



Køn og genre i TAXA
Følsom maskulinitet og mødre under anklage

Pedersen, Vibeke

Published in:
Kvinder, Køn og Forskning

Publication date:
1998

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Pedersen, V. (1998). Køn og genre i TAXA: Følsom maskulinitet og mødre under anklage. *Kvinder, Køn og Forskning*, 1998(3), 16-30.

Køn og genre i TAXA:

Følsom maskulinitet og mødre under anklage

AF VIBEKE PEDERSEN

Hvad angår seertal er DRs TV-serie "Taxa" en succes af de helt store. Men hvordan kan det være, at en hidtil devalueret kvindeggenre som soap operaen nu lægger det meste af Danmark øde i den bedste sendetid søndag aften? Artiklen giver svaret.

Med *Taxa* har DR-TV skabt en successerie med udgangspunkt i soap opera-genren. Føljetonen har ikke blot høje seertal, men har også vundet kulturel prestige i form af en dramatikerpris til hovedforfatteren Stig Thorsboe.¹ Hvordan kan en hidtil devalueret kvindeggenre som soap operaen nu samle hele familien, inklusive dens mandlige medlemmer, i den bedste sendetid søndag aften? Et svar kan være, at *Taxa* ikke er en traditionel soap opera, men er et led i den internationale nyudvikling indenfor soap opera formatet, som er mere mainstream og mere melodramatisk. Amerikanske eksempler herpå er primetime soaps som *Dallas* og *Dynasty (Dollars)*, ungdomssoapen *Beverly Hills 90210* og yuppiesoapen *thirtysomething (Livet omkring de tredive)*.

Den engelske melodramateoretiker Christine Gledhill hilste i slutningen af 80erne² denne nye udvikling indenfor soap opera velkommen, idet hun mente, at "melo-



De gennemgående figurer i Taxa. Den biologiske familie i centrum, indrammet af chauffører. Fra venstre Fie, Lotte, Mike, Stine, René, Lizzie, Verner, Birgit, Finn. Siddende: Andreas, Tom og Meho. Persongalleriet dækker et bredt spekter af aldre og typer, der giver mange identifikationsmuligheder. DR 1 1997-98 Foto: Ulla Voigt

drama og realisme, kvinders og mænds kulturer, krydses i soap operaen på en særlig frugtbar måde.” (Gledhill 1994, 138-139). Gledhill fokuserede på, hvordan den ny soap opera følger en ny dimension til mandekulturen “(...) som (ellers) dikterer fàmalthed og uovervindelighed som maskulinitetsmærker og konstruerer snak om personlige følelser som “kvindagtigt”. Melodramaet tilbyder redskaber til at udtænke og strukturere situationer, der udvikler sig til kriser, hvor tabuer omkring maskulinitet og følelser kan blive brudt” (Gledhill 1994, 139). Hvordan forholder det sig med kvinders og mænds kulturer i slutningen af 90’erne i den danske soap opera *Taxa*?

TAXA SOM SOAP OPERA

Som den klassiske amerikanske daytime³ soap opera – i Danmark kendt fra *The Bold and the Beautiful* (*Glamour*) og nu også den danskproducerede *Hvide løgne* – er *Taxa* en i princippet uendelig føljeton. De mange gennemgående parallelle handlings-tråde, med udgangspunkt i den lille familie-ejede taxacentrals kamp for overlevelse, vægtes forskelligt i hvert afsnit og suppleres med kortere handlingbuer.

Typisk for soap operaen følger *Taxa* hverdagens rytme og årets gang, og der afholdes f.eks. jule- og nytårsfrokoster. Der er dog ikke hentydninger til aktuelle begivenheder, hvorved der skabes en generel, men ubestemmelig følelse af nutid og hverdagsrytme, samtidig med at serien får et ahistorisk præg.

I overensstemmelse med den narrative struktur er der ikke kun én, men en lang række hovedpersoner. Et særligt markant udtryk for dette er, at en af hovedpersonerne, Preben, næstformand for Krone-Taxa og daglig leder af centralen, afgang ved døden allerede i første afsnit. Dette kunne formentlig næppe finde sted i nogen anden genre.

Soap opera personerne udgør typisk en familie, i biologisk forstand eller som i senere serier, en familie af arbejdskammerater.

I *Taxa* er begge former for familie kombineret. Den udvidede kernefamilie består af Prebens bror Verner, Prebens enke Lizzie og sønnen René med kæresten Stine. Desuden er der Verners to døtre Nina og Birgit og dennes mand Finn. Alle arbejder i familiefirmaet, bortset fra Nina, der dog lejlighedsvis træder til med juridisk assistance. Omkring familien er der grupperet en række chauffører: Lotte, alenemor til Fie; Mike, der venter barn med ekskæresten Gitte; Andreas, der forelsker sig i narkomanpigen Rikke; og Meho, der er indvandrer fra det tidligere Jugoslavien. Desuden mekanikeren Tom. Hertil kommer en lang række bipersoner, især taxakunder.

Denne fortælleteknik blev udviklet i det kommercielle amerikanske tv i 50’erne, som ramme om reklamer specielt rettet til hjemmegående husmødre. Som navnet siger, blev soap operaen oprindeligt sendt om dagen sammen med andre lavt vurderede genrer som quizzet og daytime talk-shows (Rickie Lake og Oprah Winfrey).

Soap operaen har været marginaliseret som en nedvurderet kvindegenre og dens publikum hånet som ude af stand til at kende forskel på fiktion og virkelighed. Men genren er også, af den indflydelsesrige amerikanske tv-kritiker Horace Newcomb, blevet berømmet som tvs avant garde pga. sin helt mediespecifikke fortælleform (iflg. Modleski 1984, 87).

