemmet begyndte han at huske og lære sig vendelbomålet, hvilket han fortsatte med i de følgende år. Han har til en vis grad (som Blicher og Aakjær med deres jyske dialekter før ham) opfattet vendelbomål som et digtersprog, et sangsprog på linje med svensk.

I sine sange har Hausgaard flere metapoetiske konfrontationer mellem rigs- og vendelbomål, skarpest i "Poesi" (fra *Kom lad os danse*, 1985), hvis anden strofe lyder:

Min elskede er som en lilje hvid.
 Som dugdråber er hendes øjne.
 Hendes kølige kind er så blød og blid.
 Hendes hænder er så rene og nøgne.
 Såntj vil a aldrig ku skryev.
 Sæt min elskede *fæek-e å sij*.
 Så væ a, hva hon vil sæej.
 Hon vil sæej: Pty! Vil do intj skj!

Digteren, der føler sig som en svane i en andegård, spørger fortvivlet, hvorledes man skal kunne digte, når ens muse er en "goes", og når det mindste anstrøg af noget kulturelt får folk til at spørge, om "maj er tossi i *hvået*." Dialektens indbyggede folkelige, prosaisk jordbundne optik fungerer som en afsløring og grotesk degradering af rigsmålets overleverede poetiske vokabular. Patos skurrer også som et fremmedelement, når sproget er vendelbomål, således i titelsangen på *Kunst* (1979), som vi vil vende tilbage til.

Vendelbomål er et sprog for samfund, hvor man kender hinanden godt og meget derfor kan være underforstået i en samtale; det gælder om ikke at sige for meget, da det, der siges, nemt kan blive husket i lang tid. Dialekten disponerer for det forsigtige og jævnt prosaiske; det underspillede, litoten som figur, er en foretrukken udtryksform. Men dialekten rummer desuden en del kropslige udtryk, som er mere tabuiserede i rigsdansk. Det har Hausgaard, som bl.a. Tove Andersen har påpeget, ofte spillet på i en form for grotesk ”røvkomik”.

Forholdet til dialekt forskyder sig gradvis. Allerede i sangbogen fra 1991 konstaterer Hausgaard, under omtalen af *I fornuftens land* fra samme år, at han dels har udviklet sit eget sprog og udtryk, dels har tillempt dialekten i retning af det mere forståelige. ”Hvis udviklingen i mit sprog fortsætter, forudser jeg, at jeg om tyve år vil være i stand til at skrive på rigsdansk. Det ville jo gøre det hele noget mere enkelt.” (Hausgaard 1991b: 197).

I et interview i Kristeligt Dagblad den 9. september 2015 ved Daniel Øhrstrøm, under overskriften ”Det værste, man kan gøre i Nordjylland, er at sige noget dumt”, står der:

”Man kan bevare dialekterne på museer, men som dagligt sprog dør de. For det er også lyden af en anden tid,” siger Niels Hausgaard med sine lune, langsomme sætninger på svagt nordjysk, inden han påpeger, at der også kan være geografiske forskelle, der gør sig gældende i forhold til, hvor hurtigt man snakker:

”Jeg har den teori, at jo tættere en befolkning, man bor og vokser op i, jo hurtigere snakker man, fordi der er så mange om buddet og så mange, der står på spring til at tage ord ud af munden på en. Og det bliver sat i relief, når jeg så kommer hjem til Nordjylland. For der tager man den

tid, der skal til, sådan at vi ikke siger noget dumt, fordi det er det værste, man kan dér, hvor jeg kommer fra. For det bliver aldrig glemt.” (Ørhstrøm 2015)

Afskeden med vendelbomål virker definitiv, men ikke med den steds- og norminfluerede sprogkultur, den er et af flere mulige udtryk for. Det er også en hovedpointe i den førnævnte serie *Hausgaard og Vers – rejssende i dansk*.

Lokale sprogformer – dialekter, sociolekter og regionalsprog – og udsigelse i *rolledigte* øver en gensidig tiltrækning og søger ofte hinanden. Et rolledigt er en lyrisk form, hvor en digter bringer følelser og tanker hos en typisk skikkelse – ofte betegnet i titlen – til udtryk som monologisk jegudsigelse. Rolledigtet kendes tilbage i antikken, udvikles i middelalderens trubadurdigtning, i renæssancen, i 1700-tallets anakreontiske digtning, hvor det når et højdepunkt hos Bellman med Fredman-figuren og de øvrige rollehavende i hans verden, i romantikken – og i modernismens ’prosaisering’ af lyrikken. Et eksempel er T. S. Eliots ynkværdige J. Alfred Frufrock.

Aakjær dyrker med forkærlighed rolledigtet: ”Jeg er Havren” og ”Jeg bærer med Smil min Byrde” er kendte eksempler. I den svenske trubadurtradition raffinerer Evert Taube konversationsdigtets dialog mellem roller. I dansk visetradition udvikler Halfdan Rasmussen i sine ”Noget om...-digte” en speciel naivistisk rolle, ligesom Benny Andersen er skikkelsesdannende i *Svantes viser*.

FOLKETS MANGE RØSTER.

I det følgende vil jeg søge at anskueliggøre, hvorledes folkets røst i Niels Hausgaards sange får udtryk i et mangfoldigt kor af stridende stemmer, en ’uenighed, der gør klog’ med en omvendning af titlen på et af hans seneste shows: *Enighed gør dum*. Jeg begrænser mig hovedsageligt til den første fase af hans virke, hvor sangene fortsat er på dialekt. Mens

Hausgaards shows er under stadig udvikling, er det ikke ubegrundet at formode, at en stor del af hans blivende sange ligger i denne gruppe.

Mine eksempler vil jeg først og fremmest hente fra to lp'er/cd'er: *Kunst* (1979), et højdepunkt i den tidlige fase af Hausgaards virke, og *I fornuftens land* (1991), måske den sidste gennemførte samling af sange på vendelbomål. Der er et element af sammenligning i det, hvormed jeg ønsker at hævde og påvise en betydelig udvikling i omgangen med dialekt og rolledigt gennem forfatterskabet.

KUNST.

De to første sange på *Kunst* ligger i forlængelse af et hovedanliggende på de første plader efter debuten: at give ”udtryk for et miljø, som jeg nærer de varmeste og mest ægte følelser for” (som det formuleres i coveret på *Til Ane*). De handler om elskerparret Åge og Ida, der er gennemgående figurer på tværs af flere udgivelser. I den første, ”Åge og Ida”, skildres en situation, hvor Ida inviterer Åge op på sit værelse og lægger op til lidt intimitet i det håb, at forældrene vil være optaget af den efterkonfirmation, der finder sted i huset, altså at den allestedsnærværende kontrol vil være svækket lidt. Sangen begynder med Idas invitation på kaffe og munder ud i replikker fra Ida og hendes mor, der alligevel har været på vagt:

Jamen Åge, vi ka da osse *båer sece* lidt å snaek,
ejte dien klæer er tøer.
 Hys – hva er det?
 dar er noen på trappen.
 A tror det er *muer*, så har hon *høt os ilyval*.
 Luk op Ida – dar er kaffe.

Flere stemmer blander sig i denne gemytligt satiriske scene fra provinsen med dens balladeagtige tone, lidt komplicerede rytmik (skift mellem 4/4, 5/4 og 6/4) og velklingende musikalske arrangement.

Englekoret på *kaffe* fremmaner miljøets uløselige blanding af varm hygge og altseende kontrol.

”Åges ur” er en ren dialog, en konversationssang som hos Evert Taube. Men den er konsekvent holdt i en jævnt prosaisk tone, og stemmerne deklameres på det nærmeste til et stilfærdigt guitarakkompagnement. Åge forsøger at imponere Ida med alt det, som hans nye ur kan. Men Ida ender med at spørge:

Jamen Åge, behøve
do såntj en maskien,
nær no do er i læer som kommi?

At være kommis-lærling er ikke ligefrem det mest prestigefyldte og mandige i Hausgaards univers.

Sange som ”I mørkningen” og den underfundige ”Jalousi”, hvor konens begejstring for landposten sender manden på jagt efter sammes svage sider, ligger i samme folkelige rolle-genre. En særlig drejning får denne i den metafiktive tale- og deklamationssang ”Kunst”, hvor en fisker er meget imponeret af sin ven Ejnars evne til lave digte ud af alt lige fra sin nyfugede østre gavl over sild i saltlage til vestenvinden:

Veej, oh veej, oh væsten veej.
Do kommer *strygi* frå havve.
Do blæser *lyev* i æ konstnerseej,
å lyev i hvar detj som a lavver.

Apostrofen er tydeligvis Ejnars universalmiddel til at forvandle selv det mest prosaiske til poesi. Med en tilsvarende misbrug af ord kan vi tale om apostrofens parodiske apoteose. Men digteren er tydeligvis også stolt af sine originale verber - noget Aakjær skiftevis blev rost og latterliggjort for - og poetiske substantiver som ’lyev’.

Imidlertid markerer samlingen *Kunst* sig ved et bredt galleri af negative skikkelser. De er dels typificerede magthavere (borgmester, præst, lærer), dels udtryk for de små og nære samfunds mest frygtindgydende magtfaktor: den almindelige menings snæversynede, selv gode 'man'. Kritisk opfattede rollejeger findes fra starten hos Hausgaard, men her kommer de til at fylde mere i landskabet.

Der er den naivt militærbegeistrede soldat i "Kammeratskab", en march med trommer, harmonika og soldaterkor. "Olufs begravelse" rummer et skarpt kritisk signalement af en præst, der dømmes den fest- og sprutglade Oluf til fortabelse. En anden magthaver hænges ud i "Borgmesterens kirkegang", hvor Hausgaard 'moderniserer' en berømt forgænger, nemlig Harald Bergstedts "Borgmester Blussers Kirkegang" i *Sange fra Provinsen*, der blev udsendt i en række bøger fra 1913-1937. Endelig er der "Overlærer Madsen", hvis særlige landsbylærer-diktion gengives mesterligt af Hausgaard. Da han hyklerisk forsikrer den uartige dreng om, at det gør mere ondt på ham, som slår, end på ofret, er reaktionen: "Oh, grær Jens, så blyw ve./ tenk intj på mæ, bær slå te."³

I "Dårlige nerver" taler en stemme, som synes at være eksemplarisk for egnens 'man'. Han har en nabo, der er blevet arbejdsløs, og som derfor, mener han, bare drikker og driver den af under det påskud, at han har dårlige nerver. Det forarger den talende: "For dar er åelti arbitj nok til dæem dar vil", og dårlige nerver er bare en undskyldning. I sidste strofe har manden hængt sig, og det er gået sådan til:

For haj forsvæj, da a *spuer* om det ku *paes*,
 at vi *ajjer* sku betåel, for at haj ku gå å *naes*?
 Maj sku næsten troev, haj hår hat dårlige nærver.

3 Niels Hausgaard og hans norske 'forgænger' Alf Prøysen må have haft skoleerfaringer fælles, for portrættet af overlæreren minder slående om den ekstremt negative rolle, der er tildelt lærer Brekkestøl både i novellesamlingen *Dørstokken heme* og romanen *Trost i taklampe* (jf. Gemzøe 2013).

Melodien er en art tango, som ofte synes at knytte sig til en sådan rolle. Skønt den talende til sidst tvinges til at overveje, om dårlige nerver alligevel kunne være en mulighed, er det et grunddogme i 'das man', at der altid er arbejde til den, der vil. Det fremgår tydeligt af sangen "Jamen" fra den næste lp *Når alt kommer til alt*. Her lyder den samme floskel ud af købmandens bagbutik, den almindelige menings helligste sted, som et englekors-omkvæd, der ender i et liturgisk besværgende "Jamen".

Tilbage bliver to åbenlyst politiske sange. Den første er "Hvem bestemmer?", en vals akkompagneret med savblad og korledsagelse til den omkvædagtige gentagelse af strofens to sidste linjer. Det er en melodios 'opsang', noget af det nærmeste på en slagkraftig fællessang i Hausgaards hidtidige værk. Med valseformen og savbladet spiller den på en blanding af gårdsangervise og frelsersang og minder om Hausgaards indremissionske baggrund. I mundrette, ordsprogagtige vendinger fremmaner sangen dommedagsprofetierne i slutningen af 1970'erne, hvor de fleste politikere og økonomer var enige om, at landet stod 'på afgrundens rand'. Den syngende tilslutter sig diagnosen, men minder kritikerne, herunder sig selv, om, at "det er jo præsis, som de flest hår bestemt." Når man griber i egen barm, kan man måske godt stille det frække spørgsmål til demokratiet: "Dar er no en ting, det var skønt å ha væst,/ om de flæst er de bæest heller bærer de flæst." Rollen som kritisk sandsiger er imidlertid også en rolle, krydret med savbladets bævrende selvironi.

Den sidste sang er "Hilsen fra os". Den blev oprindeligt skrevet på bestilling til en lp udgivet af OOA (*Organisationen til Oplysning om Atomkraft*), hvor den skilte sig ud ved at lægge ordene i munden på tilhængerne. Den blev et meget stort hit og er på *Kunst* som den eneste gengivet i live-optagelse. Scenen er sat i købmandens bagbutik, som nævnt det lokale arnested for meningsdannelse. Det selvsikre 'vi' er overbevist om atomkraftens velsignelser og belægger det med mere eller (især) mindre velunderbyggede argumenter samt henvisning til vi-

denskab og eksperter. At have et a-kraftværk i deres nabolag vil de dog helt afgjort have sig frabedt:

Men værke ska leej på Sjællaj hår vi *tentj*
 heller Fyen hæen i dæj *øeste æej*.
 For å ha æ hær ve åes, nej, det vil vi godt nok intj.
 Det vil oss *bær* kom te å lej i *væej*.

Ud over den ironiske ladning af argumenterne for atomkraft virker sangen ved omkvædets afsløring af den dobbeltmoralske lille angst og tvivl, der har bremset selv overbeviste tilhængere i at ønske sig et a-kraftværk i egen baghave. Med sin underfundige brug af et rolle-vi er "Hilsen fra os" sikkert den enkelte ytring, der har haft størst betydning for den voksende danske opinion mod atomkraft.

I FORNUFTENS LAND.

Går vi til *I fornuftens land* (1991) er de mellemliggende 12 års udvikling til at få øje på. Mangfoldigheden af stemmer er der stadig, men vægten er forskudt. I sange om "Min brors barn", "Træt" og "Skruk" er den underfundige humor stadig fremherskende, men en skarpere tone er kommet ind i udleveringen af modens tyranni i "Tidens krav" og afsløringen i "Rejer og blomkål" af den rutinisering og nedslidning af samværet mellem venner, som ofte sker med alderen.

Hovedparten af sangene bidrager imidlertid til et mørkfarvet billede af den egn og det land, de omhandler, hvilket allerede titlen lægger an til:

I fornuftens land
 er himlen grå,
 træerne små,
 og fuglene siger ingenting.

Kursen sættes fra starten i ”Velbegavet”, holdt i en afslappet anglo-amerikansk folkesangsstil. Her præsenterer egnens *vi* sig som følger:

Åes her frå egnen, vi er jo som vi er.
 Det ser vi te hinaen så tit, vi er jo som vi er.
 Såentj vil vi oss helst blyv ve å væer.
 Det *tøgs* vi intj, dar-e no unaturligt i.
 Vor himmel er så høev å blo, å luften er så *ræen*.
 Vi snakker det *mjæst raiti* språg i verden.
 Vor *bøen* de er så flienk,
 å vor kvejfolk er så pæjn.
 Å så er vi så rasende valbegavve.

Selvtilfredsheden er urokkelig; selv om vi æder og drikker, så vi bliver tykke og fede omkring de 30, forstår vi godt, at Gud ikke kan stå for os. I de sidste to strofer tager vi-stemmen kraftig afstand fra den trussel mod idyllen, som udgøres af en tilflyttet fynbo med kone og skrækkeligt mange børn. Fynboer ”yngler som kaniner” og skulle sendes hjem eller i hvert fald samles i nogle lejre.

Bag sangen ligger den voksende højrepopulisme med Fremskridtspartiet (forløberen for Dansk Folkeparti) og beslægtede partier, der fik deres første parlamentariske gennembrud i 1973. På tidligere samlinger havde Hausgaard indført sit selvopfundne ”Egoistisk Folkeparti”. Lokalsamfundets uvilje mod tilflyttere er forstørret op i det groteske som allegori for en fremmedfjendsk strømning i landet. Den findes over alt, men var og er særligt stærk i de rurale yderkanter. Det har betydning også for opfattelsen af det nære samfund, og dets sprog, dialekten, går ikke ram forbi: ”Vi snakker det *mjæst raiti* språg i verden.”

Sangen ”I fornuftens land” beretter, indrammet af det før citerede omkvæd, en *nekrolog*. Som satirisk form har nekrologen en lang tradi-

tion.⁴ En fornuftig mand voksede op og blev så uudholdeligt normal, at konen endte med at stikke en kniv i ham. Hun blev frikendt, for skønt han passede sit job som forsikringsmand, havde han længe været død. ”En dygtig dreng” fortæller den triste historie om en levebrødspolitikker, der gør, hvad folk vil have, men ender med at diktere, hvad de skal. ”Havesyge”, hvori der igen indgår et metaforisk og moralsk omkvæd, er en allegori om en haveejer, hvis havesyge gør ham så paranoid, at han isolerer sig med hegn, vagthund og gevær.

I ”Rundt skal det gå” taler en rindalistisk, højrepopulistisk kulturpolitiker i fejende flotte floskler, måske med inspiration i Fremskridtspartiets farverige og berygtede Kresten Poulsgaard. Han kræver af al kultur, at den skal kunne gå rundt. Melodien er atter en tango, her med præg af cirkusmusik, passende, når det skal gå rundt i manegen. Hausgaards gengivelse af politikerens stemmeføring er snertende veloplagt. Mens den folkelige og dialektale synsvinkel tidligere stod som et positivt korrektiv til den rigsdanske højkultur er synsvinklen her i en vis udstrækning vendt om.

”Svineprinsessen” drejer på sin side fokus i ’fornuftens land’ bort fra magthaverne og skildrer gribende et offer for den selvsikre normalitets råhed, en mobningstragedie. Det er en anden form for nekrolog. En pige bliver stemplet og præget for livet med øgenavne som ”svintøjen” (”svinetønden”) og ”svineprinsessen”, fordi hun kommer fra landet og hendes far vistnok engang har haft svin. En stærk sang, som Hausgaard også, i justering til rigsdansk, har ladet indgå i nyere shows. Den sidste sang, ”Sommialik” (’fuld som en allike’) er en ’politisk’ sang, der viderefører og skærper genre og tone fra ”Hvem bestemmer?”.

Det er således tydeligt, at billedet af lokalsamfundet er langt mørkere, synsvinklen mere kritisk og de negative skikkelse mere fremtrædende. Til dette svarer et markant stilskifte. Mens det underspillede og litoten før

4 Et nyere eksempel er Edgar Lee Masters digtsamling *Spoon River Anthology* (1915).

var karakteristisk, er *hyperbolet*, den groteske overdrivelse, nu trådt i forgrunden. Det samme er den typificerende *allegori* som fremstillingsform.

TRUBADURENS FORVANDLING.

Fra debuten til i dag har Niels Hausgaards fremtræden og tone umiskendeligt været hans egen. Netop trubadurrollen kan imidlertid fastholde en sammenhæng og samtidig give uanet rum for forandringer. Med min sammenligning af to repræsentative plader/cd'er har jeg søgt at anskueliggøre en udvikling, der har videre gyldighed og kunne dokumenteres meget bredere. Rolledigtens fremherskende farve bliver markant mørkere gennem de tiår fra 1970'erne til omkring år 2000, hvor Niels Hausgaards 'klassiske' sange på vendelbomål bliver til. Det er min begrundede opfattelse, at alt dette også påvirker dialekten og hans forhold til den. Sammen med den svindende dialektbrug giver udviklingen i sangenes univers grund til at tro, at også fluktuationer i dialektens 'ideologiske lyd', dens værdimæssige ladning, bevidst eller ubevidst har gjort sig gældende.

Bag udviklingen ligger givetvis en sensitiv reaktion på voksende højrepopulistiske tendenser. Den forskydning har også konsekvenser for det forhold til lokalsamfundet, som er impliceret. "Åes her frå egnen" med vores selvtilfredshed og rasende uvilje mod fynboere er ganske vist allegoriske repræsentanter for fremmedfjendske tendenser i hele Danmark. Men det mindsker ikke kritikken af det provinsielle nære samfunds negative sider: en bornert, indeklemt atmosfære, hvor fjendtlighed over for fremmede er fundamental, hvor alle vogter på hinanden – og man skal passe godt på, hvad man siger.⁵

Der er hermed føjet nye facetter til billedet af Hausgaard i den fase, jeg først og fremmest har taget op. Men der er også belæg for at mene, at

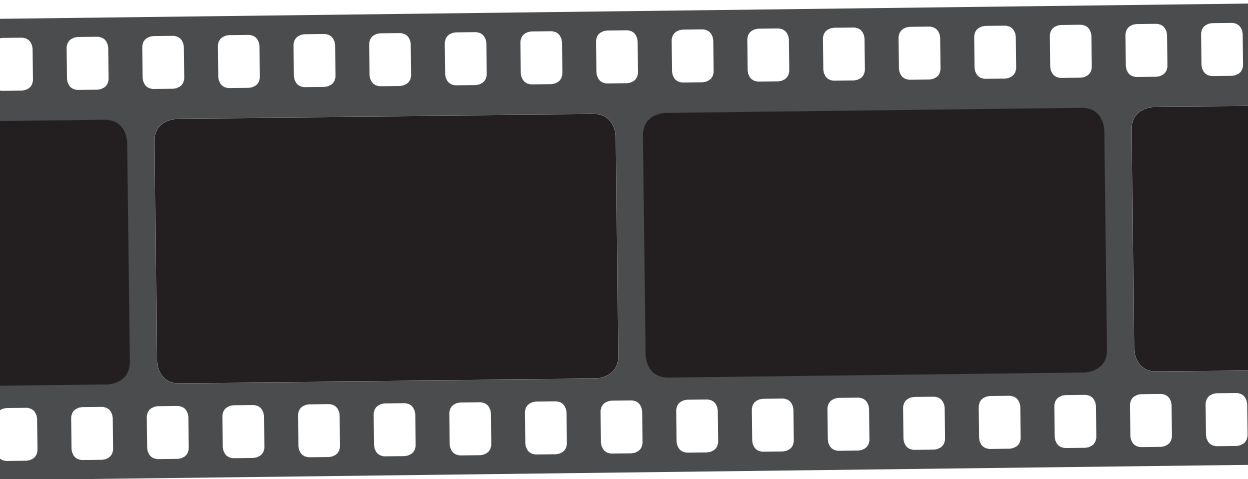
5 Hermed foregribes også de kritiske sider af det nuancerede billede af Udkantsdanmark, der er et væsentligt anliggende i dansk prosa efter år 2000, jf. mine synsvinkler i bl.a. Gemzøe 2016, 2014a og b, 2008a og b.

de skift, jeg har påvist og søgt at forklare, giver en baggrund for at forstå Niels Hausgaards videre udvikling som trubadur: fra sangskriver med rolledigte på vendelbomål til suveræn aktuel satiriker på rigsmål – fra dialekt til dansk, fra sang til show.

LITTERATURLISTE.

- Hausgaard, N. (1974). *Et Portræt* (LP/CD)
- Hausgaard, N. (1974). *Til Ane* (LP/CD)
- Hausgaard, N. (1976). *Men det går jo nok* (LP/CD)
- Hausgaard, N. (1979). *"Kunst"* (LP/CD)
- Hausgaard, N. (1981). "Dialekten er et samfunds lyd", in *Kritik* nr. 56.
- Hausgaard, N. (1982). *Når alt kommer til alt* (LP/CD)
- Hausgaard, N. (1983). ... *han tog realen med* (LP/CD)
- Hausgaard, N. (1985). *Kom lad os danse* (LP/CD)
- Hausgaard, N. (1988). *Som jeg altid plejer at sige* (LP/CD)
- Hausgaard, N. (1991a). *Ifornuftens land* (LP/CD)
- Hausgaard, N. (2006). *Flyv så* (LP/CD)
- Hausgaard, N. (1991b). *20 år med Niels Hausgaard – en sangbog*. Klaversatser: C. Alvad. Frederikshavn: Dafolo Forlag.
- Hausgaard, N. (1992). *En halv time tidligere* (LP/CD)
- Hausgaard, N. (1997). *Niels Hausgaard i herreværelset* (2 CD'er). København: DR.
- Hausgaard, N. (2007). Manuskriptforfatter til filmen *Hjemve* sammen med instruktøren Lone Scherfig.
- Hausgaard, N. (2009). *Hvad munden er fuld af* (show på DVD).
- Diverse indslag på YouTube.
- Flere henvisninger på www.nielshausgaard.dk
- Andersen, T. (1990). *Niels Hausgaard – en elskværdig provokatør. En analyse af folkesangerfænomenet og Niels Hausgaard*. Speciale i Dansk ved Aalborg Universitet.

- Bachtin, M. (1986). *Rabelais och skrattets historia*. Gråbo: Anthropos.
- Bachtin, M. M. (2003). *Ordet i romanen*. København: Gyldendal.
- Eriksen, J. (2015). "Muslimerne må selv løse deres problemer". Interview med N.H. i *BT*. 14. januar.
- Gemzøe, A. (2016). "Underdanmark i ny dansk prosa". I B. Agrell m.fl. (red.) *"inte kan jag berätta allas historia?" Föreställningar om arbetarlitteratur*. Göteborg: LIR.skrifter: 109-123.
- Gemzøe, A. (2014a). Det sidste nye og det gode gamle. Push- og pull-faktorer i dansk prosa efter 2000. *Edda* nr. 3: 255-264.
- Gemzøe, A. (2014b). "Ida Jessens Hvium-bøger – gerningssted og forbrydelse", in I. Orehovs (red.): *Litteratur och Lag. Skandinavisk kultur och litteratur i ett internationellt och tvärvetenskapligt perspektiv*. Riga: Acta Universitatis Latviensis: 112-123.
- Gemzøe, A. (2013). "Nostalgi, ironi og modernitet i Alf Prøysens roman". I B. I. Fyksen (red.): *Almindelige arbejdsfolk. Om Alf Prøysens prosaforfatterskab*. Vallset: Oplandske Bokforlag: 25-51.
- Gemzøe, A. (2008a). "En hjem-Stauns historie – Jens Smærup Sørensen: *Mærkedage. En historie*". *Dansk Noter* nr. 3: 6-13.
- Gemzøe, A. (2008b). "Grænser i Helle Helles roman *Rødby-Puttgarden*". I C. Zilliacus m.fl. (red.): *Gränser i nordisk litteratur/ Borders in Nordic Literature*, Vol. I-II. Åbo: Åbo Akademis förlag. Vol. I: 342-352.
- Lönnroth, L. (1978). *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till ABBA*. Stockholm: Prisma.
- Lönnroth, L. og Møller, P.U. m.fl. (1985). *Verdens litteraturhistorie* bd. 2, *Middelalderen*. København: Gyldendal.
- Nielsen, T. G. (1988). *Niels Hausgaard. Mellem linjerne – Et portræt*. Aarhus: Hovedland.
- Øhrstrøm, Daniel (2015). "Det værste, man kan gøre i Nordjylland, er at sige noget dumt". Interview med N.H. i *Kristeligt Dagblad*. 9. september.



CHAPTER X.

LOUISE THOMSEN
KRISTENSEN

Lokal-
prisen
2017

VÆRDI OG ØKONOMI I
LOKAL FILMPRODUKTION.
EN PRODUKTIONSANALYSE AF
DRÆBERNE FRA NIBE.

DER TALES I TIDEN OM EN SPATIAL ELLER RUMLIG VENDING inden for social- og humanvidenskaberne, hvor rum og steder i stigende grad tillægges en særlig betydning i en globaliseret, medieret og markedsgjort kultur. Dette ses blandt andet i mediestudier, hvor det undersøges, hvordan medier er medvirkende til at producere steder og deres betydning, samt hvordan steder i medier gøres til genstand for oplevelsesøkonomi, markedsføring og kommodificering (Waade 2013). Det er med afsæt i det stedlige perspektiv, at nærværende artikel er udarbejdet, idet den skal indeholde en produktionsanalyse af komediefilmen *Dræberne fra Nibe* med fokus på location.

Dræberne fra Nibe er skrevet og instrueret af Ole Bornedal, og den omhandler to jyske håndværkere, som er trætte af deres kedelige og sexløse ægteskaber, og som i en brandert hyrer en russisk lejemorder til at slå deres respektive ægtefæller ihjel, så de i fred og ro kan leve det søde liv for de sorte penge, de har tjent. De har imidlertid undervurderet

deres hustruer, som har et modtræk til mændenes planer, og hele miseren sender dem ud på en absurd rejse, der inkluderer endnu en lejemorder (Miso Film 2016). Filmen foregår, som titlen antyder, i den nordjyske by Nibe beliggende i Aalborg Kommune, hvor en stor del af filmen også er optaget i løbet af februar og marts 2016. Filmens samlede budget er på 22.000.000 kr., og den er produceret af Miso Film i co-produktion med 4Fiction og Nordisk Film. Den er støttet af Det Danske Filminstituts Markedsordning med 7.000.000 kr. samt produceret i samarbejde med DR og Den Vestdanske Filmpulje (Filmpuljen), hvoraf sidstnævnte har støttet med 1.750.000 kr. i produktionsstøtte (Milovic 2016; Holst 2016a).¹ Filmens placering i det provinsielle Nibe gør den interessant i en produktionsanalytisk kontekst med fokus på de stedlige aspekter, og det overordnede fokus er således: hvad betyder det for en film og filmproduktion, at den placeres et bestemt sted – og hvad betyder det for stedet, at en film placeres der?

Det empiriske fundament for produktionsanalysen er interviews med forskellige aktører både internt og eksternt i produktionen, og disse er suppleret med alment tilgængelige samt interne dokumenter og billeder, mailkorrespondancer og begrænsede observationer fra optagelserne for at give et bredt indblik i produktionen. Det faktum, at filmen endnu ikke var færdiglavet under udarbejdelsen af produktionsanalysen og først havde premiere efter affattelsen af denne artikel, medfører, at visse betragtninger beror på antagelser ud fra den indsamlede empiri, da en egentlig tekstanalytisk tilgang til filmen ikke har været mulig. Det forekommer imidlertid at bibringe en vis empirisk åbenhed, i kraft af at det endelige resultat ikke har fungeret som rettesnor eller facit og derfor ikke har influeret opfattelsen af eksempelvis de interviewedes udsagn, som i høj grad har fået lov at tale for sig selv.

1 Information om det resterende beløb op til det samlede budget på 22.000.000 kr. har ikke været tilgængelig.

HVORFOR NIBE?

Aalborg Kommune blev medlem af Filmpuljen i dens begyndelse i 2002 og to år frem, hvorefter kommunen afsagde sig medlemskabet frem til 2013, hvor den igen indtrådte i samarbejdet (Skole- og Kulturudvalget 2012).² Medlemskabet har i høj grad indflydelse på, at Nibe er valgt som location i *Dræberne fra Nibe*, men dette er ikke det eneste ræsonnement for valget, som det skal ses i det følgende. Undertegnedes forudindtagede forestilling om, hvorfor Nibe blev valgt som location, var den, at Bornedal som udgangspunkt havde et specifikt ønske om at lave en film i et aalborgensisk miljø omkring Limfjorden grundet hans opvækst i Nørresundby. Til spørgsmålet om, hvorfor Nibe er valgt som location, svarer han dog kort: ”Det er i høj grad på grund af Filmfonden [Filmpuljen] [...], fordi der kunne vi få støtte til filmen, som jo meget gerne skulle ligge i provinsen ét eller andet sted” (Bornedal 2016). Som det fremgår af Det Danske Filminstituts støttetildeling for Markedsordningen i 2015, var originaltitlen da også *Dræberne fra Hammel* (Det Danske Filminstitut 2015), men da Favrskov Kommune ikke er en del af Filmpuljen, måtte byen blive ændret. Bornedal udtaler i den forbindelse, at han fandt det oplagt at filme ved Limfjorden, som han kender og synes er et flot sted, da han fandt ud af, at Filmpuljen dækker det nordjyske område, som han opfatter som lidt ”forsømt” på film (Bornedal 2016). Der har således været et økonomisk incitament for at placere produktionen i Nibe i kraft af Filmpuljens samarbejde med Aalborg Kommune, som har affødt en refleksion over at bruge locations, som Bornedal kender fra barns ben.

Leder for Filmpuljen Carsten Holst understreger, at locations til filmen primært skulle findes inden for deres medlemskommuner, og at

2 Filmpuljen er en regionalt forankret filmfond med base i Filmby Aarhus, som yder støtte til blandt andet spillefilm, tv-serier, multimedieproduktioner og festivalaktiviteter, som helt eller delvist foregår i de kommuner, der er medlem (Den Vestdanske Filmpulje u.å.).

byen i princippet kunne være hvilken som helst inden for disse, men at netop Boredals ophav i Nørresundby har lagt til grund for valget af det nærliggende Nibe (Holst 2016). Producer på filmen Jonas Allen opfatter ligeledes den nordjyske location som central, men han udtaler, at Boredal helt fra start havde lyst til at placere produktionen i det nordjyske. Han oplyser dog samtidig, at det først er i præproduktionen omkring januar 2016, at det blev slået endeligt fast, at Nibe skulle være location (Allen 2016). Boredal selv oplyser, at han ikke havde et billede af noget specielt nordjysk fra starten i manuskriptskrivningsfasen, og at det først var i finansieringsfasen, at Nibe kom i spil (Boredal 2016). Dette udsagn bakker location manager Kenneth Berg op, da han påpeger, at de i Nibe søgte noget, der inden for Filmpuljens område var sammenligneligt med den midtjyske by Hammel (Berg 2016). Det er fælles for aktørerne, at de fokuserer på, at valget af Nibe har relation til Boredals opvækst i og tilknytning til området, og det er tydeligt, at der tilstræbes en fortælling om, at Boredal er vendt tilbage til rødderne for at filme. Det er blot et spørgsmål om, hvorvidt det var økonomien eller lysten til at optage i Nibe, der kom først.

NIBE I FILMEN.

I relation til, hvorfor Nibe er valgt som location, forekommer det ligeledes relevant at undersøge, hvordan Nibe som location så kommer i spil i *Dræberne fra Nibe*. Anne Marit Waade lancerer tre forskellige perspektiver på locations, hvilke er henholdsvis *location som miljø og symptom i fortællingen (diegesen)*, *location som filmisk landskab (ekstradiegetisk billedstof)* og *location og filmproduktion som lokalpolitisk og økonomisk værdi*. De to førstnævnte forholder sig til tekstens niveau og dens narrative og æstetiske kvaliteter, mens det tredje belyser, hvordan location og filmproduktion er en del af lokalpolitiske og samfundsøkonomiske interesser (Waade 2013). I det følgende skal jeg fokusere på de to perspektiver relateret til tekstens niveau for at give et indblik i,

hvordan man fra produktionens side har ønsket at benytte Nibe i *Dræberne fra Nibe*, og det sidste perspektiv skal belyses yderligere i afsnittet om filmproduktion i Nibe.

Waade baserer sin sondring mellem miljø og filmisk landskab på Martin Lefebvres teori, hvor ”miljøskildringen [er] relateret til den narrative repræsentation og fortællingens diegetiske univers, mens landskab er en æstetisk repræsentation og et ekstra-diegetisk lag, der udspringer fra billedkunstens landskabsblik” (Waade 2013). Det filmiske landskab forekommer at være essentielt i *Dræberne fra Nibe*, og production designer Søren Gam nævner, at produktionen blev inspireret af Nibes flade landskab, høje himmel og kilometerlange sigt. De ønskede derfor specifikt et landskabeligt lag i filmen med en direkte reference til billedkunsten, da de blev inspireret af malerier af den nordjyske Poul Anker Bech og amerikaneren Jeff Brouws’ USA-billeder foruden nogle landskabsbilleder af ukendt oprindelse fundet på internettet (Gam 2016). Billederne fundet på internettet skildrer blandt andet Mehuken vindmøllepark i Norge, som er et billedskønt område med smuk natur og vindmøller, og de øvrige billeder fra internettet skildrer ligeledes naturlandskaber med marker og træer, som konnoterer landlighed.

