

FUTURIBLERNE

Maj 2014, årgang 42, Nr. 1-2 - Udgivet af Selskabet for Fremtidsforskning - info@fremtidsforskning.dk



Tema:

TV-serier

som historisk dokumentation
til forståelse af for-og samtid?

ISSN 0105 3981

Fremtid kan ikke beregnes. Fremtid kan kun vælges.

Redaktionelt forord

Dette nummer af Futuriblerne beskæftiger sig med TV-serier, der fortolker historiske epoker eller sider af historiske epoker, for at give os en bedre forståelse af vor samtid. Serier der måtte beskrive vor fortid i en tilstræbt objektiv dokumentationsform er fravalgt. "Historiebøger for øjnene" – som var det et værk af Palle Laring eller Erik Kjærsgaard – kunne da have sin berettigelse, men det er ikke vort ærinde. Temaet er narrative fremstillinger af epoker i en kunstnerisk fortolkning, og de kan være mindst lige så sandfærdige og givtige som officielt blåstemplede bidrag. Forcen ved det personlige udtryk i den skabende kunst er jo netop, at den kan afdække de sider af den menneskelige eksistens, som ikke kommer til udfoldelse i konventionel dokumentarisme; hvordan var livet blandt menige borgere, hvilket miljø befandt de sig i, hvad var deres frygt og forhåbninger, deres bindinger, deres valgmuligheder.

Som det vil fremgå af skribenternes bidrag til dette temanummer, havde skaberne af de forskellige TV-serier stærkt afvigende intentioner, hvorfor lighedspunkterne i deres tilgang til og løsning af opgaven også er svær at få øje på. Vi begynder i Tyskland i 20/30'erne hos R. W. Fassbinder, derpå til Danmark i 30/40'erne hos Erik Balling, Paul Hammerich og Lise Nørgaard, fortsætter til USA i 50/60'erne hos Matt Weiner for at vende tilbage til Tyskland i 70'erne hos R. W. Fassbinder.

Tysk kultur får ikke megen sendetid på dansk TV. Besynderligt, nu når Tyskland både er vor store nabo mod syd, den økonomiske krumtap i hele EU og kulturhistorisk altid har været en sværvægt. Ved et tilfælde faldt mine øjne på bogreolens "Hitchcock – hans liv og film" af **Christian Braad Thomsen**. Herfra var det for mig nemt at føre tankerækken videre til landets førende Fassbinder-ekspert og det stort anlagte melodrama, **Berlin Alexanderplatz**. Christian, som netop arbejder med et **2-timers dokumentarisk filmportræt af Fassbinder**, med forventet premiere vinteren 2014/2015, sagde omgående ja tak til at deltage. Med TV-serien om Tyskland i 20'erne og 30'erne kommer vi ind i det tomrum som Weimarrepublikkens sammenbrud affødte. Herinde finder vi et frygtsomt miljø, hvor kriminelle har overtaget virksomhederne og nazister og kommunister slås i gaderne.

Matador om 30'erne og 40'erne anvender skabelonagtige personer hentet fra folkekomedien som en kulturradikal advarsel mod populistiske bevægelser fra højre og overbureaukratisering fra venstre i 70'erne og 80'ernes Danmark. Artiklen, forfattet af **Lasse Ellegaard**, blev første gang publiceret i det nu hedengangne kult-tidsskrift Levende Billeder. Både Lasse og undertegnede har brugt megen tid på at lede efter det nummer og til sidst blev det fundet hos et antikvariat i Jelling!

Med afsæt i TV-serien **Mad Men** om image-æraen i 60'ernes USA belyser undertegnede neoliberalismens skjulte indtog og den syntetiske virkeligheds indflydelse på politik, økonomi og meningsdannelse – i 'land of plenty' og herhjemme. Følges tidslinjen i temanummeret skal man vende tilbage til Braad Thomsens artikel, for her afsluttes temanummeret med Tyskland i 70'erne. Med gennemgangen af Fassbinders **Acht Stunden sind kein Tag** belyses kønsroller, arbejderkultur og solidaritet, med en form og et indhold, som er milevidt fra de kommercielle hyldevarer.

Peter L. Theisen, Redaktør

Kilde til fotos fra forside: Matador – Scanpix; Berlin Alexanderplatz – WDR2; Mad Men – AMC

Skribenter i dette nummer

Braad Thomsen, Christian: forfatter, filminstruktør, -producent og -udlejer, kulturkritiker og debattør. Han har skrevet bogen *Fassbinder. Hans liv og værk* (1991), hvor han gennemgår Fassbinders samlede produktion for film, tv og teater. <http://braadthomsen.com>

Ellegaard, Lasse: journalist, forfatter og redaktør med tilknytning gennem årene til Weekendavisen, Politiken, Jyllandsposten og – i 3 ombæring – Information. <http://www.information.dk/lasse-ellegaard>

Theisen, Peter L.: produkt-, marketing- og udviklingschef gennem 4 årtier, formand for Selskabet for Fremtidsforskning