Under alle omstændigheder har genren vist sig levedygtig, et format med udviklingsmuligheder.

Udviklingen fra daytime til primetime har gjort formatet mere mainstream og har hævet soapen ud af den lavkulturelle kvindeghetto til en ikke blot alment elsket, men også anerkendt genre. Betegnelserne daytime og primetime, der stammer fra seriernes oprindelige udsendelsestidspunkt, kan også fungere som genrebetegnelser for to undertyper af soapen, som findes side om side:

Mens daytime soaps typisk består af halvti-

mes afsnit, der vises på alle hverdage, varer primetime-afsnittene typisk en time (begge incl. reklamer) og udsendes en gang ugentligt. Denne udsendelsesform medfører også en ændring i den narrative struktur, idet den langsomme handlingsudvikling, som kan lade sig gøre, når der sendes afsnit hver dag, må komprimeres ved ugentlige afsnit. Henvendelsen til aftenpublikummet har også betydet en ændring bort fra fokuseringen på intimsfæren til at inddrage hele privatsfæren, altså også forskellige former for forretningsvirksomhed. Hertil kommer at produktionen af primetime soaps har betydelig større budgetter end daytime, hvilket betyder, at kulisser og kostumer er mere varierede og luksuriøse, at der benyttes flere locations, og at skuespillerne er bedre. *Taxa* hører tydeligvis til primetime-undergenren, mens den anden danske soap *Hvide løgne* hører til daytime-undergenren, idet den sendes på alle hverdage. Den vises godt nok ikke om dagen, men dog før primetime, nemlig kl. 19.30, efter genudsendelsen af gårsdagens afsnit kl. 19.00.

Der har også været anvendt forskellige andre strategier til at mindske soap operas lavkulturassociation:

- Camp reception kan fungere som en beskyttelse mod det trivielle: Dette gælder f.eks. *Dynasty*.
- Realistisk stil som især karakteriserer den engelske soap opera f.eks. BBCs *Eastenders*, der distancerer sig fra de amerikanske soaps glamour og exces.
- Kunst: Flere af de nye primetime soap operas henvender sig til, hvad man har betegnet som et kvalitetspublikum ved en markant filmisk stil. Jane Feuer har beskrevet denne bevægelse, som hun betegner som fra “trash” til “art”, eksemplificeret ved henholdsvis *Dynasty* og *thirtysomething*. Andre eksempler på kunst-soaps er *Twin Peaks* og den danske *Riget*. Lavkulturkonnotationen svækkes desuden, når kendte filminstruktørers navne knyttes til produktionen. Den typiske soap er skrevet

af temmelig anonyme forfatterkollektiver og instrueret af skiftende instruktører.

- Endelig kan soap opera genren optage elementer fra eller indgå i andre genrer med større prestige, som f.eks. krimien (*Hill Street* og *NYPD Blues*)

Taxa kan ikke, eller i hvert fald kun sjældent, opleves som camp, idet den mangler de nødvendige overdrivelser og svulstigheder. Tværtimod har den en udpræget realistisk stil, bl.a. er skuespillerne som regel meget troværdige i modsætning til det ofte dårlige og klichéfylde skuespil i daytime soap operaer (ses også i *Hvide løgne*). Der benyttes mange locations, i modsætning til daytime soap operaens typiske studieoptagelser i få, faste kulisser. Den visuelle stil er domineret af håndholdt kamera og springklip, der konnoterer kunst. Selvom der er mange forskellige instruktører, og serien således ikke kan tilskrives en enkelt auteur, så fremhæves det dog, at det er en række kendte filminstruktører, der har iscenesat, bl.a. Anders Refn, Morten Arnfred og Niels Arden Oplev. Selvom der også i *Taxa* er tid til at dvæle ved følelsesudtryk, så opleves tempoet i det hele taget temmelig hæsbæsende, og der bygges i de fleste afsnit på action og spænding.

SOAP OPERAEN OG KØNNET

Den klassiske daytime soap opera er ikke blot henvendt til et kvindeligt publikum, den har også, hvad der er usædvanligt i tvfiktion – et lige stort antal kvindelige og mandlige roller (Gallagher 1981, 38). Ligeledes har kvinder traditionelt haft en markant position som manuskriptforfattere i soap opera. Man taler ligefrem om “genrens moder” Irna Philips (Nochimson 1992, 13), der også er blevet udnævnt til Queen of Soap (Brown 1992).

Selvom kvinder har en stærk position både foran og bag kameraet, er genren ikke nødvendigvis hverken progressiv eller feministisk. Den er ikke mindre tvetydig end



*Overtagelsen af Husum-Taxa (afsnit 18). Persiennerne og deres skygger der dominerer billedet, fører tanken hen på en amerikansk politiserie. Spillet omkring overtagelsen af den mindre taxa-station i konkurrence med City-bilen er blot et af flere kriminalistiske plot i Taxa.
DR 1 1997-98 Foto: Ulla Voigt*

andre kommercielle medier, der henvender sig til kvinder som forbrugere. Medielitteraturen rummer således mange forskellige vurderinger af kvindeforestillingerne i soap operaen.

Siden den ny kvindebevægelse har adskillige teoretikere været optaget af at imødegå



nedvurderingen af soap operas. Således siger f.eks. Martha Nochimson, at soap operaen tager kvinders erfaringer alvorligt, og at den rummer stærke, aktive kvindelige karakterer (Nochimson 1992). Gledhill understreger, at soap opera som kvindegenre trækker på andre, bl.a. litterære kvindegenrer og 30'ernes og 40'ernes *women's film*,

der i høj grad har fungeret som et realistisk korrektiv til melodramaets mere mytologiske kvindeforestillinger. Modleski (1984) peger på, at soap operaen tilbyder en "moderlig" tilskuerposition, som den der ser alt, men som ingen magt har til at gribe ind i begivenhedernes gang. Soap opera er altså et tvetydigt fænomen, men i det mindste sker der en synliggørelse af kvinders liv og erfaring.

