

Six Feet Under og moderne transgressions-tv

Af ANDREAS HALSKOV

Da manuskriptforfatteren og instruktøren Alan Ball i 2000 pitchedede sin idé til det, der siden skulle blive *Six Feet Under* – om en lille familiedrevet bedemandsforretning – lød svaret tørt fra HBO-producenten: "Can you make it more fucked up?" (Citeret i Harkin 2011: 140).

Man kan næppe beskrive serien som "fucked up," men *Six Feet Under* må bestemt betegnes som grænsesøgende og sågar grænsesprængende tv: et auteuristisk, televisuelt værk, som omhandler, afsøger og afprøver de grænser, der traditionelt set knytter sig til amerikansk tv og fortælletradition.

I nærværende kapitel behandles netop *Six Feet Under* – ét af HBO's tidligste og mest iøjnefaldende flagskibe og ét af de tidligste og mest indflydelsesrige værker i den såkaldt "tredje guldalder" i amerikansk tv-fiktion.

Anslag

Det hele startede i en tøjforretning i 1990'erne. I slutningen af 1990'erne – nærmere bestemt i New York, 1999 – blev det klart for tøjfirmaet Gap, at deres konkurrenter Abercrombie & Fitch havde påtaget sig en ny markedsføringsstrategi. At spille øredøvende høj elektronisk musik midt i butikkerne, sågar midt i åbningstiden.

Denne markedsføringsstrategi måtte unægtelig jage kunder væk fra Abercrombie & Fitch, skulle man i al fald tro, og firmaet syntes at gøre alt for at fordrive visse (tilsyneladende uønskede, omend betalende) kundesegmenter, frem for aktivt at tiltrække nye kunder. "If any oldies still hadn't got the message," skriver James Harkin således, "it [Abercrombie & Fitch] had some of its more modish teenage employees hover by the door" (Harkin 2011: 1).

Den ironiske effekt af dette markedsføringsmæssige kneb – hvad man lidt populært kunne betegne som en *push-pull*-teknik – var imidlertid, at Abercrombie & Fitch blev en mere populær tøjforhandler, mens salgstallene gik tilbage for den venligere og umiddelbart mere rummelige konkurrent. Med ét var Abercrombie & Fitch blevet hip og trendy, et sted, hvor de unge fra Generation Y kunne mødes i en fælles adskillelse fra den *almene* forbruger. Gap var pludselig blevet et synonym for det "ufede", det kede-

lige og det gennemsnitlige – alt det, unge fra 1990'erne ønskede at vige og differentiere sig fra. Sloganet "For Every Generation: Gap" blev mødt med hånlige bemærkninger, og snart hed det sig om Gaps lidt brogede målgruppe: "It's hard to nail down the Gap's target consumer. It's everybody, and if you're all things to everybody, you're nobody" (Harkin 2011: 4).

Men hvad har dette fremdeles med tv og amerikanske dramaserier at gøre? Ikke så lidt endda, vil jeg efterfølgende søge at illustrere. En lignende tendens har nemlig kendetegnet indholdet og markedsføringen af en række af de dramaserier, som behandles i nærværende antologi.

Hvis det første og væsentligste princip for amerikansk broadcast-tv lidt forenklet kan betegnes som "least objectionable programming" (LOP), er moderne amerikanske dramaserier således præget af en langt mere niche-orienteret og grænsesøgende stil, tematik og markedsføring (jf. Halskov & Højer 2009). Det er ikke længere en dyd at være "mindst muligt anstødelig" - og dermed spiselig for et bredt publikum. I dag gælder det modsatte credo: hellere være kras, grænsesøgende og sågar anstødelig, så længe du rammer en lille - men hengiven, trendsættende og købedygtig - skare af unge mennesker. Og netop dette er sigende for tidens amerikanske dramaserier – ikke mindst markedsføringen af disse (et markedsføringsprincip, som derfor rigtignok kaldes *narrowcasting*).

"TV to die for": markedsføringen af *Six Feet Under*

Da HBO således lancerede tv-serien *Six Feet Under* i 2001, blev denne også markedsført som noget ganske *andet* – noget *nyt*, noget *selvstændigt* og frem for alt noget mere *originalt* og *kvalitetsbevidst*. Nøjagtig som *Twin Peaks*, der i 1990 blev lanceret af ABC som David Lynchs personlige og originale skaberværk – og siden betegnet som "every critic's dream" – så blev *Six Feet Under* markedsført som et personligt skaberværk af Alan Ball (kendt fra film som *American Beauty* og siden *Towelhead*) og påhæftet betegnelser såsom "TV to die for" (jf. Zoglin 1991: 91, Johnson 2010: 149).