De valgte malerier af Bech er karakteriseret ved, at naturen spiller op mod det menneskeskabte i form af blandt andet landeveje, en campingvogn, et buskur og elmaster, og der synes ligeledes at være en kontrastering mellem det idylliske landskab og mørke skyer i horisonten, som det ses på billede 1, 2, 3 og 4. Bech var kendt for netop sine kontrasterende motiver, der portrætterer det smukke og det grimme side om side, samt for hans surrealisme og humor (Meldgaard 2009), og dette synes at stemme godt overens med *Dræberne fra Nibe* og det kontrastfyldte og humoristiske ved sammenstillingen af det rurale landskab og miljø over for det kriminalistiske aspekt omkring de udefrakommende lejemordere. Kontraster mellem artefakter og natur ses ligeledes hos Brouws med fotografier af en forladt bil på en mark, café- og motelskilte

Poul Anker Bechs malerier "Hovedvej A14" (1978), "Aften" (2008), "En vinterlang" (2005) og "Camping" (1986) er reproduceret i den trykte udgave af bogen. For at se disse henvises der således til denne.

For at fastholde overensstemmelse mellem den trykte og den digitale udgave bibeholdes disse sider blanke.

midt i ingenting og landeveje omkranset af marker. Ud fra inspirationsbillederne gives der således et indtryk af, at det rurale er i forgrunden i filmen, men at det samtidig kontrasteres af diverse moderne artefakter, og at den landlige idyl kontrasteres af noget, der lurer i horisonten.

Poul Anker Bechs malerier er reproduceret i den trykte udgave af bogen. For at se disse henvises der således til denne.

Fokus på landskabet som en fremtrædende faktor i filmen kommer ligeledes til udtryk hos Bornedal, der siger, at han opfatter det som vigtigt at lave film, der har en æstetik og et rum, som ikke blot placerer mennesker i lukkede rum i nærbilledkompositioner, men som giver plads til at vise, hvor menneskene befinder sig. Han uddyber, at han finder det interessant at skabe plads ved at skalere en film så stort som muligt og lave en visuel og æstetisk oplevelse, der er smuk, og at han desuden generelt arbejder med en dialektik mellem det tætte og det store billede. Han oplyser, at han generelt finder det spændende, at en films karakterer også er præget af det landskab, de befinder sig i, så natur, kultur og miljø smelter sammen (Bornedal 2016). Det ses af de eksteriøre locations i Nibe på billede 5, 6, 7 og 8 fremsendt af Gam, at der er valgt landskaber, som rummer kilometervis af marker og hav og generelt store kompositioner, som kan give det stort skalerede, smukke billede. Af locationlisten fremgår det desuden, at der er filmet landskabsbilleder med drone (Miso Film 2016a), der kan give det store billede, Bornedal ønsker (Billede 5-8).

Location som miljø og symptom i fortællingen lader sig selvklart bedst undersøge af en tekstanalytisk tilgang, som kan vise, hvordan diverse locations optræder i relation til narrativet, karakterer og konflikter i filmen. Det er dog muligt at lave nogle antagelser om dette ud fra udsagn fra interviews, pressemeddelelsen og øvrige dokumenter, der kan give en indikation af, hvilke hensigter der er i forbindelse med det diegetiske lag. Som det allerede skulle være klart, udgør det provinsielle Nibe rammen om filmen, og byens rolle i filmen forekom-



Billede 5-8. Udsnit af production designer Søren Gams fotografier fra Nibe og omegn (copyright Søren Gam).

mer at være mere end blot det landskabelige lag. Ud fra beskrivelsen af filmen i pressemeddelelsen samt bevidstheden om, at filmen foregår i provinsen, fik jeg tidligt i forløbet umiddelbare associationer til Joel og Ethan Coens *Fargo* (1996) samt filmatiseringen af Erling Jepsens roman *Frygtelig lykkelig* (2008), som begge er sorthumoristiske film med kriminalistiske elementer, der foregår i et provinsielt miljø. Jeg spurgte derfor Allen og Boredal om, hvorvidt de opfattede det provinsielle som en katalysator for komediegenren. Til dette svarer Allen bekræftende:

Ja, noget af det er selvfølgelig. Altså, på samme måde som *Fargo* og den måde, de snakker på, og når de kalder på hinanden, der er hele tiden ”jaa” og sådan noget. Det er klart, der ligger en vis komik i det. Så det er helt klart en ting, hvor man tænker: Nå, der kommer noget særegent, som man forstørrer og gør til noget komisk (Allen 2016).

Allen fokuserer således på, at særligt det sproglige kan have et komisk udtryk, når det forstørres og får en fremtrædende rolle, som det ligeledes er tilfældet i *Dræberne fra Nibe* ud fra Boredals ønske om at indspille hele filmen på klingende nordjysk (ritzau/FOKUS 2016).

Boredal er mere tilbageholdende i relation til koblingen mellem provins og komik og afkræfter, at disse skulle gå særligt godt i spænd, idet han udtrykker en undren over, hvad der skulle være specielt komisk ved provinsen. Han siger dog med et smil, at filmens tema omkring det sorte arbejde måske er særligt distinkt for visse steder i Jylland, hvor han tror, at en alternativ økonomi er større end de fleste andre steder, fordi det bedre kan skjules, ”eller slet og ret, fordi man hjælper hinanden mere” (Boredal 2016). Både Boredal og Allen mener dog også, at tematikken omkring de to mænd, som er trætte af deres koner, er universel og derfor ikke er særegen for provinsen, da det ifølge dem kan skabe identifikation hos de fleste (Allen 2016; Bor-

nedal 2016). Trods den universelle tematik tyder det imidlertid jævnt for Allen og Boredals udsagn på, at provinsen i filmen ikke blot udgør et ekstradiegetisk filmisk landskab, men at det ligeledes influerer det diegetiske niveau, og ”måden, tempoet, der ligesom snakkes på, spilles på” (Allen 2016).

Jørgen Riber Christensen og Kim Toft Hansen tilføjer en ekstra dimension i forståelsen af locations, idet de lancerer *intertekstuelle locations*, der betegner, at valg af locations fra produktionens side bevidst eller ubevidst er præget af deres intertekstuelle repertoire (Hansen 2016). Det er således ikke blot virkeligheden, der afsøges for locations, men også intertekstuelle referencer fra materiale, skaberne selv har set. Ovennævnte referencer til billedkunst har intertekstuel karakter, og en udtalt intertekstuel locationreference er desuden universerne i to af Coen-brødrenes film:

Ud fra manus definerede vi et absurd-grotesk univers, som dog tager udgangspunkt i virkeligheden. Det skulle være genkendeligt, men med et twist og en skæv kant. Som at se verdenen gennem et par særligt farvede briller. Stærkt inspireret af Coen-brødrenes film som *The Big Lebowski* og *Burn after reading* (Gam 2016).

Disse film er begge kendetegnede ved, at der sker noget dramatisk og uventet i et ellers udramatisk miljø, og inspirationen er tydelig med *Dræberne fra Nibes* blanding af en fredelig provinsby og udefrakommende lejermordere. Det er således ikke specifikke locations i Coen-filmene, som benyttes i filmen, men snarere deres stiliserede universer og sammensætningen af det absurd-groteske og genkendelige, som udgør en væsentligt inspirationskilde.

En anden intertekstuel location synes at være hele forestillingen om en provinsby, som udgør det, Gam omtaler som et ”lilleby-univers”

(Gam 2016). Christensen og Hansen peger på, at steder kan have direkte intertekstuelle referencer eller stereotype referencer (Christensen & Hansen 2015), og forestillingen om provinsbyen kan her anskues som en stereotyp reference. Gam beskriver, ”at i øvrigt fungerer Nibe by som et rigtig godt billede på lillebyen. *Livets gang i Lidenlund*, som en engang kendt tegneserie hed” (Gam 2016). Berg nævner også, at de i Nibe søgte en mindre dansk by, og at de specifikt søgte efter en by, der rummer en kirke, værtshus, restaurant, gågader med huse, som-



Billede 9-10. Egne fotos af Jernkroen i Nibe (copyright Louise Thomsen Kristensen).

merhusområde og jysk landskab inden for rækkevidde – ”altså en karakteristisk by i provinsen med alt, hvad det indebærer” (Berg 2016). Der har således været en vision om at skabe et billede af en mindre provinsby omgivet af et stort landskab, og Holst opfatter desuden det i filmen meget benyttede værtshus Jernkroen i Nibe³ som en tidslomme og et sted, der ikke har været lavet om på i mange år, og som udgør et autentisk og unikt miljø, som ifølge ham ikke er mulig at finde i topmoderniserede København (Holst 2016). Jernkroen er en charmerende ældre gul og hvid bygning, der inden for er præget af gul-brunlige nuancer, mørkeblåt gultæppe med ankre og mønstrede gardiner, som det ses på billede 9 og 10. Disse aspekter medfører således, at der skabes et billede af en stereotyp og lidt umoderne provinsby, som står i kontrast til storbyen med alt, hvad det indebærer.

FILMPRODUKTION I NIBE.

Som nævnt i overstående er location og filmproduktion som lokalpolitisk og økonomisk værdi ét af Waades perspektiver i relation til betydningen af location. Dette perspektiv er inspireret af Olof Hedlings bidrag i antologien *Regional Aesthetics – Locating Swedish Media*, hvor han fokuserer på film og filmproduktion som stedsmarkedsføring i forhold til *Wallanders* Ystad med et kritisk blik på filmturisme samt regional- og filmpolitik (Hedling 2010). Følgende afsnit skal omhandle, hvilke økonomiske overvejelser der har været fra produktionens side i forbindelse med at benytte Nibe som location samt overvejelser omkring, hvilken værdi en filmproduktion i Nibe kan tilføre byen.

Waade påpeger, at locations er gået fra at være en ubemærket baggrund i tv-fiktion til en væsentlig økonomisk og æstetisk faktor grundet den skærpede konkurrencesituation, internationalisering af produktioner og oplevelsesøkonomiske potentialer, der medtænkes i produk-

3 Jernkroen er kaldenavnet for Rådhuskroen i Nibe.

tionens økonomi og markedsføring (Waade 2013). Dette forekommer også at være tilfældet for film, og Holst nævner, at før Filmpuljen og den fynske pendant FilmFyn kom til i henholdsvis 2002 og 2003, blev størstedelen af de danske film som udgangspunkt lavet i og omkring København. Han anskuer derfor, at de regionale fonde har givet mulighed for at fortælle flere lokale historier og skabe opmærksomhed omkring at lave nogle andre fortællinger end dem, der foregår på Nørrebro i København (Holst 2016). I den forbindelse spiller locations en væsentlig rolle, fordi disse kan give det, Waade kalder lokalkolorit, som både kan vække genkendelsens fascination hos de stedkendte og manifestere et eksotisk miljø hos globale mediebrugere (Waade 2013).

Brugen af provinsielle locations kan således vise Danmark fra andre sider end blot hovedstaden, men dette er ligeledes, såvel som den udbredte brug af København som location, i høj grad forbundet med økonomiske aspekter. Som nævnt har valget af Nibe som location været influeret af, at produktionen, såfremt de ønskede støtte fra Filmpuljen, måtte placere en stor del af optagelserne i én af Filmpuljens medlemskommuner. Som Gam beskriver det, er det ”jo altid et kompromis mellem organisation, finansiering og visuelle ønsker, idet det regionale tilskud ændrer på økonomien, hver gang en location flyttes den ene eller den anden vej” (Gam 2016). Bornedal påpeger, at ”vi har virkelig brug for, dansk film har brug for de dér filmfonde, for ellers så kan man ikke finansiere en film, stort set, i Danmark i dag [...]. Så de penge, de kunne komme med til denne her film, de var altafgørende” (Bornedal 2016). Filmpuljens økonomiske bidrag på 1.750.000 kr. til filmen tillægges altså stor betydning og opfattes som en forudsætning for, at *Dræberne fra Nibe* har kunnet blive realiseret trods det, at det blot er en lille del af filmens samlede budget på 22.000.000 kr.

Foruden valget af Nibe i relation til finansiering fra Filmpuljen er der en række øvrige aspekter, som bærer præg af økonomiens indflydelse

på valg af locations. Berg beskriver nogle praktiske omstændigheder omkring valget af Nibe:

Vi havde ligesom Aalborg som pejlepunkt. Det har også noget med logistik at gøre og noget praktik i, at der skulle jo ikke være for langt at køre. Så hvis man lander i Aalborg, hvad findes der så, altså fysisk, når holdet, 20-30-40 mand, lander i Aalborg; hvor kører vi så hen derfra, så vi ikke kører os selv i ihjel i forhold til distancen? (Berg 2016).

Distancen fra Aalborg Lufthavn til Nibe har således været en vigtig faktor i forhold til placeringen i Nibe, i kraft af at transporttiden har været passende og derfor har været medbestemmende for det valgte sted.

Det praktiske og økonomiske aspekt spiller ligeledes ind i forhold til interiøre og eksteriøre optagelser, og det fremgår af locationlisten, at filmen ikke kun optaget i Nibe, men også på location i København og omegn samt i et studie i Værløse (Miso Film 2016a). Det fremgår desuden af locationlisten samt udsagn fra Berg, at de interiøre optagelser er foretaget både i København og omegn samt Nibe og omegn, mens eksteriøre optagelser udelukkende er filmet i Nibe og omegn. Berg nævner i den forbindelse, at de har placeret mange optagelser i København af produktionsrelaterede årsager, men at det er vigtigt, at man kan se, at det er Nibe i filmen. Han uddyber: ”Hvis ikke man ser Limfjorden og havnen og den hyggelige provinsielle stemning og det lokale værtshus, hvor de går ud ad døren og lidt hen ad vejen, og udsigten fra sommerhusene; det jyske landskab og så videre og så videre, så er der jo rent økonomisk ingen grund til at køre derover” (Berg 2016).

Netop det lokale værtshus Jernkroen har fået en fremtrædende rolle både interiørt og eksteriørt i filmen, og Gam omtaler valget af denne med ordene: ”Interiørt var vi heldige at falde over Jernkroen

(Rådhuskroen) i Nibe. Den gav en markant visualitet og en del flere locations end oprindeligt planlagt, da et par locations blev lagt sammen i denne” (Gam 2016). Det fremgår af locationlisten, at Jernkroen lægger lokaler til både pub, internetcafé og restaurant (Miso Film 2016a), og en sådan sammenlægning er selvsagt praktisk og økonomisk fordelagtig, og samtidig medfører det en eksponering af stedet, som kan vise sig fordelagtigt for ejeren Jess ”Røde” Kristiansen. Om dette udtaler han til Kristeligt Dagblad, at han håber på og gør klar til et ekstra rykind i forbindelse med filmens premiere, og han har i den forbindelse købt de lamper, som til optagelserne er blevet hængt op i krostuen, for at vække genkendelse ved eventuelle filmturister (Wasuus 2016). Det aspekt, at kroen beholder sit kaldenavn Jernkroen i filmen gør desuden, at der er en direkte reference til virkelighedens Jernkroen i Nibe, hvormed der skabes et interaktionsforhold mellem virkelighedens og fiktionens Nibe.

Det kommer således til udtryk, at der er en praktisk og økonomisk dimension, som har medført, at filmen ikke er optaget 100 % på location i Nibe, men at det dog er blevet prioriteret, at lokalkoloritten qua miljøskildringen og det filmiske landskab er genkendelig og i fokus. I forhold til genkendelsens fascination for stedkendte anskuer Berg, at lokalkendte i Nibe formodentligt vil kunne genkende byen i filmen med elementer som havnen, Jernkroen, udsigt over Limfjorden, Nibe Kirke, gågaden og Aalborg Lufthavn, som er medvirkende til, at filmen emmer af nibestemning (Berg 2016). Holst påpeger desuden, at der er en lokal stolthed forbundet med at have en filmproduktion i Nibe, og at eksempelvis lokale statister fra optagelserne på Jernkroen kommer til at snakke meget om deres oplevelse og dermed bliver gode ambassadører i forbindelse med filmens premiere (Holst 2016). Waade bruger begrebet *kulturelt medborgerskab*, som betegner, ”hvordan identitet og tilhørighed via kulturelt engagement og forbrug styrker demokratisk kultur og sammenhæng” (Waade 2013), og dette synes indirekte at være det,

Holst peger på i forhold til de lokale nibenitters engagement og stolthed i forbindelse med *Dræberne fra Nibe*.

Hvad angår manifesteringen af et eksotisk miljø hos globale mediebrugere, er dette et aspekt, som Filmpuljen er opmærksomme på, idet de ifølge Holst har fokus på filmturisme og branding af de byer, der filmes i, og han har også en formodning om, at eksempelvis Jernkroen kan tiltrække filmturister, hvis Kristiansen kan opdyrke det med hjælp fra Filmpuljen (Holst 2016). Opmærksomheden omkring Nibe by indgår ligeledes i overvejelserne hos Aalborg Kommune, og kulturchef for kultur og biblioteker Lis Rom Andersen bemærker:

Det kan jo gøre, at når folk ser filmen, så kender de ordet Nibe, og de ved også, hvordan det ser ud, og det er jo en måde sådan at eksponere på, at her er et sted, som godt kunne være værd at besøge måske, eller de støder på det i anden sammenhæng, jamen så har de hørt om Nibe før. Det er selvfølgelig en mulighed for os for at lave nogle historier i den lokale presse og også måske på landsplan om, at Nibe er et dejligt sted, og her kan man da godt bo, og her er der også et kulturliv (Andersen 2016).

Hun opfatter brugen af Nibe i filmen som en generel markedsføring af byen (Andersen 2016), og som det fremgår af ovenstående, er der en forhåbning om, at filmen kan være medvirkende til at eksponere byen og udbrede kendskab om dens muligheder.

VÆRDI OG ØKONOMI I LOKAL FILMPRODUKTION.

Jeg fremsatte indledningsvis spørgsmålet: hvad betyder det for en film og filmproduktion, at den placeres et bestemt sted – og hvad betyder det for stedet, at en film placeres der?, og analysen har vist, at der

er mange forskellige perspektiver på dette. *Dræberne fra Nibes* placering i Nibe har haft et økonomisk incitament, da Aalborg Kommunes medlemskab af Filmpuljen har muliggjort, at filmproduktionen kunne få økonomisk støtte derfra. Den valgte location kunne principielt være inden for hvilken som helst kommune, der er medlem af Filmpuljen, men både Bornedal, Holst, Allen og Berg så det som en oplagt mulighed at placere produktionen i et aalborgensisk miljø omkring Limfjorden, da Bornedal kender dette fra sin opvækst i Nørresundby. Der har således været både økonomiske og biografiske bevæggrunde for at vælge Nibe foruden overvejelser omkring byens landskabelige og provinsielle æstetik, som tillægges stor værdi for filmens udtryk.

Det er ikke blot produktionen, som har gjort sig overvejelser omkring værdi og økonomi i forbindelse med brugen af location i *Dræberne fra Nibe*; det har ligeledes en indflydelse på Nibe by og Aalborg Kommune, at der placeres en filmproduktion i området, og der er fra kommunens side et ønske om, at en filmproduktion i Nibe kan udbrede kendskabet til byen. Et øget kendskab til byen kan medføre filmturisme, som kan have økonomiske fordele for byen og dens erhvervsliv, og om end det er svært at foregribe, hvorvidt filmen kan tiltrække turister til byen, er der en forhåbning hos blandt andet Jernkroens ejer om, at der vil komme et rykind efter premieren. I Aalborg Kommunes overvejelser omkring, hvad filmproduktioner kan tilføre området, indgår der økonomiske aspekter såsom øget omsætning i det lokale erhvervsliv og etablering af arbejdspladser (Skole- og kulturudvalget 2012), men flere aktører fremhæver ligeledes ikke-pekuniære værdier som lokal stolthed, der opfattes som en betydningsfuld effekt for lokalsamfundet (Holst 2016; Andersen 2016). Der er desuden en forhåbning om, at flere medieproduktioner i Aalborg Kommune vil kunne understøtte lokale produktionsmiljøer, og dette vil ifølge Andersen medvirke til at fortælle flere lokale historier, som kan skabe genkendelighed for lokalbefolk-

ningen, bidrage til mangfoldigheden i film generelt og ikke mindst medføre lokal stolthed (Andersen 2016).

LITTERATUR.

- Allen, J. (2016). Interview foretaget af Thomas Mosebo Simonsen og Louise Thomsen Kristensen, Nibe 16.03.16.
- Andersen, L. R. (2016). Interview foretaget af Louise Thomsen Kristensen, Aalborg 04.04.16.
- Berg, K. (2016). Telefoninterview foretaget af Louise Thomsen Kristensen, Aalborg 05.04.16.
- Bornedal, Ole (2016). Interview foretaget af Thomas Mosebo Simonsen og Louise Thomsen Kristensen, Nibe 16.03.16.
- Christensen, J. R. & Hansen, K. T. (2015). "Northern Jutland as an Intertextual Location: Hyperrealities in Peripheral Denmark". I Nielsen, H. T. et al. (red.), *Non-Place: Representing Placelessness in Literature, Media and Culture*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag: 259-280.
- Det Danske Filminstitut (2015). "Spillefilm støttet efter Markedsordningen 2015". http://www.dfi.dk/Branche_og_stoette/Stoette/Stoettetildelinger/Markedsordningen-stoettetildelinger/Markedsordningen-stoettetildelinger-2015.aspx (Hentet 25.08.16).
- Den Vestdanske Filmpulje (u.å.). "Om DVF". <http://filmpuljen.dk/om-dvf/> (Hentet 13.05.16).
- Gam, S. (2016). Mailkorrespondance med Louise Thomsen Kristensen, 18.04-06.05.16.
- Hansen, K. T. (2016): "Location, produktion, policy, genre: En proceduremodel for analyse og tilblivelse". Arbejdsrapport #1: Udgivet i forbindelse med forskningsprojektet *Film- og tv-produktion i Nordjylland: hvordan snakker det offentlige og det private sammen?* <http://vbn.aau.dk/da/projects/film-og-tvproduktion-i-nordjylland-hvor->

- dan-snakker-det-private-og-offentlige-sammen(77d9b739-1a8a-4af3-9d5d-59a67cb8d597).html (Hentet 25.08.16).
- Hedling, O. (2010). "Murder, Mystery and Megabucks? Films and Film-making as Regional and Local Place Promotion in Southern Sweden". I Hedling, E. et al. (red.), *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*. Stockholm: Mediehistoriskt Arkiv 15: 263-290.
- Holst, C. (2016). Interview foretaget af Thomas Mosebo Simonsen og Louise Thomsen Kristensen, Nibe 16.03.16.
- Holst, C. (2016a). Mailkorrespondance med Louise Thomsen Kristensen, 02.04-19.05.16.
- Meldgaard, M. (2009). "Smilets maler er død". *Nordjyske*, 09.10.09. <http://nordjyske.dk/nyheder/smilets-maler-er-dod/c8af8337-6f2c-4ace-8184-25fa4b69c298/112/1513> (Hentet 13.05.16).
- Milovic, L. (2016). Mailkorrespondance med Louise Thomsen Kristensen, 02.04-10.05.16.
- Miso Film (2016). "Pressemeddelse, Dræberne fra Nibe", 20.02.16.
- Miso Film (2016a). "Locationliste, Dræberne fra Nibe".
- ritzau/FOKUS (2016). "Bornedals dræbere bliver klingende nordjyske". *BT*, 24.03.16. <http://www.bt.dk/underholdning/bornedals-draebere-bliver-klingende-nordjyske> (Hentet 13.05.16).
- Skole- og Kulturudvalget (2012). "Den Vestsjællandske Filmpulje". <http://referater.aalborgkommune.dk/Pdf.aspx?pdfnavn=17222941.PDF&type=punkt&moedeid=2299> (Hentet 13.05.16).
- Waade, A. M. (2013). *Wallanderland: Medieturisme og skandinavisk tv-krimi*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Washuus, D. (2016). "Ole Bornedal optager sin kommende film i Nordjylland". *Kristeligt Dagblad*, 18.03.16. <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/ole-bornedal-optager-sin-kommende-film-i-nordjylland> (Hentet 13.05.16).

CHAPTER XI.
CHRISTIAN JANTZEN
&
SANNE DOLLERUP

Stedfinder-
prisen
2017

HVERDAGSLIVETS POETIK. HETEROTOPIA SOM EN TEORI OM FORSTYRRELSE.

”Vanedannelse fortærer værker, tøj, møbler, ens kone og frygten for krig. [...] Kunst er til for at man kan genvinde fornemmelsen af at være i live; det er til for at få en til at føle ting, til at gøre stenen *stenagtig*.” (Sklovsky, 2012: 12).

PÅ AFVEJE.

HVERDAGSLIVET ER I HØJ GRAD RUTINEPRÆGET. VI STÅR op om morgenen, børster tænder, forretter vores nødtørft, tager klæder på, spiser morgenmad, snakker med vores nærmeste som vi nu plejer at gøre. Og sådan fortsætter det meste af dagen, på vej til og fra arbejde, på arbejde, under indkøb, om aftenen ved middagsbordet, i venners lag, ved medie- og alskens andet valg. Det er trygt men forudsigeligt eller forudsigeligt men trygt. At livet i lange stræk netop er stabilt og at dette bidrager til erfaringen af kontinuitet og sammenhæng, er en væsentligt pointe i katastrofeteorien. Samme teori fremhæver katastrofens betyd-

ning: dvs. hvordan kortvarige, pludselige forstyrrelser er nødvendige for udvikling, kendetegnet ved etablering af en ny stabilitet (Thom, 1977).

I det følgende skal det handle om disse pludselige forstyrrelser, der bryder den planlagte orden. Hensigten er at levere et bidrag til begrebsliggørelse af de situationer i hverdagen, hvor vi gribes af en hændelse som vi ikke forlods havde begrebet kognitivt eller som vi endnu ikke var affektivt forberedt på. Det handler om destabiliserende kvaliteter som fx gru, ekstase, forelskelse og fortabelse: altså der, hvor vi er på afveje i forhold til de mål, vi egentlig havde sat os. Det er ikke noget, der hænder hele tiden – men når det hænder, så sætter det for en stund almindelige gøremål ud af kraft. Uventet og utilsigtet, så forstyrrer det den selvfølgelighed, som følelsesmæssigt såvel som mentalt præger hverdagen. Vi er på afveje i forhold til vores egentlige ærinde, måske endog i en blindgyde. Med et er hverdagen ikke helt så selvfølgelig endda. Vi er i oplevelsernes domæne, der hvor fascination og frygt, væmmelse og forjættelse regerer.

Alle mennesker sover, spiser, arbejder i et vist omfang, mange mennesker parrer sig, soignerer sig og klæder sig af og på. Moderne mennesker læser, ser, hører desuden medieret kommunikation, de bruger avanceret teknologi, der eksternaliserer hukommelsen, de bevæger sig ved sofistikerede vehikler. Og de køber ind. Dette sidste er en konsekvens af en kapitalistisk samfundsorganisering, der betyder, at moderne mennesker kun i meget ringe omfang er selvforsynende. Resten må tilkøbes, hvis livet skal opretholdes. Denne aktivitet fylder faktisk temmelig meget i hverdagen. Den gennemsnitlige amerikaner spenderer fx 40 minutter om dagen på indkøb (Bureau of Labor Statistics, 2014). Vi bruger derfor denne aktivitet som eksempel.

I litteraturen om shopping, skelnes der generelt mellem en planlagt form og en mere spontan form (fx Falk & Campbell, 1997). Den planlagte form, *instrumental shopping*, er kendetegnet ved, at aktiviteten tjener et på forhånd specificeret mål (fx at købe håndsæbe). Denne form for

shopping er med et begreb fra Apter (1989) telisk: den er et middel til at nå dette mål (anskaffelse). Aktiviteten er vellykket, når målet nås – og gerne med så få omkostninger (tid og/eller penge) som muligt. I den mere spontane form, *recreational shopping*, er selve aktiviteten formålet. Shopping har i så fald ikke et mål ud over sig selv. Den er paratelsk (ibid.). Vi går på indkøb for at se: for at se, hvad der kunne friste, og ikke for at købe noget ganske bestemt. Strøturen kan sagtens være planlagt (fx tidsmæssigt eller geografisk), men der er ikke på forhånd fastlagt præcise kriterier for, hvornår den er mere eller mindre vellykket. Vi bliver ved, så længe legen er god. I denne form er aktiviteten adspredende.

Her skal det imidlertid handle om de situationer, der hverken er instrumentelle for en målopfyldelse eller rent adspredende. Det handler om noget andet. Det handler nærmere bestemt om, hvad der sker, når enten den instrumentelle eller den adspredende hensigt forstyrres – af noget andet. Noget andet, der ikke er en brugerdefineret hensigt, men tværtimod griber den uforvarende bruger. Dette andet kan være dragende, det kan være skræmmende, det kan være dragende og skræmmende på samme gang. Under alle omstændigheder destabiliserer dette 'andet' både de teliske og de paratelske handlemønstre. Spørgsmålet er derfor: Hvordan kan dette andet, der griber, begribes?

I en periode observerede vi kundedadfærd i Danmarks nok mest eksklusive jagtbutik. Her er et uddrag fra den kvindelige forskers selv-rapportering fra studiet:

”Butikken tiltalte mig overhovedet ikke. Tværtimod, så virkede den næsten frastødende. Den var så fremmedartet, at jeg blev nødt til at tage mig meget sammen, da jeg første gang åbnede butikkens tunge indgangsdør. Jeg følte mig på udebane, at jeg ikke hørte hjemme her, og at kunderne øjeblikkeligt ville kunne gennemskue dette. Efter et par dages observationsstudie følte jeg mig stadigvæk ikke

tilpas i butikken. Jeg følte mig som en turist i et fremmed land, der hverken forstod de indfødte eller lignede dem. Ikke desto mindre var der noget mærkeligt tiltrækkende ved butikken.”

Butikken var frastødende, men ikke desto mindre dragende. Dette gjaldt ikke kun observatøren, men også mange tilfældigt forbipasserende af hankøn. De stoppede typisk op for at kigge ind ad vinduerne, når de øjnede butikken. Ikke så få dristede sig ind i butikken, men mange vendte abrupt om, så snart de opdagede, at det var en jagtbutik. Mange faste kunder kunne derimod bruge flere timer – og svimlende beløb – inde i butikken. De kunne ved ankomst annoncere, at de havde travlt og ikke tid til en snak, men alligevel fortabe sig i vareudvalget og i konversation med butiksbestyrelsen.

Butikken forstyrrede tingenes sædvanlige orden, hvor tingens affektive værdi og kognitive semantik plejer at være nogenlunde entydig. Her herskede til gengæld følelsesmæssig ambivalens og semantisk ambiguitet. Også selve livets gang blev forstyrret. Den tilfældige passerendes byvandring blev ført på afveje. For den faste kunde – ikke sjældent en forretningsmand – gik tiden i stå.

Dette kalder på en teori om forstyrrelse for at forklare, hvad der sker, når klare målsætninger afspores på en uforudset og uforudsigelig måde ved en pludselig og spontan tiltrækning eller frastødning. Vores artikel vil bidrage til en sådan teori ved at fokusere på den ramme, der forstyrrer, afleder, udskyder. Det vil sige, at vi ser på *stedets* betydning for brugeres affektive engagement. Vi interesserer os følgelig for de epistemologiske kvaliteter, der gør ’stedet’ æggende, væmmeligt, fascinerende eller grufremkaldende – anderledes. Denne ramme er baseret på begrebet *heterotopia*. Heterotopier er virkelige steder, der griber ind i hverdagslivets forudsigelige regelmæssighed. Derved frembringer de affekter af både nydelsesfuld og foruroligende karakter.

Ved at anlægge et heterotopisk perspektiv bliver stedets og rummets effekt på ikke blot hverdagslivets betydning, men også dets affekter tydeligt. I forlængelse af humangeografien forstår vi *sted* som en spatialitet, der er historisk struktureret: formet af brugerens private historie såvel som af hvad der i årenes løb er hændt i og med dette rum (Tuan 1975). Denne struktur opfatter vi som en *tekst*, skrevet og læst. Den pointe, som vi vil forsøge at vise, er, at der i denne 'læsning' og 'skrivning' kan fremtræde affekter, der modsætter sig betydningerne, hvorved der uventet opstår intens fascination eller væmmelse, forelskelse eller had. Dette er netop poetik: nemlig fremhævelsen af betydninger og følelser, der til dagligt forbliver i baggrunden. Sten der (atter) gøres stenagtige.

HETEROTOPIA.

Heterotopia er et sammensat navneord, bestående af *heteros* (græsk: "andet") og *topos* (græsk: "sted"). I oprindelig forstand er det et medicinsk begreb for fejlplaceret væv. Foucault introducerede begrebet i humanvidenskaberne i et foredrag for arkitekter i 1967, der først blev publiceret posthumt (Foucault, 1984). Teksten er berygtet for sin dunkelhed. Humangeografen Soja har karakteriseret den som "frustrerende ufuldstændig, inkonsistent og usammenhængende" og kritiserer forfatteren for at være "snæversynet fokuseret på mærkelige mikrogeografier, nærsynet og nær-stedet [*nearsighted and near-sit*], afvigende og lumsk apolitisk" (Soja, 1996: 162). Samtidig anerkender han, at heterotopologi er en nødvendig øvelse for at forstyrre, destabilisere og dekonstruere den gængse måde at tænke rum på. Den viser rummet som 'noget andet' (ibid: 163).

Heterotopier er *andre steder*, dvs. steder, der ikke styres af de regler, normer og begrænsninger, som kendetegner hverdagen og gør den forudsigelig. I denne 'andethed' udfordres den logik, der ellers kendetegner rummets organisering, hvilket bryder med forventninger og ruti-

ner. I humangeografien har man typisk fortolket sådanne 'andre steder' enten ved at knytte an til det karnavaleske (Bakhtin, 1984) eller til Lefebvres beslægtede "heterotopi" (Lefebvre, 2003). I begge tilfælde fremhæves så det potentielt frisættende aspekt ved heterotopia. Det tolkes som et sted, der modsætter sig og overskrider den dominerende samfundsorden (jf. Johnson, 2006; Kharlamov, 2014). I den optik bliver heterotopier til marginale steder i samfundets udkant, hvor udgrænsede grupper trives uden at være overvåget eller underlagt samfundsmæssig kontrol. Foucault giver selv en række eksempler på sådanne fristeder: festivaler, årsmarkeder, amerikanske motelværelser (hvor utroskab og andre udskejelser flourerer), bordeller og feriebyer (Foucault, 1986).

Andre eksempler i Foucaults tekst modsiger dog en entydig utopisk fortolkning af heterotopiernes funktion: fængsler, kaserner, plejehjem, psykiatriske anstalter, sygekolonier og kirkegårde. Her er sjældent plads til munterhed.

Fællesnævneren for samtlige eksempler er, at heterotopier adskiller sig fra hverdagslivets homogene, velordnede steder. Desuden er heterotopier ikke-utopiske. Ifølge Foucault er utopier "grundlæggende ikke-virkelige steder", der viser "selve samfundet i en fuldkommen form eller også samfundet vendt på hovedet" (ibid.: 24). Utopier er virtuelle modsteder til virkelige steder. Heterotopier derimod er virkelige modsteder, der udfordrer og destabiliserer almindelige steder. De er grundlæggende tvetydige. De er nemlig "uden for alle steder", "absolut forskellige" fra alle andre virkelige steder, og dog er de virkelige: De tilhører virkelighedens rige (ibid.).

Et definerende kendetegn for heterotopier synes endvidere at være, at de forstyrrer modernitetens dikotomier, der ellers parcellerede samfundet i særskilte sfærer: fx det offentlige og det private, arbejde og fritid, maskulin og feminin, nyttig og unyttig (fx kunst). Heterotopier udvisker sådanne skel: bordeller er fx både offentlige (adgang) og private (intime handlinger), de indebærer arbejde såvel som fritid (forly-

stelser) og mikser (illusioner om) kærlighed med penge. Skibe – et typisk Foucault-eksempel – er klart afgrænsede steder, ”lukket omkring sig selv” (ibid.: 27), der befinder sig intet- og alligevel allesteds, mens de sejler fra havn til havn, ”prisgivet havets uendelighed” (ibid.). Heterotopier opløser således ikke kun sædvanlige distinktioner. De undergraver også almindelige opfattelser af tid og rum.