Taxa derimod foregår i et maskulint miljø, og to tredjedele af seriens hovedpersoner er mænd. Både hovedforfatter, redaktør og alle seks instruktører er mænd. Enkelte afsnit har en kvindelig medforfatter. I og med at der skal produceres en kvalitetssoap på DR-TV, bliver selve produktionen altså yderst mandsdomineret i forhold til den amerikanske soap opera-tradition. Hvor f.eks. primetime soap operaen *Dynasty* har en kvindelig autor, Esther Shapiro (Feuer 1995, 117). Mandsdomineringen på DR-TV hænger bl.a. sammen med, at der vælges filminstruktører fremfor tv-producenter for at skabe "art" i stedet for "trash".⁴ Film og mænd har højere kulturel prestige end tv og kvinder, og kvinders lavkulturkonnotationer er mere frygtede på public service stationen DR-TV end i det kommercielle amerikanske tv.⁵

Det der interesserer mig her er, hvad der sker med genren, når den bliver maskuliniseret? Hvad sker der med de kvindelige figurer? Hvad sker der med de mandlige figurer, når de bliver anbragt i en "kvindelig" genre? Og endelig: Hvorfor har DR-TV valgt at benytte sig af denne genre og fortælle teknik?

Gledhill har nogle bud på svar til disse spørgsmål i historisk og genremæssigt perspektiv: Hun mener, at soap opera-genrens fornyede popularitet hænger sammen med, at det er blevet mere og mere presserende at tage stilling til, hvordan vi skal leve vores liv. Som kvindegenre har soap operaen i 50'erne været – en i starten upåagtet – pioner i den æstetiske repræsentation af dagliglivet, som ikke blev regnet for meget i den

umiddelbare efterkrigstid. Spørgsmålet om dagliglivet bliver imidlertid mere og mere aktuelt i lyset af sammenbrud og korrupsion indenfor traditionelle mandlige områder, siger Gledhill. Sammenhængen mellem det personlige og det politiske er nu åbenlys – og spørgsmålet om klodens overlevelse, og om hvordan vi lever til daglig, er ikke mere blot et kvindeanliggende, men kalder på etisk stillingtagen fra begge køn. Her tilbyder soap opera-genren sig som ramme om nødvendige etiske diskussioner. I denne bevægelse ud af kvindeghettoen er det Gledhills pointe, som det fremgår af citatet i indledningen, at soap operaen er blevet mere melodramatisk (Gledhill 1992, 124), dvs. mere visuel og mere mandsorienteret og med mere eksplicite etiske imperativer.

MELODRAMA

Mens soap operaen har en klar oprindelse som kvindegenre, var melodramaet ikke oprindeligt kun henvendt til det kvindelige publikum. Først omkring 1850 blev genren forbundet med det kvindelige og lavkulturelle.

Formuleringen af det melodramatiske som en særegen og historisk specifik æstetik skyldes især litteraten Peter Brooks, hvis bog *The Melodramatic Imagination* udkom første gang i 1976. Skønt bogen udelukkende behandler teater og litteratur, fik den stor betydning for film- og tv-forskningen, idet filmforskere samtidig var begyndt at genopdage 50'ernes amerikanske filmmelodrama, bl.a. instruktørerne Douglas Sirk og Vincente Minnelli.

Brooks pointerede borgerskabets fremkomst som forudsætning for melodramaets opståen og daterer dets start til omkring den franske revolution. Den melodramatiske form kunne behandle moralske dilemmaer og eksistentielle spørgsmål, som der med sækulariseringen ikke mere kunne søges svar på i kirken. Karakteristisk for det melodramatiske er formidlingen af, hvad Brooks betegner som det moralsk okkulte,

der defineres som "(...) domænet for de virksomme åndelige værdier, som både giver sig udtryk i og ligger skjult under virkelighedens overflade" (Brooks 1976, 5).

Den melodramatiske æstetik er præget af polariseringer, entydighed og excess. "Ordets konnotationer kender vi. De omfatter: svaghed for stærke følelser; moralsk polarisering og skematisering; ekstreme tilstande, situationer og handlinger; åbenlys ondskab, forfølgelsen af de gode, og til slut dydens belønning; et svulstigt og ekstravagant udtryk; dystre handlingsforløb, spænding og åndeløse dramatiske vendepunkter" (Brooks 1976, 11- 12). Kort sagt, det melodramatiske er "for meget".

Den melodramatiske æstetik har til formål at afdække og artikulere de moralske kræfter, som tidligere blev fortolket ind i et religiøst system. Efter at gud er død, må meningen med livet findes hos borgermennesket selv, og roden til, hvad der er godt og ondt, søges ikke i det hinsides, men her på jorden. Det overtydelige og entydige har til formål at tydeliggøre de moralske konflikter. Der fokuseres på det private. Filmhistorikeren Thomas Elsaesser, der har en mere kritisk tone overfor det melodramatiske end Brooks, siger at: "Melodramaets stabilitet peger på, hvordan den populære kultur (...) har nægtet at forstå social forandring på anden måde end i private sammenhæng og emotionel forstand." (Elsaesser 1972, 47).