Six Feet Under, ønskede man at påminde tilskueren, var altså ikke som alle andre tv-serier; dette var en tv-serie, som ikke blot skulle ses (med et halvt øje), den skulle dyrkes og elskes – først på tv, siden på dvd.

I Alan Balls dramaserie, der omhandler en familie, som driver en lokal bedemandsforretning, kan man således sige (med en lille tilsnigelse), at seriens handling spejler dens selvforståelse og markedsføringsstrategi. I serien følger vi familien Fisher, der forsøger at holde liv i deres lille, selvstændige



Fig. 1. "Tv to die for": *Six Feet Under* blev lanceret som et nyt, grænseoverskridende og auteuristisk værk – i direkte modstrid med det nu klassiske credo om "least objectionable programming". Foto: Warner Bros.

bedemandsforretning – som kendetegnes ved en varm og oprigtig interesse i ligene, som behandles, og livene, som efterlades – i skarp konkurrence med den ufølsomme og upersonlige mastodont Kroehner (repræsenteret ved Matthew Gilardi, spillet af *Twin Peaks*-kendingen Gary Hershberger). Denne fortælling om den lille mand imod det store, upersonlige system er naturligvis et klassisk, ærkeamerikansk tema, men reflekterer også forholdet imellem det kommercielle broadcast-tv og den personlige, "uafhængige" *Six Feet Under*. Dette ligner i al fald en tanke.

At *Six Feet Under* er blevet markedsført som personlig, organisk og bedre end traditionelt tv kan således ikke benægtes, men denne markedsføringsstrategi modsvarer også – som vi skal se i det følgende – en mere grænse-søgende, alternativ og nyskabende tematik og stil. Langt fra det klassiske credo om "least objectionable programming" (fig. 1).

Transgressions-tv

I flere henseender, vil jeg herefter hævde, kan *Six Feet Under* beskrives med ordet *transgressions-tv*, idet serien ikke blot omhandler tilværelsens grænser (særligt grænserne imellem liv og død, fantasi og virkelighed), men også

søger og *overskrider* en række af de grænser, der ofte er for den televisuelle repræsentation. *Hvad* der kan repræsenteres og *hvordan*.

Før vi går nærmere ind i dette, må vi dog kort skitsere og præcisere den handling og særlige fortællestil, som karakteriserer *Six Feet Under*.

I Balls dramaserie – i udgangspunktet at betegne som en føljeton, men med klare episodiske tilsnit – følger vi som sagt familien Fisher. I seriens pilotafsnit præsenteres vi for det grundlæggende dramatiske omdrejningspunkt, som i alt væsentligt ligner et spin over lignelsen om *Den fortabte søn*. Vi ser faderen, der som en spøgelsesagtig figur kommer til at hjem søge serien. Han kører i sin bil og beslutter sig for at ryge en smøg. Der krydsklippes imellem faderen og moderen (Ruth Fisher spillet af Frances Conroy), og pludselig, til stor overraskelse for tilskueren, køres faderen ihjel og efterlader familien med et stort og ganske kritisk tomrum.

Søskendeflokken, bestående af teenageren Claire (Lauren Ambrose), det homoseksuelle fortrængningsprojekt David (spillet af Michael C. Hall, også kendt fra *Dexter*) og den flyvske hippie-tripper Nate (Peter Krause), bliver alle kontaktet og vender hjem til det, der i bedste fald ligner et dysfunktionelt familierum.

Den unge David, som gennem slid og møjsommelighed har bestået sin bedemandseksamen i håb om at vinde faderens anerkendelse, oplever snart, at faderen lidt overraskende har tiltænkt storebroderen – den mere umålrettede Nate – en væsentlig rolle i familiefirmaet. Den store patriark dør og efterlader sig et afgørende tomrum (som i *Blue Velvet* [1986] eller tv-serien *Party of Five* [Fox, 1994-2000]); den yngste søn har kæmpet for hans gunst, men den sløve storebror kommer hjem, og først her, for storebroderen, slagtes fedekalven. Heri ligger seriens grundlæggende præmis – den sorg- og konfliktramte familiedynamik, som konstant pendulerer imellem det kærlige og det dysfunktionelle – og det dramatiske udgangspunkt for *Six Feet Under* er efterhånden så populært i film- og tv-fiktion, at vi otte år senere så skabelonen genbrugt i den danske dramaserie *Sommer* (DR, 2008).