Indholdsfortegnelse

Peter L. Theisen	Redaktionelt forord	2
Christian Braad Thomsen	Fassbinders tv-serier – underholdning med mening	4
Lasse Ellegaard	De gode, de onde og de grusomt ligegyldige – et signalement af Matador	14
Peter L. Theisen	Mad Men og den syntetiske virkelighed: 'Image-æraen' og de euforiske 60'ere	18

Fassbinders tv-serier:



Underholdning med mening

Af Christian Braad Thomsen

I dag er det amerikanske tv-serier, som totalt dominerer det internationale tv-marked, men den kunstnerisk ambitiøse og politisk udfordrende tv-serie blev faktisk grundlagt i Europa for mere end 40 år siden, og pionerværket var Rainer Werner Fassbinders familie- og arbejderserie *Otte timer er ikke hele dagen* (1972). Samme år kom Ingmar Bergmans ægteskabsserie *Scener fra et ægteskab*, og først fra slutningen af 1970'erne begyndte man i Hollywood at producere verdensomspændende tv-serier, både mere ambitiøse politiske serier som *Roots* (1977) og *Holocaust* (1978) samt rene soap operas som *Dallas* (1978) og *Dynasty* (1981).

Alt efter hvordan man definerer en tv-serie, kan man dog hævde, at frem for nogen gjorde Alfred Hitchcock en pionerindsats. Fra 1955 skabte han *Alfred Hitchcock Presents* og *The Alfred Hitchcock Hour* i flere hundrede afsnit, hvoraf han dog kun instruerede et fåtal selv. I modsætning til moderne tv-serier var de novellefilm uden en gennemgående handling eller gennemgående figurer. Kun Hitchcock selv gik igen i alle filmene med sine effektive, kynisk-ironiske introduktioner.

Otte timer er ikke hele dagen

Det var lidt af en sensation, at Fassbinder i 1972 kastede sig over den ringeagtede familieserie, som ind til da havde befundet sig på ugebladsniveau. Han var tysk films *enfant terrible* og havde hidtil lavet strenge avantgardefilm uden noget større publikum. Umiddelbart før tv-serien havde han dog skabt Frugthandlerens fire årstider (1971) og Petra von Kants bitre tårer (1972), som begge var korrektiver til 70'ernes noget stereotype kønsrolledebat: Frugthandleren handler om den lille mand, der bliver undertrykt af kvinderne i sit liv og Petra von Kant om en tilsyneladende emanciperet kvinde, der efter en skilsmisse bliver lesbisk, men i sit oprør kun gentager den ægteskabelige undertrykkelse, hun selv har været ude for. Begge film var faktisk folkelige melodramaer med bred publikumsappel, men uden at et større biografpublikum opdagede det. Det blev der vendt op og ned på med *Otte timer er ikke hele dagen*.



Rainer Werner Fassbinder instruerer Luise Ulrich og Werner Finck som Oma og Gregor i *Otte timer er ikke hele dagen*.

Tysk film var i begyndelsen af 1970'erne præget af arbejder- og kvindofilm, hvis instruktører havde rødder i studentoprøret og forsøgte at kommunikere i form af studentikose slagord og teoretisk tågesnak. Fassbinder valgte den modsatte vej. Han mødte sit publikum på dets hjemmebane, idet han tog udgangspunkt i familieseriens skabeloner

samtidig med, at han sprængte dem ved at placere sine personer i en række dramaer og valgsituationer, der havde direkte relevans til de fleste tv-seeres daglige familie- og arbejdsituationer.

Han formåede at fastholde familieseriens umiddelbare underholdningskvalitet samtidig med, at han vendte fordomme og vanetænkning på hovedet og tilbød overraskende enkle og letfattede løsninger på de problemer, som studenteroprøret i praksis var magtesløst over for. Han viste, at man ved hjælp af småborgerlig snusfornuft og almindelig omtanke er i stand til at handle mere revolutionært end dem, der har lært sig alle de "revolutionære" fraser, men bruger dem statisk og selvbekræftende snarere end igangsættende. Han viste, at det er muligt at skabe underholdning, der er meningsfyldt, og at formulere meninger, der er underholdende.

Jochen og Marion

Første afsnit, *Jochen og Marion*, starter med en scene, der lader sig opfatte som en signatur for hele serien. Vi er til fødselsdag hos Oma, familiens gamle bedstemor, der bor hos sin datter Käthe og dennes mand Wolf. Deres voksne søn, metalarbejderen Jochen, bor også hjemme. Da han skal åbne en flaske champagne, placerer han den mellem sine ben som et ubevidst potenssymbol og sprøjter den ufrivilligt op i ansigtet på familiens sure tante Klara, der svarer igen ved at stikke ham et par på skrinet. Kærligheden er i denne serie ikke bare koldere end døden, sådan som titlen lød på Fassbinders debutfilm tre år tidligere. Den er også brusende som champagne.