Men heller ikke Brooks mener, at melodramaet er egentlig progressivt: "Melodramaet kan ikke fremstille fødslen af et nyt samfund – dette er komediens rolle – men højst en reform af det gamle samfund. Og det kan ikke, i modsætning til tragedien, tilbyde forsoning i ly af det hellige, eller i form af en højere syntese. Som de sækulariserede tiders form, er melodramaet det nærmeste man kan komme hellige og kosmiske værdier i en verden, der ikke længere har nogen sikker lære hverken om oprindelsen eller om erkendelsen," (Brooks 1976, 205). Melodramaet er altså ikke karakteriseret ved

at være hverken subversivt eller fornyende, men det sætter emner og problemstillinger eftertrykkeligt på dagsordenen.

Der er mange ligheder mellem soap operaen og melodramaet og altså melodramatiske træk i soap operaen. Begge har været devaluerede genrer, begge har beskrevet verden set fra individets og familiens synsvinkel, begge bygger fortælleteknisk på fatale sammenstød og forspildte muligheder, genkomsten af forsvundne slægtninge eller andre personer fra fortiden, og tematisk på mysterier omkring forældreskab og legitimitet.

Men hvor melodramatiske teaterforestillinger og film anvender et ekspressivt krops- og billedsprog, har soap operaen, der jo har sin oprindelse som radiogenre, bygget meget på tale. Disse forskelle er dog ved at blive udvisket i den ny soap opera: Med dyrere produktion har primetime soap operaen fået større mulighed for at anvende udtryksfuld iscenesættelse, både hvad angår mere varierede locations og et mere ekspressivt filmsprog. Ifølge Gledhill kombinerer den ny soap opera soap- og melodramatræk, idet problematiske temaer kan indkredses i melodrama-æstetikens *exces*, hvorefter de kan udsættes for soapens karakteristiske verbale dissekering.

Fortælleteknisk er der umiddelbart set den store forskel på soap operaen og den melodramatiske film, at mens melodramatiske teaterstykker og film kan klargøre en morale gennem sin afslutning, kan føljetonen altid kun tilbyde midlertidige løsninger. Denne forskel er dog ikke så stor, som den umiddelbart kunne se ud til, eftersom melodramaets slutning ofte forekommer tilfældig eller påklistret. Det vigtigste er faktisk ikke om dyden vinder, men at tilskueren er blevet klar over forskellen mellem godt og ondt. Desuden er der en tendens i den ny soap opera til en mere episodisk form, som det for eksempel ses i *Beverly Hills 90210*, hvor hvert afsnit som bekendt har en tydelig morale.

KØN OG MELODRAMA

I det viktorianske melodrama var kvinden en central figur som forfulgt uskyldighed og dydens repræsentant (Brooks 1976, 32). Dette ses også i Griffith's melodramamer med Lillian Gish, f.eks. *Way Down East* (1920).

I en analyse af Douglas Sirks melodramamer fra 50'erne finder den engelske filmforsker Laura Mulvey større tvetydighed i de film, der har kvindelige fremfor mandlige hovedpersoner. Idet hun tolker Sirks film i en psykoanalytisk ramme, finder hun, at hans film med mandlige hovedpersoner, f.eks. i *Written on the Wind* (1956), beskæftiger sig direkte med mandlig kastration uden mediering. Hovedpersonen Kyle er "torteret og sønderrevet i maskulinitetens fælder, af falliske besættelser, der er en karikatur af egentlig følelsesmæssig afhængighed og af en frygt for impotens, der i sidste instans fører til døden" (Mulvey 77/78, 76). Disse film nærmer sig tragedier, siger Mulvey, mens Sirks film med kvindelige hovedpersoner er meget mere typisk melodramatiske og tvetydige. Mens den tragiske hovedperson kender sin skæbne, men er splittet mellem modsat-rettede kræfter, er den melodramatiske karakter typisk fremstillet som en brik i tilværelsens spil. I *All that Heaven Allows* (1955) forelsker enken Cary sig i en yngre gartner, der ikke lever op til hendes sociale placering. Skønt udsat for fordømmelse både fra lillebyens gode selskab og sine voksne børn, vælger Cary alligevel til sidst at følge sit hjerte. Men i samme øjeblik kommer gartneren, med et typisk melodramatisk sammenstød, ud for en ulykke, der binder ham til en uvis skæbne. I stedet for en elsker får Cary måske endnu et barn at passe.

Samme tvetydige holdning til kvinder, der vil være "something else besides a mother" – med et lån fra titlen på Linda Williams artikel om et andet kendt moderligt melodrama *Stella Dallas* (1939) – findes i en anden Sirk film *Imitation of Life*. Her er Lora (Lana Turner) en "bad

mother” – ikke kun fordi hun forfølger sine seksuelle lyster, men også fordi hun har dyrket sin karriere og på den bekostning angiveligt forsømt datteren.

Den fordømmende holdning til kvinder, der vil være andet og mere end mødre, kan komme til udtryk i, at moderen ikke blot sættes under anklage, men helt konkret stilles for retten. Det klassiske eksempel er Madame X,⁶ hvor moderen tidligt er blevet adskilt fra sin søn og har været udsat for social deroute. I erkendelse af, at hendes lave sociale status vil skade sønnens karriere, nøjes hun med at iagttage ham på afstand, men til sidst rehabiliteres hun i en retssag. Den konkrete retssag har en katharsisk funktion, hvor moderen får oprejsning og renses for skyld (Viviani 1979, 86).

Hvor det moderlige melodrama, hvad enten moderen er den gode eller den onde mor, således mytologiserer moderskikkelsen, er de såkaldt mandlige melodramaer mere realistiske. Ligesom *Written on the Wind* (1956) handler Minellis *Home from the Hill* (1960) om svage sønners problemer med patriarkalske fædre. I begge disse film dør de anakronistiske fædre, og også sønnerne forsvinder ud af billedet, idet de også selv er uegnede som fædre, enten i biologisk eller social forstand. I stedet indtræder “sociale” sønner, så familien videreføres, henholdsvis af en adoptiv søn og en uægte søn. I 70’ernes nye mandlige melodrama er synsvinklen nu vendt fra sønnen til faderen: Det er faderens problemer med at opnå og udfylde faderrollen, der er temaet i *Kramer versus Kramer*. Her kommer faderen i konkurrence med moderen, hvad der kan føre til enten misogyni eller usynliggørelse, en antagonisme der ikke lå i 50’ernes faderopgør.