På et mere fortælleteknisk plan er *Six Feet Under* dog interessant og langt mere konceptuel end de fleste dramaserier. For så vidt som der er en klar handlings- og karaktermæssig udvikling på tværs af de enkelte afsnit, må serien generelt betegnes som en føljeton. Men serien rummer også nogle klare episodiske tilsnit. Hvert afsnit er således opbygget efter samme grundlæggende formel:

1. Titelsekvensen toner op og giver os en metaforisk og stemningsmæssig indramning af seriens tematik og indhold.
2. Nogle endnu ukendte karakterer introduceres for os, hvorefter én af disse karakterer pludselig dør (ofte med en indlagt vekslen imellem *suspense* og *surprise*).¹
3. Navnet på den ukendte og nu afdøde karakter toner lakonisk frem på skærmen, hvorefter
4. liget overføres til Fisher-familiens bedemandsforretning.
5. Herpå går selve "handlingen" i gang, hvor vi konstant pendulerer imellem de tværgående konflikter imellem de såkaldte *mainstay characters* og de mere afsnitspecifikke forhold vedrørende de nye og *flygtige* karakterer. Der veksles altså imellem *det horisontale* (udviklingen og konflikterne hos de faste karakterer) og *det vertikale* (historier og konflikter, som tilknytter sig de karakterer, der dør i begyndelsen af de forskellige afsnit).

Denne dramaturgiske opbygning af serien er ikke alene interessant, idet den er anderledes og mere konceptuel end de fleste dramaserier; den er også belejlig, idet den sørger for en meget fast ramme, der kan bibeholde et homogent og organisk udtryk på tværs af de enkelte afsnit, skønt de enkelte afsnit er instrueret og forfattet af mange forskellige folk.

Six Feet Under befinder sig altså i et grænseland imellem føljeton og episodisk serie, imellem kommercielt produkt og auteuristisk "værk", og serien beskæftiger sig også i flere henseender med grænser: grænser imellem det pæne og det grimme, det repræsenterbare og det ikke-repræsenterbare, imellem liv og død.

Fra grotesk til "gross-out": den grænsesøgende tematik

At *Six Feet Under* ofte er blevet beskrevet som "prime time surrealism", ligger fint i forlængelse af dens førnævnte tendenser til at tematisere og af-søge grænser (hvad jeg senere vil illustrere ved mere konkret henvisning til forskellige afsnit).

Ifølge surrealistten Georges Bataille kan man skelne imellem *det homogene* og *det heterogene*, hvor den klassiske kunst og kultur kendetegnes ved en tvivlsom tabuisering eller *homogenisering af det heterogene* (dvs. de elementer, vi traditionelt har svært ved at forholde os til eller indpasse i vores kultur). Omvendt er det surrealisternes projekt at benytte *det heterogene*

”som det er”. Med andre ord: at *de-tabuisere* kulturens og kunstens tabuer (jf. Bataille 1993: 140-144).

Med frygt for at reducere eller forsimple Bataille kan man således overføre hans begreb om *det homogene* til det klassiske broadcast-tv og dettes princip om ”least objectionable programming”, hvorimod *det heterogene* kan ses som alt det, der ikke traditionelt har kunnet repræsenteres i tv-mediet: lemlæstelse, menneskeligt fordærv, menneskelige sekreter mv. Elementer, der alle tematiseres og spiller en stor rolle i *Six Feet Under*.

I *Six Feet Under* opleves den grænsesprængende tematik gentagende gange. I seriens pilotafsnit siger David Fisher således til broderen Nate: “You want to get your hands dirty? You sanctimonious prick. Talk to me when you’ve had to stuff formaldehyde-soaked cotton up your father’s ass so he won’t leak.”

I et andet afsnit ser vi et lig (med erigeret penis), der pludselig defækerer (“The Will”); i en episode fra seriens tredje sæson ser vi et overvægtigt og særdeles ulækkert lig, som falder til jorden, idet båren kollapser (“Making Love Work”), og i det særligt bemærkelsesværdige afsnit “The Foot”, som jeg senere vender tilbage til, bliver en mand ved et uheld hakket i småstykker i en stor, mekanisk dejmikser. Mere grænseoverskridende er dog den nu velkendte episode, hvor seriens homoseksuelle hovedkarakter, David, bortføres og udsættes for sadistisk voldspirring af en tilfældig blaffer. I denne sammenhæng har volden og den ublu skildringsform således et socialt, hvis ikke ligefrem politisk, sigte. Det er (ikke uvæsentligt) den homoseksuelle, der udsættes for hadefulde overgreb, og ligeså andre af samfundets marginaliserede grupper. Ja, *Six Feet Under* er ofte grænseoverskridende, grotesk og grufuldt orienteret omkring den menneskelige krop.