Der falder også andre lussinger i løbet af aftenen: Familiens svigersøn Harald stikker sin lille datter et par på skrinet, fordi hun ifølge hans forkvalede normer ikke sidder pænt ved bordet. Til sidst udbryder aftenens dronning Oma, om dette er et slagsmål eller en fødselsdagsfest, og så danser seriens to hovedpersoner, Jochen og Oma, ud på gulvet. De forstår og understøtter hinanden i deres mere eller mindre vanvittige indfald, der holder gang i foretagendet, driver de andre medvirkende til vanvid og skaber meningsfyldt handling og underholdning for seerne.

Hen på aftenen skal Jochen ned og trække mere champagne i en automat. Her møder han Marion, som står foran en automat med agurker og hamrer løs på den med knyttede næver, fordi den ikke vil aflevere de agurker, hun har betalt for. Jochen kommer til og trykker på den rigtige knap, så agurkerne kommer ud. Han formaner hende om, at man må være en mand, fornuftig og klar i hovedet. I raseri hamrer Marion igen på automaten, og endnu et glas med agurker kommer ud. Hun tager det og følger triumferende med Jochen, som inviterer hende med til Omas fødselsdagsfest. Fornuft og hysteri går hånd i hånd, både i denne scene og gennem hele serien.

De to hovedroller spilles af Gottfried John og Hanna Schygulla med en fuldstændigt afvæbnende humor og ømhed, der nedstammer i lige linje fra par som Humphrey Bogart/Lauren Bacall og Cary Grant/Katherine Hepburn i Fassbinders elskede screwball-komedier¹ af Hollywood-instruktøren Howard Hawks, *Sternwood-mysteriet* (*The Big Sleep*, 1946) og *Han, Hun og Leoparden* (*Bringing up Baby*, 1938).

Jochen er metalarbejder, og på fabrikken får han og kollegaerne pålagt at udføre et stykke arbejde, som ledelsen har kalkuleret lovlig kort tid til at lave. Hvis de når at gøre det færdigt på den beregnede tid, får de til gengæld en bonus. Jochen opfinder en mekanisme, der gør, at arbejdet nu kan laves hurtigere end beregnet, og fabriksledelsen er tilfreds, men stryger alligevel den bonus, som arbejderne havde indregnet i deres budget. Ledelsens begrundelse er, at nu skal der jo alligevel ikke arbejdes over for at fuldføre opgaven. Så begynder der til gengæld at ske de besynderligste uheld på fabrikken: redskaber går i stykker, processer forsinkes, og alt tyder på, at arbejderne alligevel ikke vil kunne nå det til tiden, medmindre...!

¹ En screwball-komedie er en film, hvor replikkerne fyger om ørerne på tilskuerne som skruede bolde.



Jochen (Gottfried John) og hans arbejds-
kollegaer udfordrer fabriksledelsen i
Otte timer er ikke hele dagen.

Fassbinder viser, at hvis blot arbejderne står sammen og udnytter deres muligheder til f.eks. at sabotere produktionen på en måde, så sabotagen tager sig ud som hændelige uheld, så kan de nå deres primære mål: at få opfyldt de aftaler, de har indgået med ledelsen.

Arbejdspladsproblematikken er fremlagt så enkelt, overskueligt og underholdende, at selv et barn kan forstå den. Og dette er netop Fassbinder fremgangsmåde: han lader Jochen forklare Marions 6-årige lillebror om problemerne på fabrikken for på den måde at vise, at det godt kan lade sig gøre at fremstille en arbejdspolitisk problemstilling uden hverken at forfalde til et politisk lærebogssprog eller at tale ned til seerne. Scenen viser desuden, at man godt kan føre en ordentlig og fornuftige samtale med børn og inddrage dem i ens dagligdag på samme måde, som man inddrages i børnenes.

Serien igennem er der lagt stor vægt på, at børn godt kan behandles som ligestillede mennesker i stedet for at blive udelukket eller talt ned til. Da Jochen er flyttet ind til Marion og hendes lillebror og en dag ligger nøgen med Marion i sengen, banker lillebroderen på døren til soveværelset og spørger med den mest selvfølgelige mine af verden: "Er I færdige?", før han sætter sig op til dem i dobbeltengen. Det er ikke en scene, der ville forekomme i en hvilken som helst familieserie – eller familie.

Oma og Gregor

Samtidig med at Jochen møder sin Marion, møder Oma sin Gregor. Hun træffer ham i en park, hvor han sidder og læser D. H. Lawrences *Lady Chatterleys elsker* (1928) der jo var århundredets første roman med eksplicitte sex-scener. Af samme grund var den forbudt i England helt frem til 1960. I Fassbinder-serien fungerer romanen som en præcis introduktion af et kært og ensomt gammelt menneske, der har det med at læse sig til tingene i modsætning til Oma, der hele tiden vil realisere dem.

Seriens 2. del handler nu om Omas mest konstruktive og vanvittige ide: en regulær husbesættelse. Hun og Gregor vil flytte sammen i en fælles lejlighed, men det er lettere sagt end gjort med deres lille pension. Oma beslutter meget rimeligt, at de kun vil betale, hvad der svarer til gennemsnittet i Vesttyskland, hvilket vil sige 20 % af nettoindkomsten, altså 217 mark. De ser på den ene lejlighed efter den anden, men kan ikke finde en egnet til prisen. "Tingene er, som de er", sukker Gregor resigneret.