Med denne historiske udvikling i baghovedet kan man formode, at melodramatiseringen i den ny soap opera har forskellige konsekvenser for henholdsvis mandlige og kvindelige karakterer. Mens der i melodramaet for mandlige figurers vedkommende sker et brud med konventionerne for

kønsrepræsentationer, så betyder øget melodramatisering mere mytologisering af kvinder i modsætning til *women’s films* og den klassiske soaps mere realistiske kvindefigurer. Så selvom Gledhill optimistisk hævder, at “de ideologiske spændinger i kønskonstruktionen både hvad angår det personlige og det økonomiske, som kom op til overfladen i 70’erne og 80’erne i soap operaen fandt et format og et stof, der var ideelt for det melodramatiske gennemspilning, som nu begynder at tilnærme mandekultur og kvindekultur til hinanden i en arena, hvor der både kan strides og forhandles” (ibid, 142), så er der noget, der kunne tyde på, at bevægelsen fra ghetto til mainstream og dermed øget melodramatisering i den ny soap ikke fremmer kvindekulturen. Det er, hvad jeg vil diskutere i *Taxa*.

DET ETISKE SPØRGSMÅL: – AT BLANDE SIG ELLER BLANDE SIG UDEN OM

Dette motto placerer umiddelbart *Taxa* som et moderne melodrama, der tilbyder sig med etiske imperativer i den aktuelle debat om danskernes angivelige egoisme og væren sig selv nok, som under storkonflikten i foråret 1998 fik betegnelsen “hamstre-mentaliteten”.

I afsnit 7 stilles chaufføren Meho i et konkret etisk dilemma, konfronteret med et tilfælde af misrøgt af et barn. Dette plot, der er begrænset til dette ene afsnit, har en programmatisk karakter. Denne fornemmelse understøttes af, at afsnittet er instrueret af den ansvarlige for serien, DR-TV’s fiktionsschef Rumle Hammerich, og skrevet af Adam Price, der er manuskriptredaktør for serien.

Udmattet efter nattens kørsel prajes Meho af en cirka ti-årig pige, Sabina, der kræver at blive kørt hen til sin mors kontor. Da det ikke lykkes at finde moderen, der viser sig at være fordrunken og prostitueret, tager Meho barnet med hen på centralen. Han har fået ud af pigen, at hun leder efter sin mor, fordi socialforvaltningen har an-

meldt sit besøg, og der er trusler om, at Sabina skal på børnehjem. Men, som hun siger, moderen kan ikke klare sig uden hende. Meho ringer til socialforvaltningen og får udsat besøget. Siden kører han Sabina hjem. Moderen, der i mellemtiden er dukket op, anklager Meho for at blande sig: "Jeg er hendes mor", hvortil Meho indigneret svarer "så vis hende det". Da døren er lukket bag mor og datter, hører han, at moderen slår pigen. Tilbage i bilen overvejer Meho at angive moderen til socialforvaltningen, men opgiver det. Han kører tilbage til centralen og letter sit hjerte hos Verner.

Scenen på Verners kontor er interessant, idet den supplerer den dramatiske iscenesættelse af en etisk konflikt med den for soap operaen karakteristiske verbale dissekering. Dele af scenen er filmet i fugleperspektiv, hvad der understreger dens programmatisk karakter. Kameraet indtager guds alvidende perspektiv, som tilskueren inviteres til at indtage, mens personerne på typisk melodramatisk vis fremtræder som brikker i et spil. Verner udtaler seriens programklæring: "Du har gjort noget meget farligt i dag, du har blandet dig". Yderligere rummer hans replikker en hentydning til melodramaet som en form for erstatningsreligion, idet han siger, at Sabine kunne tro, at Meho er "en engel i en Toyota". Her er en klar hentydning til, at Meho spiller gud, idet han opstiller normer for, hvad der er rigtigt og forkert.

Men alligevel tvivler Meho: Ville Sabine have det bedst på børnehjem eller hos den åbenlyst utilstrækkelige og fordrukne mor. Kan Meho selv fungere som støtte for Sabine? Plottet afsluttes typisk åbent med at Sabine først beder Meho lade være med at blande sig, men derefter alligevel tager mod hans telefonnummer.

Mehos etiske overvejelser kompliceres af, at han medbringer en anden kulturel bagage, idet han kommer fra en kultur, hvor man har tradition for at tage sig af sine egne problemer, i stedet for, som han så hånligt formulerer det at "overlade dem til det of-

fentlige". Indvandrerer kommer således til at stå for den etiske dimension, der angiveligt mangler i velfærdsstaten Danmark. Den fremmede har her overtaget den rolle som dydens og retfærdighedens forkæmper, som tidligere, i det viktorianske melo-drama, blev udfyldt af en ung uskyldig jomfru.

Opgøret med velfærdsstatens angiveligt manglende personlige ansvarlighed formuleres også som et kønsopgør: Når Meho ikke vil overlade Sabine til det offentlige, er det også en ny, offentlig "mor", han tager afstand fra, idet han lægger distance til den kvindelige socialrådgiver. Meho beskylder hende endog noget umotiveret for racisme. I afsnittet optræder endnu en offentlig ansat kvinde, nemlig hospitalslægen, som Andreas konfronterer i forbindelse med Rikkens nedtrapning. Den personlige ansvarlighed, repræsenteret ved mænd, sættes i en typisk melodramatisk polarisering op overfor det offentlige – social- og sundhedssektoren, repræsenteret ved kvinder i rollen som monstrøse mødre.