Som David Lavery udtrykker det:

One ready-to-hand designation for *Six Feet Under* might be ‘grotesque’. Needless to say, much of the often scatological, frequently-immersed-in-bodily-fluids, always about bodies, both dead and alive, often ghoulish *Six Feet Under* clearly invites such a seemingly non-commercial branding. (HBO, after all, demonstrates a certain affinity for the grotesque, as *Carnivale* in its entirety and *The Sopranos*, *Deadwood*, *Real Sex*, *Taxicab Confessions* upon occasion confirm). [...] The grotesque body may not be exuberant or joyous in the series’ [*Six Feet Under*’s] ongoing narrative, but it is not exactly repressed either. (Lavery 2005: 23, 25)

Den grænsesøgende stil

Det mest transgressive ved *Six Feet Under* ligger dog i selve seriens fremstilling – dens ekspressive brug af lyd og lys (eller rettere skygge), dens lave

farveholdning, dvælende indstillinger, ultranære beskæringer og subjektive brug af påhæftet kamera (*snorri cam*) og forskellige ekstreme linsetyper (herunder telelinse og fiskeøje).

Forskellen er mærkbar, allerede i seriens *opening credits*, skabt digitalt af selskabet Digital Kitchen. I en serie af mørke og kontrastfulde billeder, tilsyneladende tilsat et digitalt blåfilter, ses en række isolerede genstande, der metaforisk og stemningsmæssigt indrammer serien uden *konkret* at etablere seriens geografi og karaktergalleri (jf. Lavery 2005: 19ff). Modsat den traditionelle titelsekvens, der – som beskrevet i et tidligere kapitel – konkret rammesætter seriens miljø, karakterer, skuespillere og præmis, så overskrider åbningen til *Six Feet Under* de traditionelle rammer for en televisuel titelsekvens. Den er abstrakt og stemningsorienteret; mørk, metaforisk og fremdeles moderne.

Den klassiske føljeton åbnes i reglen med en let genkendelig temamusik og en serie af udklip fra selve serien, undertiden sidestillet med en række portrætter af de medvirkende skuespillere.

I *Six Feet Under*, som i *Twin Peaks*, er åbningsmontagen (jf. fig. 2) anderledes abstrakt, og musikken af Thomas Newman, igen som i *Twin Peaks*, anderledes enigmatisk og ubestemmelig.

En fugl, øjensynligt en ravn eller en krage, krydser en matblå himmel. Kameraet tilter ned og afslører nu et enkeltstående træ (med næsten bibelske konnotationer²). Der klippes til et nærbillede af to hænder, som i slowmotion, og i nøjagtig synkroni med musikkens fraseringer, bryder fra hinanden. Skilles. Der klippes igen. To hænder vaskes ved en håndvask, hvorpå et nyt billede trænger sig på. Kameraet tilter igen og afslører nu, i et nærbillede, to fødder på en bære. I en let overbelyst indstilling føres baren ned ad en gang mod en stærkt oplyst og således abstrakt udgang. Herpå klippes til et billede af en kittelklædt person, set gennem en forvrængende væskefyldt flaske (formentlig balsameringsvæske). Et ansigt i nær, angiveligt af en afdød person, vendes bort fra kameraet, hvorpå der klippes til et nærbillede af en vatklump, ført med en pincet. I en rolig kamerabevægelse føres tilskuerens blik nu op langs et lig, fra fødderne op mod ansigtet, hvorpå der klippes hidsigt til en blomst, som i takt med musikkens åbenbaring visner i det, der ligner *accelerated motion*.³ Der klippes igen, og vi ser nu døren af en ligvogn. Døren åbnes, og i bilen ses en kiste. En hånd i ultranær griber efter håndtaget, og der klippes til den nu åbne ligvogn. I det, der vel må betegnes som et symbolsk montageklip, klippes der nu til en sort ravnefugl (be-



Fig. 2. Titelsekvensen til *Six Feet Under* vidner om en mere symbol-ladet og mørk serie, hvis handling udspiller sig i grænselandet mellem liv og død, det repræsenterbare og det ikke-repræsenterbare. Foto: Warner Bros.

skåret omkring kløerne og underkroppen), hvorefter der klippes til et billede af en kirkegård. I den højre side af billedets forgrund ses en gravsten med inskriptionen "Executive producer Alan Ball", hvorpå der nok engang klippes til det enlige træ i modlys. Træets rødder omdannes til en abstrakt forbindelseslinje og fører os ned til en firkantet boks umiddelbart under træet (velsagtens en kiste). Boksen bliver mørk og påføres nu seriens titel, "Six Feet Under", inden der i takt med musikken foretages en for sin tid og for tv-mediet i almindelighed utraditionel *fade to white*.