"Det er de overhovedet ikke. Overhovedet ikke er de *det*", fastholder Oma med aktivistisk logik. I et hysterisk anfald over de husværter, som hun og Gregor konstant udsættes for, slynger hun en af dem sandheden i hovedet: "Ved De, hvad De er? Et svin er De, en udbytter. En blodsuger er De, en blodigle, en rotte, en... jeg mangler ord". Det er den slags ord, seerne en sjælden gang måske får at høre i reportager fra unge slumstormeres eller bz'eres aktioner. Fassbinder henter ordene ud af deres vante og derfor i grunden ufarlige sammenhæng og lægger dem i munden på en kær, gammel bedstemor samtidig med, at han viser, at hun har al mulig grund til at vælge netop disse ord. Og hvad mere er: i næste scene lader han Oma blive bz'er.

På deres jagt efter en lejlighed har Oma og Gregor nemlig mødt en masse legende børn på gaderne. De mangler børnehaver og risikerer med deres gadeliv at blive kørt ned af biler. Samtidig kommer de forbi et bibliotek, som er ved at blive nedlagt, fordi folk ikke mere vil læse bøger. Det tomme bibliotek og de legende gadebørn giver Oma en idé. Her kan hun og Gregor lave en børnehave, og samtidig kan de selv bo der. Og hos Oma er der aldrig langt fra tanke til handling: hun og Gregor besætter biblioteket, og de to husbesættere får hurtigt gadens mødre med på idéen, for som Oma snusfornuftigt argumenter: "Når byen ikke gør noget, så må vi jo hjælpe os selv".

Gregor (Werner Finck) bliver bz'er og opretter en børnehave for arbejderkvarterets børn i *Otte timer er ikke hele dagen*.



Det synes politiet imidlertid ikke. De kommer og arresterer bz'erne og sender ungerne ud på gaden igen. Men så bliver mødrene radikaliseret. De sander præcis det samme som Jochen og hans arbejdskammerater i seriens første del: "Sammen er vi stærke". De besætter sammen med deres børn byens rådhus og forlader det først igen, da de får lov at beholde deres nye børnehave.

Og selv den noget verdensfjerne bogorm Gregor, der godt kan lide at læse sig til alting i stedet for at gøre noget, finder nu en plads, hvor han både kan pleje sine interesser og gøre lidt nytte for andre. Han bliver den ideelle oplæser for alle gadens unger, der flokkes ved den gamle særlings fødder.

Det er ikke uproblematisk, at både Oma og Jochen flytter væk fra Jochens forældre for at bo sammen med deres udkårne livsledsagere. Især er det et hårdt slag for Jochens far.

"Nu har han ingen at skændes med mere, men er overladt til sin egen fantasi – og det har han aldrig lært", kommenterer Oma som repræsentant for den mest blomstrende anarkistiske fantasi.

Men i sit velmenende forsøg på at trøste ham tager fantasien denne gang magten fra Oma. Hun indrykker simpelt hen en annonce i avisen og efterlyser en ny Oma, der kan indtage hendes plads hos Jochens forældre. En stakkels uskyldig ældre dame reflekterer på annoncen og kommer alvorligt i fedtefadet, da hun møder op hos de lamslåede forældre, der ikke var orienteret om Omas seneste idé. Oma kan ikke erstattes, men hun indser også, at hun for fremtiden bør omgås sine indfald med lidt større selvkritik.

For Jochens søster Monica og hendes ærkekonervative mand Harald får Omas børnehave også konsekvenser. Monica har hidtil føjet Harald i, at hun skulle blive hjemme og passe barnet, skønt hun gerne vil arbejde uden for hjemmet. Nu får hun sin chance, idet hun melder barnet ind i den nye børnehave – men bag Haralds ryg. Det betyder, at barnet ikke må fortælle sin far, at hun går i børnehave. Monica forklarer sin datter, at der er så meget, hendes far ikke forstår. "Men han er da voksen", indvender datteren. Og Monica svarer med en Fassbinder'sk nøglesætning: "Åh, ser du, de voksne er tit ikke spor klogere end børn. Engang imellem er de endog meget dummere".

Men dette arrangement holder naturligvis ikke. Da Harald ved middagsbordet forlanger, at hans datter skal spise noget, hun ikke kan lide, svarer datteren pludselig: "Rend mig i røven". Og nu står hans verden ikke længere. Hvor har hun lært sådan et udtryk? I hvert fald ikke i hans hjem. En børnehave kan også blive skyld i en kærdommen skilsmisse.