Det er typisk for melodramaet, at problemet ikke bliver løst, men kun synliggjort og endevendt. Problemstillingen slås på melodramatisk vis fast med syvtommersøm. Selvom Sabine-plottet er afsluttet i den forstand, at det lukkes indenfor afsnittet, så står det etiske spørgsmål alligevel åbent. Fornemmelsen af uafklarethed forstærkes af de mange andre parallelle historier med lignende tema. I samme afsnit stiller parallelhandlingen med Rikke og Andreas f.eks. spørgsmålet, om det er muligt at redde en narkoman. Det er denne narrative struktur, der kan gøre soap operaen trættende at se på, idet der aldrig indtræder løsning og lettelse. Der er altid en cliffhanger, der får os til at se serien igen næste søndag.

MÆND I KRISE

Taxa svarer på mange måder til Gledhills beskrivelse af, hvad der sker med mandligheden, når mandlige karakterer udspiller mandlige dramaer indenfor rammerne af en

soap opera. Meho er som sagt ikke fāmælt, og mændene viger i det hele taget ikke tilbage for verbale dissektioner.

De mandlige karakterer er ikke uovervindelige, men tværtimod ofte kriseramte. Da Preben dør, og Verner bliver nødt til at overtage lederskabet af taxa-centralen, holder han op med at drikke, men alkoholismen lurder som en stadig trussel. Hans forhold til kvinder er også noget tvivlsomt. Han har et åregammelt forhold til Kirsten, der med ægte melodramatisk retorik dukker op fra fortiden, men som han alligevel kommer til at svigte gang på gang. På grund af dette dobbeltmoraliske forhold lægger datteren Nina afstand til ham.

Hans svigersøn Finn er på den ene side et traditionelt magtmenneske: Han er medlem af bestyrelsen, men fører skjulte forhandlinger med konkurrenten om salg af familieforetagenet. Men det er også Finn, der kommer ud for seriens mest traumatiske oplevelse som vidne til et rockeropgør (afsnit 13). Dette plot får meget plads i serien, det er ikke, som det ofte ses i andre serier, glemt i næste afsnit. Afsnit 13, instrueret af *Portland*-instruktøren Niels Arden Oplev, er meget mere action-orienteret end afsnit 7, men er det uden at være voldsfascineret. Hovedpersonen Finn er offer og meget uheroisk: Han pisser i bukserne af skræk. Der spilles heller ikke overdrevent på skræk hos tilskueren. Vi ved hele tiden, at rockeren ikke vil skyde Finn, men bare skræmme ham, men Finn ved det ikke. Som det er typisk for melodrama og soap, har vi som tilskuere fuldt overblik over, hvad der sker. Det spændende er ikke, om Finn bliver skudt, men de psykologiske reaktioner. Melodramaet "fortæller alt", det adskiller sig fra krimien ved ikke at bygge på suspense. Spændingen ligger ikke i at finde ud af, hvad der sker, eller "hvem der gjorde det", men i hvordan personer vil reagere på begivenhederne.

Et andet typisk melodramatræk er *Taxas* mange tematiseringer af faderrollen: Med en omvendt problematik i forhold til 50'er-



melodramernes kritik af den autoritære patriark, antydes det, at afdøde Preben ikke har været bestemt nok i opdragelsen af sønnen René. Mike venter barn med Gitte, men kan ikke bestemme sig for at påtage sig ansvaret. René træder til, men overdri- ver faderrollen. Mike bliver derimod social far for Fie, mens Lotte er i fængsel for dra-



bet på Fies far, Claus. Der antydes et incest-tema i forholdet mellem Fie og hendes far, Claus. Med det brogede persongalleri og de mange handlingstråde kan man ikke sige, at Taxa har en bestemt mening om, hvad det vil sige at være far. Men spørgsmålet om mænd som fædre er sat på dagsordenen.

Fie, Lotte og Mike. På typisk melodramatisk vis er det barnets/den unge piges ansigt, der er i focus som spejl for aktuelle problemstillinger, her spørgsmålet om skilsmisse og mødres udearbejde. Mor-datter-relationen er underlagt Mikes blik.

DR 1 1997-98 Foto: Ulla Voigt

Mike fungerer i hele afsnittet som Lottes tålmodige samtalepartner, lyttende og kommenterende. Han er enhver kvindes drøm om en mand. Han går, som Michäelis og Palle malende har udtrykt det "rundt i en sky af testosteron" (Politiken 13. marts 1998), men er samtidig blid og følsom. Hans reaktion på Lottes håndfaste forførelsesforsøg er, at han havde "forestillet sig noget mere romantisk". Det hårdtrukne i konstruktionen af Mike er måske heller ikke gået forfatterens øjne forbi. *Taxa* er ellers ikke metatekstuel, men Mikes replik i afsnit 7 forekommer mig genrerrefleksiv: "Jeg bliver tør i halsen af at snakke om alle de følelser". Bemærkningen er selvfølgelig et påskud for at hente to kolde guldlø, men fungerer også som en ironisk kommentar til soap operaen som kvindeggenre med dens karakteristiske verbale dissektion af begivenheder og følelser.