Da seriens producer og auteur Alan Ball første gang så disse *opening credits*, var reaktionen ikke til at tage fejl af. "So elegant, so cinematic, so unlike TV," mindes han på dvd'ens kommentarspor at have sagt (jf. kommentarsporet på sæson et af *Six Feet Under*). Og ser man bort fra *Twin Peaks* (1990-1991), hvis åbningsmontage ligeså domineres af abstrakte, dekontekstualiserede enkeltindstillinger, var disse *opening credits* vel også uden televisuelt sidestykke. Hvis vi da, vel at mærke, fraregner europæiske tv-serier som *Riget* (1994), der med sin særlige prologlignende åbningssekvens lægger sig i traditionen for europæiske artfilm, snarere end klassisk tv-dramatik.

Mod et moderne "art-tv"?

Med udgangspunkt i tv-serien *The Singing Detective* (BBC, 1986) og førnævnte *Twin Peaks* stiller filmhistorikeren Kristin Thompson følgende tentative spørgsmål:

We all have a general sense of what 'art films' are. They are usually small-scale pro-

ductions that appeal primarily to an educated audience, often outside the country of origin. [...] Art films form a sort of middle ground between mainstream commercial films and pure experimental cinema – the latter being the kind of personal, non-narrative films that screen primarily in museums and filmmaking cooperatives. [...] [But] can the same phenomenon occur in television? Can there be 'art TV' that airs on the mainstream networks? (Thompson 2003: 107f)

Thompsons spørgsmål lader sig næppe entydigt besvare. Men accepterer vi Thompsons generelle beskrivelse af artfilmen, da kan mange af disse parametre bestemt opleves i moderne tv-dramatik. Skønt HBO kun med en vis tilsnigelse kan kaldes en mainstreamkanal, så synes disse beskrivelser netop at passe på flere af HBO's moderne tv-føljetoner:

1. Den personlige stil (hos Ball en rolig low key-æstetik præget af smukke, symboltunge nærbilleder, en ofte lav farveholdning og en ekspressiv brug af lyd og musik⁴).
2. Appellen til det primært veluddannede, "eksklusive" publikum navnlig uden for landets grænser (*Six Feet Under* har nydt en relativt stor popularitet i hjemlandet, men ganske som førnævnte *Twin Peaks* har populariteten været massivt større uden for USA's grænser og navnlig inden for Europas mere arthouse-vante miljøer).
3. Den alternative tilgang til fortælle-mæssige, dramaturgiske forhold (i *Six Feet Under* oplevet i form af en undertiden flydende grænse mellem drøm og virkelighed, nogle stærkt konceptuelle åbningssekvenser og nogle sære reklamelignende indklip, uden direkte relation til diegesen).

Set bort fra de økonomiske vilkår, der i HBO's produktioner næppe kan betegnes som arthouseagtige (budgetterne er massive, og produktionsholdet næsten uoverskueligt), er disse generelle træk ved artfilmen altså også kendetegnende for en serie som *Six Feet Under*.

Indskrivelsens kunst

Men hertil bør vel føjes endnu et parameter, nemlig det, at de fleste kunsthistorisk sammenhæng. Vi kan alle blive enige om Triers kunstneriske egenskaber og vil samstemmende betegne hans film som artfilm. Men i filmene er samtidig indbygget en række klare og undertiden slående referencer til andre, allerede anerkendte kunstværker (af instruktører som Tarkovskij,

Dreyer, Hitchcock og Lynch). Den sansesynæstetiske brug af lav farveholdning og slowmotion i åbningen til førnævnte *Riget*, som giver tilskueren en klar fornemmelse af fugt og klamhed, ligner i den forstand – endda slående – en scene fra Tarkovskijs erindringsfilm *Zerkalo* (1975, *Spejlet*) og subsidiært begyndelsen af Roegs *Don't Look Now* (1973, *Rødt chok*). Triers epilogiske afrundinger på samme serie, hvor han direkte henstiller tv-seeren til at "tage det gode med det onde," er da en tydelig reference til Alfred Hitchcock og dennes tv-serie *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1962). Og *Rigets* særegne blanding imellem mysticisme, sort humor og hospitalssoap synes at have en slående lighed med førnævnte *Twin Peaks* (bl.a. skabt af David Lynch).

Det samme kan siges om *Six Feet Under*. Ikke alene er den "filmisk" i en udtryksmæssig forstand, i sin grænseoverskridende tematik og sit ofte indolente klippetempo; det er også *filmhistorien*, den refererer til og søger at indskrive sig i.

I én af seriens konceptuelle åbningssekvenser, fra afsnittet "The Invisible Woman" (II:5), findes en enlig kvinde i sit hjem, hvor hun formodes at have ligget i adskillige dage. I en enkelt dvælende indstilling ses kvinden nu på sit stuegulv, hendes ligblege hænder overrendt af myrer (i billedets forgrund) (fig. 3).