Fassbinder havde egentlig planlagt yderligere tre afsnit af *Otte timer er ikke hele dagen*, men trods seriens uhørte publikumssucces – eller måske netop derfor – blev fortsættelsen i sidste øjeblik forhindret af tv-stationen WDR. Fassbinder fik aldrig nogen forklaring på standsningen, der var så meget mærkeligere, fordi de tre nye manuskripter var honoreret og både skuespillere og teknikere kontraktligt ansatte, således at WDR måtte betale i dyre domme for noget, de ikke fik. Fassbinder var overbevist om, at seriens nedlæggelse var politisk begrundet, og i en samtale, jeg havde med ham i 1974, sagde han om de tre standsede afsnit:

"De handler om fagforeningsarbejde og opfordrer til mere konkret politisk arbejde. Personerne forsøger ikke mere at kæmpe isoleret i en lille gruppe, men at organisere sig og føre fagforeningerne tilbage til basis, hvilket i Tyskland er en revolutionær idé. Desuden går det skævt for Jochen og Marion i deres ægteskab. De blev introduceret som et drømmepar, men siden ville jeg vise, at også de får problemer med hinanden, endog alvorlige. Men det passede ikke dramachefen på WDR, som sagde, at et drømmepar skal forblive et drømmepar. Desuden ville jeg have, at Monica skulle begå selvmord. Det hele skulle altså udvikle sig noget mere pessimistisk, men også mere konkret end i de første fem afsnit. De private forhold bliver mere pessimistiske og de politiske mere konkrete og forlader altså denne drømme- eller eventyrkarakter, som de første fem afsnit havde."²

WDRs standsning af serien i utide er en symptomatisk skæbne for en familieserie, der netop forsøgte at sprænge rammerne for, hvad der er muligt inden for en familieserie. Fassbinder beskæftiger sig med fællesskabets muligheder, men også med dets problemer, og dermed gør han *Otte timer er ikke hele dagen* til et grænsesprængende værk i en grad, så der må at autoritært forbud til fra øverste sted for at genetablere grænserne.

Berlin Alexanderplatz

Fassbinders næste tv-serie *Berlin Alexanderplatz* (1980) i 13 afsnit er samtidig hans mest ambitiøse værk overhovedet. Den er baseret på en roman af Alfred Döblin, der tilhører den generation af tyske kunstnere, der måtte gå i eksil ved den nazistiske magtovertagelse i 1933. Det var i denne eksilgeneration, at Fassbinder fandt sine egentlige

² Den forbudte fortsættelse af serien er siden udkommet i bogform, Fassbinders Filme: Acht Stunden sind kein Tag 1-2 (Verlag der Autoren, 1991).

fædre og mødre – og ikke i hans egen forældregeneration, der jo havde bakket op omkring nazismen. Det havde også hans egen mor. Men i bedsteforældregeneration fandt han sine forbilleder. Det var deres værker, han filmede eller iscenesatte på teatret, når han undtagelsesvist ikke filmede sine egne ideer. Hans forbilleder i eksilgenerationen var bl.a. Bertolt Brecht, hvis *Dreigrosschenoper (Laser og pjalter)* han lavede en helt fri bearbejdning af på sit antiteater, samt Marieluise Fleisser, hvis *Pionererne i Ingolstadt* han både opførte på teater og indspillede på film. Det gjaldt desuden Oskar Maria Graf, hvis *Bolwieser* han filmede, og Sigmund Freud, hvis *Manden Moses og læren om én Gud* han havde planer om at omsætte til film.

Günter Lamprecht som
Franz Biberkopf i
Berlin Alexanderplatz –
her med Hanna Schygulla
som hans gode veninde.



Mens Fassbinder med *Otte timer er ikke hele dagen* havde beskæftiget sig med sin samtids kønsrolle- og arbejderoprør, søger han med *Berlin Alexanderplatz* tilbage til den tragiske tid omkring 1930, da nazismen fik sit gennembrud.

Det er samtidig en roman, der har haft den største personlige og kunstneriske betydning. Han har selv fortalt, at han læste romanen første gang, da han som 14-15-årig var ”midt i en næsten morderisk pubertets overgreb”.³

Dengang hjalp romanen ham simpelthen til at overleve menneskeligt. Han læste den anden gang, da han fem år senere indledte sit eget kunstneriske arbejde, og allerede dengang besluttede han at filme den. I den mellemliggende tid kom romanen til at smitte af på hele hans filmproduktion gennem et væld af bevidste og ubevidste citater, tematiske sammenhænge og menneskeligt og politisk fællesskab. Adskillige af hans filmpersoner er opkaldt efter romanens hovedperson Franz Biberkopf, således hovedpersonerne i *Kærlighed er koldere end døden* (1969) og *Frihedens knytnæve* (1974), der endda spilles af ham selv.

Franz Biberkopf (Günter Lamprecht) løslades i filmens første scene fra fængslet, hvor han har siddet i fire år for affektdrab på sin kæreste. Scenen er filmet som en fødselsallegori, hvor Biberkopf kun tøvende lader sig presse ud gennem porten, ud i friheden, som da også viser sig at være dybt problematisk. Fængslet repræsenterer livmoderens tryghed og varme. Ude på gaden blændes han af det skarpe lys og holder sig for ørerne forskrækket over al den støj, der vælter ind over ham: de skræmmende lys og den uventede støj er jo netop barnets første møde med verden. Franz beslutter sig for at leve et hæderligt liv, men i et samfund, som ikke er hæderligt, fører denne beslutning hurtigt til, at han havner på den forkerte side af loven. Her møder han både smågangsteren Reinhold (Gottfried John), som bliver en problematisk ven, og luderens Mieke (Barbara Sukowa), som bliver hans livs kærlighed, og hvis erhverv er det hæderligste i denne film.