For at vende tilbage til vores shoppingunivers, så bliver butikker heterotopiske, når de bygger på andre regler end dem, der regulerer almindelig handel. Heterotopiske butikker fremtræder som andet og mere end bare en forretning. Vores jagtbutik for eksempel drejer sig, heterotopisk set, ikke kun om at købe rifler, tøj eller gear. Den er samtidig tilrettelagt som et distinkt maskulint univers uden dog at være forankret i traditionelle maskuline jagtværdier (fx at være i pagt med naturen eller selv at kunne nedlægge aftenmåltidet). Hensigten i butikken er snarere at anvende jagt som et værktøj til at netværke blandt den danske elite: adelen, ’gamle penge’, ’nye penge’, administrerende direktører og bestyrelsesmedlemmer. Butiksbesøg handler således også om at øve sig i denne manderolle: om at udvikle, vedligeholde og forfine sin fremtræden ved køb af varer og – ikke mindst – ved samtaler med butiksbestyreren (der angiveligt kender de fleste mænd i den danske elite). Det ironiske er imidlertid, at en del faste kunder går ’shop-amok’, mens de leger denne maskuline rolle. Deres adfærd ligner slående den, som man ellers ville betegnes som udpræget feminin: fx at ose i timevis, at vide alt om beklædningsgenstande eller lave en catwalk, mens tøjet prøves.

Johnson (2006: 84) påpeger, at heterotopier på grund af ambivalensen og ambiguiteten er ”fundamentalt foruroligende steder”, idet de ændrer hverdagsoplevelsen. Dette indebærer for det første, at de er anti-utopiske. De er ”ikke bundet til et sted, der indebærer et løfte, et håb eller nogen som helst oprindelig form for modstand eller frisættelse” (ibid.). For det andet udfordrer de vores rutiner og selvforståelser

uden at anvise klare alternativer. Heterotopier ”indstifter en forskel og udfordrer det rum, hvor vi kunne føle os hjemme” (ibid.).

Johnson gør endvidere opmærksom på, at der ikke findes rene former for heterotopia. Heterotopier er altid flettet sammen med den sædvanlige orden, som de ellers har til hensigt at forstyrre eller foregiver at hindre. De synliggør derved de spændinger og indre modsætninger i samfundets dominerende strukturer og i vores måde at gebærde os i disse. Måske bør heterotopier, som foreslået af Hook (2007), ikke opfattes som konkrete steder, men derimod som en analytik: ”det er en bestemt måde *at se* på sted, rum *eller tekst*” (ibid.: 186; forfatterens kursivering).

Dette perspektiv vil vi forsøge at videreudvikle i det efterfølgende. Heterotopier drejer sig ikke blot om at se på rum, men også se på sig selv i rummet, mens man opfører sig i rummet: dvs. se på sig selv i gang med at opføre handlingen ’at læse en tekst’, og se sig tabe sig selv, mens man ’læser’, og alligevel få nogen mening ud af både ’teksten’ og sin egen opførelse i denne ’taben’. Engagement (fx at blive opslugt på en festival) men også fremmedgørelse (fx at føle sig afskåret fra virkeligheden på en psykiatrisk anstalt) er eksempler på denne ’taben’. Heterotopier konfronterer os med, hvordan det er at være *out of place*, ude af sig selv. De viser os vor egen ’andethed’ eller fremmedhed. Som en tekstanalytik drejer heterotopier sig om ’andethed’, om ’at gøre andet’, om ’at eget gøres andet’ – altså om ’andetgørelse’. Heterotopia som ’andetgørelse’ fremhæver tekstproblematikken: nemlig hvad tekster, skrevet og læst, i grunden er.

’AT LÆSE’ OG ’AT SKRIVE’ STEDET.

1980’ernes såkaldte *litterære vending* destabiliserede den kulturelle antropologiske metoder og genstandsfelt. At lave antropologisk feltarbejde og præsentere resultaterne for en læserskare var ikke længere kun et spørgsmål om at berette nogle objektive *facts*. Allerede ti år før fremkomsten af den postmoderne antropologi havde Geertz autoritativt fast-

slået, at antropologi drejede sig om fortolkning af kulturer. Antropologi var læsning og kultur var ”et ensemble af tekster, i sig selv ensembler, som antropologen anstrenger sig for at læse henover skulderne på dem, som disse tekster med rette tilhører” (Geertz, 1973: 452). ’Den litterære vending’ udvidede denne opfattelse ved at problematisere disse ’kultur-teksters’ forfatterskab. Det kunne godt være, at kultur var en samling tekster, men hvem havde i givet fald skrevet dem? At gøre antropologi drejede sig ikke kun om at læse, men også om at skrive kultur (Clifford & Marcus, 1986). Antropologien konstruerer en mere eller mindre kohærent repræsentation (dvs. ’en tekst’) ud fra en mangfoldighed af artefakter, performanser, interaktioner, symboler og værdier, der ved første øjekast kan se kaotiske og inkohærente ud. Ved denne fremgangsmåde gøres ellers upåagtede mønstre af hverdagsbegivenheder eksplicite og ualmindelige.

At skrive kultur på antropologisk facon rejser endvidere spørgsmålet om ejerskab. Hvem tilhører i grunden disse skrevne tekster: de indfødte, hvis adfærd antropologen har ’læst’, eller antropologen, der har nedfældet sine observationer på skrift, eller læserne, der har tilegnet sig det skrevne? Dette forhold er politisk, idet det drejer sig om ejerskab og om den samfundsmæssige brug, som ’forfatterskab’ kan have: hvem skriver teksten med hvilke hensigter og med hvilken effekt?

Et geertziansk syn på shopping ville for eksempel være at læse denne aktivitet som en tekst, der med rette tilhører forbrugerne, der skriver den ved at opføre sig på bestemte måder i butikken eller ved at sætte ord på deres motiver, strategier eller drømme. Et postmoderne syn ville udvide betragtningen ved for det første at påpege, at undersøgelsens læsning af forbrugerne selv bør være skrevet ned for at kunne få en eller anden akademisk, forretningsmæssig eller politisk effekt. For det andet ville dette syn fremhæve, hvorledes forbrugernes skrivning bygger på deres læsninger (dvs. deres skabte mening) af butikens fysiske kendetegn, der i sig selv er ’skrevet’ strukturelt. Og denne

skrivning i sten (og i rifler, beklædningsgenstande og øvrige varer) er atter begrundet i et forsøg på at foregribe, svare på eller på anden vis skabe mening (dvs. 'at læse') om, hvad kunderne drømmer om, længes efter, ønsker sig eller på anden vis gør: dvs. på tekster, der er formulerede uden for butikken, før besøget eller som resultat af et besøg. En hær af mellemmand – forskere, trendspottere, reklamebureauer, arkitekter, designere etc. – læser disse tekster og gør dem tilgængelige for butiksejere og personale.

Læsning og skrivning er aktiviteter, der er flettet ind i hinanden. De lader sig ikke uden videre adskille. Tekster skrives for at læses. De har en "implicit læser" (Iser, 1974). Men de læses også for at genskrives. De genskrives, når de fortolkes, forklares med andre ord, sammenfattes, genfortælles, genskabes i nye former etc. Heterotopia er så den uforudsete og tilfældige forstyrrelse af denne cyklus af meningsdannelse ved at 'noget andet' bryder ind, hvilket antaster tekstens, forfatterens og brugernes identitet eller 'egenhed'. Denne 'andetgørelse' er foruroligende, idet betydningens (*sense*) forudsigelighed konfronteres med affekternes uforudsigelighed: dvs. med *non-sense*.

NON-SENSE OG TAB.

De ovennævnte forhold vedrørende læsning og skrivning problematiserer, om der findes *en* tekst: en entydig tekst forfattet af en klart identificerbar ophavsperson og en entydig skrivning, der er en perfekt repræsentation af tekstens læsning (dvs. en rigtig fortolkning). Det er sådan set en pointe i dekonstruktionen, hvis ærinde i sin tid var at destabilisere 'tekstens' status (Fish, 1980). Netop Jacques Derrida, bevægelsens væsentligste filosof, har udviklet et begreb, som kan underbygge, hvad den heterotopiske 'andetgørelse' går ud på som tekstanalytik, nemlig *différance* (Derrida, 1982). *Différance* er en bevidst 'forkert' måde at stave det franske navneord *difference* ("forskell") på. *Difference* er afledt af udsagnsordet *differer*, der betyder både "at gøre en forskel"

(engelsk: ”to differ”) og ”at udsætte” (engelsk: ”to defer”). *Différan-
ce* udtales på samme måde som det ganske almindelige *difference*, som
derved gøres uselvfølgelig. *Différan-
ce* er *difference* – og alligevel ikke.
Ordet er forskel og dog forskellig fra forskel. Denne ambiguitet kon-
kretiserer, hvordan betydning altid er udsat (forsinket, fraværende),
og hvorfor betydning aldrig er fuldbyrdet eller fuldstændig (udtømt).
Dette er faktisk i tråd med en strukturalistisk kongstanke: nemlig at et
tegnets betydning udelukkende skyldes dets relation til andre tegn. I en
synkron betragtning skabes betydning ved det enkelte tegns forskel til
andre tegn i et system af forskelle (*difference*). Der er aldrig et en-til-en
match mellem tegn og det, det står for. I en diakron betragtning skyl-
des tegnets betydning det, der allerede er sagt, og det, der siges senere.
Den endelige betydning er altid udsat: til det næste tegn, til det tegn,
der kommer efter det næste tegn etc. Betydningen er aldrig fuldstæn-
dig tilvejebragt. Den er i bedste fald emergerende. Betydningen er altså
ikke en præcis repræsentation af det, tegnet havde til hensigt at henvi-
se til. Tegnets materialitet udsætter både intention og reference ved at
skyde sig imellem det, som tegnets form er beregnet på: nemlig udtryk-
ke hensigter eller pege på forhold ved verden.

Dette fokus på forskel og udsættelse dekonstruerer verdens stabi-
le fremtræden. Under den polerede og forudsigelige overflade er der
sprækker, spændinger, modsætninger og modsigelser, fortrængte eller
endnu ikke realiserede muligheder. Dekonstruktion drejer sig derfor
om at bringe disse afvigelser, afveje og uoverensstemmelser frem i lyset.
Ligesom heterotopia er det en analytik, der betragter den ’anden’ side
af hverdagslivet: dvs. det, der er nærværende, men benægtet, fortrængt
og derfor ude af syne.

En standardopfattelse af ’tekst’ er, at det er en kohærent struktur
af elementer, der tilsammen opbygger en integreret meningshelhed (jf.
Uspensky et al., 1973). At læse en tekst indebærer derfor almindeligvis,
at de forskellige elementers betydning forbindes med hinanden, så den

samlede mening med teksten kan rekonstrueres. En dekonstruktiv eller en heterotopisk læsning fokuserer derimod på de indre modsætninger, inkonsistenser, huller, overspring og andre uregelmæssigheder, der udfordrer og udsætter kohærensens. Denne læsnings formål er således at afdække de sprækker af ikke-mening (*non-sense*), der anfægter, forstyrrer og potentielt ødelægger en samlet forståelse af teksten. Hvis den sædvanlige læsestrategi består i at finde ud af, hvad forfatteren i grunden mener, så benægter den heterotopiske læsning derimod enhver essentialisme. Den ser i stedet efter spor af 'andethed' – ambivalenser og ambiguiteter – der udsætter den hurtige tilegnelse af tekstens mening.

Denne heterotopiske måde at 'læse' og 'skrive' på vedrører imidlertid ikke kun filosofi eller litterær kritik. Den er faktisk en almindelig foreteelse, der optræder, når vi i hverdagen møder noget ualmindeligt og når vi derpå forholder os til denne hændelse ved at dvæle ved dens ualmindelige karakter. Det er, hvad der er på færde ved forelskelse. Hvad enten det drejer sig om et andet menneske eller en genstand (fx en kjole eller et ur), så er forelskelsen i 'den anden' en – ofte misforstået – anerkendelse af dens fuldkommenhed, af ens egen ufuldkommenhed (hvilket er forstyrrende) og aflængslen efter, at forelskelsens objekt kan udbedre subjektets mangelfuldhed. Omvendt så udspringer en negativ affekt som væmmelse af en anerkendelse af objektets ufuldkommenhed og af en frygt, at den vil antaste og opløse subjektets integritet. I begge tilfælde er subjektets (u)fuldkommenhed i spil. Og forelskelse og væmmelse indebærer begge tab. Man fyldes med mening, men taber sit hjerte eller hoved. Man frastødes og taber overblikket i konfrontationen med uordenens meningsløshed.

Forelskelse og væmmelse er noget, der hænder, og noget, der forstyrrer ens ligevægt, når og mens det hænder. Man fortabes. Dette er den heterotopiske analytiks første moment. Det andet moment er den dvælen ved fortabtheden, hvor 'andetheden' fastholdes i sin fremmedhed i stedet for at blive bortforklaret. Dette er ikke ulig den "tøven", der

ifølge Todorov (1989) kendetegner det fantastiske: så længe afgørelsen om hændelsernes karakter tilhører den naturlige eller den overnaturlige verden er udsat, og der følgelig tøves, erkendes de som fantastiske. Den heterotopiske tabserfaring skyldes således for det første, at 'det eget' erfares som noget, der ikke er helt sig selv. Det er også 'andet', *non-sense*. For det andet kendetegnes denne tabserfaring ved, at der dvæles ved det eget og det andets uafgjorthed. Entydigheden, identifikationen, rekonstruktionen – entydiggørelsen er udsat og 'andetgørelsen' fastholdt. I vores jagtbutik fastholdes den heterotopiske analytik, så længe spændingen mellem almindelig butik og 'noget andet' forbliver opretholdt: nemlig så længe kunden opfatter stedet som både butik og ikke-butik, og ikke-butik-elementet som noget vedrørende jagt såvel som ikke-jagt (fx netværksdannelse). Så længe denne spænding er uafgjort, er den entydige identifikation udsat.

TO TEKSTSTRATEGIER.

Hvis 'læsning' og 'skrivning' forstås som de to sammenflettede operationer, der giver hverdagslige handlinger mening, så er heterotopia tilstedekomsten af *non-sense* i betydningsdannende processer. Det er en 'andetgørelse' af det, der burde have været selvindlysende: 'forfatterens' (autorens) autoritet, men også 'læserens' kompetencer og målsætninger. Almindelig læsning vil sige at rekonstruere tekstens mening, hvorimod at læse 'andethed' indebærer opdagelsen af, hvor 'teksten' bliver forstyrrende og foruroligende, *mens* den foruroliger og forstyrrer. Det er som 'forstyrrende steder', at teksten bliver forfærdende eller forførende, bevægende eller beroligende, bedrøvelig, opildnende eller på anden vis emotionelt engagerende.

Der findes således to tekststrategier for 'læsning' og 'skrivning'. Den første er møntet på at skabe sammenhæng ved at ordne tekstelementerne: vælge de væsentlige, sætte dem sammen og forklare deres sammenhæng. Det forskelligartede gøres kohærent. Det gøres

entydigt, homogent. I så fald tjener læsning og skrivning et formål ud over sig selv: nemlig at begribe de forhold og hensigter, 'teksten' henviser til. Det er et behov for mening, der søges tilfredsstillet. Den anden læsning, den heterotopiske, giver derimod plads til det uventede og overraskende på bekostning af det forventelige og forudsigelige. Tekstens heterogenitet og dens affektive kvaliteter (dens *non-sense*) kommer i fokus.

Disse to strategier griber ind i hinanden. Den heterotopiske strategi kan forstyrre den almindelige betydningsdannelse, hvorved der uventet opstår intens engagement, der udsætter tingenes vante gang (fx når man uventet forelsker sig i en kjole). En 'anden skrivning' forstyrrer i så fald den sædvanlige 'læsnings' entydiggørelse af 'teksten'. Også det omvendte hænder: ved at tilføje steder i samfundets margin (fx psykiatriske anstalter, kaserner, fængsler) en dosis normalitet – fx omhyggeligt opførte hverdagsrutiner – kan en vis grad af menneskelig værdighed opretholdes. Jødiske fanger i kz-lejrene brugte denne normaliseringsstrategi for at kunne modstå den dehumanisering, de var udsat for. I andre tilfælde kan normalitetseffekter forstyrre fortryllelsen. I vores jagtbutik førte bogholderen regnskab hver tirsdag, mens hun sad ved den skranke, hvor kasseapparatet stod. Alt ved hendes fremtoning og opførsel udtrykte 'ikke-jagt', og altså 'butik'. Tirsdage var salget betydeligt lavere end de øvrige dage. Illusionen om at være et sted uden for hverdagen var brudt.

HVERDAGSLIVETS POETIK.

Hvad adskiller så en dekonstruktiv fra en heterotopisk analytik? Begge betoner det ikke-identiske ved det samme og at det ' eget' ikke kun er sig selv: at der er en 'andethed' i det øjensynligt identiske, som vi ellers tager for givet. De betoner endvidere, at vi på grund af denne indre fremmedhed netop ikke bør tage tingene for givet. Det analytiske blik skal (også) gælde de inkonsistenser – de sprækker, modsigelser,

modsatninger, brud, huller – bag den tilsyneladende kohærens og kontinuitet. Som metodik og praksis, altså som analytik, så beskæftiger dekonstruktion sig med de sprækker, der skyldes fortrængning, overlejring, udviskning af det, der en gang har været og som nu er nærværende i sit fravær. Den heterotopiske analytik retter sig snarere mod det, der emanerer som 'noget andet' fra det kendte. Det, der ikke er fortrængt, men vælder frem som et muligt – forjættende eller frygteligt – scenario.

Heterotopia er et stedsbegreb. Forskellen mellem de to tilgange kan, på heterotopias præmisser, illustreres som to forskellige tilgange til stedets 'andethed'. En dekonstruktiv tilgang vil understrege, at stedet ikke kun er sig selv. Fortiden, det der en gang er hændt og har været, er tilstede på nutidens sted og ikke i en kontinuitet, men som sprækker, der (måske skjult) modsiger denne kontinuitet. Stedet rummer spor af et andet sted, der har været – og i form af spor stadigvæk er – på samme sted som nutidens sted. En heterotopisk tilgang vil omvendt understrege, at stedet ikke kun er sig selv, fordi det samtidig er ikke-sted. Heterotopia er, for at anvende Tuans begrebspar, *rum i stedet* (Tuan, 1975; 1977). Tuan karakteriserer sted som "fortid og nutid, stabilitet og præstation", hvorimod rum står for udifferentieret spacialitet (Tuan, 1975: 165). Sted er konkret forankret og forankrende. Det er 'hjem'. Rum er abstrakt: en endnu uafgjort fremtid. Rummet er bevægelse mellem steder, der i sig selv er "pauser" (Tuan, 1977: 6).

Den dekonstruktive analytik forsøger at vise, hvordan stedets 'hjemlighed' også er *unheimlich*. Den heterotopiske analytik betoner derimod, at stedet også rummer rum. Rum "mangler indhold", siger Tuan, og inviterer derfor "fantasiens til at fylde det med substans og illusion" (Tuan, 1975: 164). Heterotopia fremtræder, når rum emanerer fra sted, hvorved der "oplyses en passage for vores fantasi" (Johnson, 2006: 87). Heterotopia er, når noget pludseligt viser sig som 'andet' i det, vi ellers troede, var 'det samme' eller 'eget'. Den forstyrrer det kendte og stabile ved at vække forestillinger om andre muligheder, om uventede chancer

eller uforudsigelige risici. Disse forestillinger – forelskelse, væmmelse, fascination, had etc. – er kognitive *og* affektive. Den heterotopiske analytik er i modsætning til den dekonstruktive derfor også orienteret mod affekter.

Begrebet heterotopia står for en særlig måde at 'læse' og 'skrive' verden på, nemlig ved at forstyrre den stabile ordening. Denne forstyrrelse kommer ikke udefra, men udspringer af ordenen selv. Poetik er den teknik, hvorved denne forstyrrelse praktiseres. Den er en teknik, der skal "gøre genstande 'uselvfølgelige', gøre formen vanskelig, øge perceptionens besværlighed og længde, fordi perceptionsprocessen er et æstetisk mål i sig selv og bør forlænges" (Shklovsky 2012/1917: 12).

POETIK UDSÆTTER.

Poetik udsætter, afleder, forstyrrer for at bibringe fornemmelsen af at være i live, "the sensation of life" (ibid.). Det gælder kunst, men det gælder også trivielle hverdagsaktiviteter som fx shopping. Vores artikels hovedargument er, at hverdagens poetik fremtræder, når almindelige gøremål forstyrres på en sådan måde, at udsættelsen involverer mennesket affektivt. Begrebet heterotopia peger på de epistemologiske aspekter ved denne forstyrrelse: dvs. hvorledes det velkendte, fx shopping, 'andetgøres' og bliver andet end indkøb eller adspredelse, og hvorledes dette 'andetgør' kunden, der fortaber sig i de uventede muligheder. Det drejer sig om følelser af tiltrækning og frastødning, der uanmodet sætter sig igennem også i helt almindelige situationer, om *non-sense*, der udfordrer og udsætter hverdagens mening. Det drejer sig om rutiner, der slår over i leg, men også om katastrofetanker, der pludseligt rokker ved hverdagens tryghed. Heterotopias valør, dets *sense*, er, at denne destabilisering åbenbarer, hvorledes hverdagens tryghed bygger på rutiner, der banaliserer vores følelsesmæssige relation til verden. Forstyrrelsen peger i den henseende på, at det egentligt foruroligende er denne stabilitet. Den fortærer. Det er nemlig den, der får

os til at glemme endog ”frygten for krig” (ibid.). Heterotopia er således en afledning fra den vanedannelse, der til dagligt afleder os fra at opleve livets fylde.

HENVISNINGER.

- Apter, M.J. (1989). *Reversal theory: Motivation, emotion and personality*. London: Routledge.
- Bakhtin, M. M. (1984). *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bureau of Labor Statistics (2014). *American time use survey – 2013 results*. U.S. Department of Labor. <http://www.bls.gov/news.release/pdf/atus.pdf>
- Clifford, J., & Marcus, G. E. (1986). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Derrida, J. (1982). *Margins of philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Falk, P., & Campbell, C. (1997). Introduction. In Falk, P., & Campbell, C. (Eds.), *The shopping experience*. (1-14). London: Sage.
- Fish, S. E. (1980). *Is there a text in this class?: The authority of interpretive communities*. Cambridge, MASS: Harvard University Press.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres. Une conférence inedited de Michel Foucault. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (Octobre), 46-49.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces. *diacritics*, 22-27.
- Geertz, C. (1973). Deep play: Notes on the Balinese cockfight. In: C. Geertz, *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 412-453.
- Hook, D. (2007). *Foucault, psychology and the analytics of power*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Iser, W. (1974). *The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Johnson, P. (2006). Unravelling Foucault's 'different spaces'. *History of the human sciences*, 19(4), 75-90.
- Kharlamov, N. A. (2014). Heterotopia, Overview. *Encyclopedia of Critical Psychology*, 860-866.
- Lefebvre, H. (2003). *The urban revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shklovsky, V. (2012). Art as technique. In: L.T. Lemon & M.J. Reiss (eds.), *Russian formalist criticism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 3-24.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Expanding the geographical imagination*. Oxford: Blackwell.
- Thom, R. (1977). *Stabilité structurelle et morphogénèse*. Paris: Benjamin.
- Todorov, T. (1989). *Den fantastiske litteratur*. Århus: Klim
- Tuan, Y. F. (1975). Place: an experiential perspective. *Geographical Review*, 151-165.
- Tuan, Y. F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Uspenskij, B., Pjatigorskij, A., Ivanov, V. V., Toporov, V., & Lotman, J. M. (2013). Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts). *Tartu Semiotics Library*, (13), 53-77.



CHAPTER XII.
Henning Bøtner
Hansen

Underviser-
prisen
2017

JØRGENS FJERDE P.

JØRGEN RIBER CHRISTENSEN HAR PERSONLIGT HAFT EN stor andel i, at faget Mediefag (tidligere Film- og TV-kundskab og Film og TV) blev en del af det almene gymnasiums fagrække fra midt i 1980'erne, og han har senere været en vigtig dynamo for, at der blev oprettet en tilvalgsfaguddannelse i medier på Aalborg Universitet.

Da jeg i skoleåret 1994-1995 var i pædagogikum hos Jørgen på Støvring Gymnasium, hvor han underviste i engelsk og film-og tv-kundskab, havde han været i gang siden 1986 og var i øvrigt eneste underviser i faget i hele Nordjyllands amt. De følgende år var vi så to om at varetage fagets tarv og udvikling. Fra 1997 blev jeg så ene mand og kom i en kortere årrække til at fungere under de vilkår, som Jørgen havde praktiseret under. Disse omstændigheder skabte på deres egen facon en slags forbundethed, et slags skæbnefællesskab, forbi vi begge kom til at kæmpe den samme kamp for fagets eksistens og videre udvikling.

Ved at interviewe Jørgen om hans færd fra dengang, han startede, og til i dag, hvor han er solidt funderet i tilvalgsfaguddannelsen, blev det mere end klart, hvilke særlige kvalifikationer i faglig, pædagogisk og didaktisk forstand, han havde investeret og udnyttet i dette kæmpe arbejde med at etablere og udvikle faget ad to omgange. På de følgende sider vil jeg dykke ned i denne historie, som rummer et imponerende og spændende narrativ. Det vil være nødvendigt at inddrage Jørgens egen fortælling om denne periode, men også at se på fagets generelle historie fra dets spæde start helt tilbage i midt tresserne for at begribe, hvordan denne historie har kunnet blive til virkelighed. Og dog er dette ikke helt nok. Til at fuldende indblikket kommer jeg ikke udenom at knytte nogle bemærkninger til det meget signifikante og mere personligt bestemte drive, som gennemstrømmer Jørgens faglighed, hans pædagogiske virke og hans didaktiske grundsyn.

For at holde sammen på portrættet af Jørgen har jeg bevidst valgt ovennævnte kapitel overskrift: ”Jørgens fjerde P”, som underforstået henviser til hans pædagogiske profession med alt, hvad det indebærer af faglighed og didaktik og meget andet. P’et er ligeledes valgt for at sikre kongruensen i forhold til de andre af Jørgens p’er, dvs. hans for-kærlighed for at arbejde med postmodernismen, populærkulturen og psykoanalysen som metode. Så velkommen ombord i dette flashback.

JØRGENS FORSKELLIGE VEJE IND I FAGET.

DE FØRSTE SYNLIGE SPOR AF ENTREPRENØRSKABET.

Jørgen har siden sin gymnasietid, som han selv formulerer det, ”altid været bidt af film.” Først med filmklub i gymnasiet i slutningen af 1960’erne, samtidig med den grøde, der var i europæisk film, inspireret af modernismen og auteurbegrebets opdukken i fransk films nouvelle vague. Senere i løbet af studietiden på Århus Universitet (Engelsk som hovedfag og Kunsthistorie som bifag) som medlem af Århus Studenternes Filmklub i 1970’erne. Interessen var vakt, men hvad var

det, der trak Jørgen i den retning? Formentlig det samme, som i de tidlige 80'ere fik ham til at gå i gang med at læse Film- og Medievidenskab på Københavns Universitet, igen med hans egne ord: "Et begær efter den gode fortælling, tror jeg godt man kan kalde det. Film som et fortællemedie." Et begær, som fra 1986 og til i dag har ført til over 30 års tro og resultatrig tjeneste indenfor både undervisning og forskning i medier samt udvikling af medieuddannelser på forskellige niveauer.

Som det også meget gerne skulle fremgå, er dette arbejde med medier, dette glødende engagement ikke styret af tilfældigheder. Jørgen bygger altid gradvist op og lægger hele tiden nyt til det, han er i gang med. Således også med at få "etableret et egentligt filmfag," der så sine første manifestationer i form af dels at lave smalfilm i formningsfaget, som det var muligt at lave indenfor den gældende fagbekendtgørelse, dels at køre deciderede filmforløb i hans andet fag engelsk, hvor Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) og John Fords *Stagecoach* (1933) var tilbagevendende titler. Som Jørgen selv udtrykker det: "John Fords *Stagecoach* var et sikkert hit. At gymnasieelever på den tid kunne være interesserede i en gammel western. Jeg kunne ikke tro det." At der var mening med at ty til disse faglige tiltag, understøttes af, at Jørgen i samme tiår semester efter semester arrangerede studiekredse i film og medier efter skoletid, som blev rigtigt populære blandt skolens elever og skolens øvrige lærere.

Ifølge pensioneret lektor Birgitte Bech, tidligere kollega med Jørgen på Støvring Gymnasium, skete dette allerede fra 1980/81: "Jørgen Riber blændede i 1980/81 op for filmstudiekreds og filmklub. Han organiserede 'frifilm.' Og indstiftede "Den gyldne spole" til elevernes egne filmskabelser – vist noget ret epokegørende. Hans studiekredse var avancerede, fx om cyberpunk og teknogyserfilm (man aner monstrologen i svøb)." Af andre emner for de omtalte studiekredse fremhæver Jørgen selv emnet "80'ernes fantasiformer om de nye fantasyfilm og de nye rollespil," som i sig selv vidner om, at hvis man vil, kan man

afprøve grænserne for, hvad der kan tages op til nærmere undersøgelse, når man arbejder med mediernes forskellige og samtidige beslægtede udviklingstræk.

Studiekredsene, filmklubben med logoet ”Gys, spænding og latter – det er no’et der batter” og ”Den gyldne spole”, SGY’s Oscar for årets bedste filmprojekt lavet af eleverne samt afholdelse af filmfestivaler i weekenden for afleverende skoler, viser den bredde, hvormed Jørgen – blandt eleverne og skolens lærere – fik skabt og synliggjort interessen for at arbejde med film og aktuelle trends indenfor mediekulturen og dens udvikling. Selv efter at Jørgen havde forladt gymnasieskolen, bibeholdt han kontakten og viste på den måde, at gammel kærlighed ikke ruster. Birgitte Bech siger det på denne måde:

Han holdt længe efter gymnasietiden landsdækkende efteruddannelseskurser ang. anvendelse af filmklip i undervisningen. Jeg var tilfældigt med på et som religionslærer. Det var brillant, som han kunne kombinere billed- og tekstmedier. Og teoretisk var han uhyre velfunderet. Både folkeligt tilgængelig og akademisk elitær.

I kraft af Jørgens drive og hans vedholdende arbejde får han, som han selv formulerer det, i løbet af en kort årrække ”samlet sammen til at få etableret” faget. I samme periode læser han bifag i uddannelsen Film- og Medievidenskab på Københavns Universitet og meget pudsigt som en de af sidste, der får mulighed for at læse et ekstra fag. Dette bifag supplerer han bagefter med et hovedfag, som det tager noget længere tid at få afsluttet.

I 1986 får Jørgen tildelt undervisningskompetence i faget film- og tv-kundskab, som blev oprettet i det almene gymnasium og hf med forsøgsbekendtgørelsen fra skoleåret 1978-1979 efter flere års forsøgsarbejde. I de følgende år lægger han mange kræfter i at udvikle

undervisningsforløb, der vægtede elevernes interesse meget højt. Det blev således til instruktørbaserede forløb om f.eks. Steven Spielberg, Alfred Hitchcocks filmoeuvre med perspektiveringer til tressernes auteurteori og genreforløb med en forkærlighed for science fiction og horror, ligesom postmodernismen også fandt sin vej til Jørgens filmundervisning. Op gennem årene havde Jørgen 1-2 store hold med 3.g elever.

Som det er fremgået er der flere forhold, der begunstiger, at faget bliver oprettet på Støvring Gymnasium som det første og dengang eneste gymnasium i Nordjyllands amt. Man kan her først og fremmest nævne Jørgens uimodståelige engagement og drive, men tillige tidsånden, som nu var blevet mere optaget af at beskæftige sig med film- og mediekultur. Den store opblomstring i europæisk film havde selvfølgelig ligeledes sin indflydelse på forholdene. Men Jørgen måtte personligt betale sin del af prisen for at komme til at undervise i det nye fag og måtte således fravælge undervisning i faget formning ved at konvertere sine egne løntimer til undervisningstimer i film- og tv-kundskab. Dette fravalg beklagede han meget.

Faktum var, at Jørgen havde fået oprettet faget på et mindre gymnasium ”ude på landet”, som han selv beskriver det. Dette fortæller i sig selv, hvilken stor betydning Jørgens egen indsats har haft. Hvor megen vægt hans initiativrige fremfærd bør tillægges for denne udvikling. Man skal også tage i betragtning, at Jørgen som tidligere fremhævet på det tidspunkt var ene underviser i Nordjyllands amt, hvor de nærmeste fagkolleger underviste i Århusområdet.

Man kan med god grund overveje, hvor meget fagets historie og udvikling i øvrigt har spillet ind. Selvom det ikke er muligt at påvise en direkte forbindelse mellem, hvad Jørgen foretog sig, og hvad der nu skete med faget, kan et tilbageblik på fagets generelle udviklingshistorie alligevel tegne nogle sigende perspektiver til en klarere forståelse af fagets historie i forhold til Jørgens arbejde med og udvikling af faget.

ET KORT RIDS OVER FAGETS HISTORIE.

De første skridt til at få skabt et undervisningsfag i medier på gymnasialt niveau blev taget i begyndelsen af tresserne, men allerede med Den Blå Betænkning, som var en vejledning, der så dagens lys i 1960 og 1961 i forlængelse af vedtagelsen af 1958-loven for folkeskolen, blev der markeret en interesse for at benytte audiovisuelle undervisningsmidler, ligesom man parallelt hermed mente, at film var et emne, som eleverne burde stifte bekendtskab med. Disse udviklingslinjer blev matchet af en reformpædagogisk tænkning, som vægtede gruppe- og emnearbejde. Der var således en mulighed for at undervise i en form for filmkundskab ved brug af studiegrupper og studiekredse indenfor det man definerede som ”frie timer”:

De første tiltag blev gennemført som studiekredse på folkeskoler, ungdomsskoler og på enkelte gymnasier allerede midt i 1960'erne. Det var studiekredse for eleverne, der var organiseret af entusiastiske lærere, primært uden for almindelig skoletid. Her så man film sammen. Bag disse initiativer gemte sig et ønske om at bringe filmen som kunstform ind i den institutionaliserede undervisning, og hen ad vejen blev det så et spørgsmål om også at komme til at arbejde med produktionssiden af filmmediet gennem elevfilmene. Der var således ingen skemalagt undervisning i denne første periode, men det skulle komme med forsøg på udvalgte gymnasier fra begyndelsen af 1970'erne. (Bøtner Hansen & Schou 2017: 72)

En af de allervigtigste hovedkræfter bag denne udvikling var Jens Pedersen, lærer på Christianshavn gymnasium og senere formand for Dansk Filmlærerforening (stiftet 1967). Han tager allerede fat i 1963 og tilrettelægger de følgende fire år filmundervisning på studiekreds-basis

med 10 timer årligt indenfor rammerne af de frie timer. Som han selv definerede det, var formålet med undervisningen, at man sammen skulle se en række film efterfulgt af en samtale om filmen, måske suppleret med en elevproduceret film (smalfilm) af mindre omfang.

Dette skulle som helhed befordre en ”filmoplevelse”, hvor man kunne se fordelene i at koble oplevelsen (”analysen”) med det selvproducerede (”praksis”), fordi de praktiske erfaringer positivt kunne indvirke på forståelsen og læsningen af film. Set i forhold til tiden var udvidelsen af filmforståelsen noget, der matchede den udvikling, som havde at gøre med, at man indenfor undervisningssektoren var optaget af det, der senere blev samlet under det udvidede tekstbegreb.

I september 1967 skriver Jens Pedersen en artikel i *Gymnasieskolen* om erfaringerne med at have afprøvet studiekredsmodellen og nævner i den sammenhæng nogle tal, som mere end indikerer, at interessen for at arbejde med film i undervisningen er synligt voksende. Han skriver, at der i skoleåret 1967/68: ”har været undervist i et filmbetonet emne ved 21 gymnasier, mens kun 5 gymnasier så sig i stand til at byde deres elever på denne mulighed i 1965/66” (Bøtner Hansen & Schou 2017: 73).

Samme Jens Pedersen mener, at forsøget med studiekredsene i treserne kom meget tæt på at praktisere væsentlige dele af det nuværende mediefags metodik dels ved at koble det teoretiske med det praktiske og dels ved at udvikle en analysestrategi, der tog sit udgangspunkt i næranalyse for at bevæge sig i retning af en helhedsanalyse. På den baggrund får forsøgsundervisningen på Christianshavn gymnasium en særlig betydning for det forsøgsarbejde, der blev gennemført i 1970’erne og i sidste ende for forsøgsbekendtgørelsen i 1978, hvor fagets grundlæggende didaktik blev formuleret.