Generelt er fremstillingen af mandligheden her i senhalvfemsernes danske tv-føljeton mere tvetydig, end Gledhills fremstilling lader formode, når hun med ægte firser optimisme hævder, at "kvindebevægelsen har umuliggjort den kulturelle gyldighed af machismo". Dette synspunkt dementeres måske ikke direkte af Mike-figuren, men kompliceres i hvert fald. Mike er et tvetydigt og komplekst væsen, hvis kombination af maskulinitet og følsomhed fører tanken hen på en faderfigur i den amerikanske daytime soap opera *The Young and the Restless*, som Nochimson beskriver som "en mærkelig krydsning mellem moderen i *Little Women* og Djenghis Khan, som opvurderer de kvindelige værdier, samtidig med at kvindelige figurer fratages deres stemme". Nochimson mener, at der i nogle daytime soaps med høje seertal, bl.a. *Glamour*, er "en sadomasochistisk modstand mod soap opera- fortællingens køn, som kræver indgående opmærksomhed" (Nochimson 1992, 197). Men tvetydigheden i kønnet i *Taxa* bliver endnu mere udpræget, når vi ser på kvindefigurerne.

KVINDEROLLER

Det er interessant at undersøge chaufføren, den enlige mor Lotte, i lyset af melodramatets figurer: "bad mother" og "mother on trial".⁷ Lotte stilles jo helt konkret for retten, anklaget for at have myrdet sin tidligere mand Claus (afsnit 13 til 21).

I afsnit 7 er Fie flyttet hjem til sin far, Claus, og det fører Lotte ud i overvejelser om, hvorvidt hun nu er en god mor. Dette bliver til overflod verbaliseret: Lotte fortæller Mike, at det er Fies fødselsdag, og at hun i den anledning skal til middag dagen efter hos Claus og hans nye kæreste Pia. Hun bekymrer sig over at blive konfronteret med den ny "reservemor", men forestiller sig selv optræde som "den perfekte mor". Under det efterfølgende skænderi hævder Fie, at Lotte "ikke er mor overhovedet", at hun heller aldrig er hjemme, ligesom Claus ikke var det. Under middagen glemmer Lotte alle sine gode forsætter og opfører sig forfærdeligt. Dette plot afsluttes i en meget melodramatisk stil: Lotte vender tilbage til julefrokosten og starter som sagt på at forføre Mike som en klar kompensation for sin utilstrækkelighed som mor, hun vil være "something else besides a mother". Fie dukker op i det samme, et typisk melodramatisk sammenstød. Mor og datter taler sammen og Fie siger, at hun vil hjem – til Lotte. En typisk "i sidste øjeblik redning", der understreges af musikken og af et klip til nærbillede af Mikes medlevende ansigt. Sabine-plottet i samme afsnit fungerer som sidebelysning af bad mother-temaet. Det interessante er, at det er de følsomme mænd, Meho og Mike, der fungerer som dommere i spørgsmålet om kvindernes rette moderlighed. Det gamle melodramatema "bad mother" går lige ind i den aktuelle mandebbevægelse, som argument for at mænd er bedre mødre.

Der er en sammenhæng mellem den afstandtagen til kvinder i den offentlige omsorgssektor, der ligger i Meho- og Andreasplottene og så seriens gennemgående diskussion om moderlighed og faderlighed.

Ifølge den danske sociolog Karen Sjørup er det aktuelle opgør med den offentlige sektor og dens omsorgsfunktioner også et opgør med, hvad hun kalder den offentlige moderlighed (Sjørup 1994). Hun peger på en forbindelse mellem, hvad man kan betegne som intimiseringen af den offentlige sektor og den moderlige magt, en forbindelse som er stærkt mytologisk og som bygger på, hvad psykoanalysen har beskrevet som forestillingen om den almægtige moder, den onde moder, som må bekæmpes. Dette er en interessant og relevant problematik, som imidlertid i *Taxa* bliver fremstillet på en upræcis måde og med et misogynt anstrøg. *Taxa* har fat i noget af det rigtige, når der lægges vægt på udvikling af faderrollen, men øget faderlig ansvarlighed behøver jo ikke bygge på videreførelse af den mytologiske angst for moderen.

De små piger, Fie og Sabine, har en tydelig melodramatisk funktion i de forskellige plots. Børn, der jo er levende repræsentationer af uskyld og renhed, anvendes typisk i melodramaet som katalysatorer for både dydige og ondskabsfulde handlinger (Brooks 1976, 34). Fie og Sabine er uskyldige ofre for vold og overgreb, hvorved kampen mellem gode og onde kræfter tydeliggøres. Det er også dem, der verbalt artikulerer sandheden i kontrast til de forvirrede mødre, de er mødre for deres mødre.

Gledhill nævner *Dynasty* som eksempel på, at kvinderollerne i soap opera kan skifte fra typisk melodramatisk polarisering og rivalisering mellem kvinder til søster-forhold. Dette skift findes også i *Taxa*, hvor kvinderne både kan udvise solidaritet og konkurrere. Der er nogle få eksempler på veninde-sjov i *Taxa*: I afsnit 6 sidder Lotte og Birgit og flipper i Lottes lejlighed og bliver enige om, at de "trænger til noget hård spiritus – ja og nogle nøgne unge mænd". Der er også en lille feministisk historie om telefonpigen Stine, der tager stort kørekort og bliver chauffør.⁸ Men disse små glimt fylder ikke så meget i det samlede billede.

AFSLUTNING

Med *Taxa* har vi fået en fiktionsserie på dansk, som direkte tematiserer hverdagens aktuelle problemstillinger. Ganske rigtigt giver anvendelsen af den tidligere undervurderede kvindegren nye dimensioner til fremstillingen af mænds kultur og giver muligheder for en konfrontation og forhandling mellem de to køns kulturer. For kvindernes vedkommende er udfaldet af denne forhandling, som den kommer til udtryk i *Taxa*, dog yderst kompleks og tve-tydig. Melodramagenrens tendens til mytologisering af kvinder spiller sammen med en tve-tydig kønspolitisk udvikling, hvor den ny bevidsthed om faderlig ansvarlighed – i hvert fald i USA – har antaget gammelpatriarkalske former. Mænd i krise betyder ikke nødvendigvis fremskridt, men kan også betyde backlash for kvinder.