³ R. W. Fassbinder i essaysamlingen *Ingen stjerne, kun et svagt menneske som os alle*, redigeret af Christian Braad Thomsen (Levende Billeders Forlag, 1983).

Franz, der jo selv kom til at slå et menneske ihjel af kærlighed, erfarer nu, at kærligheden også kan være livgivende. Kærligheden mellem Franz og Mieze er stor og grænsesprængende, og Mieze er i endnu højere grad end Franz i besiddelse af en barnlig uskyld hinsides alle voksenverdenens regler. Det fremgår f.eks. af scenen, hvor hun fore-slår sin bedste veninde, at de skal indgå en erotisk udvekslingsleg med Franz. Mieze kan ikke selv få børn, veninden vil gerne have et barn, men hendes mand kan ikke. Hvad er da mere nærliggende, end at veninden får et barn med Franz, for så er det jo næsten også Miezes barn! Deres kærlighed er meget rummelig. Den konstituerer ikke et snæ-vert parforhold, men et fællesskab med flere.

På den måde balancerer seriens hovedpersoner faretruende mellem deres inderste barnlige ønskedrømme om en kærlighed, der er åben, udadvendt og grænseløs, og så den angst, der spærrer personerne inde som i et af de fugle-bure, der er så hyppige i seriens dekorationer. En af seriens gennemgående sange er *Liebe kleine Nachtigall* fortolket af Richard Tauber. Fugleburet er et billede på ikke blot fugles, men også menneskers vilkår i dette samfund. Denne balancegang viser sig umulig at opretholde, når længslen efter frihed bliver lige så stor som angsten for frihe-den. Personerne bliver hinandens fangevogtere og til slut bødler, og det til trods for, at Fassbinder gennem hele serien viser, hvordan de dog også har mulighed for at være det modsatte, nemlig hinandens befriere. Men i længden er de for knuste til at udnytte disse muligheder, der hele tiden er på nippet til at bryde frem i deres bevidsthed.



Barbara Sukowa som Mieze og
Gottfried John som hendes morder
Reinhold i *Berlin Alexanderplatz*.

Reinhold, der selv skifter piger, som andre skifter skjorte, kan ikke tåle at se en varig lykke for sig – så han myrder Mieze og knuser dermed endegyldigt Franz. På galeanstalten kommer Franz tilsyneladende atter til en form for fornuft, der tillader ham at blive et hæderligt medlem af det samfund, han hidtil har afvist radikalt. Men den form for fornuft, Franz nu har erhvervet, er i disse tider blot en anden form for galskab, som ifølge Fassbinders tolkning fører ham i armene på den frembrusende nazisme.

Franz er oprindeligt gået ud i verden som et uskyldigt barn. Han møder alting med barnets åbenhed og tillid – og bliver til stadighed skuffet. De konflikter med omverdenen, som han ramler ind i, og de modsætninger, han må slås med i sit eget væsen, har meget at gøre med, at han har bevaret en helt usædvanlig kontakt til de dybeste barnlige kilder i sig selv. På mange planer gennem serien associerer Fassbinder til disse barnlige elementer,

som på et meget personligt plan kommer til udtryk over Franz' refleksioner over sin biseksualitet, der jo også var Fassbinders. Sigmund Freud, der er en af Fassbinders store inspirationskilder, mente jo, at ethvert barn er født biseksuelt, og at seksualiteten er et produkt af de første års socialisering.

Her skal desuden nævnes tre eksempler på de barnlige associationer, der filmen igennem knyttes til Franz, nemlig en visuel, en lydlig og en verbal association.

Visuelt har det sin indlysende betydning, at en scene, hvor Franz diskuterer sine anarkistiske synspunkter med en kommunistisk arbejder, er henlagt til en børnelegeplads. Franz sidder på en vippe under hele den diskussion, hvor han med barnlig simpel logik fastslår, at hvis man arbejder i dette samfund, så medvirker man til at gøre kapitalisterne stærkere, og derfor arbejder han ikke! I Döblins roman er denne diskussion traditionelt henlagt til et værts-hus. Fassbinder knytter sin ganske særlige visuelle kommentar til den ved at lade den foregå på en legeplads.

En tilsvarende kommentar er på lydsiden lagt under en af de lykkelige kærlighedsscener mellem Franz og Mieke. Mens de leger og pusler om hinanden, høres på lydsiden et børnesangkor som en markering af, at deres kærlighed i dette øjeblik er en opfyldelse af deres infantile ønskeforestillinger og for en kort tid befriet for de hæmninger og blokeringer, som voksenkulturen ellers lægger over deres kærlighedsliv.