Fra starten af 70’erne finder der et synligt gennembrud sted med etablering af egentlig forsøgsundervisning på en række gymnasier. Bl.a. på Rødovre Statsskole og Århus Statsgymnasium med skemalagt

undervisning over to skoleår (2.g og 3.g med henholdsvis 2 og 1 time). På baggrund af lektor Jørgen Sørensens indberetninger til ministeriet om sine erfaringer med forsøgsarbejdet på Århus Statsgymnasium kan man se, at han fortsætter ad de spor, som Jens Pedersen havde lagt, men desuden også får videreudviklet faget. Dels lægger han op til, at filmoplevelsen føres over i en form for mediebevidsthed eller medieerkendelse, og dels arbejder han mere systematisk med det didaktiske:

at eleverne får et så grundigt kendskab til mediets sprog, at de er i stand til at forstå meddelelsen, enten der er tale om et kunstværk i normal forstand eller en anden form for meddelelse. Hermed menes, at undervisningens mål er erkendelse, ikke oplevelse.

Sørensen åbner i samme moment op for en udvidelse af tekstbegrebet, idet han taler om en anden form for meddelelse, så det ikke kun er filmen som kunstværk, der skal arbejdes med, men fx også dokumentar og andre fakta-former.

Didaktisk peger Sørensen på en metode som har en indbygget progression, idet han mener man kan starte med små eksempler, der belyser et eller to elementer i filmsproget, og derefter bevæge sig frem mod større og større enheder for at ende med det komplicerede kunstværk. Målet er at nå til forståelse og erkendelse af gode film, kunstværker. Opgaven for læreren bliver gennem opgaver, spørgsmål og diskussion at give eleverne en så stor bevidsthed om det filmiske sprog, som netop denne film kræver. Udfordringen bliver derfor at holde eleverne fast på at lære det filmiske sprog, fordi eleverne måske foretrækker at se den gode film frem for det systematiske arbejde med filmsproget.

En vigtig del af forsøget var inddragelsen af fagets kreative side, altså elevernes praktiske arbejde med egne film. Sørensen mente, at denne del af undervisningen var overordentlig værdifuld, fordi eleverne

gennem deres egne øvelser blev langt mere ”billedbevidste”, end hvis undervisningen blot byggede på filmanalyse. Interessant i denne sammenhæng er Sørensens holdning til, hvilken placering det praktiske filmarbejde skulle have. Hvor han fastholdt, at den kreative side ikke kunne hvile i sig selv, men snarest var en støttedisciplin til den egentlige filmkundskabsundervisning (Bøtner Hansen & Schou 2017: 75-76).

De samlede erfaringer fra studiekredse og egentlig formaliseret undervisning i gymnasiet fik tilsammen skabt et genstandsfelt, en metodik og en didaktik for et selvstændigt fag i film- og tv-kundskab, der bestræbte sig på at integrere det teoretisk-analytiske med det praktiske således, at elevernes oplevelse blev suppleret af en erkendelse og bevidsthed om mediernes måde at virke på i forhold til en omverden.

Fagets første bekendtgørelse med læreplan og undervisningsvejledning blev så som tidligere beskrevet gennemført i 1978 på forsøgsbasis og blev i de første år praktiseret på seks-syv undervisningssteder, bl.a. på Sønderjyllands Voksenuddannelse i Tønder, hvor man også fik lov til at indføre eksamen i faget. Målsætningen for bekendtgørelsen var tillige, at faget skulle integreres med de øvrige fagområder på skolerne i form af f.eks. tværfaglige samarbejder (især via fagets praktiske del).

Faget Film- og TV-kundskab, som det kom til at hedde, havde som sit hovedkendetegn, at undervisningen ligeligt skulle fordeles på henholdsvis teori og analyse af film- og tv-produktioner af såvel dansk som udenlandsk herkomst og på produktion af egne mindre film. Tanken hermed var, at denne vekslen mellem fagets to hovedområder skulle skabe en integreret bevidsthed om mediernes evne og måde at generere betydning på, og hvordan man konkret kunne skabe den på forskellig vis – dvs. æstetisk, narrativt, dramaturgisk og genremæssigt. Dette kunne realiseres didaktisk i en kombination af induktive og deduktive tilgange i undervisningen, som meget hurtigt slog an i fagets dagligdag ude på undervisningsstederne.

Det er denne undervisningsvirkelighed Jørgen træder ind i 1986, men som det har været hensigten at vise med dette faghistoriske tilbageblik, er der et meget stort sammenfald mellem fagets generelle historie og de tiltag, Jørgen benytter sig af for at komme til at undervise i film. Studiekredse, en frifilmsordning, filmforløb og -produktion indlemmet i andre fag har jo klart vist sin bæredygtighed i forhold til at komme igennem med ønsket om et selvstændigt fag. Det viser den korte skitsering af fagets generelle historie, men det må alt andet lige også have en resonanseffekt i forhold til det, Jørgen satsede på. Det viser tilmed, at Jørgen var helt på bølgelængde med tidens strømninger og blot gik i gang med det sigte at få det til at vokse.

JØRGENS PÆDAGOGISKE PRAKSIS

OG DIDAKTISKE GRUNDSYN.

I sin undervisning lagde Jørgen stor vægt på konstant at veksle mellem teori og praksis, og så en helt enestående styrke ved faget, at man netop skulle integrere faglighederne på denne måde. Som han selv formulerer det: ”når man har produceret bare en kort lille film, så ved man, hvor bearbejdede alle medier er, og det giver en helt enestående kritisk holdning, når man analyserer. Konstruktiv, kritisk holdning.” Han tilføjer, at han løbende krydsklippede mellem teorien/analysen og det praktiske, f.eks. i forhold til filmsproget, der blev ”brugt både produktivt og analytisk.” Denne sammenhæng mellem det teoretisk-analytiske og det praktiske skulle efter Jørgens mening være tilstede i den daglige undervisning: ”hvor man hele tiden kunne referere til, hvad eleverne selv havde lavet og lige sådan, når vi analyserede, kunne man sige: ’Forestil dig, det er dig, der har kameraet, hvad gør du?’”

Al læring skulle være rodfæstet i faglighed, og her fremhæver Jørgen både det æstetiske, dvs. udtrykssystemet, og det narrative, som gennemgående centrale fikspunkter for sin undervisning i gymnasiet og på universitetet, men fagligheden har samtidig og uden nogen fra-

vigelse hele tiden været tænkt sammen med det pædagogiske og det didaktiske: ”Didaktisk sørger jeg for sekvensering, at jeg hele tiden laver brud i undervisningsformen og også, når det er muligt i undervisningsemnet og også indenfor den enkelte blok eller lektion, for at holde gejsten.”

Det med at holde gejsten oppe i niveau og ikke virke kedelig på elever og studerende er noget Jørgen er opmærksom på hele tiden. Hvis en studerende gaber i løbet af hans forelæsninger, bliver det registreret af Jørgen. Det er et irritationsmoment, som man ifølge Jørgen må undgå, netop fordi han værdsætter samværet med de studerende. Det har sikkert været medvirkende til, at han bruger dramaturgien som dynamo for sin pædagogiske praksis. At han så at sige medierer sin pædagogiske praksis:

Der er vi jo ved vores fag, der kan vi jo vores dramaturgi. Jeg bruger bestemt dramaturgien i min undervisning. Gør det på rygmarven efterhånden. Jeg har altid et anslag. Simplelthen. Jeg laver ikke en undervisningslektion uden, at jeg har et anslag med af en eller anden slags. Det kan selvfølgelig være at vise en tidligere produktion. Det er altid interessant eller noget andet og lige sådan præsentationsfasen, som kommer derefter, er også vigtig, således at man har tænkt på, hvad der nu kommer. Så på den måde kan form og indhold i vores fag godt smelte sammen og give en god undervisning.

Igennem alle årene har den praktiske filmproduktion haft en særlig bevågenhed. Det kan med stor sandsynlighed forklares med de vilkår, som faget og Jørgen blev budt i de første år af fagets etablering på Støvring Gymnasium. De økonomiske bevillinger til faget var ikke store, og han måtte handle med kløgt og omtanke for at kunne anskaffe det

nødvendige udstyr til faget. Det betød, at krejleriet kom i højsædet. Konkret udmøntede det sig i, at han ofte købte brugt udstyr, f.eks. via en fotoforretning, hvor han billigt fik anskaffet både fremvisere og småfilmskameraer (Super 8-formatet). Eller da det lykkedes ham at få fat i et af de første videokameraer – igen brugt – med små spolebånd. Kameraet var imidlertid i en temmelig ringe forfatning på grund af talrige løse forbindelser. Så for at få det til at fungere måtte han i frikvarteret inden timerne varme det op med en hårtørrer, som han ”havde hugget i formningslokalet.”

Forholdene var primitive, ikke kun på Støvring Gymnasium, men som udtryk for det generelle på landsplan. Film- og TV-kundskab led under en kamp for at få de nødvendige og berettigede midler til indkøb, og ikke sjældent måtte fagets daværende fagkonsulent Per Katz kontakte skolerne med trusler om at lukke faget, hvis der ikke blev ændret på de økonomiske vilkår for fagets drift.

Jørgen sled for, at denne del af faget kunne fungere, men overlevede også i kraft sin ”tørre, anarkistiske og gaggede humor,” som ifølge lektor Birgitte Bech var et elsket og værdsat træk hos Jørgen. For at illustrere den tekniske jammer i faget viste han for eleverne Lumiere brødrenes tidlige (og primitive) film fra 1890’erne. Med denne faglige manøvre opnåede han at bevare den enorme glæde, som han oplevede ved samværet med eleverne. Især når de lavede film, hvor alle blev så engagerede. Det hele kom til at foregå i løb, når de, som Jørgen selv formulerer det, ”legede på et fagligt grundlag. Det var skide sjovt”. Da Jørgen i 1994 i det små begyndte at undervise på universitetet, kunne han ikke give slip på faget. ”Jeg hang ved det fag”, siger ham selv.

FAGUDVIKLER PÅ UNIVERSITETET OG BROBYGGER TIL BRANCHEN OG REGIONALE TALENTTILTAG.

På opfordring søgte Jørgen ansættelse som undervisningsassistent i 1994, og det var et værk om kaosteori, som han havde skrevet, der ba-

nede vejen for ham. Det bør her nævnes, at han på dette tidspunkt i sit arbejdsliv allerede havde skrevet flere lærebøger til begge sine fagformning og engelsk. Han var ikke kun optaget af at undervise, men også hele tiden at søge, skabe og formidle ny faglig viden til faglig og pædagogisk inspiration for sine kolleger.

I de første år blev det til undervisning på Engelsk (litteraturkurser og senere forløb i medieanalyse) og Humanistisk Informatik under Institut for Kommunikation, hvor det var filmproduktionskurser, som voksede vildt i omfang. Senere fik Jørgen også sin gang på Dansk, og ligeledes her med forløb i medieanalyse. Når man hører Jørgen berette om disse første år, sidder man tilbage med det indtryk, at han ikke bare var slået an som ny underviser på universitetet, men snarere havde fået antændt en steppebrand.

Jørgen siger hen mod slutningen af mit interview med ham: ”Jeg har hele tiden fået lov til at arbejde med det jeg ville. Det er ret sejt”. Det er forståeligt nok, når man tænker på, at Jørgen allerede som undervisningsassistent demonstrerer sin ustoppelige trang, sin passion for hele tiden at flytte fagligheden i en ny retning. Med andre ord at skabe faglig udvikling. I 1997 slipper Jørgen taget helt fra gymnasiet for at blive fastansat på universitetet efter flere år med dobbeltarbejde. Betegnende nok havde Jørgen på dette tidspunkt en ikke ubetydelig videnskabelig produktion bag sig. Så igen havde Jørgen beredt vejen for at indtage en ny position som fastansat.

Derfor er det heller ikke overraskende, at lektor Jørgen Stigel, leder på Institut for Kommunikation, i 2004 beder ham om at medvirke i en arbejdsgruppe med det formål at udarbejde et studieordningsudkast til en sidefagsuddannelse i film og tv, der skulle give faglig kompetence til at undervise på ungdomsuddannelserne. Dette sker på et tidspunkt, hvor Jørgen i en periode har været leder af en multimedieuddannelse, men som så blev lagt sammen med en anden uddannelse. Året efter indledes der forhandlinger med den daværende fagkonsu-

lent for faget ”Film og TV” (faget havde fået nyt navn med gymnasierereformen i 1999) Hans Oluf Schou, som fører frem til en endelig godkendelse af en sidefagsuddannelse i 2006. Jørgen kommer i de følgende år til at fungere som primus motor for fagets drift og får dermed lagt nogle flere lag til sit arbejde, som nu ud over undervisning og forskning samt lærebøger kommer til at omfatte at skrive studieordninger (som skal revideres løbende med et par års intervaller) og tage sig af administrative opgaver.

Igennem alle årene har den praktiske filmproduktion haft en særstatus hos Jørgen, og undervisningen på dette område blev selvsagt skrevet ind i studieordningen fra 2006. Men de studerendes værdsættelse af Jørgens undervisning indenfor filmproduktion viste sig allerede flere år før, der forelå en studieordning i form af et initiativ fra tutorerne til at skabe en kortfilmfestival, hvor man kårede de bedste af de studerendes filmproduktioner indenfor en række priskategorier. Og Jørgen kom selvfølgelig til at lægge navn til prisen for bedste film: Riberprisen. Siden 2002 er denne filmfestival blevet afholdt i takt med, at der er blevet skruet synligt op for gallapræget.



Fra prisuddelingen i 2014.

I dag har Jørgen fået konsolideret faget i harmonisk samklang med en række fagkolleger, der har den samme passion for både faget og for hele tiden at flytte hegnsplæne for, hvad faget kan rumme af nye kurser og masteruddannelser. I øvrigt i overensstemmelse med strategien for Aalborg Universitet om hele tiden at være i kontakt med omverdenen om det, man laver af uddannelsesaktiviteter og forskning.

Et eksempel herpå er at man i sidefagsuddannelsen har fået indlemmet undervisning i producerfunktionen på film- og tv-produktion bl.a. med fokus på produktionsanalyse. Sideløbende med disse nye tiltag har man i form af forskningsmæssige initiativer fået kontakt til den professionelle branche, hvor man har fulgt konkrete film- og tv-produktioner i den nordjyske region, fordi man havde en interesse i at kortlægge betingelserne for den slags lokal medieproduktion. Jørgen noterer i interviewet med stor tilfredshed, at han og hans kollega ph.d. Kim Toft Hansen i disse samarbejdsprojekter (forskning) med branchen har oplevet, at deres akademiske faglighed fuldt ud matchede den professionelle faglighed, og på den baggrund kunne de yde konsulentbistand på de projekter, som indgik i deres forskningsmæssige arbejde, bl.a. i for-



Jørgen til møde på Filmmaskinen (fotograf Ditte My Hyttel Christensen).

bindelse med tv-serien *Norskov*, der blev i skudt i Frederikshavn 2015, og filmen *Dræberne fra Nibe* fra 2017.

Et andet eksempel, mere nede på et mikroplan, indenfor den samme overskrift om betingelserne for medieproduktion har været interessen for regionale tiltag som f.eks. talentinitiativet Filmmaskinen i Frederikshavn, hvor jeg personligt så sent som i november sidste år mødte Jørgen til et arrangement, hvor man ville drøfte, hvordan man kunne iværksætte et samarbejde med bl.a. folkeskolen og ungdomsuddannelserne (f.eks. Frederikshavn Gymnasium & HF-kursus). Dette viser med tydelighed, hvorledes Jørgen hele tiden har viet sit arbejde til at udvikle og nyttigøre mediefagligheden.

AFRUNDING.

Helt tilbage fra sine første år som underviser i Film- og TV-kundskab har Jørgen vist sig som en dygtig strateg. Alt hvad han har haft fat i, er blevet håndteret og forfægtet ud fra en uddannelsespolitisk synsvinkel. Men det har hele tiden været forbundet med en ægte interesse for fagligheden, en nysgerrighed, en utæmmelig passion for at undersøge medierne, inddrage det nye og tænke fremad. Jørgen har aldrig stået stille, og hvis han har gjort det, har det kun været kortvarigt i takt med mediernes bevægelse og selv i bevægelse, som var han selv medieret.

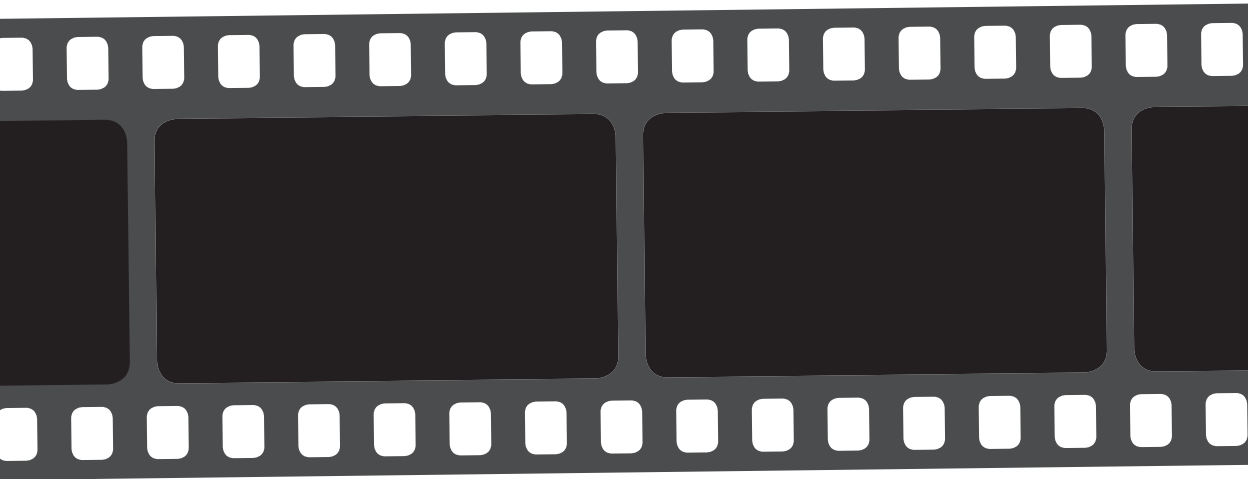
Alle, man taler med om Jørgen, siger unison, at han er en god, rar og hyggelig kollega. Han er eneren, der skal have plads for at kunne udfolde sig, men på universitetet i dag er han i samme høje grad vildt optaget af det faglige og kollegiale kollektiv, som han har været med til at skabe på uddannelsen. Andre igen fremhæver Jørgens humor og sarkasme, som lektor Birgitte Bech også udtaler sig om:

Elever og kolleger elskede hans tørre, anarkistiske og gaggede humor, som vist aldrig blev ond. Glansnummeret var, når han og JG [lektor Jørgen Gjedsted, red.] år efter år gav

den som 'Jørgen og Jørgen', klædt ud som Jørgen Clevin på tv med hvide skjorter og seler, og demonstrerende, hvordan man selv kunne fremstille umådeligt nyttige genstande af fx mælkekartoner. Jeg tror ikke, at der nogensinde blev grinet mere i fællesarealet?

LITTERATURLISTE.

Bøtner Hansen, H. og Schou, H.O. (2017). "Tilbageblik – mediefags historie 1960-2005". Mimi Olsen (red.), *Fagdidaktik i mediefag*. København: Frydenlund: 71-88 (under udgivelse).





CHAPTER XIII.

TORBEN RØLMER
BILLE

Sigmund-
prisen
2017

WHAT THE DICKENS?
POSTMODERNISME, VICTORIANISME
OG EN HUND KALDET WISHBONE.

ER MAN, I MANGE POLITIKERES ØJNE, SÅ LETSINDIG at vælge en humanistisk uddannelse som det der skal udgøre fundamentet for ens fremtidige virke i det danske samfund, nærmere bestemt én uddannelse, der fokuserer på engelsk som fremmedsprog, så vil man også uvildigt opdage, at når man starter så ligger der pludselig en række forhindringer foran en.

Disse forhindringer kan være af forskellige karakter, både rent personlige og institutionelle, men lad os i første omgang fokusere på sidstnævnte, så dette ikke pludselig antager karakter af endnu en humanists endeløse bekendelser.

En af de første forhindringer der først springer en i øjnene er de massive nedskæringer, der i løbet af de sidste årtier er sket på netop det humanistiske område. Ja, på uddannelsessystemet generelt. Det er ikke tanken at dette indlæg skal blive en politisk diskussion, men uanset partifarve er det da bekymrende, at Dan-

mark fra politisk hold (uanset partikulør) på den ene side påstår at landet skal profilere sin fremtid som netop et videnssamfund, idet vi ikke længere, takket være bl.a. globaliseringen, kan fokusere på traditionelle erhverv som fiskeri, landbrug eller traditionel industri og på den anden side skærer så meget i budgetterne, at der ikke er råd til at levere undervisning af så høj en kvalitet at den på sigt vil kunne garantere at de unge mennesker, der lukkes ud af universiteterne med en Cand. Mag. på deres CV, ikke har samme akademiske kvalifikationer som de årgange der gik før dem fik.

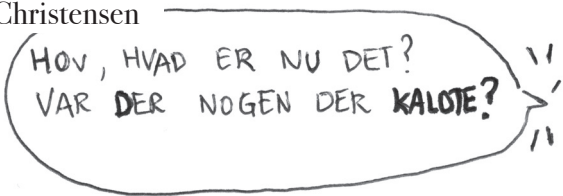
Nedskæringerne bevirker samtidig at langt de fleste undervisere på universiteterne ofte må løbe langt hurtigere end tidligere. De må indse at der ikke er tid til hverken grundforskning eller forskning. De må opleve at der bliver sparet på både antallet af afholdte forelæsninger og antallet af de eksaminationer. Alt sammen kerneydelser der gerne skulle sikre at de kandidater der kommer ud i den anden ende besidder upåklagelige kvalifikationer og har en faglighed der er så god at den kan konkurrere med de bedste i denne globaliserede verden (læs: Kina – uanset hvor meget der ellers bliver fiflet med procentsatserne i diverse tests!).

Man kunne postulere at det netop er de kandidater, der efter endt uddannelse skødesløst vælger en karriere inden for netop uddannelsesverdenen, som på sigt skal være i stand til at kunne inspirere fremtidens HF- og gymnasieelever, fordi kandidaterne gennem universitetsårene er blevet så inspireret og udfordret at deres egne professorer, lektorer og undervisningsassistenter, at de har fået oparbejdet en så tilpas stor begejstring for deres fag, at deres undervisning af gymnasie- og HF-elever vil have en afsmittende effekt som igen gør at disse elever i fremtiden vil være dem som indtager prominente pladser på vore højere læreanstalter. Denne utopiske tanke virker dog ikke overordentlig sandsynlig når presset ovenfra, besparelser og konstante

ændringer i læreplaner, gang på gang sender chokbølger gennem uddannelsessystemet.

Da dette er et festskrift, bliver vi dog nødt til at bevæge os hurtigt videre, før en altoverskyggende depression over tingenes tilstand indfinder og rodfæster sig. For at bløde dette indledende sortsyn op kan vi tage den næste hurdle – nemlig det faktum, at vi befinder os i en tid hvor den traditionelle zapper-kultur, som man førhen forbandt med tv'ets mange kanaludbud, er blevet afløst af en historieløs, net-baseret ungdomskultur, hvor tweets, instagramopdateringer, ”alternative”-facts, fake-news, konstante Facebook-feeds, mange simultant åbne vinduer på computeren og mobiltelefonernes konstante tilstedeværelse i klasserummene gør det svært, at overbevise nye generationer af akademikere om vigtigheden og nødvendigheden af at studere eksempelvis Shakespeares tragedier, støvede biblioteksbøger omhandlende reader-response teorier, klassisk Victoriansk litteratur, eller noget helt 4. For selv om det er nemt at google sig til alting, er det til gengæld meget svært at google sig til egentlig visdom og det store litteraturhistoriske overblik.

Heldigvis findes der, til trods for besparelser, den nærmest eksponentielt voksende flok af administrative medarbejdere, konstante ændringer i fagudbud og læreplaner, stadig undervisere, der er i stand til at formidle deres stof på en måde så selv de bagerste rækker i auditoriet kigger opmærksomt væk fra deres tablets og smartphones. Undervisere, der ikke kun udviser en passion for deres fag, men som gennem simple tricks, så som at inkludere filmklip mindst én gang i løbet af en forelæsning, eller via anekdotiske fortællinger, formår at holde fanen højt i dette oprevne hav af politiske tåbeligheder og intrigante studienævnbeslutninger. Undervisere som nærmest opnår legendarisk, kultlignende status blandt flere generationer af studerende – en sådan underviser er Jørgen Riber Christensen



HØV, HVAD ER NU DET?
VAR DER NOGEN DER KALOTE?

Ahem.. Jørgen har gennem sit mangeårige virke på Aalborg Universitet, bevist at han kan inspirere, vejlede og måske aller-vigtigst underholde..



HØR, NU BLIVER JEG LIGE NØDT
TIL AT BRYDE IND. **"UNDERHOLDE"?**
HER TROR MAN AT MAN SKAL LÆSE
ET FESTSKRIFT I ENS ÆRE, MEN
AT BLIVE SAMMENLIGNET MED
EN ELLER ANDEN FORM FOR PLAT
ENTERTAINER, DET ER DA
USERIØST!

Det var ikke hensigten. Det som jeg mente var, at du da flere gange har krydret din undervisning, både på Humanistisk Informatik og på Fremmedsprog med en masse sager, der har gjort at den viden som blev forsøgt formidlet sad bedre fast. Et eksempel på Jørgens enestående metode er, at bruge alternative måder at fange folks opmærksomhed på, være det sig hans enestående måde at udtale ordet "recognize" på, eller hans ultrakorte udlægning af Pygmalion-myten, der endte med, at statuen ifølge JRCs udsagn udbrød "Hello, Sailor!" da den blev levende. Ud over evnen til verbalt at fange folk, fik man, som før nævnt, altid lov til at se et eller andet fantastisk på auditoriets storskærm. Det har været svært at finde en enkelt favorit, men det filmklip jeg nok husker bedst var dengang du gennemgik en af dine favorit-forfattere Charles Dickens og i den forbindelse hævdede, at det nok var nemmere at få øje på forfatterens ikoniske gennemslagskraft, hvis folk så et længere uddrag fra filmen "Wishbone: Oliver Twist". Hvis du ikke husker det, så var det den der film, hvor det var en sød lille Westie-terrier, der spillede Oliver og som bad om mere grød.



JEG HUSKER SELVSAGT GODT WISHBONE - JEG HAVDE SELV SKAFFET DEN HJEM PÅ VHS FRA E-BAY. DET VAR LANG TID FØR ANDRE END MIG VIDSTE, AT DER VAR NOGET DER HED INTERNETTET! MEN HOLD DA OP FOR EN PLAT REFERENCE.

KUNNE DU IK' GODT FØRSØGE AT GØRE DETTE BARE LIDT MERE FESTLIGT OG MÅSKE ALVORLIGT? SKULLE DENNE BOG IKKE HANDLE OM MIG? (DESUDEN VAR WISHBONE EN JACK-RUSSEL-TERRIER)

WUF-
WOOF-
CAN I
HAVE
SOME
MORE,
SIR?

Ja, det burde du jo vide, for var der ikke noget med at du opdrættede hunde for at supplere til din egen SU, back in the day?

HVOR VED DU DET FRA?
DET ER I ØVRIGT UVIGTIGT,
FORTSÆT BARE MED DE
ROSENDE ORD..

Det er også det jeg forsøger, men du bliver hele tiden ved med at afbryde, Jørgen...

OK, SÅ FÅR DU
EN CHANCE TIL.
FORTSÆT, FORTSÆT..



Tak. Ahem.. hvor kom vi fra? Jo, fascinationen ved popkultur. Jørgen Riber Christensen har også gennem alle sine år, været helt på forkant med den udvikling som humaniora har gennemgået. Det handler især om at nedbryde den grænse der tidligere eksisterede mellem såkaldt "rigtig" litteratur og så den form for tekst, der i mange akademiske cirkler

blev anset for at være uegnet til analyse på universitetsniveau. Dette gælder både helt traditionelle tekstbaserede tekstgenrer som horror, fantasy og science-fiction, men også de værker der indgik i det udvidede tekstbegreb som film, tv og videospil der ligeledes tog deres udspring i den slags genrer. Da nærværende forfatter selv gik på engelskuddannelsen, var det eksempelvis ikke *comme-il-faut*..

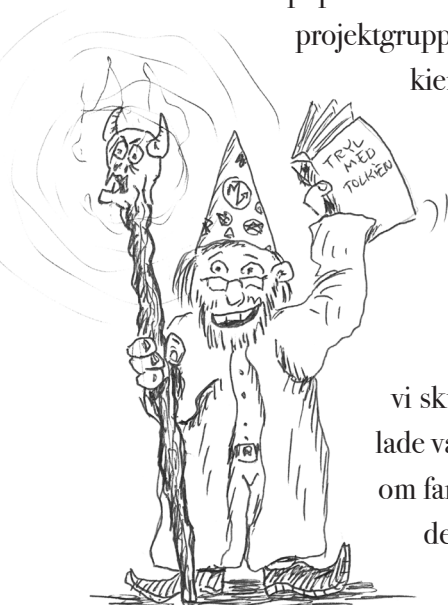
HØR! DET ER
VIST IKKE ET **ENGELSK**
ORD, TORBEN. HAR DU
HELT GLEMT HVAD DER
FOREGIK I DIN STUDIETID?



Det var ikke normal *praksis*..

**SE, DET
VAR BEDRE!**

..at beskæftige sig med det som blev anset som ”underlødigt” popkultur. Eksempelvis blev jeg og resten af min ellers så ivrige projektgruppe rådet til *IKKE* at søsætte en projekt om J.R.R. Tolkiens *Lord of the Rings*



.. IKKE AF
MIG...

Nej, Jørgen, det var nogle andre, der ikke synes vi skulle det, men nu tabte jeg tråden.. (du kan jo ikke lade være med at blande dig) Jo, vi blev frarådet at skrive om fantasy, fordi der på det tidspunkt, ifølge pågældende unavngivne vejleder, ikke fandtes nok faglitteratur om emnet.

Spoler vi cirka ti år frem i tiden, så havde jeg glæden at optræde på listen over de skribenter, der i antologier fra Aalborg Universitet, med Jørgen Riber Christensen som drivkraft, forfattede artikler til både *Open Windows*, der handlede om multimedialitet, *Marvelous Fantasy* der handlede om netop fantasy litteratur, for slet ikke at tale om den ganske enestående udgivelse med titlen *Monstrologi*.

Især ”Monstrologi” blev et meget populært begreb, der hurtigt greb om sig. Både nationalt og internationalt. Det lykkedes her faktisk humanister at fange mediernes opmærksomhed i sådan en grad, at flere af os – især Steen Christiansen – optrådte i alskens medier når der var brug for en ekspert til at tale om uhygge og monstre.



Ja, det var især Steen Ledet Christiansen, der jo også bidrager med en tekst i denne bog, som blev interviewet til både radio og tv, når de havde brug for folk der kunne tale om hvorfor vi har brug for monstre i vores kultur. Det er da også med slet skjult stolthed at undertegnede sammen med de øvrige forfattere nu kan skrive ”Monstrolog” på vores CV, selv om begrebet, ifølge Jørgen selv blot udsprang af ideen om at han ikke havde lyst til at lave end-

nu en foredragsrække om "horror" og derfor valgte at kalde dette for "monstrologi" i stedet, hvilket...



HVILKET JEG TROEDE VI HAVDE
AFTALT SKULLE BLIVE MELLEM OS
TO! DET HAVDE DU **LOVET** MIG,
TORBEN.. **HELT ÆRLIGT!!!**

Det erindrer jeg ikke vi havde en aftale om..

NUVEL, SÅ ER
DET ØDELAGT, FORTSÆT
ENDELIG MED DIT
KARAKTERMORD..



Jeg ville ellers som udgangspunkt være flink.

HMF!



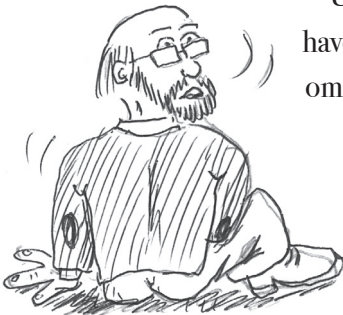
Kom nu Jørgen, sorry. Jeg trækker det tilbage, det var bare noget jeg fandt på.

Ren fiktion.

Alternative facts.

Fake news.

Undskyld. Er du ikke sød og vende dig om? Jeg havde faktisk planlagt at skrive nogle rigtigt søde ting om dig, nu.



OK,
SÅ FORTSÆT LIDT
ENDNU, MEN VID AT
JEG **HOLDER ØJE**
MED DIG!!

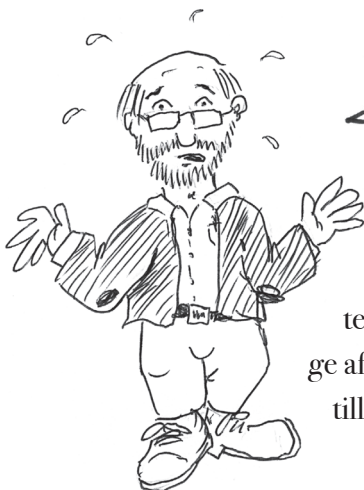
Undertegnede indtryk af Jørgen har altid været, at han var en der gik sine helt egne veje, havde en ukuelig lyst til at formidle om de ting han holder af og hans forelæsninger har altid virket utroligt inspirerende på stort set alle de unge (og ældre) mennesker, der i tidens løb har haft ham som både gymnasielærer og som underviser på universitetet.



Da dette festskrift skulle skabes, fik jeg af redaktøren at vide, at man godt måtte tænke i de 3 P'er – "Psykoanalyse", "Post-modernitet" og "populærkultur", men især det første "p" er et som undertegnede altid har været mistænksom overfor. Ret beset har Freud jo også kun skrevet en tekst om litterær analyse, nemlig *Das Unheimliche*. I den forbindelse husker jeg også et råd som jeg fik med på vejen fra Hr. Christensen da jeg var i færd med at skrive et projekt om vampyren som figur, en slags tidlig forløber som senere i min karriere muligvis gjorde, at jeg nu kan kalde mig "Monstrolog". Jørgen var min vejleder og rådede mig i forbindelse med vampyrprojektet til..



..at finde *Gesamtwärke* på Universitetsbiblioteket og referere til den tyske originaltekst. Jørgen mente nemlig, at når man citerer Freud på originalsproget så resulterer det i gratis-fedtepoint hos censor.



DET HAR
JEG **ALDRIG**
GJORT, TORBEN

Jo du har – og det det virkede, faktisk. På den måde har Jørgen i sit virke som vejleder på projekter altid været utroligt pragmatisk – noget som mange af hans kollegaer godt kunne tage ved lære af. Hvis det tillades, at man kommer med endnu en anekdote...

SOM
SIKKERT
OGSÅ
ER
LØGN?



..så husker jeg også tydeligt at Jørgen, i forbindelse med et andet af vore projektarbejder, denne gang om brugen af lyd i David Finchers *Fight Club* til et af vejledermøderne præsenterede Jørgen for et eksempel på non-verbal dialog på film og i den forbindelse brugte filmen *Nell* med Jodie Foster som eksempel på dette i en fodnote. Jørgen sagde direkte til et vejledermøde..



.. AT HVIS
JODIE FOSTER NÆVNES I ET
PROJEKT, SÅ TRÆKKER DET AUTO-
MATISK EN KARAKTER NED!
DET PRINCIP HOLDER JEG **FÅST** I!

Tak. Jeg fortsætter, hvis det altså er i orden med dig, Jørgen?

DET ER DET.
SÅ LÆNGE DU BARE
SKILDRER SANDHEDEN

Det er blandt andet takket være Jørgen Ribers ukuelig indsats at mange af os er endt i de stillinger som vi er endt i og det er takket være folk som bl.a. Jørgen, at populærkulturen i mange af dens forskellige afskygninger også nu er bredt repræsenteret i mange af de projekter der skrives i og omkring Kroghstræde.