Efter næsten surrealistisk praksis er det her tabuerne, der afsøges – de mest sejlivede og unævnelige af slagsen: kroppens forgængelighed, afsondringer og gradvise nedbrydning.⁵ Således vil den filmvante tilskuer da også straks erindre den surrealistiske klassiker *Un chien andalou* (1929, *Den an-*



Fig. 3-4. *Six Feet Under* er blevet betegnet som "primetime surrealism", og referencerne til Buñuel er da også slående. Billedpar: *Six Feet Under* (II:5, 2002) og *Un chien andalou* (1929). Foto: Warner Bros og Umbrella Entertainment.

dalusiske Hund), skabt som et kollaborationsprojekt imellem den spansk-franske instruktør Luis Buñuel og den surrealistiske kunstmaler Salvador Dalí. I *Six Feet Under* er der altså ikke blot tale om et tematisk slægtskab med surrealistene (i deres fokus på menneskets materie og natur), men om en konkret og eksplicit hyldest til surrealistene (fig. 4).

En tilsvarende indskrivelse finder vi i afsnittet "The Foot" (1:3) fra seriens første sæson. I dette groteske, ja snart sagt surreale afsnit er den rebelske Claire – det yngste medlem af seriens opløsningstruede familie – stukket af med en fod fra familiens lighus. Med denne fod (ja, en faktisk fod fra et afdødt menneske) har Claire tænkt sig at skræmme en af sine high school-kammerater, som i afsnittets begyndelse har gjort sig populær på en historie om Claires seksualliv. Efter en længere og særdeles mærkværdig serie af forviklinger ender foden i gabet på en hund, som i afsnittets sidste indstillinger løber af med denne pudsige og velsagtens utraditionelle rekvisit.

Men selv i dette ellers utraditionelle *turn of events* er der tale om en direkte intertekstuel reference, denne gang til David Lynchs *Wild at Heart* (1991, *Vilde hjerter*), hvis groteske scene i sig selv parafraserer en scene fra Akira Kurosawas nu klassiske *Yojimbo* (1961, *Livvagten*) (hvori hunden dog ikke løber af med en afkappet fod, men en hånd) (jf. fig. 5-7).

Ja, *Six Feet Under* ikke bare ligner arthousefilmen, den søger også at indskrive sig i dennes historie. Sådant som seriens stil ikke bare ligner genren "American Gothic", nej den åbnes sågar med en eksplicit reference til genrens mest velkendte forfatter (Edgar Allan Poe; jf. fig. 8-9). Serien ikke bare emmer af surrealisme; den ligefrem parafraserer surrealismen. Den har ikke blot affinitet til Buñuel, Dalí og Poe; den etablerer et egentligt og sågar synligt slægtskab. Og netop herved – i den dystre, surrealistiske stil og dens henvendelse til et arthouse-publikum – er serien markant forskellig fra klassisk tv og har således været med til at markere en ny og mere "filmisk" tendens i moderne tv-historie.

'Created by Alan Ball': afsluttende bemærkninger

Six Feet Under kan i flere henseender beskrives som *transgressions-tv* med kunstneriske aspirationer: serien *omhandler* grænser (imellem fantasi og virkelighed, liv og død, skønhed og klamhed), den *afsøger* grænser (grænsen imellem det kommercielle og det auteuristiske, imellem masseprodukt og kunst, imellem det bredt tilgængelige og det dybt anstødelige) og den *ligger* grænser (for det, der i tv kan repræsenteres).



Fig. 5-7. Som led i seriens *kunstneriske indskrivelsesproces* refereres der også eksplicit til både Kurosawa og Lynch. Billedserie: *Wild at Heart* (1991), *Yojimbo* (1961), *Six Feet Under* (1:3, 2001). Foto: Universal, BFI og Warner Bros.



At tale om "auteuristisk tv" – et prædikat, som ofte er blevet påhæftet *Six Feet Under* – kan siges at være paradoksalt. Hvordan, kunne man således spørge, er det muligt at agere inden for tv'ets restriktive rammer og fortsat være kunstnerisk udfordrende? Og hvordan kan et visuelt "produkt" være skabt efter kommercielle normer (med arbejdsdeling, systematisering mv.) og samtidig beskrives som et personligt, ja ligefrem auteuristisk "værk"? Forstår man auteurbegrebet som udtryk for "én skaber – ét værk", så må det korte svar være, at tv'et som medie naturligt sætter nogle begrænsninger for skaberens personlige udfoldelsesmuligheder. Ikke alene er det svært at overbevise en tv-station om at sende et personligt værk, baseret på én skabers tanker og kunstneriske indfald; det er også praktisk umuligt at producere en tv-serie uden et vist element af arbejdsdeling.