Og endelig er der i den afsluttende scene på sindssygehospitalet en samtale mellem to læger, hvoraf den ene mener, at Franz er gået i hårdknude på grund af "barnlige driftskrav til virkeligheden". Han stiller nogle fuldt rimelige krav og forventninger til en virkelighed, som netop bygger på undertrykkelsen af disse krav og forventninger, når de første gang melder sig hos barnet. Den pågældende læge er Fassbinders og Döblins forbundsfælle, - også når han af sin overordnede bliver drillet med, at han åbenbart på mirakuløs måde mener sig i stand til at kurere Franz Biberkopf og derpå "sende et hyldesttelegram til dr. Freud i Wien" med tak for helbredelsesmetoden. Engang definerede Freud i øvrigt lykken som netop en opfyldelse af et fortrængt ønske fra barndommen.⁴

En meget vigtig Freud-inspireret scene blev fortrængt fra *Berlin Alexanderplatz* af cheferne på WDR. Denne scene var planlagt som en drøm i forlængelse af beretningen om Abrahams villighed til på Guds krav at ofre sin søn Isak. Abrahams villighed og det omskæringsritual, der indstiftedes ved samme lejlighed, er ifølge Freud grundlaget for det kastrationskompleks, som er et fundament under det traditionelle familie- og samfundsmønster.

Det var nu Fassbinders ønske at tilføje en drøm, som dristigt sammenfatter legenderne om Abraham og Ødipus. Drømmen var Fassbinders højest personlige variant af den ødipale urscene, nemlig drengen, der slår sin far ihjel og elsker med sin mor.⁵

I sin oplæsning af Abraham-myten på filmens lydside følger Fassbinder Döblins udvidelse af den bibelske beretning, som går ud på, at Abraham kun vil være i stand til at slagte sin søn, hvis denne ligefrem selv beder om det. Og det gør sønnen så. Både Abraham og Isak håber vel, at deres absurde lydighed – Abrahams mod sin far i himlen og Isaks mod sin far på jorden – vil resultere i, at nåde går for ret. Det sker da også, hvorpå de begge falder på knæ og takker Gud.

⁴ Freud i brev til Wilhelm Fliess 16.1.1898, citeret efter Sigmund Freud: Kærestebreve og anden korrespondance, redigeret af Christian Braad Thomsen (Klim, 1997).

⁵ Fassbinder planlagte sekvens kan læses i 10. afsnit af filmens originalmanuskript, som er udgivet af Fassbinder og produktionslederen Harry Baer: *Der Film Berlin Alexanderplatz. Ein Arbeitsjournal* (Zweitausendeins, 1980)

Fassbinders havde derpå planlagt en tilføjelse, hvor sønnen rejser sig, griber sværdet og støder det i faderen. Da sønnen kommer hjem til moderen med det blodige sværd, slikker hun blodet af sværdet i taknemlighed – og så elsker mor og søn med hinanden. Med støtte i Döblin giver Fassbinder myten om Abrahams villighed til at ofre Isak en masochistisk dimension ved i første omgang at lade Isak vælge, at han skal ofres. Men med støtte i sin egen anarkistiske fantasi foretager Fassbinder derefter en kobling fra Isak til Ødipus. Han giver Ødipus-myten en frigørende dimension ved netop ikke at medtage den blinding, der repræsenterer Ødipus' underkastelse under faderens og gudernes lov. I stedet for at lade Ødipus fortryde sine lyster og foretage den blinding, der på det Freud'ske plan repræsenterer kastrationen, lader Fassbinder sin Isak/Ødipus give sig sine lyster i vold efter først at have udryddet lysternes undertrykker.

WDR lod imidlertid Fassbinder forstå, at hvis han medtog denne scene, ville serien ikke blive vist i den bedste og mest familievenlige sendetid, men så sent på aftenen, at den ikke ville få det millionpublikum, som Fassbinder satsede på. Af den grund indvilgede han i ikke at optage scenen – men da tv-cheferne så den færdige serie, brød de deres løfte til Fassbinder, idet de alligevel ikke mente, den var familieegnet, skønt den til punkt og prikke fulgte det manuskript, de oprindeligt havde godkendt som netop en familieserie. Fjernsynets ledelse er igen og igen tv-kunstens værste fjende.

Antisemitisme-hetzen

Det kom også til udtryk i WDRs afvisning af en tredje, meget ambitiøs tv-serie, som Fassbinder planlagde med udgangspunkt i Gustav Freytags roman *Soll und Haben* (1855), der har ry for at være antisemitisk. Fassbinder havde selv et dobbeltbundet forhold til romanen: han tog i beskrivelsen af sine intentioner stærkt afstand fra Freytags fordomsfulde holdning til jøderne, men mente på den anden side, at Freytags beskrivelse af livet i en jødisk ghetto var så journalistisk præcist, at materialet kunne bruges imod Freytags egne holdninger. Fassbinder så altså en modsætning mellem Freytags litterære evner og hans personlige fordomme og ville udtrykkeligt filme romanen i den hensigt at kritisere dens synspunkter.