Når Jørgen også har været så synlig for så mange studerende, så skyldes det også at han er den eneste figur, der er i stand til at holde to forelæsninger på samme tid. Tricket var egentlig ganske nemt. Man startede den ene forelæsning i et lokale hvorefter man gik hen til det andet med undskyldningen om at man 'lige skulle hente noget mere kridt til tavlen' og så kunne man starte den anden session, som man så forlod til fordel af den første med en lignende undskyldning. Jeg er dog usikker på at dette stadig er muligt nu der er blevet installeret smarte interaktive tavler på AAU.



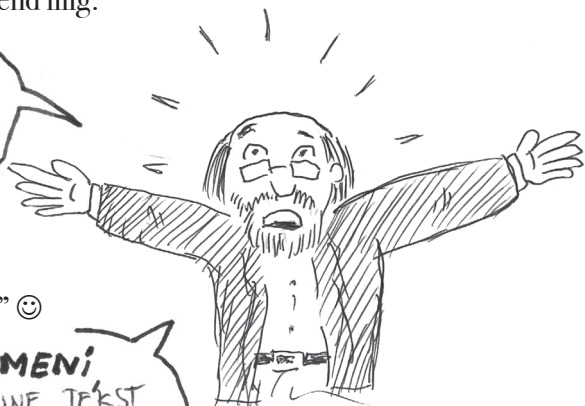
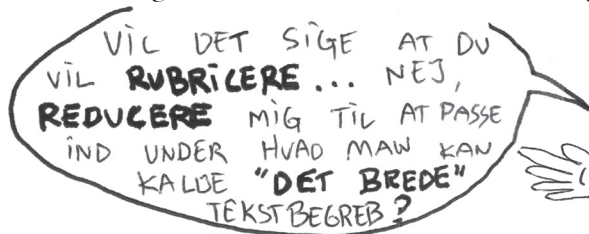
Ja, hvad med eksempelvis at nævne, at et sikkert tegn på Jørgens store kærlighed til alt som er godt i populærkulturen blev helt synligt hvis man fik lov til at betræde det allerhelligste: mandens kontor der i sin tid var placeret ovenover A/V laboratoriet. For her man blev mødt af en gigantisk *Reptilicus*-plakat?



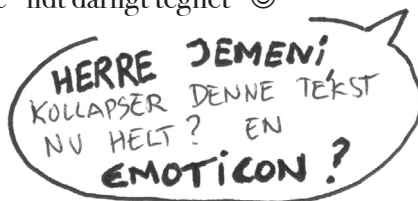
Det er vel allermest et forsøg på at sige rigtigt mange tak for både mange inspirerende timer som både studerende og forhenværende kollega. Det er mit forsøg på at bidrage til festskriftet ved at lave en tekst (og en tegneserie) om dig.



Ja, men sært nok er du også en slags paratekst, omend en noget mere visuelt udfordret en, end mig.



Snarere "lidt dårligt tegnet" ☺



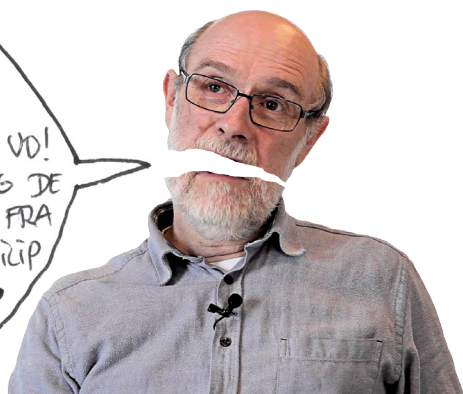
Hvadfornoget?



DU TILLADER DIG
LIGE FREM AT SNIGE EN
"SMILEY" IND I DENNE TEKST.
NEJ, NU REDUCERES ALT DA TIL
ET SLOGAN FRA **'FIGHT CLUB'**
ELLER EN **FIRSERFEST**, ELLER
COVERET TIL **WATCHMEN**
BLOT UDEN DEN KUGLE
SOM DET GLADE, GULE
ANSIGT HAR FÅET
I PANDEN!

Går grænsen virkelig her? Og jeg som troede, at du var glad for selv de mest basale former for kommunikation i en Iser'sk eller Ecco'sk forstand.

SÅ -GV-DA- IKKE
SMILEYS. DU MÅ DA
HAVE TABT FORSTANDEN;
OG HVAD SKER DER **NU?**
SE LIGE HVORDAN JEG SER UD!
JEG LIGNER EDDERSPARKEMIG DE
DER CANADISKE KOMIKERE FRA
SOUTH PARK .. TERRENCE & PHILIP
HEDDER DE IKKE DET? !?
HVAD HAR DU **GANG** !:



Jamen, jeg troede egentlig ikke du kunne lide den måde jeg tegnede dig på og så tænkte jeg at det her måske var en bedre idé? Uanset hvad, Jørgen, så skal du altså have rigtigt mange tak for at være den du er og for at inspirere horder af studerende til at dykke ned i de ting der i forvejen interesserer dem. Hov.. hvad er det der sker, hvem er nu det?

THIS IS GETTING SILLY
STOP IT... **STOOOP** IT!
NOW, THAT'S BETTER.
I REALLY ENJOYED THE
START, THAT WAS SERIOUS
BUSINESS ABOUT THE STATE
OF THE UNIVERSITY AND
WHATNOT - BUT NOW THINGS
HAVE GOTTEN OUT OF HAND
AND HAVE BECOME SILLY!
WE NEED TO CHANGE GEARS.
NOW I'M IN CHARGE - SO
ON MY MARK ... GET
READY... WAIT FOR IT...
I SAID: WAAIIT FOR IT!!
CUE NEXT CHAPTER

**AND NOW FOR
SOMETHING
COMPLETELY
DIFFERENT**



CHAPTER XIV.

THOMAS MOSEBO
SIMONSEN

Sci-fi-prisen
2017

WAR OF THE WORLDS OG RADIOMEDIET SOM ISCENESÆTTER.

INTRODUKTION.

Da Orson Welles 30. oktober 1938 dramatiserede og opførte H.G. Wells' science-fiction novelle, *War of the Worlds* (1898) markeres et skifte i radioens historie. Welles' udgave af *War of the Worlds* illustrerede radioens potentiale som en kommunikator for et massepublikum og var samtidig en demonstration af radioens persuasive potentiale. Ifølge myten skabte udsendelsen massepanik i USA, da folk troede adaptationen af novellen var ægte. Cantril (1940) undersøgte, hvordan op mod 1 million mennesker blev skræmt af Welles' falske radioprogram. Om end validiteten af Cantrils data kan betvivles, og som flere undersøgelser (Pooley & Socolow, 2013; Schwartz, 2015) har beskrevet, er Cantrils tal sandsynligvis langt højere end det reelle antal mennesker, som troede, at marsboere invaderede Jorden, og at radioprogrammet således var ægte. Ikke desto mindre narrede programmet mange lyttere til at tro på ægtheden af programmet ud fra anvendelsen

af radiomediets kommunikative muligheder, som indeværende kapitel vil undersøge.

Samtidigt fokuserer kapitlet på en historisk kontekst omkring radiomediets potentiale til at påvirke og manipulere med et massepublikum. Kapitlet belyser herunder baggrunden for en potentiel massepanik skabt via medierne og argumenter for, at medierne dermed også satte deres egen dagsorden og bl.a. dramatiserede virkeligheden som et udtryk for, hvad Lippmann (1965) har omtalt som ”pseudo-environments”. Denne dagsorden afspejler også, hvordan *War of the Worlds* er en markering af indgangen mod et skifte fra de trykte mediers dominans til de elektroniske mediers æra, hvor et gennemgående argument er, at falske nyheder som *War of the Worlds* skal forstås under indflydelse af de konkrete mediers kendetegn samt den sociale kontekst omkring medierne. Dette perspektiv udbygges til en afsluttende diskussion omkring falske informationer og tilpasningen af nyhedsformatet i forhold til de digitale medier, hvor der afsøges en sammenhængende tråd mellem mediernes påvirkning omkring *War of the Worlds* og digitale mediers produktion af falsk og manipulerende indhold.

WAR OF THE WORLDS SOM MOCKUMENTARY.

CBS-programmet, *The Mercury Theatre* udsendte adaptionen af H.G. Wells’ novelle med det erklærede formål at skræmme lytterne i anledning af Halloween. Orson Welles understreger dette i *War of the Worlds* med sin afsluttende speak: ”*War of the Worlds* has no further significance than as the holiday offering it was intended to be. (...) dressing up in a sheet and jumping out of a bush and saying Boo!”. *War of the Worlds* forsøgte at skræmme lytterne ved at foregive at være en virkelig nyhedsudsendelse, hvis koder og kendetegn programmet imiterede. Det kan sidestilles med, hvordan nyhedsmedier i dag fabrikkerer fiktive nyheder i forbindelse med første april.

War of the Worlds kan identificeres som en mockumentary i form af en parodi af nyhedsgenren. Roscoe & Hight (2001: 47) fremsætter præmisserne for en mockumentary som forankret i fiktionen og herunder parodien: "Mock-documentary's agenda is ultimately to parody the assumptions and expectations associated with factual discourse, to 'mock' the cultural status of documentary's generic codes and conventions". Denne parodi opstår i en bevægelse fra publikums forventning om det faktuelle mod en erkendelse af, at det faktuelle i virkeligheden er fiktion. Det kan også beskrives som en bevægelse fra det sandsynlige mod det usandsynlige, hvor, i dette tilfælde, lytterne af *War of the Worlds* følger en sandsynlig og troværdig narrativ om en nedfalden meteorit, som gradvis bliver mindre sandsynligt, da det i stedet viser sig at være en rumkapsel med rumvæsener fra Mars. Men i og med at radioprogrammet i de første 40 minutter minutiøst imiterer radiomediets nyhedsformat syntes udsendelsens foregivne autenticitet at veje tungere end det usandsynlige indhold.

Indledningsvis opbygger *War of the Worlds* en troværdig ramme som nyhedsudsendelse ved at starte midt i en vejrudsigt fra "The Government Weather Bureau", der toner over i livemusik fra Park Plaza i New York som en del af programflowet, der dermed etablerer begyndelsen på, hvad der forekommer som et almindeligt radioprogram, hvor nyheder løbende kombineres med musik. Programmet afbrydes dog hurtigt af en "special bulletin", som flytter udsendelsen over i en mere intens og tempofyldt reportage. Reportageformen havde tidligere været anvendt ved større mediebegivenheder og nationale katastrofer som f.eks. Hindenburg-katastrofen i 1936, hvor ulykken i høj grad blev berømt i kraft af Herbert Morrisons radioreportage, som dermed for første gang bragte en større national katastrofe ind i amerikanernes stuer (Schwartz, 2015: 18). Konteksten omkring radioreportagen var således med til at forstærke indtrykket af autenticitet, og gav lytterne en fornemmelse af

at være til stede her-og-nu, og dermed også forstærke den emotionelle indlevelse. Scannell (1991: 1) påpeger at etableringen af "liveness" er et af radiomediets særtræk – som skabes via den direkte italesættelse af lytterne som en fornemmelse af spatialt og temporalt nærvær, en her-og-nu-effekt.

War of the Worlds skaber liveness ved at implementere reportageformen, men også gennem pludselige afbrydelser, identisk med nutidens breaking news-afbrydelser, som også via reporterens tale fremstår improviseret og følelsesladet, hvorfor de således også fungerer som dramaturgisk spændingsopbyggende. Afbrydelserne havde også en realistisk effekt, da lytterne i 1938 for først relativt nyligt var introduceret til "special bulletins" af CBS, der anvendte dem til dækningen af den politiske aktuelle situation i Europa (Scannell, 2005: 24). *War of the Worlds* etablerer endvidere i kraft af afbrydelserne et narrativt temporalt flow med løbende scenskift mellem studiet, musikken, reporteren i feltet samt forskellige ekspertudsagn og autoritative stemmer, således at lytterne gennem disse skift får en fornemmelse af, at begivenhederne sker-her-og nu (uden at forskydningen mellem den reelle tid og den fortalte tid bemærkes). H.G. Wells' novelle foregår i England, men ved at flytte locationerne til New York og New Jersey er det med til at etablere en større grad af nærvær og identifikation med udsendelsen for de amerikanske lyttere.

Poulsen (1989: 87) skriver om radioprogrammer: "(de) appeller maksimalt til lytternes "indre billedskærm", til imaginationen og fantasien". Dette illustreres i *War of the Worlds*, hvor en reporter henvender sig direkte til lytterne "Perhaps you've caught it already on your radio. Listen: (pause)...Do you hear it? It's a curious humming sound that seems to come from inside the object. I'll move the microphone nearer. (...) Can you hear it now?". Her anvendes effektlydene til at underbygge konstruktionen af mentale billeder af begivenheden hos lytterne, hvor den gradvise intensivering af lyden opbygger scenens narrative indlevelse.

Samtidig udnyttes radiomediets evne til at formidle intimitet, når reporteren henvender sig direkte til publikum via personlige pronomener.

Radiomediets auditive kendetegn udnyttes måske mest effektivt, da marsboerne har overtaget jordens kommunikationskanaler og dermed også radioen, efter at flyet forgæves har bombet rumvæsenerne. Welles konstruerer her en montage af forskellige karakterer, som uden held forsøger at få kontakt til hinanden, efterfulgt af flere sekunders tavshed, mens radioreportereren, som den sidste overlevende sender live fra en bygning, indtil en dræbende røg også når frem til ham, ("This may be the last broadcast (...) now the smoke's crossing Sixth Avenue...Fifth Avenue...100 yards away...it's 50 feet..."), hvorefter stemmen afbrydes af stilhed. Afbrydelsen og den efterfølgende stilhed kan sidestilles med, hvad der inden for filmmediet også kaldes for en cut-away, hvor der klippes i filmen lige inden noget voldsomt sker. I denne scene anvendes et sådan auditivt cut-away, hvor afbrydelsen antyder over for lytterne, at noget voldsomt og katastrofalt er sket (forventelig er radioreportereren død). Denne forestilling om det katastrofale etablerer, tilsvarende før-omtalte eksempel med lydeffekterne, et mentalt billede hos lytterne.

Samtidigt med ovenstående eksempler på narrativ indlevelse forsøger udsendelsen at fastholde lytterne i en realisme, som udover at imitere radioformatets koder, funderes gennem karakterer, som repræsentanter for det institutionelle og den autoritative offentlighed. Mange af de medvirkende karakterer anvendes til at narre lytterne til at tro, at der er tale om en virkelig nyhedsudsendelse. Det gælder anvendelsen af den fiktive Professor Pierson, der præsenteres som en anerkendt og berømt astronom. Pierson benyttes parallelt med andre faktaformidlinger som et ekspertvidne (Roscoe & Hight, 2001: 16), der via sin viden opbygger et fundament af troværdighed omkring begivenhederne. Pierson repræsenterer også videnskabens og dermed offentlighedens skepsis over for eksistensen af rumvæsener ved at forklare begivenhederne gennem videnskabelige fakta og fastholdelsen af en autoritativ rolle via sit uan-

fægtede toneleje, hvorfor graden af troværdighed således forstærkes, når han efterfølgende må erkende, at der vitterligt er tale om marsboer.

Videnskaben er en af flere institutioner, som udsendelsen forsøger at underbygge sin troværdighed omkring. En anden er den politiske magtsfære i Washington som inddrages via en tale til folket fra indenrigsministeren, der desuden indirekte refererer til daværende præsident Franklin D. Roosevelts aktive brug af radioen som et politisk talerør (Brown, 2004; Schwartz, 2015). Welles lader desuden den fiktive vicepræsident for Røde Kors, Harry McDonald udbygge en yderligere autoritativ institution i form af selve radiomediet: "In view of the gravity of the situation, and believing that radio has a responsibility to serve in the public interest at all times, we are turning over our facilities to the state militia at Trenton". På den måde tilskrives radioen en autoritativ rolle i kraft af sit statslige ansvar, som ydermere er med til at underbygge troværdigheden ved programmet. Radioen får dermed en metafunktion, som også kommer til udtryk i scenen med et øjenvidne, landmanden, Mr. Wilmuth, der foregiver at have set cylinderen lande på sin mark. Udover at bidrage til begivenhederne som øjenvidne (og dermed forankre sandhed og emotionel oplevelse) opbygges også en vis stereotypisering omkring almindelige lytters første møde med radiomediet, hvor det fremgår, at Wilmuth ikke taler tydeligt ind i mikrofonen og reporterens således flere gange må bede ham gentage ordene. Dermed fremstår interviewet som en troværdig gengivelse af, hvordan almindelige mennesker reagerer, hvis de tilfældigt interviewes i radioen. Det bidrager til at styrke indtrykket af udsendelsens autenticitet, mens det også fremhæver udsendelsens metafiktive træk.

Overordnet skaber *War of the Worlds* både narrativ indlevelse via dramaturgiske virkemidler og etablerer en troværdig gengivelse af en virkelig reportage primært ved at udnytte radiomediets egenskaber. Endelig spilles der også på lytternes autoritetstro over for offentlige og

socialle institutioner i form af videnskab, politikere og selve radiomediet, som hver især repræsenterer autoritære samfundsinstanser.

RADIOMEDIETS BETYDNING I 1930'ERNE.

Selv om *War of the Worlds* i isolerede passager tydeligvis skaber en troværdig imitation af radioens nyhedsgenre, ekspliciterer udsendelsen flere steder, at der lyttes til en adaption af en fiktiv novelle, således at lytterne, såfremt man har lyttet til hele udsendelsen, ikke burde være i tvivl om dets status som fiktion. Som det påpeges af bl.a. Scannell (2005: 24) og Schwartz (2015) skal forklaringen på, hvorfor visse lytterne afkoder programmet som fakta snarere findes i lytternes receptionsmønstre. Dette kunne være i tilfælde, hvor lytterne er kommet senere ind i programmet og således ikke har hørt ekspliciteringen af, at der tale om fiktion og derfor har reageret på nyheden som ægte, inden udsendelsen igen har proklameret sin status som fiktion.

Et aspekt, som også kunne have fået lytterne til at identificere *War of the Worlds* som fiktion, var en kontekstuel opfattelse af radiomediet som antielitær. Til sammenligning med avisen blev radioen på daværende tidspunkt betragtet som et underholdningsmedie, bl.a. foranlediget af det populære radioprogram *The March of Time*, hvor skuespillere iscenesatte nyheder og imiterede virkelige personer, der således tilførte radionyheder et præg af underholdning (Cantril & Allport, 1935: 71).

Lazarsfeld (1940: 44-45) undersøgte radioens indvirkning på lytterne og konkluderede bl.a. at lyttere med kort eller ingen uddannelse og lav indkomst ikke lyttede til mere seriøse radioudsendelser. Undersøgelsen underbyggede opfattelsen af radiomediet, i 1930'ernes USA, som hovedsageligt et let underholdningsmedie i modsætning til de tungere nyheder i de trykte aviser. Af den grund burde en falsk nyhedsudsendelse som *War of The Worlds* også, på daværende tidspunkt, være mere legitim i radioformatet end i den trykte avis.

Selv om radioprogrammet skabte panik, var der ifølge flere historikere (Schwartz, 2015; Pooley & Socolow, 2013) ikke tale om massepanik. Douglas (2004: 165) peger på en verserende konflikt mellem aviserne og radiomediet i kampen om nyhederne, den såkaldte ”press-radio war”. Kampen om rollen som dominerende nyhedsmedie spiller således også en rolle i forståelsen af den påståede massepanik forårsaget af *War of the Worlds*. Frem for at selve radioprogrammet *War of the Worlds* var et udslag for panikken, var det ifølge Schwartz (2015: 226) i højere grad en konsekvens af mediernes kritiske positionering over for radioen som konkurrerende nyhedsmedie, der resulterede i en efterfølgende offentlig kritik af radiomediets persuasive potentiale. En offentlig diskurs omhandlende samfundsmæssig frygt for radiomediet blev dermed den egentlige baggrund for historien om massepanik, hvor der i de tre første uger efter udsendelsen blev udgivet mere end 12.500 trykte artikler omkring effekten af radioudsendelsen med en overvejende negativ vinkling (Douglas, 2004, p. 165).

Goodman (2011: 265) fremhæver netop, hvordan pressen fokuserede på radioens publikum, og i kølvandet på *War of the Worlds* forklarer han panikken ud fra radiolytternes generelle lavere uddannelsesniveau, der også peger på en klassesdeling mellem de trykte medier og radiomediet.

Et andet aspekt af ”krigen” mellem den trykte presse og radioen omhandler ændringer i flowet af informationer (Meyrowitz, 1985) og i særdeleshed radiomediets evne til at producere aktualitet i form af nyheder her og nu. Radiomediet etablerede sig som en kommunikator af breaking news, hvor radiostationerne afbrød programmer med sensationelle nyhedsindslag, som f.eks. bortførelsen af Charles Lindbergs baby i 1932 (Jackaway, 1994), og da CBS i september 1938 intenst rapporterede fra Münchenaftalen blev det for mange også tydeligt, at verden var på randen af krig, hvor radiomediet i høj grad var med til at kommunikere en diskurs om frygten for krig og ikke mindst frygten for en potentiel invasion fra Nazi-Tyskland (Schwartz, 2015: 26). Den

tætte dækning af større mediebegivenheder gjorde samtidig lytterne mere afhængige af radioen, der konstant kunne opdatere sine lyttere med de verserende nyheder.

Radioen blev således en af de vigtigste eksponenter for massekommunikation i det 20-århundrede i form af en ”en-til-mange” kommunikationsform, der kunne etablere en højere grad af indlevelse mellem afsender og modtager. Radioen er kendetegnet ved at være et oralt styret medie, hvor det talte ord dominerer, og som det også ses med *War of the Worlds* kan den orale retorik anvendes både emotionelt og autoritativt til at manipulere med publikum, som det bl.a. også fremhæves af Havelock (1986: 30) omkring radiomediet: ”a voice of incessant utterance, orally communicating fact and intention and persuasion, borne on the airwaves to our ears”. Pressens overvejende negative bias af radiomediet med afsæt i *War of the Worlds* blev efterfølgende netop til en diskurs om radioen som et farligt medie, der potentielt kunne ændre massernes holdning og adfærd.

MEDIERNES PERSUASIVITET OG PSEUDO-ENVIRONMENTS.

Peruasiv kommunikation forbindes ofte med propaganda (f.eks.; Pratkanis & Aronson, 2001). Men samtidig adskilles det persuasive og propaganda også, bl.a. ud fra afsenderens motivation og formål, som påpeget af Jowett & O'Donnell (2015: 2.) *War of the Worlds* har en klar intention om at skræmme publikum i anledning af Halloween og kan ikke sidestilles med propaganda ud fra hverken idelogiske eller politiske motiver. Jowett & O'Donnell (2015: 37) identificerer det persuasive som en del af kommunikationsproces: ”*Persuasion* as a subset of communication is usually defined as a communicative process to influence other. A persuasive message has a point of view or desired behavior the recipient to adopt in a voluntary fashion” [kursiv i original]. Intentionen med *War of the Worlds* synes ikke ud fra ovenstående betragtning af have en eksplicit persuasiv dagsorden – udsendelsen havde ingen åben-

bar intention om, at lytterne skulle gå i panik, men som en underforstået del af parodien, at mislede og manipulere sine lyttere.

Selv om *War of the Worlds* demonstrer radioens evne til at manipulere og samle en større gruppe af mennesker uafhængigt af hinanden, synes programmet i endnu højere grad at demonstrere radiomediets ritualiserede hverdagsbetydning. Panikken kan relateres til, hvad der kan betragtes som en medialiseret offentlighed, som lytterne gør sig afhængige af. For mange blev et program som *War of the Worlds* opfattet som sandt, fordi radioen som en ritualiseret del af hverdagen var noget, man sjældent satte spørgsmålstegn ved.

Scannell (1991: 3) fremhæver, at radiomediet i sin tidlige teknologiske fase er kendetegnet ved det domesticerende, hvor radioen er fysisk forankret til hjemmet, indtil mediet bliver transportalt (i form af transistorradioen og bilradioen) i løbet af 1950'erne. Således blev radioen et fysisk forankrende samlingspunkt for en både kulturel og national fælles forståelsesramme. Det betød også en kommunikationsform, hvor modtageren var et massepublikum, hvori individuelle holdninger sjældent fik plads (Brown, 2004: 4), men hvor der i stedet etableres en homogen offentlig meningsdannelse, som også påpeges af Cantril & Allport (1935: 20) i deres undersøgelse af radioens psykologi: "it seems to be the nature of radio to encourage people to think and feel alike".

Lippmann (1965) beskrev i sit værk om konstruktionen af den offentlige mening via nyhedsaviserne, hvordan et "pseudo-environment" (10) skabes, hvorfra almindelige mennesker producerer deres egne "mentale billeder" ud fra viden, de opnår via medierne uden selv at opleve dem. Lippmann så endvidere medierne i forlængelse af staten som værende styrede for den offentlige meningsdannelse, hvor den offentlige mening kan betragtes som "the manufacture of consent" (158). *War of the Worlds* kan i relation til Lippmann betragtes som en manifestation af frygt, der etableres ved at konstruere en parallel virkelighed til den verserende uro omkring den politiske situation i Europa. *War of the*

Worlds accepteres hos visse lyttere som en konstrueret virkelighed, hvor marsboerne blev sidestillet med invaderende tyskere (Schwartz, 2015). Det kan ses som et medieret billede på en invaderende fjende, som kommunisterne var det under den kolde krig og IS og Al-Qaeda er det i dag, som Herman & Chomsky (1994), med afsæt i Lippmanns teori, uddyber i deres propagandamodel. Frygten for en invasion var i 1938 derfor ikke utopi, men en tænkelig hændelse, som i *War of the Worlds* afspejles i invasion fra rummet, der på den måde også gjorde radiomediet og udsendelsen, som parodi på nyhedsgenren, til en eksponent for en offentlig meningsdannelse.

Programmets tilknytning til det institutionelle synes også at være forklaringen på, hvordan det lykkedes Costa Botes og Peter Jackson at snyde publikum med mockumentary'en *Forgotten Silver* (1995), der blev vist på New Zealands statslige tv-station TVNZ viste i 1995. *Forgotten Silver* foregiver at have fundet ukendte opdagelser om filmmediets historie, hvor filmen dermed fremlagde en dokumentarisk præmis. I modsætning til *War of the Worlds* lader *Forgotten Silver* aldrig sit publikum vide, at der er tale om en mockumentary, og TVNZ måtte komme med en offentlig undskyldning, for ikke at tydeliggøre programmets fiktive status (Roscoe & Hight, 2001: 144). Både *War of the Worlds* og *Forgotten Silver* demonstrer massemediernes autoritative funktion som formidlere af en fælles referenceramme og ikke mindst som formidlere af en kulturel dannelsesproces (Hjarvard, 2016), der medfører en generel accept af mediernes udlægning af virkeligheden, eller accepten af hvad Lippmann (1965) betragtede som "pseudo-environments", og som muliggjorde at *War of the Worlds* blev opfattet som tænkbart virkelig.

WAR OF THE WORLDS I KONTEKSTEN AF DIGITALE MEDIER.

Mediebillede har ændret sig markant siden 1938, hvor den måske væsentligste forskel på elektroniske og digitale medier er en større grad af differentiering og decentralisering af mediernes institutionelle rolle,

mens mediernes tilknytning til staten er blevet mindre (Hjarvard, 2016). Af samme grund ville en mediebegivenhed som *War of the Worlds* i dag givetvis også blive mødt af større skepsis blandt modtagerne, der har langt flere kanaler at afsøge verificeringer af falske nyheder på. Dette skyldes samtidig f.eks. sociale mediers kontekstuelle kommunikation, hvor rygtemekanismer på tværs af mange samtidige pladformer oftest afslører falsk information (se også Donath & Boyd, 2004; Simonsen, 2013).

Et eksempel på hvordan sociale medier også kan skabe panik, er den såkaldte Twitter-panik i Veracruz, Mexico i 2011 (Sandoval-Almazan & Gil-Garcia, 2012). Her spredte en række falske tweets, om lokale narkogangstere der havde angrebet byens skoler, sig på Twitter. Dette resulterede i panik i Veracruz' gader med flere biluheld, og at alarmcentralens telefon blev overbelastet. Den falske nyhedshistorie om narkogangstere er langt mere sandsynlig i nutidens Mexico end en invasion fra Mars i USA i 1938, men den falske historie forbindes, på samme måde som invasionen af rumvæsener i *War of the Worlds* er forbundet med invasionsfrygten fra Nazi-Tyskland, med frygt for virkelighedens verserende narkokrig og frygten for terror (de to der videresendte tweetet blev senere dømt for terrorisme). En af forklaringerne på, at mange panikkede på baggrund af de falske tweets skyldtes ifølge (Sandoval-Almazan & Gil-Garcia (2012: 242) en mistro til myndighederne i det pågældende område: "This behavior is consistent with a lack of government legitimacy and trust" og dermed også en mistro til de traditionelle informationskanaler, hvorved Twitter på det daværende sted og tidspunkt blev en central informationskilde, hvor tweetet gik viralt, mens ingen af de traditionelle medier havde opfanget historien før panikken allerede havde bredt sig. Fælles for *War of the Worlds* og Twitter-episoden i Mexico er udbredelsen af falske nyheder via "word-of-mouth" henholdsvis i en interpersonel og medieret form. Mange tilfældene af panik efter *War of the Worlds* opstod ifølge Schwartz (2015) først, da lyttere selv begyndte at sprede den falske nyhed om invasionen som et eksempel på inter-

personel word-of-mouth, hvor misinformation uforvarende deles i form af, at lyttere ringer til familie og venner og beder dem om at tænde for radioen. Chantril (1940: 140) peger også på lytternes gruppeinteraktion, hvor skeptikere påvirkes af andre folks frygt, som et udslag for ”*the contagion of other people’s fear*” [kursiv i original]. Dette synes også at være tilfældet med Twitter-episoden i Veracruz, hvor specielt mængden af re-tweets fik nyheden til at sprede sig, hvor det således samtidig blev langt sværere af identificere en egentlig afsender på nyheden.

Dette aspekt er også interessant i relation til Lippmans ”pseudo-environments” og konstruktionen af offentlig meningsdannelse. I forhold til *War of the Worlds* opstod konstruktionen af et pseudo-environment i kraft af de statsstyrede medier, som repræsentanter for en homogen og samlet nyhedskonsensus. Dog med den føromtalte differentiering mellem de seriøse trykte aviser og det mindre seriøse radiomedie taget i betragtning. I nutidens mediebillede ses en bevægelse mod en mere differentieret offentlig meningskonstruktion, der foregår i sociale netværk, som af Bruns (2008) omtales som heterogene ad-hoc meritokratier eller vidensnetværk. Inden for disse netværk opstår der eventuelle ”echo-chambers” (selvforstærkende information og holdninger) der, som bl.a. påvist af Garrett (2009), skaber en selvforstærkende meningsdannelse, hvor konstruktionen af offentlig meningsdannelse sker i sociale netværk (f.eks. på Facebook) med individer som deler den samme politiske eller kulturelle holdning. På den måde er Echo-chambers et udtryk for en heterogen konstruktion af offentlige meninger - i modsætning til Lippmans mere homogene pseudo-environments. Dette forklarer, hvordan falske nyheder inden for adskilte netværk optræder som ægte, idet de bekræfter en allerede eksisterende holdningsmæssig konsensus.

En anden forskel på mediebilledet i 1938 og i dag er fremkomsten af brugergenereret indhold, som har resulteret i langt flere aktører, der potentielt kan påvirke den offentlige meningsdannelse. Ligesom informationsflowet bevæger sig mindre vertikalt, og i stedet bevæger sig fra

mange samtidige kanaler, der af Bruns (2008) betegnes som et horisontalt og flydende meritokrati, hvor indhold også kan have mange samtidige afsendere (f.eks. Wikipedia). De sociale medier er kendetegnet ved en lav grad af adgang, hvor alle i princippet kan producere indhold og dermed udbrede falske informationer og rygter. Det kan illustreres med et mere uskyldigt eksempel, den fiktive vlog, *LonelyGirl15* fra 2006 som foregiver at være en autentisk teenagepige, men som virkeligheden var en pilot til en fiktiv tv-serie (Se også Simonsen, 2013). *LonelyGirl15* blev ganske vist gennemskuet via sociale rygtemekanismer, men det kan bemærkes, hvordan verificeringen af falsk indhold besværliggøres over adskillelse i tid. Den temporale adskillelse mellem publiceringen af videoer i 2006 og i dag og medfører i det konkrete eksempel, at de tidligere rygter, som angiver videoerne som falske ikke er blevet forlænget af nyere kommentarer, hvorved kommentarer omkring videoernes foregivne indhold igen dukker op og dermed illustrerer, at visse brugere i dag opfatter videoerne som autentiske. *LonelyGirl15* er samtidig en eksponent for en internetkultur, hvor falsk indhold optræder i mange facetter. Parallelt med den falske nyhedskonstruktion som *War of the Worlds* eksempelvis i form af pranks på YouTube, der snyder folk ved at konstruere falsk og parodieret indhold, der dog som *War of the Worlds* først og fremmest har til formål at underholde.

En af de mest udbredte former for falsk information er phishing, der lokker folk til at betale for at udlevere personoplysninger, og som er en eksponent for digitale mediers decentralisering af regulerende institutioner, hvor afsenderinstanser ikke kan identificeres. Samtidig illustreres det med phishing, hvor let emails kan genskabes og manipuleres med, uden at brugerne er i stand til at skelne mellem virkelige og falske afsendere. Når CNN faktatjekker de amerikanske præsidentkandidater, er det også et udslag for, at sandheden er blevet langt mere knyttet til individuelle mediekanaler. Det eksemplificerer, hvad Manjoo (2008) betragter som et udtryk for det ”postfaktuelle”, eller hvad der også betegnes som

alternative facts. På tværs af disse eksempler ses en mediekultur, der bl.a. i kraft af de digitale mediers dynamik og accentuerende udveksling af informationer stiller større krav til individuelle brugere som kritisk evaluende i forhandlingen mellem det autentiske og iscenesatte.

KONKLUSION

Indeværende kapitel har haft fokus på, hvordan *War of the Worlds* som radioudsendelse kunne narre sit publikum ud fra en minutøs afkodning af nyhedsgenren og i kraft af den sociale rammeforståelse omkring radiomediet i 1938. Det er blevet belyst, hvordan *War of the Worlds* har opbygget sin plausibilitet og persuasivitet ved at kombinere dramatisk indlevelse (f.eks. gennem liveness og intimitet) bl.a. med en tematisering omkring radiomediets autoritative funktion.

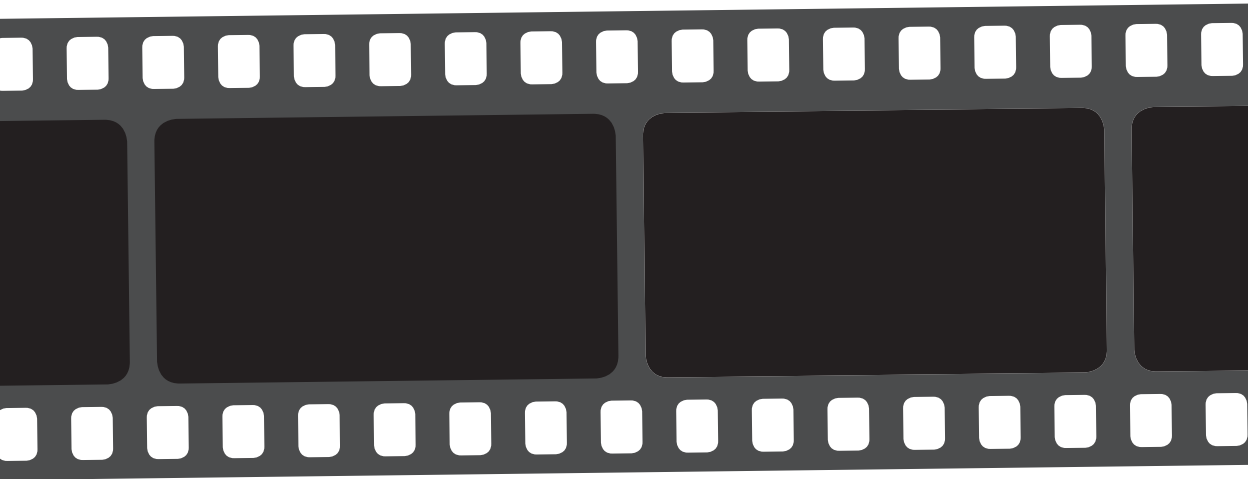
Der er desuden blevet argumentet for, at radiomediet har haft en medvirkende rolle som kulturinstitution til at etablere en medieret offentlighed og derved fremsætte en diskurs omkring invasionsfrygt, som har været medvirkende til at sandsynliggøre rammerne for *War of the Worlds* og den efterfølgende panik. Selv om *War of the Worlds* ikke kan betragtes som propaganda, udstiller udsendelsen mekanismerne og mulighederne for at anvende radiomediet som propaganda bl.a. i kraft af radioens evne til, uden en fysisk tilstedeværelse, at italesætte fælles mentale billeder og dermed etablere en homogen og ritualiseret kommunikationsform.