Fig. 8-9. Gothic goes primetime? Blandingen imellem det dystre og det groteske kan, i en amerikansk kontekst, naturligt føres tilbage til genren *American Gothic*. Og ravnefuglen på dvd-omslaget af seriens fjerde sæson har da også klare reminiscenser af Edgar Allan Poes "The Raven" (1845). Foto: Warner Bros.

Men er dette nu også i modstrid med auteurtanken? Alfred Hitchcock fik, som bekendt, hjælp af Saul Bass til sine nu så velkendte titelsekvenser (til film som *Vertigo* [1958], *North By Northwest* [1959] og *Psycho* [1960]), og musikken til hans film blev oftest komponeret af Bernard Hermann eller Franz Waxman. D.W. Griffiths film blev for størstedelen lavet i et tæt samarbejde med filmfotografen "Billy" Blitzer, engelske Michael Winterbottom har haft et lignende samarbejde med Marcel Zyskind, og David Lynchs produktioner ville unægtelig være mindre "lynchske", hvis man fjernede den velklingende signaturmusik af hofkomponisten Angelo Badalamenti. Et auteurværk kan altså sagtens involvere mange forskellige hænder og kunstneriske bidrag, så længe disse (i al fald tilsyneladende) spiller efter samme dirigent. Så længe de bidrager til et organisk og ikonografisk udtryk på tværs af de enkelte film og/eller tv-serier.

Således kan man også hos Alan Ball tale om en serie af fælles temaer, motiver og stilistiske udtryk på tværs af hans forskellige film- og tv-projekter, og det er næppe en krævende opgave at skulle drage paralleller imellem *Six Feet Under* og film som *Towelhead* (2007, instrueret af Ball) og *American Beauty* (1999, skrevet af Ball). For en god ordens skyld kan man dog alligevel opliste en række af de mest gennemgående træk ved Balls forskellige produktioner:

1. **En æstetisk dyrkelse af forfald og fordærv** (som set i de mange rådne kroppe i *Six Feet Under*, ofte indfanget i nære og ultranære beskæringer, og i affaldet, som af Ricky Fitts fra *American Beauty* gøres til gen-

stand for æstetik og nydelse).

2. **Et tematisk fokus på fortrængt og/eller forskruet seksualitet** (som set i naboen, Frank Fitts, fra *American Beauty*, hvis fortrængte homoseksualitet får fatale konsekvenser; Travis Vuosos semipædofile tendenser i *Towelhead* eller David Fishers skjulte homofili i førnævnte *Six Feet Under*).
3. **Brugen af faste kollaboratører** (fra den minimalistiske komponist Thomas Newman til selskabet Digital Kitchen, som har lavet titelsekvenser til både *Six Feet Under* og *True Blood* [HBO, 2008-]).
4. **Brugen af højkulturelle, intertekstuelle referencer** (til Edgar Allan Poes "The Raven", Vladimir Nabokovs *Lolita*, Luis Buñuels *Den andalusiske Hund* m.fl.).
5. **En tilbagevendende tematisering af kernefamiliens sammenbrud** (som set i *Six Feet Under*, hvor faderen dør i pilotafsnittet, i *American Beauty*, som omhandler to samspilsramte nabofamilier, og i *Towelhead*, hvis hovedperson lider under forældrenes skilsmisse og den dårlige håndtering af samme).
6. **En gotisk og ofte grotesk skildring af døden** (fra bedemandsforretningen og de mange døde kroppe i *Six Feet Under* over den *Sunset Boulevard*-agtige døde fortæller i *American Beauty* til de såkaldt udøde væsener i tv-serien *True Blood*).

Showtime-serierne *Weeds* (2005-) og *Dexter* (2006-) blev lanceret og beskrevet som hhv. "Desperate Housewives plus one" og "CSI plus one", og på samme måde kan man beskrive *Six Feet Under* som en art opdatering af *Twin Peaks* (1990-1991) (jf. Brown 2010: 160). Den gotiske og lettere groteske dyrkelse af død og dysfunktionalitet ligner således i *Six Feet Under* en bevidst homage til førnævnte *Twin Peaks*.

Men *Six Feet Under* er andet og mere end bevidste parafraser og indforståede allusioner; *Six Feet Under* er et auteuristisk skaberværk, der tematiserer, søger og afprøver de grænser, som normalt forbindes med amerikansk tv. *Six Feet Under* er "TV to die for" – kult-tv rettet mod en relativt lille men hip og hengiven gruppe af unge mennesker. De samme unge mennesker, kunne man formode, som ynder at høre øredøvende larm, når de skal på tøjindkøb. De samme unge mennesker, som for længst har forladt Gap og biografen – som køber deres tøj i forretninger som Abercrombie & Fitch, og som køber, nyder og dyrker deres tv-serier på dvd. Igen og igen.