NOTER

1. Allen-prisen, der uddeles af Danske Dramatikeres Forbund. Med den motivation, at Thorsboe har været foregangsmand for en helt ny måde at skrive dramatik på.
2. Gledhills artikel blev første gang præsenteret ved en konference i 1988.
3. Betegnelserne *primetime* og *daytime* refererer til seriernes udsendelsestidspunkter første gang de blev vist på de amerikanske stationer. Når serierne bliver genudsendt og solgt til andre stationer, kan de selvfølgelig blive vist på et hvilket som helst tidspunkt af døgnet.
4. I et interview i damebladet *IN* beklager Rumle Hammerich det ringe antal kvindelige instruktører: "Jeg kunne da godt have ønsket, vi havde haft nogle flere kvindelige instruktører på serien, men der er ikke så mange at tage af. I år bestod Den Danske Filmskoles afgangshold på instruktørlinien af fem mænd. Da jeg gik på skolen havde vi kun to piger i klassen. En af årsagerne kan være, at kvinder ikke vil hellige sig et arbejde, der kræver dem 18 timer i døgnet. De vil have tid til børn. Eller måske er kvinder for bløde til faget. Filmverdenen er mandsdomineret. Man skal kunne overtale en masse, primært mandlige beslutningstagere, en fase hvor kvindelige instruktører måske møder mod-

stand -og man skal være god til at skaffe penge, lede og være kreativ. Men at kvinder godt kan honorere kravene beviser den lille gruppe dygtige kvindelige instruktører, vi har(...)" (IN 11/97)

Hammerich kunne imidlertid godt have fundet kvindelige medarbejdere, hvis han havde ledt på filmskolens tv-linie. Her var der i 1997 i modsætning til instruktørlinjen mange kvindelige dimittender. De to kvindelige forfattere på *Taxa* er Lone Scherfig og Lotte Tarp.

5. Spørgsmålet om kvinders lavkulturkonnotationer har jeg bl.a. beskæftiget mig med i artiklen "Tv-værter og køn i Norden" (Pedersen 1998) .

6. En film, der er lavet i mange versioner. Den første fra 1920 var instrueret af Frank Lloyd (Viviani 1979, 84).

7. Jane Feuer finder temaet i den amerikanske soap opera *Melrose Place*, jf. hendes foredrag på konferencen Gender and Visuality, KUA april 1998.

8. Trine Dyrholm, der har spillet Stine skrives efter eget ønske ud af serien fra efteråret 98 på grund af fast ansættelse som teaterskuespiller.

LITTERATUR

· Brown, Les (1992): *Encyclopedia of Television*. Visible Ink, Washington D.C.

· Brooks, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination*. Columbia University Press, New York.

· DR Online: *Taxa*

· Gledhill, Christine (ed.)(1987): *Home is where the Heart is*. Bfi, London.

· Gledhill, Christine (1994): Speculations on the Relationship between Soap Opera and Melodrama, in Nick Browne (ed.) *American Television. New Directions in History and Theory*. Harwood Academic Publishers, Schweitz.

· Dueholm, Lone (1997): Rumle Hammerich: Jeg er nærmest sindssyg, når jeg laver film, *In 11/97*

· Elsaesser, Thomas (1972): Tales of Sound and Fury, in Gledhill (ed.) Bfi, London.

· Feuer, Jane (1995) *Seeing through the Eighties. Television and Reaganism*. Duke University Press, Durham and London.

· Gallagher, Margaret (1981) *Unequal opportunities. The case of women and the media*. Unesco, Paris.

· Michaëlis, Bo Tao og Henrik Palle (1998) *Taxa til tiden*. *Politiken* 13. Marts 1998.

· Modleski, Tania (1982/1984) *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*. Methuen, New York and London.

· Mulvey, Laura (1977/78): Notes on Sirk and Melodrama, in Gledhill (ed.) Bfi, London

· Nochimson, Martha (1992). *No End to Her Soap Opera and the Female Subject*. University of California Press. Berkely and Los Angeles.

· Pedersen, Vibeke (1998) Tv-værter og køn i Norden. *Nordicom Information* Vol 20 nr.3 (under udgivelse)

· Sjørup, Karen (1994): Ligestilling eller kvindelig-gørelse af kulturen. *Kvinder, køn og forskning* 1994/3

· Viviani, Christian (1979) Who is Without Sin? The Maternal Melodrama in American Film, 1930-39, in Gledhill (ed.) Bfi, London.

· Williams, Linda (1984) 'Something Else besides a Mother' *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama in Gledhill (ed.) Bfi, London

· *Taxa*. DR-TV 1997-98 Afsnit 1-24.

SUMMARY:

Gender and Genre in "Taxa":

Sensitive Masculinity and Mothers on Trial
The article looks at the new Danish prime-time soap opera "Taxa", asking why a usually devaluated women's genre as the soap opera has succeeded in addressing the entire family in prime time on Sunday evening. The serial is discussed in the light of Christine Gledhill's statement that in the new prime-time soap "melodrama and realism, women's and men's culture, intersect (...) in a particularly productive way". I conclude that while it is true that the male characters in "Taxa" are multi-dimensional personalities, women in this Danish soap opera are not only almost absent as writers and directors, but the female figures are also highly mythologized. Thus the costs of the soap genre going mainstream are marginalization and trivialization of women.

Vibeke Pedersen, ph.d.

Lektorvikar, Institut for Nordisk Filologi, KU