Fra det afsluttende historiske komparative perspektiv ses en bevægelse fra massemediernes mulighed for at fremstille én sammenhængende konstruktion af sandheden, som *War of the Worlds* er et eksempel på, og som mere entydigt kan bekræftes eller afkræftes, til de digitale mediers differentiering af sandheden, hvor en mockumentary som *War of the Worlds* givetvis ville have sværere ved at overbevise moderne medieforbrugere om sin påståede virkelighed, men som i kraft af de sociale mediers informationsflow med mange samtidige "pseudo environments" (Lippmann, 1965) forventelig heller ikke ville kunne endegyldigt afkræftes.

REFERENCER.

- Brown, R. J. (2004). *Manipulating The Ether: The Power of Broadcast Radio in Thirties America*. Jefferson, N. Carolina: McFarland.
- Bruns, A. (2008). *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond: From Production to Prodisage*. New York: Peter Lang Publishing.
- Cantril, H. & Allport, G. (1935). *The Psychology of Radio*. New York: Harper & Brothers Publishers.
- Cantril, H. (1940). *The Invasion From Mars: A Study In The Psychology Of Panic*. Princeton: Princeton University Press.
- Donath, J. & Boyd, D. (2004). Public displays of connection. *BT Technology Journal*, Vol. 22 (4) 71-82.
- Douglas, S. (2004). *Listening In: Radio and the American Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Garrett, R.K. (2009). Echo chambers Online?: Politically motivated selective exposure among Internet news users. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 14, 265-285.
- Goodman, D. (2011). *Radio's Civic Ambition: American Broadcasting and Democracy in the 1930s*. Oxford: Oxford University Press.
- Havelock, E. (1986). *The Muse Learns to Write*. New Haven: Yale University Press.
- Herman, E. & Chomsky, N. (1994). *Manufacturing consent: the political economy of the mass media*. London: Vintage.
- Hjarvard, S. (2016). Medialisering: Teori og historie. In S. Hjarvard (ed.). *Medialisering – Mediernes rolle i social og kulturel forandring*, (pp. 17-38). København: Hans Reitzels forlag.
- Jacaway, G. (1994). America's press-radio war of the 1930s: a case study in battles between old and new media. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 14, 199-214.
- Jowett, G. & O'Donnell, V. (2015). *Propaganda & Persuasion*. Thousands Oak: Sage Publications.

- Lazarfeld, P. (1940). *Radio and the Printed Page*. New York: Duell, Sloan & Pearce.
- Lippmann, W. (1965/1922). *Public Opinion*. New York: The Free Press.
- Manjoo, F. (2008). *True Enough – Learning to Live in a Post-Fact Society*. New Jersey: Wiley.
- Meyrowitz, J. (1985). *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*. London: Oxford University Press.
- Pratkanis, A. & Aronson, E. (2001). *Age of Propaganda*. New York: W.H. Freeman and Company.
- Pooley J., & Socolow, M. (2013). The Myth of the War of the Worlds Panic. Slate. Tilgæet 30.10, 2016.:http://www.slate.com/articles/arts/history/2013/10/orson_welles_war_of_the_worlds_panic_myth_the_infamous_radio_broadcast_did.html
- Poulsen, I. (1991). Skriftlig radio. *Mediekultur*, Vol 7, (15), 83-94.
- Roscoe, J. & Hight, C. 2001. *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.
- Sandoval-Almazan, R. & Gil-Garcia, J. R. (2012). Government–Citizen Interactions Using Web 2.0 Tools: The Case of Twitter in Mexico. In C. Reddick & S. Aikins (eds), *Web 2.0 Technologies and Democratic Governance*, (pp. 233-248). New York: Springer.
- Scannel, P. (1991). Introduction: the relevance of talk. In P. Scannell. (ed.), *Broadcast Talk*. (pp. 1-13). London: Sage Publications.
- Scannel, P. (2005). *Media and Communication*. London: Sage Publications.
- Schwartz, A. (2015). *Broadcast Hysteria: Orson Welles' War of the Worlds and the art of fake news*. New York: Hill and Wang.
- Simonsen, T.M (2013). Selvpræsentationer på YouTube. In. O.E. Hansen & L. Højbjerg (eds.) *Online videoer – på sociale medieplatform*, (p.67-94). Århus. Systime.





CHAPTER XV.

OLE ERTLØV
HANSEN

Engle-
prisen
2017

ET GENSYN MED HIMLEN OVER BERLIN.
OM EN POSTMODERNE FILM, DER IKKE VIDSTE,
DEN VAR POSTMODERNE.

HVORFOR GENSE WIM WENDERS FILM *DER HIMMEL ÜBER Berlin* (1987)? Det Berlin der lå under himlen er jo ikke længere det samme. Blot to år efter Wim Wenders film ændrede Berlin sig. Der gik hul på Berlinmuren. Berlins tilstand som en ø i det østtyske hav var med ét forbi. Berlin er om muligt i dag mere populær som kulturel kogekegel end det var på tidspunktet for Wenders film, men man er ikke længere på samme måde fanget i en absurd virkelighed af frihed og indespærring på samme tid. Når man genser filmen er det derfor vigtigt at huske sig selv på at byens tilstand var en anden den gang. Og specielt når man genser filmen med det formål at indfange Wenders kredsen om tilstande og virkeligheder – og det er denne kredsen der gør, at man bør gense den. Når Berlin er kulissen er det med den særlige status Berlin havde som tilstand i den historiske tid. At den bestod af to verdner, eller virkeligheder om man vil, med en uigennemtrængelig grænse.

Filmens forståelse har været gjort til genstand for spekulative psykoanalytisk begrundede analyser, hvor den har bidraget til en indkredsning af Wenders persongalleri i form af ”Borderline Identities” med en søgen efter identitet (Bromley 2001, p. 71f). Med fokus på både persongalleriet, men også dens æstetiske udtryk, har den været gjort til genstand for postmoderne refleksioner (Caldwell & Rea 1991), uden den dog entydigt kan indskrives i hverken den modernistiske eller postmoderne tradition. Nok er plottet på sin vis postmoderne, fragmenteret og meta-refleksivt, og stilistisk er filmen båret af et sammensurium af referencer til både fin- og populærkultur. Tematisk cirkler den ligeledes i bedste postmoderne stil om virkeligheden eller virkelighedernes ustabile konstruktioner og mangel på sandhed. Men samtidig er persongalleriet og deres konflikter i bedste modernistisk tradition båret af en søgen efter mening med tilværelsen – det være sig den store historiske bevidsthed, den længselsfulde kærlighed eller blot den sanselige væren.

Det stærkeste element i filmen er for nærværende artikel den tematiske kredsen om virkeligheder. Wenders har selv udtrykt sin fascination af filmmagerens mulighed for at forholde sig til virkelighed, rum og varighed (Kolker og Beicken 1993). At kommunikere virkelighed, rum og varighed kan også siges at være noget helt fundamentalt for film som sådan. Tidligere analyser har fokuseret på grænserne mellem virkelighederne eller passagerne (Mariniello 2005), men denne artikel vil forsøge at forstå dem som selvstændige rum. Det handler om at være i disse rum og hvad det indbefatter – ikke hvad de mangler.

Artiklen vil derfor lade gensynet med filmen *Der Himmel über Berlin* belyse en måde at tænke film på, som trækker tråde tilbage til Hugo Münsterbergs (1916) tidlige psykologisk funderede filmteori, men også hviler på betragtninger der låner fra både Deleuzes filmfilosofi (1985) og den moderne kognitive filmteori og neuroæstetik (Grodal 2009). Til at indkredse hvordan film kan konstruere virkeligheder og anspore deres oplevelse vil der også blive trukket på en mere strukturalistisk til-

gang i form af Edward Branigans arbejde med subjektivitet i film (Branigan 1987, Branigan 1992). Teoretisk vil artiklen forsøge at overskride den lingvistiske barriere, der for ofte begrænser forståelsen af film i en analogi til sproget. Film er ”communication of perceptual experience related to movement and time” (Eskjær 2002, p.134), som Eskjær ganske rigtigt skriver, omend hans Luhmanske grundlag for forståelse af kommunikation, og specielt kunst som kommunikation, forvirrer dette udsagn mere end det beriger det. Eskjær mangler også at føre det videre i sin konklusion, som han umiddelbart forud har argumenteret for, at det ikke kun er perceptuelle oplevelser (hvis disse i deres forståelse er afgrænset til sanseerfaringer), men også rent kognitive oplevelser, som jeg her vil argumentere for omfatter oplevelser såsom erindringer, drømme og forestillinger, som film kan kommunikere.

DET HANDLER OM KÆRLIGHED.

Filmen foregår primært i det historiske Vest-Berlin, men enkelte scener udspiller sig på grænsen mellem øst og vest og på byggetomter af ingenmandsland. Filmen følger de to engle Damiel og Cassiel under deres daglige registrering af menneskers væren og væsen. Englene kan således registrere den menneskelige verden, men mennesker kan ikke registrere englene – og dog. I filmens begyndelse antydes det at børnene registrerer englene, men også at de holder det for sig selv. Englenes adgang til menneskenes verden sker gennem observation og gennem at lytte til de enkelte menneskers indre verbalsproglige tanker. På det stilistiske plan holdes filmen i sort/hvid når fokaliseringen af fortællingen er hos englene og i farver når den er hos menneskene. Englenes univers er på den måde fremstillet i sort/hvid og menneskenes univers i farver. Filmens narrative konflikt kan på et simpelt niveau udlægges som den ene af englene Damiels stigende fascination af menneskets mulighed for at sanse deres verden og den samtidige fascination af en menneskekvinde, cirkusartisten Marion. Disse to drifter, om man

så må sige, driver englen mod til sidst at overgå til den menneskelige verden, at overskride grænsen, at blive menneske og drage ud for at finde og kontakte Marion. Damiel og Marion forenes efter nogle korte forviklinger, og lukker dermed denne del af historien 'lykkeligt', hvorimod det særligt menneskelige – sansoplevelserne, henstår som en forførelse. Mere herom senere.

Filmen iscenesætter således to eksplicitte oplevelser af virkeligheder: englenes og menneskenes, hvor barnet optræder som en form for transcenderende observatør. Tilskuerens oplevelse af disse virkeligheder er forbundet til både nogle formelle træk ved filmens brug af virkemidler og til nogle kognitive grundfænomener.

FILMS FREMSTILLING AF VIRKELIGHEDER.

Det første skridt på vejen mod en dybere forståelse og mulig tolkning af Wenders film, er at skabe et grundlag for at forstå den måde film fremstiller virkeligheder på. Det efterfølgende forsøger ikke at omfavne eller udfordre en omfattende filosofisk diskussion af rum/virkelighed og erfaringen af dette/denne. Det teoretisk grundlag for at forstå filmens fremstilling er udelukkende en simpel model baseret på dele af det perceptuelle psykologiske og filosofiske teoriapparat og har et pragmatisk sigte: det at kunne lave distinktioner mellem typer af filmisk rum og virkelighedsfremstilling.

Filmens karakter af et optisk medie har begrundet en lang række af teoretiseringer af hvad film præsenterer og hvordan den gør det samt hvordan det formodes at blive oplevet af filmens tilskuer. En måde at beskrive film på er ved at skabe en analogi mellem kameraets registrering af begivenheder og det menneskelige øjes tilsvarende måde at registrere begivenheder i omverdenen på. Kameraet bliver på den måde repræsentant for det menneskelige blik, et øje der betragter de profil-miske begivenheder, en observatør i det filmiske univers. Man skelner her mellem om der er tale om en 'usynlig' observatør eller om det ob-

serverende blik kan tilskrives en aktør der er del af det filmiske univers. Det første kan, med en begrebslig analogi til sprogets deksisformer, på sin vis betegnes som et 3.persons blik det sidste som et 1.persons blik. 'Point of view' (pov) er det begreb der bruges i det filmteoretiske vokabular. Pov forbindes i høj grad med det subjektive perspektiv – 1.persons relationen. Når der filmteoretisk tales om pov tales der hyppigt også om subjektivitet. Det filmteoretiske pov-begreb kan dog sjældent entydigt bestemmes og defineres. Edward Branigan udførte i sin bog *Point of View in the Cinema* (Branigan 1984) en omfattende undersøgelse af begrebet.

Branigan (1984, p.99) definerer filmisk objektivitet og subjektivitet ud fra to variable: kameraets framing af billedet med udgangspunkt i en aktørs tilstedeværelse i det filmiske univers og den mentale tilstand som kan tilskrives aktøren. Filmisk subjektivitet optræder når framingen kan tilskrives en aktør i universet, men der skelnes videre mellem hvorvidt det er markeret at aktørens mentale tilstand udtrykkes gennem indstillingen eller ikke – fx ved brug af stilistiske virkemidler. Hvis der ikke er en mental markering, men framingen udgår fra det punkt i det filmiske univers som aktøren formodes at indtage er der tale om et subjektivt pov. I en del tilfælde vil framingen ikke være helt identisk med den aktørens position i det filmiske univers - hvis et klip på blikretning fx efterfølges af en indstilling af et dørhåndtag i et nærbillede vil dette ikke være en framing, der er berettiget af aktørens placering i det filmiske univers, men betinget af aktørens opmærksomhed på en genstand i universet. Det er således stadig aktøren der influerer på indstillingens framing, men det er ikke et egentligt pov. Branigan kalder denne form for 'From Point by Metaphor' og betegner dem som semi-subjektive med baggrund i at de reflekterer aktørens bevidsthed/opmærksomhed/tilstedeværelse, men ikke dennes eksakte position. Såfremt der er en markering af en mental tilstand og framingen sker fra aktørens position i det filmiske univers definerer Branigan dette som

subjektiv 'perception'. Såfremt der ikke er tale om en framing der udspringer af aktørens position, men 'From Point by Metaphor' betegner Branigan den igen som semi-subjektiv, men der er nu ikke tale om at indstillingerne reflekterer aktørens tilstedeværelse, men at de udtrykker aktørens projektioner af sin mentale tilstand. Filmisk objektivitet optræder ifølge Branigan når der ikke kan identificeres en aktør som begrundelse for indstillingens specifikke framing. Branigan kalder også dette for umotiveret kamera. Han skelner dog stadig mellem et udtryksløst (impassive) og et udtryksfyldt (expressive) kamera der illustrerer hhv. 'external description' og 'internal description'. Det kan derfor være svært helt præcist at skelne kategorisk mellem de forskellige typer af subjektivitet og specielt fordi han binder det op på identifikation af en aktør der forankrer kameraet – en form for udsigelse. Branigan vælger også at illustrere sine kategorier ved hjælp af en cirkel, med det objektive foroven og det subjektive forneden og det semisubjektive med eller uden mental betingelse som hhv. den venstre og den højre del af cirklen, hvormed det fremgår, at der er en form for flydende overgang mellem de forskellige typer.

I en senere udgivelse *Narrative Comprehension and Film* (Branigan 1992) forsøger han at komme væk fra den rigide forankring i kameraet som grundlag for subjektivitet. Her anvender Branigan fokaliseringensbegrebet i sin beskrivelse af tilskuerens forståelse af det filmiske univers. Fokalisering omfatter tilskuerens forståelse af en karakters forståelse/oplevelse af et (filmisk) univers, en ide om den bevidsthedsmæssige tilstand det audiovisuelle er udtryk for – som kan beskrives som værende af hhv. subjektiv og objektiv karakter. Denne forståelse vil jeg senere betegne som den virkelighedsoplevelse filmen bygger på og kommunikerer. Virkelighedsoplevelsen er derfor mere eller mindre forankret i den psykologisk betingede måde at opleve virkeligheden på – den er fokaliseret. En bestemt form dette kan udtrykkes i er gennem en mimetisk gengivelse af det menneskelige blik, men det menneske-

lige blik er i sig selv aldrig uafhængigt af den psykologiske tilstand der ligger til grund for blikket (fx intentionalitet) og det 'objektive' subjektive pov er derfor på mange måder en teoretisk konstruktion. Branigan tilføjer endvidere en tidslighed – nutid, fortid, fremtid og udefineret tid til sine kategorier og dermed er det muligt for ham at tilskrive det oplevede i tilknytning til en karakter af fx hallucination, erindring, forestilling.

Branigans udredning af subjektivitet og objektivitet kan siges at være baseret på et samspil mellem filmens udtryk og den forståelse som en given fortolker tilskriver udtrykket. Om end pov som et særligt filmisk udtryk er vigtigt at indfange i en analyse, så er det for bundet til den sproglige analogi om fortællere. En måde at komme på afstand af at fortællere gennemsyrrer alt i filmens udtryk til at tale om fortællen som udfolder sig i kraft af de audiovisuelle elementer der vises (jf Bordwell 1990), er fx et begreb som fokaliseringsbegrebet – film opleves som virkeligheder med forskelligt grundlag – som kan være fortalthed. Det er derfor nødvendigt at udvide forståelsen af hvordan film kan ses som kommunikation af oplevelsen af perception.

DE FIRE FORMER AF OPLEVET RUM.

En første antagelse vil være at vi kan forholde os til tre typer af rumkonstruktioner hhv. det vi betegner det fysiske rum, det vi betegner det mentale rum og det vi betegner det matematiske rum.

De tre rum kan skematisk karakteriseres på følgende vis:

Sanseerfaring	Forestilling	Abstraktion
----->		
Fysisk rum	Mentalt rum	Matematisk rum
----->		
Kontinuert	Diskret	Foldbart

Fig.1

Opdelingen af rum på denne måde og diskussionen af deres relation er både en filosofisk konstruktion og samtidigt filosofisk kontroversielt. Den diskussion vil ikke blive inddraget i det følgende, her vil konstruktionen blive fremhævet som en mulig måde at skelne mellem forskellige rum og måden de kan kommunikeres på. Artiklen placerer sig dermed indenfor den position i filosofien, der fx er eksemplificeret ved Karl Popper, der på samme vis skelner mellem tre verdener – den fysiske, den mentale og den abstrakte eller teoretiske tanke (Popper 1972, p.106-107)

Det fysiske rum er det rum vi med vores kropsindlejrede hjerne er en del af og som tilgås gennem vores sanser. Det er et rum i tre dimensioner der udfolder sig kontinuert – vi må nødvendigvis traversere det for at komme fra et sted i rummet til et andet og vi er til enhver tid i dette rum, vi kan på sin vis ikke 'afkoble' fra dette rum. Man kan til denne forståelse naturligt indvende at sanseerfaring kan ses som et rent bevidsthedsmæssigt fænomen og bevidstheden derfor kan 'snydes' til at tro den sanser en fysisk verden – som det fx fremstilles i filmen *The Matrix* (Wachowski & Wachowski 1999). Det mentale rum er et subjektivt rum, eller nærmere subjektive oplevelser af rumlig karakter. Det mentale rum bygger på det fysiske rum i det det også forholder sig til en tredimensionalitet, men er ikke som det fysiske rum rent kontinuert og ej heller er bundet til traversering. Det matematiske rum er den formaliserede måde at forstå rum på som noget der består af dimensionaliteter. Det matematiske rum er n -dimensionalt og overskrider vores umiddelbare rumlige og oplevelsesmæssige forståelse af rum idet vi er begrænset af tredimensionaliteten. Man kan sige at det matematiske rum forholder os erfaringsmuligheden da det ikke kan sanses eller knytter an til sansningens grundlag, men kun eksisterer på et abstrakt plan, som ren tanke, der i sin yderste matematiske konsekvens er foldbart. I det efterfølgende vil det matematiske rum ikke blive yderligere inddraget.

Hvis antagelsen er, at mennesker på et overordnet plan har et mere eller mindre identisk biologisk funderet sanseapparat, så vil denne

antagelse kunne begrunde at virkeligheden perciperes identisk på et sansemæssigt plan – såkaldt bottom-up perception (Gade 1997). Dette vil jeg betegne virkelighedens virkelige rum. Det virkelige rum kan på den anden side opleves forskelligt alt efter det oplevende subjekts fysiske eller mentale tilstand. Subjektet kan være påvirket fysisk af fx alkohol, stoffer, udmattelse eller mentalt af fx chok, glæde, jalousi m.m., alle tilstande som påvirker måden vi oplever virkeligheden på. Til en hvis grad er det udbredt at vores perception ikke er bottom-up styret, men præget af disse top-down fænomener (Gregory 1977) – at vi ser noget som der egentlig ikke er belæg for i det sansbare materiale, bedst kendt fra mange visuelle illusioner, men i sin yderste konsekvens kan være egentlige hallucinationer. På denne måde kan det antages, at det rum der opleves i mange tilfælde er et virkelighedens subjektivt virkelige rum. Det ovenstående retter sig mod de virkelighedsoplevelser der har sansninger som sit primære grundlag – de udspringer af det fysiske rum. Det mentale rum har ligeledes sine virkelighedsoplevelser. Man kan også her skelne mellem to former. For det første er der den subjektive virkeligheds virkelige rum. Her er der tale om at forestillinger, der bygger på den type af rumoplevelse, som udspringer virkelighedens virkelige rum, det vil sige korrelerer med den sansemæssige bottom-up perception. Den subjektive virkeligheds virkelige rum er trods sin forankring i det fysiske rum dog underlagt det mentale rums mangel på kontinuitet og tidslige kronologi. Denne type af rumoplevelse forekommer i fx dagdrømme, forestillinger og erindringer. Den psykologiske evne til at foretage denne form for kognitive operationer er understøttet af teoridannelser som Theory of Mind, Simulation Theory og neuropsykologiens studier af spejlneuroner (Carruthers & Smith 1996, Bauer 2006). Den sidste form der kan benævnes er så den subjektive virkeligheds subjektive rum. Her er der tale om fantasier og drømme der bryder med det virkelige rums bottom-up baserede perceptioner og hvor der optræder konfigurationer i vores forestillinger

der kun sporadisk ligner elementer fra den virkelige virkeligheds rum, men i høj grad er deformationer eller rekonfigurationer af disse.

Opstillet i modelform, der også illustrerer den gradslighed de enkelte dimensioner kan indeholde, kan tage sig ud som i nedenstående fig. 2.

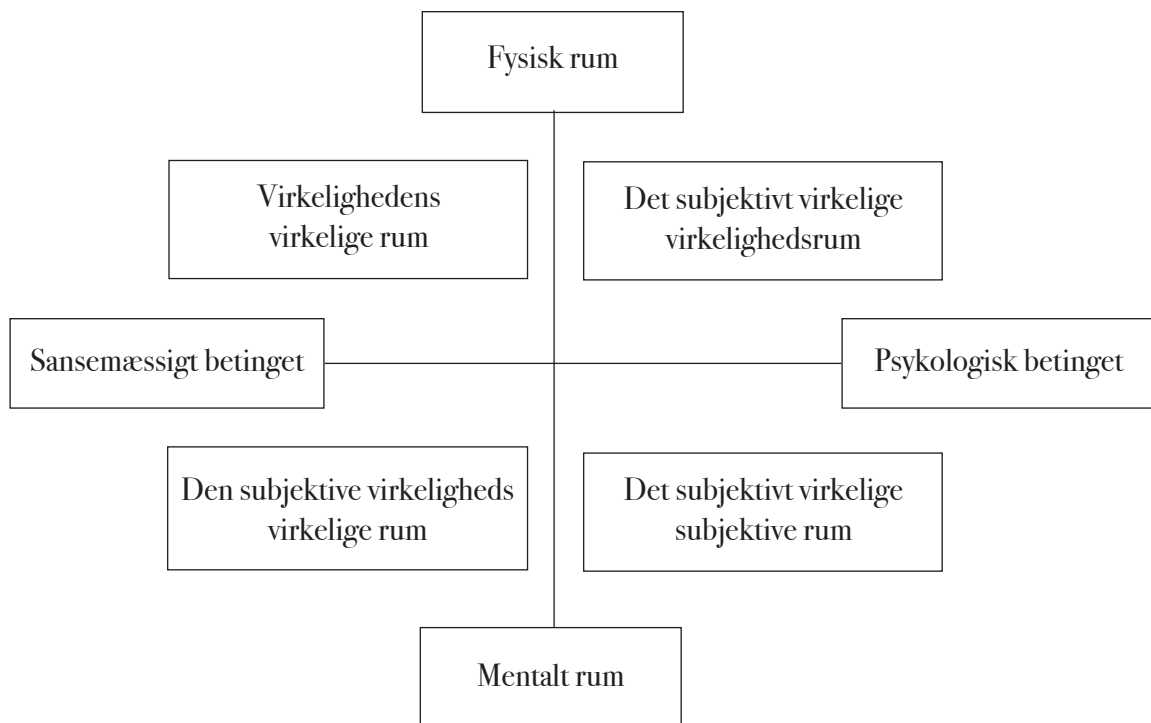


Fig. 2

Hvis ovenstående model sammenstilles med Branigans forståelse er forskellen, at hvor Branigan primært fokuserede på subjektivitet og udsigelse af subjektiv tilgang til rum, så opregner ovenstående de forskellige former for oplevelser af rum som film kan kommunikere uafhængigt af filmens karakterer.

Men hvorfor er det interessant at forholde sig til former for virkelighedsoplevelser når formålet er at forstå en film? Som Eskjær allerede indledningsvist blev citeret for, så er film kommunikation af tids og rumlige oplevelser. Dette særegne ved filmen som kommunikations-

form trækker tråde tilbage til en af de tidligste filmteoretikere Hugo Münsterberg og hans bog *The Photoplay: A Psychological Study* (Münsterberg 1916). Münsterberg så film som en mulighed for at præsentere det som forgik i vores bevidsthed og måden vores bevidsthed om verden formede sig på og operationelt foregik.

”The photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely, space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely, attention, memory, imagination, and emotion.” (Münsterberg 1916, p.173)

Film kan altså kommunikere de former for rumkonfigurationer, der optræder når vi er opmærksomme, husker, forestiller og føler.

Gilles Deleuze er inde på den samme tanke i sin bog *Cinema 2. The Time Image* (Deleuze 1989).

”The movement-image does not reproduce a world, but constitutes an autonomous world, made up of breaks and disproportion, deprived of all its centres, addressing itself as such to a viewer who is in himself no longer centre of his own perception” (Deleuze 1989, p.37)

De to teoretikere angiver at film ikke reproducerer den profilmiske virkelighed, men konstituerer nye virkeligheder. Virkeligheder, der vel nok låner fra virkeligheden, men ikke er virkeligheden, men udtryk for den måde mennesker har mulighed for at opleve og være i virkeligheden. De kommunikerer det at percipere virkeligheden og det at være i virkeligheden, der kun i begrænset omfang er ren bottom-up perception. Film er derfor det kommunikative medie der kommer tættest på at kunne kommunikere væren i verden uden at skulle forbi en oversættelse ind i det verbalsproglige. Her er muligheden for at kommunikere tanker, traumer, forestillinger og fantasier som de optræder i det levende menneskes levende bevidsthed – en bevidsthed, der ikke er verbalsproglig. De moderne kognitive og neuroæstetiske teorier bakker på sin vis op om de to filmteoretikere. Göran Sonesson har i en leksikalsk sammenfatning beskrevet det ganske nøgternt: ”*Mentale*

billeder. Den idé, at man for at tegne et billede og for at udføre en gestus, må grunde sig på tanker, som har en sproglignende form, kan virke søgt.” (Sonesson 2009). Man skal dog huske at mentale billeder ikke er billeder som vi forstår det fra virkeligheden, men neurale processer (Damasio 1994) og film er en måde at præsentere og inducere disse processer på, en måde at kommunikere om disse processer på. Torben Grodal har udtrykt den yderste konsekvens af dette på følgende vis: ”Thus filmviewing may be a biopsychological simulation in a very direct sense, and involve levels far below language and consciousness.” (Grodal 2009, p.13)

“ALS DAS KIND KIND WAR, WUSSTE ES
NICHT, DASS ES KIND WAR”.

Nu er det tid at vende blikket tilbage mod filmen det hele startede med *Der Himmel über Berlin* og de to virkeligheder den konstituerer. Vi har en forestilling om en engleverden der ligger i grænseområdet mellem den subjektive virkeligheds virkelige rum og den subjektive virkeligheds subjektive rum. Nok kan englenerne lytte til menneskenes tanker, men de underlægger sig den fysiske virkelighed – i hvert fald i begyndelsen. Englenerne hører alt, registrerer alt og biblioteket er der samlingssted. Englernes verden er i sort hvid og de er stylede i kostumer og frisurer, der er som taget ud af eksklusivt modeblad for klassisk elegance. Man kan sige at englenerne som drømmefigurer også i deres udtryk er det, der for mange er en drøm. Menneskenes verden er i farver, men der er ikke noget særligt ved den. Langt hen af vejen er der tale om en klassisk socialrealistisk virkelighed, der baserer sig på oplevelsen af virkelighedens virkelige rum, men menneskene forsøger på sin vis at tilføje det nogle drømmeagtige eller mentale virkelighedselementer. Marion er trapezkunstner i et cirkus og ikklæder sig et englekostume for at associere sin figur til dette fantasiunivers. Hun tilbringer sin fritid til rockkoncerter i den tilstand af samtidig isolation og fællesskab som det

filmiske udtryk angiver det som. Skuespilleren Peter Falk, kendt som "Colombo", taler i andres påhør til de engle han mener, er i nærheden og rækker hånden ud for at give et håndtryk. Peter Falk spiller en rolle i en historisk film, der skal genskabe erindringen om Berlins nærmest totale undergang under Anden verdenskrig. Men mennesker kan sanse, det kan engle ikke. Og på samme måde som menneske søger at trække de mentale rum ind i deres fysiske rum, så søger englen Damiel at indtræde i det fysiske rum og få adgang til sansernes univers og sætte sig spor i verden. De to verdner søger begge hinanden. Men begge idealer viser sig at være illusioner. Englen Damiel men at vide alt og vil gerne opleve det at forlade sig på en anen: "Endlich ahnen statt immer alles zu wissen". Men det viser sig at englenerne ikke ved alt og da slet ikke om mennesket. Peter Falk taler til englen som om han selv har været engel og han tiltaler englen (Damiel) som om det var en personlig tale til netop denne engel, men det viser sig at han senere gentager præcis den samme salgstale om menneskeverdenen til Casiel og dermed forfladiges hans salgstale til netop en upersonlig salgstale (eller et skuespil), hvilket englen ikke gennemskuer i sin mangelfulde alvidenhed. For at understrege dette vises senere hvordan Casiel hører musikeren Nick Cave gentagende messe for sig selv "I am not going to tell you about a girl" hvorefter han råber ud til publikum "I am going to tell you about a girl". Da Damiel begynder sin overgang til menneskeverdenen og begynder at sætte spor – i bogstavelig forstand afsætter han pludselig fodspor i sandet i ingenmandsland mellem Øst- og Vest-Berlin kort efter at have gået gennem muren, som kun engle i menneskets subjektive virkeligheder kan, begynder verden også at sætte spor i ham. Først får han en (engle-)brynje i hovedet, som får ham til at bløde derefter bytter han (engle-)brynjen og sine elegante klæder ud med penge og et sæt tøj, der indikerer at den gennemførte æstetik, som var en del af englerummet, ikke er noget han kan sanse – det æstetiske betvivles eller relativiseres. Måske vidste englen ikke den var engel. Som overskriften på

dette afsnit citerer fra filmen, er det er endog meget svært at se sin egen virkelighed når man er i den. Virkeligheden forbliver en konstruktion eller en illusion og der findes ingen rigtig virkelighed. Barnet der ikke vidste at det var barn vidste ikke hvad det så – englen der ikke vidste den var engel vidste ikke hvad den vidste. Filmen giver os mulighed for at opleve og kommunikere de rum og den væren vi ikke vidste vi kunne opleve. *Der Himmel über Berlin* vidste ikke den var postmoderne da den var postmoderne.

LITTERATUR.

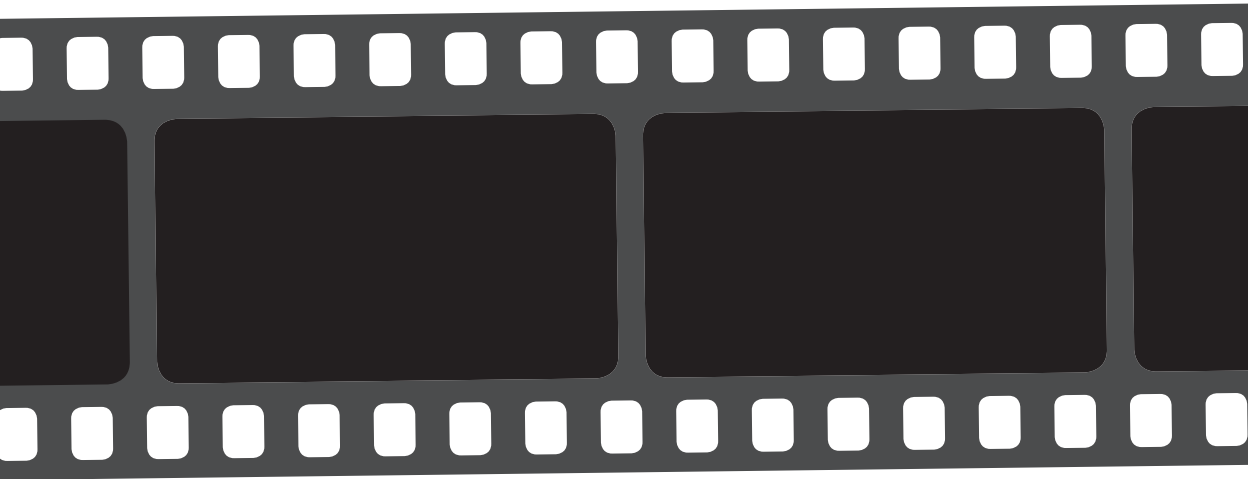
- Bauer, J. (2006). *Hvorfor jeg føler det, du føler*, Borgen, København
- Bordwell, D. (1990 (1985)). *Narration in the Fiction Film*. Routledge, London
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema. A theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Mouton, New York
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London & New York
- Bromley, R. (2001). *From Alice to Buena Vista: The Films of Wim Wenders*. Greenwood Publishing Group.
- Caldwell, D., & Rea, P. W. (1991). Handke's and Wenders's Wings of Desire: Transcending Postmodernism. *German Quarterly*, 46-54.
- Carruthers, P. & Smith, P. (eds) (1996). *Theories of theories of mind*, Cambridge University Press, Cambridge
- Damasio, A. R. (1994). *Descartes' error: Emotion, rationality and the human brain*. Penguin Books
- Deleuze, G. (1989). *Cinema II: the time-image*. London: The Athlone Press
- Eskjær, M. (2002). "Observing Movement and Time – Fil Art and Observation" I Jerslev, A. (Ed.). (2002). *Realism and reality in Film and Media* (Vol. 1). Museum Tusulanum Press.

- Gade, A. (1997). *Hjerneprocesser, Kognition og neurovidenskab*, Frydenlund, København
- Gregory, R.L. (1977 (1966)). *Eye and Brain*, Weidenfeld and Nicolson, London
- Grodal, T. (2009). *Embodied visions: Evolution, emotion, culture, and film*. Oxford University Press.
- Kolker, R. P., & Beicken, P. (1993). *The films of Wim Wenders: cinema as vision and desire*. CUP Archive.
- Mariniello, S. (2005). "Experience and memory in the films of Wim Wenders". *SubStance*, 34(1), 159-179.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay: A Psychological Study*, New York & London: Appleton
- Popper, K. R. (1972). *Objective knowledge: An evolutionary approach*. Oxford : Clarendon Press
- Sonesson, G. (2009). "Kognition, billede og sprog" I Agger, G., Jauert, P., & Schröder, K. (2009). *Medie-og kommunikationsleksikon*. S. Kolstrup (Ed.). Frederiksberg: Samfundslitteratur.

FILM.

Der Himmel über Berlin (Wenders 1987)

The Matrix (Wachowski & Wachowski 1999)



CHAPTER XVI.