Litteratur

- Bataille, Georges (1985): "The Psychological Structure of Fascism", in Allan Stoekl (red.), *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939. Theory and History of Literature*, 14. Minneapolis: University of Minnesota Press: 137-60.
- Brown, Simon (2010): "Cult Channels: Showtime, FX, and Cult TV", in Stacey Abbott (red.), *The Cult TV Book*. London & New York: I.B. Tauris: 155-62.
- Halskov, Andreas (2009): "Lad musikken tale", 16:9 #31 (april). www.16-9.dk/2009-04/side04_feature1.htm
- Halskov, Andreas & Henrik Højer (2009): "It's Not TV... (part 2)", 16:9 #34 (november). www.16-9.dk/2009-11/side06_feature3.htm
- Harkin, James (2011). *Niche: Why the market no longer favours the mainstream*. London: Little, Brown.
- Johnson, Catherine (2010): "HBO and The Sopranos (1999-2007)", in Stacey Abbott (red.), *The Cult TV Book*. London & New York: I.B. Tauris: 148-52.
- Lavery, David (2005): "'It's not television, it's magic realism': the mundane, the grotesque and the fantastic in *Six Feet Under*", in Kim Akass & Janet McCabe (red.), *Reading Six Feet Under*. London: I.B. Tauris: 19-33.
- McCabe, Janet & Kim Akass (2007): "Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV", in Janet McCabe & Kim Akass (red.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris: 62-76.
- Talbot, Margaret (2007): "Stealing Life: The crusader behind *The Wire*", *The New Yorker* (22.10.2007).
- Thompson, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Thompson, Robert J. (1997): *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.
- Zoglin, Richard (1990): "Like Nothing on Earth", *Time* (09.04.1990): 90-91. www.time.com/time/magazine/article/0,9171,969786,00.html (besøgt: 09.10.2011)

Noter

1. Dette – at hvert afsnit af *Six Feet Under* påbegyndes med en lille vignette, hvor en person dør – er antageligt inspireret af den engelske dramaserie *Casualty* (BBC, 1985-), som anvender samme konceptuelle form.
2. Det kan heller ikke afvises, at der her er tale om symbolske referencer til nordisk mytologi (i form af Yggdrasils ask og Odins ravne, Hugin og Munin, som bringer varsler om godt og ondt, og som repræsenterer hhv. "tanken" og "erindringen"). Det må også bemærkes, at ravne til føde foretrækker ådsler og syge dyr, hvorfor netop raven – kulturhistorisk set – er blevet koblet til død og forgængelighed.
3. Visualiseringen af en blomst, som visner i *fastmotion*, understøttet af en smuk, non-diegetisk musik, understreger igen det fokus, der er i *Six Feet Under* på forgængelighed og død. Eller rettere: den kobling, man oplever i *Six Feet Under* imellem forgængelighed og æstetik.
4. Et eksempel på en ekspressiv brug af musik i *Six Feet Under* finder vi i pilotafsnittets afslutningssekvens, hvor Nate, som har besluttet sig for at løbe en tur, gør holdt ved et busstoppested. Ved dette stoppested ser Nate en bænk, placeret under et skilt med den symbolske påskrift "Accident", hvorpå han tilsyneladende ser sin afdøde far (der netop døde i en busulykke). En bus kommer forbi, og bedst som musikken – The Devils' indietrack "Waiting" – entrerer lydsporet, ses nu en bus, der kører forbi med faderen på et af passagersæderne. "Waiting at the station," lyder det fra den non-diegetiske musik, idet vi ser Nate i en halvnær, som netop venter, venter på sit nye liv og på en umulig sidste stund med

sin nu afdøde far. I en serie af shot-reverse-shots ser vi nu Nate og en række forskellige for-bipasserende, set fra Nates point of view, som i slowmotion kigger stift og tilsyneladende anklagende på den sorgtyngede, hjemvendte søn. I denne sekvens, der har tydelige reminiscenser af musikvideoens æstetik, får musikken således en ekspressiv funktion, samtidig med at den optager sit eget tydelige rum i fortællingen. Denne mere påfaldende og MTV-lignende iscenesættelse af populærmusikken er typisk for nyere film, og dette fænomen har jeg beskrevet andetsteds. For mere herom, se derfor Halskov 2009.

5. I en vis forstand går dette fokus på kroppen og dens forgængelighed (*vanitas*) endnu længere tilbage, og dette er også en velkendt del af barokkens ikonografi (som set hos bl.a. Thomas Kingo).