STEEN LEDET
CHRISTIANSEN

Monster-
prisen
2017

STRANGER THINGS OG FIRSERNOSTALGI.

DA SERIEN *STRANGER THINGS* BLEV FRIGIVET PÅ NETFLIX 15. juli 2016, blev den med det samme en kæmpe sensation og et enormt hit for Netflix. Både anmeldere og seere begejstredes over seriens evne til at genanvende gamle, genkendelige stilistiske træk, ikonografiske elementer, ja, endda hele scener var referencer til tidligere film. Snart var der adskillige “supercuts”, der viser, hvor meget *Stranger Things* har lånt fra eller citerer andre værker. Serien er dermed åbenlyst en intertekstuel pastiche, som bevidst genanvender tidligere tiders værker.

Stranger Things er historien om en gruppe venner, som vil gøre alt for hinanden. Will Byers forsvinder og hans tre venner Dustin, Mike og Lucas forsøger at finde ham. Gennem deres søgen, bliver de venner med en telekinetisk pige El (kort for Eleven). El har været forsøgskanin for et hemmeligt regeringseksperiment med psykiske evner og kontakt til en parallel verden kun kendt som “the upside down”. Wills mor Joyce leder også desperat efter ham, hjulpet af sheriffen Jim Hopper.

De to parallelle historier føjes sammen til sidst, hvor et monster fra “the upside down” manifesterer sig. Serien slutter med at Will bliver reddet, men regeringsens eksperiment og konspiration er langt fra slut, og Will er vist heller ikke helt sig selv, længere.

Seriens stemning er dog mindst lige så vigtig, som selve historien. Gennem seriens brug af en gennemgribende firserstemning, skabes en medrivende følelse både af genkendelse, hygge, og snigende, mærkværdig uhygge. Grundet dette filter, er serien nok *unheimlich*, men bliver aldrig så ekstremt skrækindjagende, at yngre publikummer ikke kan være med. Sagt på en anden måde, er serien et besnærende eksempel på “hyggelig uhygge”, en genre som f.eks. Spielberg var ekspert i at fremmane i 80erne: *E.T.*, *The Goonies*, og *Gremlins*, for bare at nævne nogle af dem.

Det er en sang vi har hørt før: Fredric Jameson kalder det nostalgi i *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, hvor han fokuserer på film, der aktiverer en bestemt periode gennem et ideologisk filter. På den måde, siger Jameson, kan vi undslippe vores nutid, ved at lade os forføre af vores fortid (Jameson 1991: 296). Simon Reynolds er ude i det samme ærinde i sin *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, hvor han dissekerer popkulturens retromani; den måde, hvorpå populærkulturen altid har genanvendt sin egen fortid på. Reynolds' retromani er dog ikke det samme som Jamesons nostalgi, fordi retromani “tends neither to idealise nor sentimentalise the past, but seeks to be amused and charmed by it.” (Reynolds 2011: xxx). Jamesons nostalgibegreb er ideologisk; vi idealiserer fortiden, for at styre nutiden. Reynolds' retrobegreb er en rangorden lavere; vi genanvender fortiden, fordi det er underholdende.

Nostalgi anses typisk for at være en kulturel lidelse: et forhold mellem personlig og kollektiv hukommelse. Oprindeligt brugt til at beskrive hjemve, først i det tyvende århundrede skifter ordet fokus fra en stedslig dimension til en tidslig: længsel efter en svunden tid (Reynolds). Som

sådan er nostalgi en affektiv respons for den enkelte person (Dwyer 2015: 10), mens det på det kulturelle plan kaldes for en stemning (Gumbrecht 2012: 4). Det er denne stemning, Jameson identificerer som pastiche, “the insensible colonization of the present by the nostalgia mode”, hvor intertekstualitet er “a deliberate, built-in feature of the aesthetic effect [...] in which the history of aesthetic styles displaces ‘real’ history” (Jameson 1991: 20). Der tilskrives ikke en umiddelbar værdi til pastichen, men den dækker alligevel over en ideologisk ‘rengøring’ af fortiden, hvor tidligere konflikter retoucheres væk til fordel for et idealbillede.

Ligeledes forklarer det også, hvorfor populærkulturelle værker oftere er *intensive* snarere end *innovative*. Som Jeffrey Nealon påpeger, så er kulturen idag ikke længere et spørgsmål om at finde og transformere nye materialer, men i stedet at “saturate and deepen – intensify” hvad vi allerede har (Nealon 2012: 26). Sagt på en anden måde: vi er muligvis ude af stand til at nyskabe 2010'erne, men vi kan sagtens intensivere alle kendetegnene ved firserfilm. *Stranger Things* fungerer netop som en intensivering af firserfilmen, specifikt en række firserfilm med børn i hovedrollerne. Jeg vil derfor redegøre for, hvordan *Stranger Things* intensiverer disse film. Efter at have konkretiseret, hvordan populærkulturen er nostalgisk, vil jeg kigge først på genrepastiche i *Stranger Things*, for til sidst at analysere én af grundene til vores nostalgiske besættelse af fortiden: tabet af kernefamilien, hvilket er et gennemgående tema for megen populærkultur lige nu.

GENRENOSTALGI.

Gysergenre er et oplagt felt at kigge på, netop fordi gysergenren altid har været kendetegnet ved intensiveringer af dens generiske former. Samtidigt har gysergenren altid haft et prekært forhold til sin egen fortid; som populær- og massekulturel genre, genanvender gyserfilmen konstant idéer, ikoniske billeder, narrative former, karakter-

typer, m.m. Dette er både for at signalere generisk tilhørsforhold og kulturel habitus, og samtidigt for at intensivere de træk ved gyseren, som publikum elsker.

Det er uproblematisk at læse det 21. århundredes gyserfilmshistorie som en række af intensivering. Efter den japanske og koreanske bølge af spøgelsesfilm i slutningen af 1900erne og starten af 2000erne, kom der en eksplosion af *torture porn*, hvor menneskekroppen blev sønderrevet på alverdens opfindsomme måder. Disse trends kan ses som en recirkulation af, henholdsvis, amerikanske spøgelsesfilm fra 1970erne og splatterfilm fra 1980erne.¹ I slutningen af 2000erne er der kommet en post-ironisk genvinding af firsergyseren; både i form af slasher-film og djævl- eller besættelsesfilm. Film som *The House of the Devil* (2009), *The Lords of Salem* (2012), *It Follows* (2014), samt genindspilninger af *The Town That Dreaded Sundown*, *Maniac*, *Halloween*, *Last House on the Left*, og mange andre klassiske gyserfilm. Tv-serier baseret på klassiske gyserfilm er også myldret frem: *Bates Motel* (2013-, baseret på *Psycho*), *Damien* (2015, baseret på *The Omen*), *The Exorcist* (2016-, baseret på *The Exorcist*).

Kendetegnet for alle disse film og serier er ikke blot at de genanvender plotlinjer, tidsperioder, og tematiske elementer. Deres visuelle stil efterligner den periode, som filmene helt åbenlyst forsøger at fremkalde. Dermed er disse film og serier klare kandidater, både som nostalgifilm og -serier, hvor fortiden filtreres ideologisk, men også som retroværker, hvor fortiden lånes fordi den er charmerende og underholdende. Hermed intensiveres alle de audiovisuelle træk, som vi husker dem, ofte endda med lavere billedkvalitet end nødvendigt, simpelthen for at reaktivere, hvordan gyserfilm så ud i 1980erne.

1 For en længere kulturhistorie af gyserfilmen og frygt, se Christensen 2012.

For at danne os et overblik over *Stranger Things*' væld af intertekstuelle referencer og palimpsestiske praksisser, er det brugbart at adskille tre aspekter af genrefilm: ikonografi, narrativ struktur, og tematisk fokus (Grant 2007: 11-17). Et fjerde aspekt, forholdet mellem genre og myte, vender jeg tilbage til i afsnittet om familie.

IKONOGRAFISKE GENTAGELSER.

Genrefilms brug af ikonografi inkluderer både objekter (kostumer, lokationer, rekvisitter, m.m.) og den bredere brug af *mise-en-scene* (komposition, lyssætning, farvevalg, m.m.). Som man kunne forvente, er *Stranger Things* fyldt med ikoniske 80er-ting: en rubiksterning, *Dungeons & Dragons*, The Clash, pinligt hår, mærkelige briller, og så videre. Der er også en række mere skælmske referencer, som en *The Thing* filmplakat, introsekvensen fra *He-Man and The Masters of The Universe*, og en idolplakat med Tom Cruise.

Det er naturligvis forventeligt, at en serie, som foregår i 1980erne har 80er-rekvisitter. Men disse rekvisitter er ikke så meget rekvisitter, som de er ikoniske objekter for firserne. Her kan vi trække på Jamesons adskillelse mellem "1980erne", som den historiske periode og "firserne", som vores nutidige konstruktion af den historiske periode (Jameson 1991: 285, selvom Jameson beskæftiger sig med halvtredserne i 1980erne). *Stranger Things* forsøger ikke at ligne 1980erne, men forsøger at ligne firserne. Endnu mere præcist kan vi sige, at *Stranger Things* forsøger at ligne firserfilm.

Serien ligner firserfilm på en række måder. *Stranger Things*' plakat ligner i sig selv en blanding af plakaterne fra *E.T. the Extra-Terrestrial* og *Indiana Jones*. Nok var *Dungeons & Dragons* alle vegne i 1980erne, men den eneste film, hvor *D&D* var en direkte del af historien, var *E.T.* Dog er *D&D* langt fra det eneste element, som *Stranger Things* låner fra *E.T.* Faktisk er *E.T.* en konstant tilstedeværelse i serien. Da Mike (Finn Wolfhard) på et tidspunkt går ud til et skur, ligner det en scene

fra *E.T.* til forveksling. Samme kameraindstilling, samme lysætning, samme scenografi.

To eksempler mere fra *E.T.*. Da El (Millie Bobby Brown) gemmer sig hos Mike, er det et scenario, som også udspiller sig i *E.T.*. Mere end det, så genbruges den ikoniske scene, hvor E.T. kommer fra af skabet, klædt i dametøj, komplet med håndtaske og paryk. I *Stranger Things* sker det samme, dog ikke for komisk effekt, men for at normalisere Els udseende, så hun kan forlade huset.

En anden ikonisk scene fra *E.T.* er cykelscenen, hvor Elliot (Henry Thomas) bliver telekinetisk løftet af E.T., sammen med hans venner, over den blokade politiet har lavet. Stort set samme set-up findes i *Stranger Things*, hvor de fire venner bliver jagtet af politiet. Der er dog den variation, at i stedet for at El løfter cyklerne over politibarrikaden, kaster hun politibilen over hende og drengene.

Denne variation har to formål. Det første kan ses som ren variation, hvor det vi forventer vendes til det modsatte, for at skabe overraskelse. Det andet formål er netop at *intensivere* det ikoniske øjeblik. I stedet for fredeligt at løfte cyklerne over politibilen, kastes politibilen op i luften og smadrer ned i de andre politibiler. Dette er et langt mere spektakulært syn, og er dermed en måde at skabe et adrenalinrush i seeren på.

Vi finder her en primær logik i *Stranger Things*: genbrug og citér tidligere værker, men gør dem "nye" ved at intensivere deres udtryk. Det er klart, at denne intensivering ikke i sig selv gør idéerne eller værkerne nye eller nybrydende på nogen måde. Men de *føles* nye i øjeblikket. Hermed finder vi Nealons argument sted i æstetisk form: "intensifying new versions of familiar things" (Nealon 2012: 30). *Stranger Things* gør ikke noget nyt i sig selv, men intensiverer en lang række genkendelige scener og øjeblikke. *Stranger Things* opfinder ikke nye æstetiske former, opdager ikke nye æstetiske råmaterialer, men genanvender ikoniske øjeblikke i intensiveret form.

Dette skal ikke ses som en direkte kritik af *Stranger Things*. Det er i stedet en måde at forklare seriens popularitet på. *Stranger Things* intensiverer vores nostalgi, og dermed følger den vores retrokulturs generelle æstetiske logik. Reynolds' argument er netop at vi elsker disse retroformer. At finde disse nostalgiske former i intensive versioner er grunden til at vi elsker *Stranger Things*. Dermed kan vi også forklare, hvorfor en af de primære reaktioner på serien, er at tale om seriens inspirationskilder. På den måde deltager vi direkte i det som tiltrækker os ved serien.

NARRATIVE GENTAGELSER.

Det er dog ikke kun konkrete scener og øjeblikke, som *Stranger Things* benytter sig af. Der er en række narrative strukturer, som er genkendelige fra tidligere værker. Disse værker citeres også visuelt, f.eks. i indstillingen, hvor vennerne går hen ad jernbanesporet, en tydeligt reference til *Stand by Me*. Ligeledes er *The Goonies* også en vigtig inspirationskilde for *Stranger Things*' fokus på en række venner, som sammen skal overvinde en række udfordringer for at styrke deres venskab.

I *Stranger Things*' fokus på vennernes rejse, samt deres venskab, udtrykker serien også et ønske om at forblive barn så længe som muligt. Christensen påpeger, at eventyrformatet – “departure, passage, and arrival” – nogle gange bruges til at fastholde barndommen (Christensen 2009c: 207). Ved at udskyde ankomsten, fastholdes både karaktererne og implicit seeren i en tekstuel barndom. Dette er i modsætning til den typiske brug af eventyrformatet til at fortælle en *bildungs*fortælling; en fortælling, hvor hovedpersonen vokser op. *Stranger Things* fastholder et fokus på barndommen på to måder: seriens serielle format og dens åbne afslutning, som peger mod en sæson to (som allerede er blevet godkendt af Netflix og bekræftet af seriens skabere Matt og Ross Duffer).

Vi kan se *Stranger Things*' serielle format som en intensivering i sig selv. Ikke nok med at vi får en intens dosis nostalgi, vi får også *meget*

mere af denne nostalgi. *Stranger Things*' samlede spilletid er knap 400 minutter, sammenlignet med *E.T.* på 115, *The Goonies* på 114, og *Stand by Me* på 99 minutter. Hermed giver *Stranger Things* os mulighed for at dvæle ved vores nostalgi. Desuden slutter *Stranger Things* med en klar fornemmelse af, at vi endnu ikke er ankommet ved rejsens slutning. Selvom det først virker til at alle udfordringerne er overvundne, så slutter serien tvetydigt med at Will helt klart ikke er sig selv. Der er heller ingen afslutning i forhold til den konspiration, som startede problemet i første omgang, samt der er en lang række ubesvarede spørgsmål om "the upside down" og resten af den verden, som serien finder sted i.

Christensen påpeger, at fantasy ofte kendetegnes ved "the endlessly receding horizon" (Christensen 2009a: 7), et argument han henter hos Lucie Armitt. Denne rummelige udfordring, som fantasy repræsenterer ved at karaktererne konstant skal rejse gennem endeløse landskaber, finder vi dog i en tidlig version i *Stranger Things*. Ankomsten udskydes konstant, ikke fordi karaktererne skal rejse længere, men fordi der skal være *mere tid*. Derfor kan serien heller ikke slutte efter første sæson. Som Jason Mittell har påpeget lader serieformater altid slutningerne være åbne (Mittell 2015: 353). En serie skal altid kunne åbnes igen eller fortsættes, hvis den får nok seere. Hermed fungerer det serielle format som en intensivering af det konventionelle narrative format. Slutningen udskydes hele tiden, der er altid mere handling at engagere sig i, mere historie at fortælle. Selv slutningen (på sæson 1) er kun begyndelsen (på sæson 2).

Vi kan dog også se *Stranger Things*' intertekstuelle konstruktion som en art fortsættelse. Da serien sluttede for seerne, kunne de fortsætte med at engagere sig i serien, simpelthen ved at spore seriens forskelligartede inspirationskilder. Nogle seere fortsatte dermed deres engagement i serien ved at lave supercuts eller skrive artikler om disse inspirationskilder, mens andre nøjedes med at finde disse supercuts og læse artiklerne. I begge tilfælde er der dog tale om en forlængelse

og en fortsættelse af seerens engagement i serien. Der er også allerede *Stranger Things* fanfiktion, hvor karaktererne og verdenen uddybes og udbygges. Hermed kan fans fortsætte deres engagement, og dermed forlænges seriens tidslige dimension nærmest uendeligt.

Denne forlængelse er hvad Mittell kalder en transmedie forlængelse (Mittell 2015: 292). Disse fan- og paratekster understreger dog blot, hvor vigtig *Stranger Things*' intertekstuelle form er. Intensiveringen af den nostalgiske, intertekstuelle form giver mening i en kultur, som er besat af sin egen fortid. Vi tiltrækkes mere af værker, som aktiverer den kulturelle nostalgi, vi alle lever igennem, netop fordi den nostalgiske form afspejler vores kulturelle nostalgi. Nostalgi er en form, som giver mening for os, og ved at intensivere nostalgien gennem både ikonografiske og narrative elementer, danner *Stranger Things* en genkendelig form, som vækker glæde i os.

TEMATISKE GENTAGELSER.

Stranger Things' glædesfyldte og genkendelige form er vigtig i forhold til den tematik, som serien italesætter. Ligesom de film *Stranger Things* trækker på, er familie og venskab central tematikker. El skal lære, hvad det betyder at være en ven (man lyver ikke for sine venner), mens Mike, Dustin, og Lucas skal lære at stole på hinanden og El. Nancy skulle have været en bedre ven for Barbara. Ligeledes skal Jim Hopper overvinde sit traume over at have mistet sin datter i en brand, og samtidigt vise at han er en værdig far. Joyce skal blive ved med at tro på, at Will er i live, selv efter hun ser hans lig (som da også viser sig at være kunstigt).

Pointen er igen, at *Stranger Things* udøver sin nostalgi ved at intensivere de tematiske strukturer, som findes i dens inspirationskilder. Snarere end at komplicere eller udvide ét tematisk forhold, vælger serien at intensivere ved at udvide gennem adskillige fortælleforløb. Hermed holdes de enkelte tematiske forløb simple og dermed i overensstemmelse med den nostalgiske tone, som hele serien benytter sig af.

Vi kan kontrastere til en anden serie – *Secrets and Lies* (ABC 2015-) – som benytter sig af samme setup: en dreng myrdes, men seriens intensitet findes i at hovedpersonen, Ben Crawford, langsomt kommer under mistanke. Hermed bruges seriens ti afsnit på at udforske komplekse familierelationer, venskaber, og mistro. *Stranger Things* har ikke interesse i denne moralske kompleksitet, og holder sig i stedet til klare moralske linjer. Her finder vi, hvad Christensen har påpeget: at fantasy ofter stiller bedre spørgsmål end den giver svar (Christensen 2009b: 57).

Christensen identificerer denne trend i fantasygenren, som en regressiv tendens (Christensen 2009b: 50), hvor Christensen peger på *The Lord of the Rings*' nostalgi til et førindustrialiseret England, men det er især Christensens diskussion af *Harry Potter*-seriens familiefokus, som er signifikant i relation til *Stranger Things*. Christensen identificerer en familiesvækkelse i *Harry Potter*-serien, især i forhold til Potters manglende familie, primært i form af en svækket faderautoritet (Christensen 2017: 126).

I sig selv er denne familiesvækkelse en tematik, som vi finder i *Stranger Things*' inspirationskilder. Familiesvækkelsen er tydelig i *E.T.*, *The Goonies*, og *Stand by Me*, hvor børnenes venskab er det, der fungerer som vennernes peer-gruppe: “en gruppe af ligesindede, der udgør en form for eksternt, kollektivt jeg” (Christensen 2017: 123). Denne parallel er helt åbenlys i *Stranger Things*' fokus på Mike, Dustin, Lucas, og Will og deres interne venskab, som også er det, der gør at de – altså vennerne – skal redde Will, i stedet for at overlade det til de voksne.

De voksne er ikke til at stole på – med undtagelse af nørdlæreren Mr. Clarke (Randall P. Havens). Will og Nancys far er for vattet til at gribe ind og stoppe middagsskænderierne. Will og Jonathans far er fraværende, og da han endelig dukker op, er det kun for pengenes skyld. Jim er godt nok sherif, men har fejlet som far, da hans datter som sagt døde i en brand. Els far Dr. Martin Brenner (Matthew Modine) har kynisk udsat El for smertefulde og skræmmende forsøg. Alt i alt er der ikke en

egentlig troværdig faderfigur i hele serien. Selv Jims forsøg på at redde Will lykkes kun på grund af Wills venners hjælp, og Jim forråder også El ved at fortælle Dr. Brenner hvor hun er. Peer-gruppen er den, som sikrer sammenholdet, og det er peer-gruppen, som løser problemerne.

Vi finder hermed en tematisk intensivering, som også gør *Stranger Things* anderledes end dens inspirationskilder. Hvor *E.T.*, *The Goonies*, og *Stand by Me* alle handler om at blive voksen med hjælp fra ens peer-gruppe (hvilket også er hvad der sker i *Harry Potter*), vender *Stranger Things* tingene på hovedet. Her handler det i stedet om at forblive barn, fordi det kun er børnene, som virkelig forstår, hvad det er, der er sket. Der er ikke engang plads til El i drengenes peer-gruppe, så selv om Mike har inviteret hende med til skoleballet, så forsvinder hun sammen med monstret fra “the upside-down.”

Stranger Things fungerer som en tematisk intensivering, fordi peer-gruppen ikke opløses til fordel for en indtræden i de voksnes rækker. I *E.T.* skal Elliot lære at sige farvel til sin bedste ven; i *Stand by Me* glider Gordie (Wil Wheaton) og Chris (River Phoenix) fra hinanden; og i *The Goonies* kan Mikey (Sean Astin) betale for familiens gæld, så de kan beholde huset. På trods af sammenhold, skal man vokse op. I *Stranger Things* skal man forblive barn, for det er børnene, som løser problemerne. Herefter kan peer-gruppen fortsætte deres sammenhold, og sæsonens slutning viser, at der nok skal komme flere problemer, som børnene skal løse. I modsætning til *Harry Potter*, hvor familiesvækkelsen varer ved, fordi den reproduceres af Harry (Christensen 2017: 126), forlænges familiesvækkelsen i *Stranger Things* af at børnene nægter at forlade deres peer-gruppe, men i stedet forbliver børn.

Vi kan se denne form for nostalgi som en art narcissisme: Mike er f.eks. ikke i stand til at forelske sig særlig intenst i El, fordi Mikes moderskikkelse er svag (Christensen 2017: 122). Han kommer sig hurtigt over, at El forsvinder, og trækker sig i stedet ned i kælderen for at spille *D&D* med sin peer-gruppe. Peer-gruppens opretholdelse er det vigtig-

ste. Samtidigt har serien også en resonans igennem titlen: der er mange forskellige ‘strange things’ i serien. El, ‘the upside down’, monstret, osv. er de konventionelle *unheimliche* elementer, men hvad der er langt mere interessant, er hvordan peer-gruppen vises som ‘strange’. Mike og vennerne er de mærkelige nørder på skolen, men gennem serien lærer vi netop, at de alle har gode kvaliteter. Langsomt ser vi, hvordan seriens ‘stranger things’ ikke blot er hvad der fascinerer os, men også at de mærkelige nørder gøres til de normale, dem vi holder med. Dermed trækker serien også på den konventionelle tematik, at vi måske alle er mærkelige, men at vi alligevel kan accepteres.

Ziehes socialnarcissisme er med til at forklare, hvorfor *Stranger Things* er blevet så populær. Snarere end at finde en ny form, så genanvendes tidligere tiders populære øjeblikke, narrative forløb, og tematiske forhold. Som publikum glædes vi ikke over en ny, spændende serie, men i stedet en intensivering af de ting, vi allerede kan lide. Vi finder dermed i seriens audiovisuelle stil et klart eksempel på, hvad Christensen har kaldt “æstetik som ideologi” (Christensen 2013, 133). Denne ideologi er en narcissistisk form for nostalgi, hvor vi ikke længes efter en svunden tid, men i stedet længes efter en bestemt medieret oplevelse.

Stranger Things er ikke 1980erne; den er i stedet en intensiv form for *firserfilm*, som strækkes over et meget længere forløb, som giver os mere af det vi godt kunne lide ved firserfilmene. Dette forsøg på at ligne firserfilm er et udtryk for hvad Christensen kalder et kulturelt ikon, defineret som “a sign where the signifier has achieved mythical proportions, and this achievement is based on the lack of balance between signifier and signified” (Christensen 2015: 31). Christensen trækker her på den Bartheske idé om konceptet, som noget der både forklarer og trænger sig på (Barthes 1972: 117; Christensen 2015: 31).

Ingen vil tilbage til firserne (eller 1980erne). Men man vil gerne tilbage til den oplevelse af uskyldig og sammenhold, som firserfilmene

udtrykker. 1980erne var, som årti, alt andet end uskyld og sammenhold, hvilket netop er derfor populærkulturen blev nødt til at udtrykke disse værdier. Vores nutidige retromani trækker derfor på firserfilm, som en måde at forklare vores egen samtid på. Derfor trænger denne nostalgi sig på, omend denne nostalgi forskyder sig over i ren æstetik. Firserfilmen er blevet et nostalgisk ikon, fordi den er i stand til at udtrykke en oplevelse, som ellers har fortaget sig. Den moderne nostalgifilm (eller -serie) er altså ikke en længsel efter en forsvunden tid, som aldrig har eksisteret, men en længsel efter en bestemt, forsvunden *oplevelse*. Vi vil se film, som da vi var børn.

LITTERATURLISTE.

- Barthes, R. (1972). *Mythologies*. London: Jonathan Cape.
- Christensen, J.R. (2009a). "Definitions and Approaches." J.R. Christensen (red.). *Marvellous Fantasy*. Aalborg: Aalborg University Press, 2009. 45-60.
- Christensen, J.R. (2009b). "Certain Regressive Tendencies in Rowling and Tolkien: Fantasy and Realism." J.R. Christensen (red.). *Marvelous Fantasy*. Aalborg: Aalborg University Press, 2009. 45-60.
- Christensen, J.R. (2009c). "Peter Pan from Barrie to Disney." J.R. Christensen (red.). *Marvellous Fantasy*. Aalborg: Aalborg University Press, 2009. 193-217.
- Christensen, J.R. (2012). "Monstrologi og frygtens kulturhistorie." J.R. Christensen og S.L. Christiansen (red.). *Monstrologi: Frygtens manifestationer*. Aalborg: Aalborg University Press: 11-41.
- Christensen, J.R. (2013). "'It was a time for saying goodbye': Humphrey Jennings's *The Silent Village* and *A Diary for Timothy*." B.R. Graham og R.W. Rix (red.). *Terminus: The End in Literature, Media and Culture*. Aalborg: Aalborg University Press: 115-136.
- Christensen, J.R. (2015). Deep England. *Akademisk kvarter* 11: 21-34.

- Christensen, J.R. (2017). "Psykoanalyse og *Harry Potter and the Philosopher's Stone*." København: Samfundslitteratur.
- Dwyer, M.D. (2015). *Back to the Fifties: Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties*. Oxford: Oxford University Press.
- Freud, S. (1957). "Mourning and Melancholia." *The Complete Edition of the Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 14*. London: Hogarth Press.
- Grant, B.K. (2007). *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press.
- Gumbrecht, H.U. (2012). *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television*. New York: New York University Press.
- Nealon, J. (2012). *Post-Postmodernism, or The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford: Stanford University Press.
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber and Faber.

CHAPTER XVII.

KIM TOFT
HANSEN

Havnearbejder-
prisen
2017

MELANKOLI OG DEN UFORLØSTE SLUTNING. NORSKOV, KIERKEGAARD OG DEN SKANDINAVISKE TV-KRIMI.

HVORDAN ENDTE KIERKEGAARD I EN DANSK TV-KRIMI?

Er der en særlig forbindelse mellem den skandinaviske krimi og Søren Kierkegaards filosofi? Og hvordan er dette relateret til begrebet melankoli? Disse tre spørgsmål er omdrejningspunktet for denne artikel.¹

Jeg introducerer indledningsvist til tv-dramaet *Norskov*, der er et repræsentativt eksempel på den strømning inden for tv-krimien, som ved handlingens afslutning stadig fastholder noget uforløst, selvom efterforskningen er nået frem til et resultat. Jeg skitserer derefter, hvordan der for Kierkegaard er et helt særligt forhold mellem politimanden og melankolien. Dernæst vil jeg vise, hvordan Kierkegaards filosofi dukkede op i et produktionsstudie af *Norskov*, og hvordan dette i den forbindelse relaterer sig til melankoli. Afslutningsvist vil jeg vise, hvordan

¹ Resultaterne i denne artikel er baseret på et omfattende produktionsstudie af *Norskov*, som jeg har foretaget sammen med Jørgen Riber Christensen fra efteråret 2014 til dags dato

denne forståelse af melankoli i dansk tv-drama også kan illustreres med tv-billedkunst.

Norskov er et interessant stykke populærkultur, som blev vist i bedste sendetid på TV 2 i efteråret 2015. Seriens stil, handling og stemning sigter bevidst efter en melankolsk atmosfære, som har nogle 'slumrende' koblinger til Kierkegaards tænkning, mens fornemmelsen af det uforløste i krimien generelt også har forbindelser til den freudianske psykoanalyses behandling af begrebet sorg. Det uforløste i krimien, som kan være med til at skabe den melankolske stemning, har undertiden været forbundet med den postmoderne krimi og det, som til tider omtales som en 'anti-detektiv fortælling' (Merivale og Sweeney 1999). Imidlertid er *Norskov* på mange måder en del af en modreaktion mod den mere umiddelbare meningsløshed, der kan være i den uforløste krimi, ved at fastholde en mere jordnær, regionalrealistisk fremstilling af setting og opklaringsarbejde (Hansen og Christensen 2016 og 2017). Som jeg vil vise, er den uforløste stemning i *Norskov* snarere udtryk for en sæsonlogik i tv-dramaproduktion, som gav entusiastiske seere af serien en aktivistisk interesse i at fremmane en ny sæson, som kunne imødekomme første sæsons uforløste karakter.

DEN UFORLØSTE SLUTNINGS FUNKTION.

Da *Norskov* blev vist på dansk tv i efteråret 2015, modtog serien flotte anmeldelser fra den danske presse, men den blev ikke set af det antal seere, som TV 2 – som en kommerciel public service-kanal – forventede, og som resultat blev serien foreløbigt stoppet efter første sæson (foreløbigt, fordi der i skrivende stund produceres en ny sæson). Fortællingen handler om politimanden Tom, der vender tilbage til sin hjemby Norskov for at hjælpe med efterforskningen af en sag om narkotikasalg. Han finder her hurtigt tilbage til de gamle rytmer sammen med sine to venner Casper og Martin, men forholdet skal undervejs blive forstyrret af, at Tom opdager, at begge hans venner på hver sin

måde er involveret i tvivlsomme aktiviteter. I sidste afsnit ved vi, at Casper er den centrale lokalfigur bag narkotikasmuglingen, mens Martin – som ellers undervejs fremstilles ret idealistisk – viser sig ikke at have helt rent politisk mel i posen. Fanget midt i det hele er den lokale unge og lovende ishockeyspiller Oliver, som viser sig at være et resultat af Martins tidligere romantiske forhold til Olivers mor, der desuden er Toms ekskæreste fra år tilbage. Tom forsøger hårdt at balancere forbindelserne mellem arbejde og privatliv, men det ender galt, da Oliver i et følelsesudbrud kører væk på en motorcykel, vælter, og på det tidspunkt, vi lukker ned, svæver Oliver mellem liv og død.

Denne uforløste slutning på *Norskov* er ikke usædvanlig inden for den seneste udvikling i tv-krimien. Ofte er den centrale efterforsker i nordiske krimi efterladt i en tungsindig tilstand, selvom handlingen – selve efterforskningen – er afrundet med det, der normalvis henvises til som *closure* (Segal 2010). I dramaserier som *Beck* (1997-2016), *Wallander* (2005-13) eller *Varg Veum* (2007-12) løses de enkelte episoders kriminalgåde til sidst, men det betyder ikke, at handlingen efterlader de centrale karakterer i harmoni. Snarere er efterforskerne dybt påvirket af det, de har set, hvilket betyder, at de både undervejs og til sidst kan hensynke i tungsind og magtesløshed. I serier som *Forbrydelsen* (2007-12), *Broadchurch* (2013-), *Hinterland* (2013-) finder vi også en udpræget modsætning mellem opklaringsmønstret og den personlige pessimisme, som både efterforskere og ofrenes efterladte sidder tilbage med (Hansen 2014). Der er dog andre eksempler på, at den uforløste slutning imidlertid ikke altid skal forstås som en installation af melankoli i serien, fordi det i mange tilfælde i stedet fungerer som et set-up til en ny sæson. Dette har vi set i større, internationale serier som *Game of Thrones* (2011-), *Breaking Bad* (2008-13) og *Homeland* (2011-). I stedet for at bygge det uforløste ind i de lange handlingstråde på tværs af sæsoner, afrundes krimiserier ofte enten episodisk eller til sidst i en sæson, mens det uforløste i stedet bliver tæt forbundet med hoved- og

bikarakterernes reaktionsmønstre. *Broadchurch* er et lidt specielt eksempel i denne forbindelse, fordi første sæson afrundes med en opklaring, som der dernæst i sæson tos åbning sås tvivl om, men første sæson set alene er – ligesom første sæson af *Forbrydelsen* – et godt eksempel på, hvordan en opklaring kan lade sig gøre, men det betyder ikke, at de involverede personer derefter er umærkede af sagen.

Problemet opstår i forbindelse med *Norskov*, hvis et set-up til en ny sæson – hvilket slutningen på *Norskov* efter alt at dømme er – ikke resulterer i det lovede pay-off, som en ny sæson vil være. *Norskov* har mange løse ender: Hvad skete der med Casper? Overlevede Oliver? Fik den lokale kommunaladministration mulighed for at afsløre Martins korruption? Fik Toms tøven som politimand (fordi han opdagede, at hans ven Casper var indblandet i de kriminelle aktiviteter) indflydelse på resultatet af hans efterforskning? Kunne Tom, hvis han ikke havde tøvet, have modvirket ulykken, der kan have kostet Oliver livet? Sådanne spørgsmål trænger sig på som en konsekvens af den uforløste slutning i *Norskov*. Af samme årsag blev en Facebook-gruppe med navnet "Bevar Norskov" oprettet for at påvirke TV 2's beslutning om at standse produktionen af en ny sæson med baggrund i for dårlige seertal. Et repræsentativt udsagn fra den entusiastiske gruppe lyder eksempelvis: "Vi vil have en sæson mere 👍 så den gode historie kan fortsætte" eller om ik andet så i det mindste en ordenligt afslutning" (uredigeret Facebook-kommentar, 2. august 2016). Denne kommentar er repræsentativ for store dele af de kommentarer, der bliver indsendt til gruppen, hvilket indikerer, at denne fanbase også oplever den uforløste slutning som foruroligende. Den manglende *closure* samt det, at vi igennem handlingen har kigget ind i en række forskellige ubehageligheder, antyder, at denne handlingsgang har en afsmittende virkning på seeren. Det interessante er imidlertid, at vi kan genfinde denne foruroligende atmosfære i krimigenrens uforløste karakter i Kierkegaards filosofi om melankoli.

SØREN KIERKEGAARDS POLITIBETJENT.

For Kierkegaard er der en åbenbar relation mellem det at være politimand og oplevelsen af melankoli. Han skriver om melankolien flere steder i sit forfatterskab og bruger ofte politiembedet som en metafor, men kun to steder anvender han politiets arbejde som en særlig metafor for den melankolske stemning. Han kommer ind på relationen i en notesbog fra 1847, hvor han nedfælder det følgende:

”Det var engang mit eneste Ønske at blive Politie-Embedsmand. Det synes mig en Opgave for mit søvnløse intriguante Hoved. Jeg forestillede mig at der, blandt Forbrydere, var Folk at stride med: kløgtige, kraftige, durchdrevne Karle. Senere har jeg indseet, at det var godt, at jeg ikke blev det, thi Politiets fleste Sager er Jammer og Elendighed – ikke Forbrydelser og Skurke. Det dreier sig om 4 β og om et sølle Skrog.” (Kierkegaard 1847, NB2: 63)

Der er en række interessante ligheder mellem Kierkegaards forestilling om politihvervet og Walter Benjamins relatering mellem den moderne flaneur og detektiven: Denne rastløse flakken rundt (Kierkegaards søvnløshed), som møder et slags kald eller et formål i efterforskningens arbejde med opklaring. Interessant nok skriver Kierkegaard i *Gjentagelsen* (1843) sin nedennævnte note om den melankolske politimand samme år, som den excentriske detektiv Dupin introduceres af Edgar Allan Poe, der hos Todd Herzog – netop via Benjamins flaneur – er et hovedeksemplet på skildringen af forholdet mellem flaneuren og detektiven (Herzog 2009: 17f). Kierkegaards aforisme viser, at han ved, at den intrikate kriminelle, som Dupin og senere især Sherlock Holmes synes at bryde hjerne med, ikke eksisterer. I stedet er kriminalitet præget af tilfældigheder, små pengesummer og jammerlighed. Netop tilfældets logik og tilværelsen uigen-

nemskuelighed, herunder forskellige baggrunde for kriminalitet, er bevæggrunde for melankolien.

Denne indsigt er ikke en direkte relatering mellem politi og melankoli, men han havde tidligere i netop *Gjentagelsen* sat en mere direkte forbindelse mellem melankolien og politiembedet samt det, han henviser til som politispioner (som dengang var stikkere, der hjalp politiet): ”det er ofte traurigt nok at være Iagttager; det gjør En melancholsk ligesom det at være Politiembedsmand; og naar en Iagttager røgter sit Kald godt, saa er han at ansee som en Politi-Spion i høiere Tjeneste; thi Iagttagerens Kunst er at bringe det Skjulte frem.” (Kierkegaard 1962: 118). Denne afsløring af det skjulte fremstår ideelt set hos Kierkegaard som en givende aktivitet, der tjener et højere formål, fordi de kriminelle er kløgtige og skal overlistes med snilde, men som vi så tidligere, opdager politimanden snarere kummerlighed – og netop dette synes at påvirke politimanden ifølge Kierkegaard. For ham er politimanden en observatør – ligesom Benjamins flaneur – eller en iagttager, som ved netop at iagttage det jammerlige selv påvirkes af det ”traurige”, denne ser. Ole Thyssen henviser til Kierkegaards samlede forfatterskab som ’et spejlkabinet af blikke’ (Thyssen 2012: 517). Netop blikket er betydningsfuldt for den forbindelse, som Kierkegaard her skaber mellem politimanden som iagttager og som melankoliker, fordi politimandens blik er forbundet med den tilfældige kriminalitet uden anden årsag end mangel på penge. Når det skjulte, som bringes frem, nærmest synes at være grundlagt i sociale årsager, fordi det drejer sig om et sølle skrogs begær efter fire shilling, mister politiembedet sin glans – og Kierkegaard forlader sit teoretiske ønske om at være politiembedsmand. I stedet bliver han ifølge Thyssen til ”sjælens Sherlock Holmes” (ibid.: 530).

På denne måde vokser der en række slående ligheder frem mellem Kierkegaards relation mellem politiarbejde og melankolien og de tungsindige og forstemte hovedpersoner i flere af de nævnte eksempler på både nordiske og internationale krimier. Iagttagelsens melanko-

li synes at pege frem imod det, som Bo Lundin kaldte for ”ulcer-syndromet” i sin karakterisering af Martin Becks voksende mavesår i Mai Sjöwall og Per Wahlöös romanserie om den stockholmske politibetjent Beck (Lundin 1981: 10). Andetsteds har jeg peget på Kierkegaards idé om ’den tragiske helt’ som en beskrivelse af dette fænomen (Hansen 2010). Kierkegaard lancerer denne betegnelse i *Frygt og bæven* (1843) som et udtryk for etikeren, der endnu ikke bevidst har tilvalgt det religiøse. For Kierkegaard er forskellen på den græske kong Agamemnon og den gammeltestamentlige Abraham den centrale (Kierkegaard 1962: 55): Agamemnon ofrer sin datter i en større etisk sags tjeneste ved at lade ”et højere etisk hensyn vinde et over lavere etisk hensyn”, mens Abrahams hensyn er sit individuelle forhold til Gud (Thyssen 2012: 533). I Henning Mankells romanserie om Kurt Wallander har vi et rigtig godt eksempel på den tragiske helt, der gentagne gange i løbet af serien spørger til Sveriges almene tilstand. På den ene side er han en selvopofrende politibetjent, der – ligesom Beck – kropsligt er mærket af det, han oplever. Symbolsk drikker og ryger han for meget, mens hans spiser alt for usundt, får undervejs store helbredsproblemer og ender med at få Alzheimers. På den anden side er det slående, at den, der – især i bogserien, tildels også i tv-serien – føler sig absolut mest tilsidesat efter Wallanders skilsmisse er hans datter. Symbolsk ofres Wallanders datter i en højere sags tjeneste, når Wallander som tragisk helt drager ud for at efterforske kriminaliteten velvidende, at han gør det på bekostning af sit forhold til sin datter og ofte i en udpræget tilstand af magtesløshed over for de kriminelle handlinger, han ser.

Ift. politimanden som iagttager er det derfor også interessant, at Adam Kelly i sin inddragelse af Kierkegaards tragiske helt i sit arbejde med amerikanske fortællinger peger på denne som en ”observer-hero”, der er præget af epistemologisk skepticisme og ambivalens, hvad angår hele idéen om det heroiske (Kelly 2013: 9). Ambivalens – det, at der skal vælges mellem flere mere eller mindre gode løsninger – er netop

det, der præger Agamemnon, Beck og Wallander, men det er *ikke* det, der er udslagsgivende for Abraham. Med andre ord er der i denne type krimi en relation mellem den tragiske helt, politimanden og etikeren, som alle er præget af den mere objektløse melankoli. Denne objektløse melankoli hos hovedkaraktererne i krimidramaerne handler oftest om den mere generelle samfundsmæssige tilstand (heraf et vigtigt grundlag for den særligt nordiske samfundskritiske krimi). Den er et resultat af, at jammeren, som Kierkegaard skriver om, ikke er til at komme af med. For de personer, der i fortællingerne har lidt et tab (fx tabet af et barn i både første sæson af *Forbrydelsen* og første sæson af *Broadchurch*), er sorgen bestemt ikke objektløst. Som Freud – med lighed til Kierkegaard – peger på i *Sorg og melankoli* (1917), er sorg karakteriseret som ”reaktionen på tabet af en elsket person eller af en abstraktion, som er trådt i dennes sted, såsom fædreland, frihed, et ideal, osv.” (Freud 1975: 223), men som Kirsten Klercke peger på, så skal Kierkegaards melankoli forstås med denne form for sorg ”som grundbegreb” (Klercke 2013: 45). I overført betydning kan vi dermed sige, at den sorg (eller jammer, for at blive i Kierkegaards terminologi), som efterforskerne ser andre lide, er en vigtig årsag til, at de selv glider ind i en objektløs melankoli, der hos Mankell kun kan udtrykkes gennem gentagne spørgsmål: ”hvad er det, der sker med Sverige?” På mange måder er denne korporlige fornemmelse for forfald derved et samfundskritisk element i krimien, men det fastholder også en eksistentiel vinkel på de kriminelle aktiviteter – en vinkel, der heller ikke undviger at vise forståelse for, hvorfor kriminelle handlinger ender med at finde sted.

Disse omstændigheder er noget af det, som kritikeren Mitzi M. Brunsdale synes at ane i sin encyklopædi over den nordiske krimigenre, og som hun henviser til som ’den danske krimis kulturelle kontekst’, hvori Kierkegaard for hende er en åbenlys del. Dette “existential approach increases one’s awareness of God”, skriver hun, “but if one cannot make the “leap of faith” that inability intensifies despair at not being

able to achieve eternal truth”, hvor udfra hun konkluderer, at denne type “despair often imposes the inner conflicts in which today’s protagonists of Danish crime fiction find themselves” (Brunsdale 2016: 13). Umiddelbart er det meget uklart, hvorfor dette kun gælder for særligt den danske krimigenre, eftersom det er et udpræget træk ved mange nordiske krimieksempler (og endda også en del internationale). Men for hende virker det imidlertid ret åbenlyst, at den etiske politimands blik også er en tragisk observer-heros blik.

KIERKEGAARD PÅ DANSK TV.

Med disse perspektiver på politimanden og Kierkegaards melankoli i tankerne, er det måske ikke så overraskende, at han igen dukker op i forbindelse med vores produktionsstudie af *Norskov*. Det ovenstående gennemløb er tænkt som en baggrund for de overvejelser, der er i og omkring tv-serien med relationer til Kierkegaards filosofi.

Et centralt spørgsmål er først, hvorfor interviewet med seriens skaber Dunja Gry Jensen endte med en længere diskussion af Kierkegaards filosofi i første omfang (Jensen 2015). Her er vi nødt til at vende tilbage til de tre hovedkarakterer i *Norskov* igen. Casper, der viser sig at være bagmanden bag narkotikasmuglingen, hedder Bondesen til efternavn, der er et prosaisk og folkeligt navn, som egentlig betyder ’bondsøn’. Han er en entreprenør og en opportunist, der på den ene side har en række venlige, følsomme sider, men på den anden side også en voldelig side og en interesse i hurtige penge. Den centrale karakter Tom, der vender tilbage til *Norskov*, hedder Tom Noack, og hans efternavn kan være en engelsk variation over efternavnet Noah. Ifølge Dunja Gry Jensen behandler *Norskov* en særlig slags omsorg i et maskulint univers, og netop efternavnet Noack har en særlig konsonantisk, maskulin brysk karakter over sig. Den sidste centrale karakter, Martin, der er byen borgmester, er den mest interessante i relation til ovenstående filosofiske diskussionen. Hans efternavn er nemlig Kierkegaard, og bemærk her,

at Jensen i arbejdet med serien har bibeholdt den gamle 1800-tals stavemåde for Kierkegaard, som i dag oftest staves 'Kirkegaard'. Netop dette var baggrunden for, hvorfor jeg spurgte hende specifikt til navnet Kierkegaard, hvilket endte som en længere diskussion af Søren Kierkegaards filosofi om de tre livsstadier.

Først henviser Jensen i interviewet til navnene på karaktererne som "bare fede navne", og at navnet Kierkegaard har "et element af poesi i sig selv" (Jensen 2015). Da jeg derefter spurgte, hvorfor hun har fastholdt e'et i navnet, virkede hun først overrasket over spørgsmålet, men dernæst genkaldte hun sig, at de i forfatterrummet faktisk havde diskuteret Kierkegaards filosofi som en basis underneden de tre hovedkarakterer:

"på et tidspunkt i forfatterrummet, så snakkede vi nemlig om de der tre: etikeren, æstetikerne og den religiøse. Det har vi faktisk snakket meget om. Det er meget sjovt. Det kan være, at det er derfor i virkeligheden, at jeg kom til at tænke på det der Kierkegaard, men jeg havde glemt den forbindelse. [...] Vi har snakket om dem på alle mulige måder, hvis de er nordiske guder, hvis de er græske guder, hvis de er tre temperament: kolerikeren, melankolikerne og sangvinikerne. Vi snakkede også om det der med etikeren, æstetikerne og den religiøse." (ibid.)

Dette indikerer naturligvis, at der var mange forskellige idéer på spil i forfatterrummet, og at Kierkegaard ikke havde direkte indflydelse på den endelige fortælling. Men i interviewet runder Jensen diskussionen af med at henvise til Casper Bondesen som på vej til at blive æstetiker, Martin Kierkegaard som på vej til at blive etiker, mens Tom Noack måske er på grænsen til troens spring. Det sidste kalder Jensen for "et højere bevidsthedsniveau" (ibid.). At Tom Noack imidlertid skulle være på "spring" ind i en højere bevidsthed har en slående lighed med Kierke-

gaards stadielære, hvor det sidste stadie er det religiøse, og i den forbindelse er den bibelske konnotation gemt i 'Noack' ikke uden betydning.

Det betyder ikke, at jeg samlet vil påstå, at handlingen og karakterkonstellationen i *Norskov* følger denne stadielære. Relationerne mellem personerne er væsentligt mere komplekse, end denne skematiske forståelse af personligheder tilbyder, men det er spændende, at Jensen tolker sine tre karakterer som værende i en udviklingsproces, hvilket helt grundlæggende er kraftfuldt fortællateknisk materiale i et tv-drama. Hvad jeg også finder meget interessant i denne forbindelse er, at både den antikke forestilling om temperamenter blev debatteret sammen med Kierkegaards filosofi, hvilket bringer os tilbage til diskussionen af melankoli.²

MELANKOLI: EN NORDISK FOLKESJÆL.

Under interviewet med seriens konceptualiserende fotograf Adam Wallensten spurgte jeg ham, hvilken stemning, han mente, de sigtede efter i serien, og han svarede: "Lidt tungt med en snert af melankoli" med særlig henvisning til den atmosfære, som musikken i serien er med til at skabe (Wallensten 2015). I Jensens konceptuerende præsentation af *Norskov*, dateret helt tilbage til 2012, kommer hun ind på en interessant inspirationskilde ift. idéen om det sørgelige og det melankolske:

"Der er også en russisk inspiration i formen. Russerne har sans for både det komiske og det tragiske, en sans for at

2 Der er her ikke plads til at komme ind på den lange, interessante og komplicerede historie, som begrebet melankoli har. Se Hornbek (2006) og Bell (2014) for en gennemgang af denne. For en diskussion af forholdet mellem melankoli og Nordic Noir (Hansen & Waade 2017), forholdet mellem melankoli og tungsind samt ironi se Khan (1985), melankoli som en æstetisk følelse se Brady (2003), specifikt melankoli hos Kierkegaard se McCarthy (1977) og Ferguson (1995). Disse referencer danner grundlag for min diskussion af melankoli i denne artikel.

mennesker både er dybt grinagtige og til at græde over. Det tragiske er i familie med det komiske og i dette drama kan begge dele mødes. Det er måske ikke døden, der lurar i hver eneste scene, men det er loven og moralen, og muligheden for at træde ved siden af. Her findes en målestok, for godt og ondt, for rigtigt og forkert, og alting bliver målt med den. Der findes en line, spændt over en dyb afgrund. Det er let at falde ned og det er næsten umuligt at nå over.”
(Jensen 2012)

I russisk films henvises der gerne til en vending efter murens fald, som handler om sortsyn og melankoli i de seneste årtiers russiske film: *chernukha* (Graham 2000), men generelt er der en udbredt antagelse af, at russiske seere har en forkærlighed for den sørgelige slutning, hvil-



Illustration 1: Dunja Gry Jensens fotografi af nøgne træer taget ved Hobro (trykt med venlig tilladelse af Dunja Gry Jensen).

ket eksempelvis var indarbejdet i den danske stumfilm ved at lave alternative slutninger til film, som eksporteredes til det russiske marked, fx August Bloms store satsning *Atlantis* (1913). Denne forestilling om en russisk inspiration vækker en vis genklang i forbindelse med oplevelsen af slutningen i *Norskov*, selvom den bør tolkes mest som et set-up til en sæson 2.

Imidlertid er en konceptuerende præsentation tidligt i processen naturligvis meget tekstbåret, men for visuelt at indfange den atmosfære, som Jensen søgte efter, inkluderer hun på den sidste side i præsentationen et fotografi af en række nøgne træer (illustration 1). Jeg bad hende forklare baggrunden for dette billede, og i hendes svar kommer hun ind på melankoli som en forklaringsramme:

”Jeg synes melankoli er et godt ord, både for billedets stemning, og en stemning, vi har arbejdet med hele vejen. Det er nok også en stemning, som har vundet over andre mulige i det endelige udtryk. Og det er nok en stemning, som ligger den nordiske folkesjæl ret nær. Og jeg syntes stemningen i det var god i forhold til serien. Træer, fugle, noget natur, noget skønhed, noget Danmark, noget vinter, og et eller andet med lys og skygger.” (Jensen 2016)

På den ene side er dette billede selvfølgelig interessant ifm. diskussionen af det, der bliver kaldt Nordic noir (som også er en betegnelse, som optræder i vores materiale om *Norskov*), eftersom vi i billedet har såvel de velkendte chiaroscuro-effekter i mødet mellem lys og mørke, mens den evige fornemmelse af november, som ofte forbindes med dramaer såsom *Forbrydelsen*, *Broen* (2011-) og *Beck*, resonerer som en slags intertekstuel bevidsthed i dette fotografi.

Det er samtidig temmelig interessant, at Jensens fotografi, der blev taget tæt ved Hobro, har en række indlysende ligheder med de malerier,



Illustration 2: Et af Christine Bechameils malerier til de engelske adaptationer af Mankells Wallander-romaner (trykt med venlig tilladelse fra Christine Bechameil).

som Wallanders far maler om og om igen i Mankells serie om Kurt Wallander. I forbindelse med set-dekorationen til de engelske adaptationer af Mankells romaner til serien *Wallander* (2008-16) blev farens malerier lavet af den danske kunstner Christine Bechameil, og her genfinder vi de nøgne træer og samspillet mellem lys og mørke (se illustration 2). På sin hjemmeside henviser Bechameil til disse billeder som “melancholic landscapes from around Ystad” (<http://christine-bechameil.com/>), hvilket igen bringer begrebet melankoli i spil i forbindelse med forberedelsen af en krimi med rødder i den nordiske genretradition.

Denne idé om at male det samme træmotiv igen og igen genfinder vi hos den danske maler Einar Wegener, som senest blev portrætteret i Tom Hoopers film *The Danish Girl* (2015), og i den forbindelse er der et par interessante sammenfald, der antyder nogle kunsthistoriske relationer. For det første brugte Wegener et motiv fra Hobro som grundlag for sine mange billeder, hvilket vi kender fra hans maleri ”Poplerne ved



Illustration 3: Einar Wegeners maleri "Poplerne ved Hobro" (1909) – et motiv, han gentog mange gange (offentlig ejendom).

Hobro" (1909) (se illustration 3). Det er således interessant, at både Jensen og Wegener blev indfanget af trælandskaber omkring Hobro. For det andet bliver relationerne mellem disse tre kunstnere mere in-

teressante, selvom Jensen understreger, at hun ikke kender til hverken Wegener eller Bechameils kunst til *Wallander*-serien, ved at netop Bechameil var maler på Hoopers film om Einar Wegener (dog uden at male malerierne hertil) samt en række andre iøjnefaldende titler for denne artikels emne. Eksempelvis anvendte hun igen træmotiver til vægdekorationer i anden sæson af *Forbrydelsen*, mens hun også medvirkede som kunstner på Lars von Triers *Melancholia* (2011).

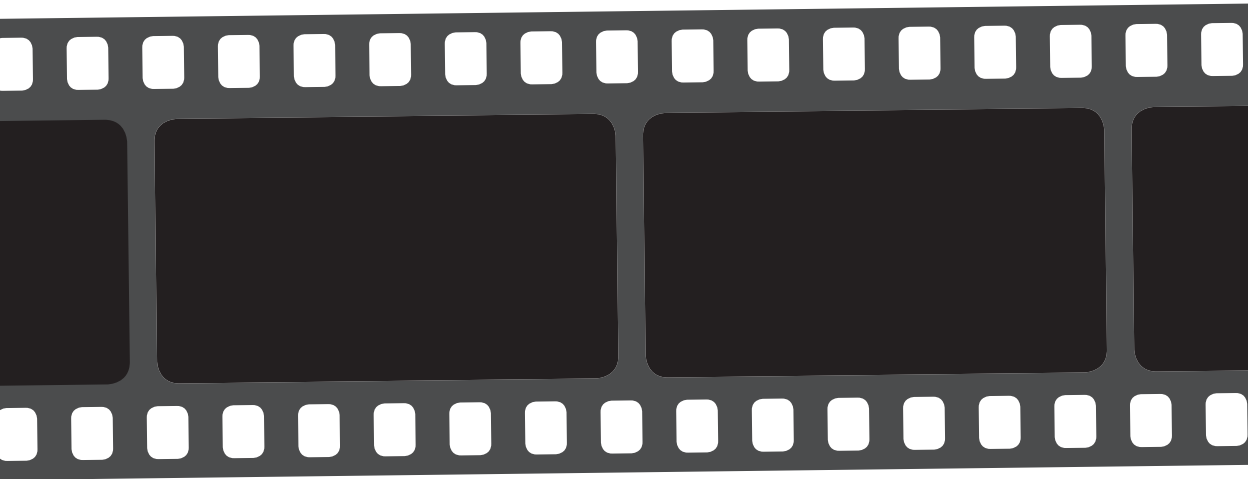
Samlet set kan vi hermed ikke i et produktionsstudie som det, vi har lavet af *Norskov*, finde en samlet og systematisk refleksion over hverken Kierkegaards filosofi eller begrebet melankoli. I min korrespondance med Christine Bechameil henviser hun i stedet – i forbindelse med arbejdet med disse kunstværker – til ”den serendipitet, som på frodig vis tit præger en filmproduktion”, altså forestillingen om den kunstneriske skaben som en slags søgen uden helt at vide, hvad man egentlig leder efter, før man faktisk har fundet det (Bechameil 2016). I stedet optræder de filosofiske strømninger, kunstneriske inspirationskilder og idéen om melankoli i stedet som en slags fornemmelse for noget, der er svært at sige eller skrive klart med ord, hvilket på mange måder er godt illustreret af, at Dunja Gry Jensen bruger et fotografi til visuelt at indfange den stemning, som hun søgte efter i skabelsen af *Norskov*, og som for hende kan være karakteristisk for en særlig nordisk folkesjæl. Det betyder, at vi på denne måde kan konstatere, at Kierkegaard kan spille en rolle i forbindelse med en specifik tv-dramaproduktion (mit første spørgsmål), i forbindelse med skandinavisk krimi og kultur generelt (mit andet spørgsmål), mens dette på flere forskellige måder også har relationer til begrebet melankoli (mit tredje spørgsmål). Imidlertid er serendipitet nok et meget passende udtryk for den kunstneriske anvendelse af melankoli, eftersom begrebet ikke udtrykkes med direkte relation til hverken kunsthistoriens eller tænkningens anvendelse af termen.

LITTERATUR.

- Bechameil, C. (2016). E-mail-korrespondance med Kim Toft Hansen, 4.-28. august 2016.
- Bell, M. (2014). *Melancholia. The Western Malady*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brady, E. (2003). Melancoly as an Aesthetic Emotion. *Contemporary Aesthetics* 1: <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0001.006>.
- Brundsdale, M.D. (2016). *Encyclopedia of Nordic Crime Fiction. Works and Author of Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden Since 1967*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.
- Ferguson, Harvie (1995). *Melancholy and the critique of modernity. Søren Kierkegaard's religious psychology*. London og New York: Routledge.
- Freud, Sigmund (1975). "Sorg og melankoli". I O.A. Olsen, B. Kjær og S. Køppe (red.), *Metapsykologi 1*. København: Hans Reitzel: 219-238.
- Graham, S. (2000). *Chernukha and Russian Film. Studies in Slavic Cultures* 1: 9-27.
- Hansen, K.T. (2010). "Ambivalente fiktioner. Vold, den svenske uro og Henning Mankell". I J.R. Christensen og K.T. Hansen (red.), *Fingeraftryk. Studier og krimi og det kriminelle*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag: 238-255.
- Hansen, K.T. (2014). "Døden og morderen. *Forbrydelsen*, H.C. Andersen og tre slutninger i krimien. I K.T. Hansen og P.K. Pedersen (red.), *Terminus i litteratur, medier og kultur*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag: 97-126.
- Hansen, K.T. og J.R. Christensen (2016). *Norskov: et andet Frederikshavn. Passage 76* (under udgivelse).
- Hansen, K.T. og A.M. Waade (2017). *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Hansen, K.T. og J.R. Christensen (2017). The logic of place in local Danish crime drama. *Series. International Journal of TV Serial Narratives* (under udgivelse).
- Herzog, Todd (2009). *Crime Stories. Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany*. Oxford og New York: Berghahn Books.
- Hornbek, B. "Tankens excess – Renæssancens omvurdering af melankolien". I O. Høiris and J. Vellev (red.), *Renæssancens verden – Tænkning, kulturliv, dagligliv og efterliv*. Aarhus: Aarhus University Press: 123-146.
- Jensen, D.G. (2015). Interview foretaget af Jørgen Riber Christensen og Kim Toft Hansen, Aalborg 16/9 2015.
- Jensen, D.G. (2016). E-mail-korrespondance med Kim Toft Hansen, 27. juni 2016.
- Kelly, Adam (2013). *American Fiction in Transition. Observer-Hero Narratives, 1990s, and Postmodernism*. New York og London: Bloomsbury.
- Khan, A. (1985). Melancholy, Irony, and Kierkegaard. *International Journal for Philosophy of Religion* 17 (1/2): 67-85.
- Kierkegaard, S. (1847). "Det var engang mit eneste...", *Journalen NB2*: 62-63. Tilgængelig på <http://www.sks.dk/NB2/txt.xml> (senest besøgt 7. oktober 2016).
- Kierkegaard, S. (1962). *Gjentagelsen*, i *Samlede værker* (bind 5). København: Gyldendals Bogklubber: 113-94.
- Klercke, K. (2013). Det melankolske, det traumatiske og det sørgelige – Freud, Kierkegaard, Lacan. *Drift* 1/2: 45-60.
- Lundin, Bo (1981). *The Swedish Crime Story – Svenska deckare*. Bromma: Tidskriften Jury.
- McCarthy, V.A. (1977). "Melancholy" and "Religious Melancholy" in Kierkegaard. I N. Thulstrup (red.), *Kierkegaardiana X*. København: C.A. Reitzels Boghandel A/S: 152-165.

- Merivale, P. og S.E. Sweeney (1999). "The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story". P. Merivale og S.E. Sweeney (red.), *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 1-26.
- Segal, E. (2010). Closure in Crime Fiction. *Poetics Today*, 31 (2): 153-215.
- Thyssen, O. (2012). *Det filosofiske blik*. København: Informations Forlag.
- Wallensten, Adam (2015). Interview foretaget af Jakob Isak Nielsen og Kim Toft Hansen, København 3/9 2015.



EFTERSKRIFT.

JANE, LISE, LARS

Familie-
prisen
2017

EFTERSKRIFT.
SKRIVERIER I VIRKELIGHEDEN.

JØRGEN BEGYNDTE SIN KARRIERE SOM GYMNASIELÆRER i slutningen af 1970'erne. Han underviste i fagene: engelsk, billedkunst samt film- og tv-kundskab. Han sammensatte ambitiøse forløb og var på forkant med det nye; fx lærte eleverne om interaktive medier. Efter at nogle elever ved eksamen (til Jørgens fortvivlelse) omtalte den postmoderne intertekstualitet og interaktivitet som ”inaktivitet”, søgte Jørgen til universitetet.

Han blev ansat både på Engelsk og på Kommunikation. Det blev travle år uden spor af inaktivitet. Når vi – familien – så ham ved middagsbordet, kunne vi fx følge med i den engelske romantik: Vi lærte at elske William Blake og gyse over Mary Shelley. Og når vi spurgte til hans filmundervisning, erfarede vi, at de studerende bare skulle lære at stille skarpt og lægge lyd. Lidt mere var der i det, skulle det vise sig. Ideen med at holde en afsluttende eksamensfest med filmvisning og kåring af årets bedste elevproduktion med uddeling af Den gyldne Spole

(en aflagt smalfilmspole med guldspray) tog han med til AUC fra tiden som gymnasielærer. De studerende lagde et ekstra lag på og arrangerede gallafester med uddeling af Riberprisen. Mangfoldigt og festligt. I årenes løb er det også inden for filmfaget blevet til mange anmeldelser, mange teoretiske artikler og kurser og redaktion af en filmanalysebog.

Mangfoldighed og variation er kendetegnende for Jørgens virke gennem alle årene. Fantasy, gys og monstre har fyldt en del. Og teorier til at kapere det uhyggelige fik familien serveret sammen med frikadellerne for at afmontere frygten. Børnene kunne jo godt forstå, at monstrene ikke var virkelige, men fascinerende var Jørgens arbejde! Tænk, som voksen at beskæftige sig med alle de gode historier, man kunne se på film eller læse sig til i bøger. Børnene fik ofte vakt interessen for klassikerne via de postmoderne intertekstuelle referencer i film og tv-serier. I en periode var citatfinding i *The Simpsons*-tegnefilmene den foretrukne familieunderholdning. Hvert familiemedlem kunne her med sin forskellige alder og baggrund byde ind med forskellige iagttagelser.

Lige fra børnene var små, har de haft betydning for Jørgens arbejde. De første udgivelser om at læse billeder baserer sig på børnenes interesser og følger dem aldersmæssigt. Kammerater på besøg blev fodret med boller og præsenteret for billeder til udgivelser for at tjekke, om niveauet var passende: fra *Billedstund* for børnehaveklassen over *Billedtid* og *Reklametid* for folkeskoletrinnene til *Medietid* for gymnasiet. Da børnene voksede ud af gymnasiet og ind på universitetet, foregik der stadigvæk en symbiose mellem Jørgens smag og interessefelter og deres studier.

Fra Pierre Bourdieu måtte vi lære om smagshierakier og om, hvordan ”god” smag sagtens kan forenes med pop og trivi, og hvordan den kulturelle kapital forøges både via dybden og bredden. Jørgen samler således på samlede værker af engelske klassikere, forfatterskaber fra før verden blev moderne. Og han læser dem og forsker i dem, fx Sterne og

Dickens – side om side med de nye medier, monsterfilm og frederikshavnske krimier. Indimellem mødes hans interessefelter med familiens.

Selv om familiemedlemmernes smag og interesser nok i årenes løb har forgrenet sig en del, formår Jørgen stadig at rumme det hele, herunder at følge med i det nyeste. Inspirationen fra børnenes tegnefilm og computerspil til sociale medier afspejler dette. Faktisk hugger han indimellem snarere ideer fra børnene end at inspireres af dem. Fx blev Lars' universitetsopgave om Foucault og overvågning lynhurtigt til et tema i Jørgens forskning. Og efter at Lise havde introduceret Snapchat til forældrene og ved middagsbordet havde talt om et muligt speciale-emne inden for området, havde Jørgen – vupti! – skrevet en artikel om emnet næste gang, hun kom forbi. Jørgen er altid på forkant.

At Jørgens arbejde, smag og interesser altid har haft en stor indflydelse på vores familie, ses lige fra børnenes helt grundlæggende dannelse og læsning til voksenferier med Loch Ness som mål. ”Amerika findes ikke”, måtte vi lære, da Jørgen læste Baudrillard. Men Loch Ness derimod forekommer helt håndgribelig! Der står en lille flaske vand fra søen på Jørgens arbejdsværelse, og monsteret skal såmænd nok ligge på lur et sted...

Men vi lærte jo af monstrologen, at monstre ikke findes i virkeligheden. Alt er et simulakrum, og USA er altså en illusion (fx er tegneserie-anti-helten Homer Simpson i en internetafstemning i 2003 blevet valgt som den største amerikaner nogensinde, foran præsidenter, videnskabsmænd, filmstjerner og musikere). Efter at Jørgen havde arbejdet med den norske film *Troldjægeren*, handlede alting om ikke-steder (ikke om trolde). Det var nu umuligt at tage nogen steder hen med Jørgen uden at komme forbi en masse ikke-steder. Ligesom Amerika og virkeligheden på et tidspunkt ikke fandtes, var verden nu fuld af ikke-steder. Og selv om monstre jo var psykologiske manifestationer, kunne de dukke op på ikke-steder, som derved kunne blive farlige; eller de kunne dukke op i fiktionsrum, som fx hos Jane Austin. Jørgen fik

i medierne titel af ”monstrolog” og kunne som sådan ses i tv, høres i radioen og læses citeret i aviser.

For familien var det til tider forvirrende med monstre, steder og ikke-steder. Den ene dag eksisterede virkeligheden ikke, den næste eksisterede den pludselig igen. Og hvad nu hvis vi skulle af sted til et ikke-sted?

Berlin er et sted! Egentlig var det Janes sted at tage hen, men nu er det i ligeså høj grad blevet Jørgens. Hans kulturelle kapital er blevet styrket ved de mange besøg i Berlin, ved kendskabet til byen, kulturen, sproget, menneskene. Her har han sin gang i et kvarter i Steglitz, der engang stemte nationalsocialistisk, men i dag bebos af den kreative klasse, der stemmer grønt. Historien har man altid med sig i Berlin: Hvis man kigger ned, ser man lige uden for døren to brosten af metal, Stolpersteine, nedlagt til minde om det jødiske naboægtepar, der i 1943 døde i Auschwitz. Ser man op og krydser gaden, kan man gå tur i det såkaldte Nobelpreisträgerviertel. Her har flere kendte forfattere boet, herunder flere litterære nobelprismodtagere. Her bor stadig Herta Müller, hvis bøger sælger godt i kvarterets store boghandel, hvor Jørgen ofte kommer.

”Liegt in Friedenau das Schreiben in der Luft?” Ja, det siger man. Her er en særlig ro midt i storbylarmen. Og inspirationen flyver let over gaden ind i det mere dynamiske, kreative Viertel, hvor der er fyldt med skobutikker, kaffebarer, biografer, restauranter, liv. Jørgen har altid filer med nye ideer med hjem fra sine Berlin-ophold. Besøg på byens museer har fx også inspireret til nye forskningsfelter. Museologi bliver ekstra interessant ved at være komparativ, og de engelske museer har Jørgen haft et godt kendskab til siden sin tidlige ungdom.

Der er – meget praktisk! – wi-fi på Starbucks, og for ti år siden fandt Jørgen det lidt hipt at have en berlinsk kaffebar som nabo og hænge ud der og arbejde, når man til daglig boede på en villavej i Aalborg. De engelske kaffeklubber i London fra slutningen af 1700-tallet har Jør-

gen en gammel interesse for; i Berlin så han pludselig en sammenhæng mellem dem og de moderne storbymenneskers brug af kaffebarer. Men kaffebarer er flygtige, og arbejdsbesøgene her er nu erstattet af et rigtigt arbejdsværelse med eget net, egen kaffe og med plads til fordybelse.

Marlene Dietrich har optrådt live i Titania-biografen, hvor Jørgen går hen og ser film. Dietrich har efterladt lidt glamour til stedet. Og de få hundrede meter derhen spadserer han ned ad Schloßstrasse, gaden hvor Kennedy kørte i åben bil sammen med Willy Brandt, da han besøgte Berlin og forsikrede Europa om, at han var ”ein Berliner”. Jo, Berlin er absolut et sted. Og et sted, der er kommet til at spille en stadig større rolle for Jørgen, både privat og forskningsmæssigt.

Ophold i Berlin er altid fulde af boblende ideer, og det at skrive ligger virkelig i luften her. Familien er med hele vejen, fra de første indskydelser, over reviewerens kommentarer til den færdige publikation. Kedeligt har det aldrig været at være tæt på Jørgens forskning.

Jane Kristensen,

hustru og cand.mag. i dansk, tysk og kunsthistorie.

Lise Brander Kristensen,

datter og cand.mag. i musik, dansk og kommunikation.

Lars Riber Kristensen,

søn og cand.mag. i engelsk og historie.

Kan man repræsentere en person i en bog? Kan en kompleks personlighed implodere i mødet med et festskrifts mediering? Kan et akademisk liv med alle de afstikkere, testballoner og hyperkomplekse fremstillingsformer manifestere sig i en række forfatteres artikler?

En bog vil altid kun være et udsnit af en persons akademiske levned. Et skriftligt stilleben, som ikke kun peger tilbage, men også fremad. Jørgen Riber Christensens karriere har betydet meget for både studerende og kolleger, og han har aldrig tilbageholdt hverken de akademiske eller pædagogiske ambitioner – og vil aldrig komme til det. Han har været en akademisk Tarantino, der med snilde og omtanke har kunnet forlene de største klassikere med den mest underlødige populærkultur. Via en sand bredde i emnevalg understreger bidragene til dette festskrift i anledningen af Jørgen Riber Christensens 65-års fødselsdag en kulturforsker, der oftere ser muligheder end begrænsninger.

For Jørgen Riber Christensen har tre p'er været særligt betydningsfulde for at kunne få store litterære klassikere og en eklektisk mediekultur til at hænge sammen: postmodernisme, populærkultur og psykoanalyse. På forskellige måder indoptager flere bidrag til festskriftet disse tre p'er, mens der endda undervejs også introduceres flere p'er end de tre. Artiklerne kommer blandt meget andet omkring: tv-serier, reklamer, musik og lyd, film og tegneserier. Alle bidrag er tænkt som en honorering af den iøjnefaldende bredde i Jørgen Riber Christensens samlede værk, som på ingen måde er gået ud over dybden.

Bogen er skrevet og redigeret af kolleger fra Aalborg Universitet.