Men vigtigst var, at han ville føre romanens persongalleri ned gennem Tysklands historie og dermed vise, hvordan den latente antisemitisme har rødder langt tilbage i tiden, før fordommene blev sat i system af nazisterne. Og ved at føre romanen helt op til vor tid ville han vise, at nazistiske holdninger og værdier ikke blev besejret i 1945, men overlevede krigssammenbruddet og indgik under mere diskrete former i efterkrigstidens borgerlige samfund. Fassbinders ansøgning om produktionsstøtte hos WDR faldt uheldigvis sammen med, at han i den periode var udsat for en modbydelig smædekampagne i medierne på grund af sit teaterstykke *Byen, affaldet og døden*, som helt uretmæssigt blev beskyldt for at være antisemitisk og derfor blev nægtet opførelse i Tyskland. Fassbinders kritikere havde hæftet sig ved, at stykket rummer antisemitiske replikker, f.eks. en svada som denne om stykkets hovedperson, en moderne jødisk boligspekulant:

"Han udsuger os, jøden, drikker vort blod og gør os uret, fordi han er jøde, og vi er de skyldige. Men skyld har jøden, fordi han gør os skyldige ved blot at være der. Hvis han bare var blevet, hvor han kommer fra, eller hvis de havde gasset ham, så havde jeg kunnet sove bedre. De har glemt at gasse ham. Det er ikke gas, sådan tænker det i mig. Og jeg gnider mig i hænderne, når jeg tænker på, hvordan luften går ud af ham i gaskammeret". Og en anden person siger om jøden: "Det er ingen last at være jødemorder, når man har den overbevisning, jeg har".

Fassbinders kritikere overså imidlertid i deres enfoldighed den enkle kendsgerning, at de, der fremsætter stykkets antisemitiske replikker, er nynazister, og man kan som bekendt ikke skildre nazismen uden også at gøre opmærksom på, at den er antisemitisk. Tager man antisemitismen ud af nazismen, bidrager man tværtimod til en hvidvaskning af nazismen. På dette primitive plan befandt kampagnen mod Fassbinder sig, men den fik ikke desto mindre som konsekvens, at han aldrig kom til at lave sin mest ambitiøse tv-serie.⁶

Alligevel er Rainer Werner Fassbinder Tysklands visuelle historieskriver par excellence i det 20. århundrede. Han skildrer Weimar-republikkens sammenbrud og nazismens fremkomst i mesterværker som *Berlin Alexanderplatz*, *Bolwieser* og *Pioniere in Ingolstadt*. Desværre når han kun at lave en enkelt film om 2. verdenskrig, den mere problematiske *Lili Marleen*. Til gengæld laver han en fremragende trilogi om 1950'ernes industrimirakel, *Maria Brauns ægteskab*, *Lola* og *Veronika Voss' længsel*, han indvarsler 1970'er-oprøret med *Otte timer er ikke hele dagen*, og borgerskabets snærende bånd viser han i *Warum läuft Herr R Amok?* og *Jeg vil jo kun, at I elsker mig*. Den nye efterkrigstidsracisme skildrer han i *Katzelmacher* og *Angst æder sjæle op*. Kvindeundertrykkelse og kønsrolleproblematik beskæftiger han sig med i *Petra von Kants bitre tårer* og *Martha* – og opsøger undertrykkelsens historiske mønstre i *Effi Briest* og *Nora Helmer*. Men at mænd også er undertrykt af falske kønsroller er hovedtemaet i *Frugthandlerens fire årstider*, og endelig viser han studenteroprørets udskriden i terrorisme i *Mutter Küsters himmelfart*, *Tyskland i efteråret* og *Den tredje generation*.

Fassbinder er som kunstnerisk historieskriver bemærkelsesværdig ved, at han sjældent beskæftiger sig med de overordnede politiske og samfundsmæssige strukturer, men derimod beskriver det menneskelige klima, som disse strukturer beskriver i familielivet og på arbejdspladsen. Han spejler den politiske udvikling der, hvor vi alle oplever den, nemlig i det enkelte menneskes skæbne.

⁶ Kampagnen mod Fassbinder blev også støttet af danske journalister, deriblandt Peter Wivel i Information og Jan Bo Hansen i Weekendavisen samt af sociologen Lasse Dencik.

De gode, de onde og de grusomt ligegyldige – et signalement af Matador



Af Lasse Ellegaard

Ethvert avislæsende individ i kongeriget er klar over, at det sidestilles med majestætsfornærmelse at udtale sig kritisk om TV-serien Matador.

Ingen tidligere TV-serie har haft en lignende publikumssucces, ikke Panduros krimiserier, ikke Matador-holdets christianshavnerserie, ikke Bent Christensens by i provinsen. Ja, end ikke de mest populære udenlandske serier har kunnet hamle op med de dyner af velvilje, som Matador kvæles i, hver gang seks nye afsnit lægger ligeså mange lørdagsaftner øde. Følgelig er det heller ikke så sært, at det slås stort op i populærpressen når en skuespiller som Ole Ernst erklærer, at han i al ordinær enkelhed synes, at Matador er et ringe produkt. Alt slås nemlig stort op, når det bare tangerer periferien af Matador-cirklerne. Ingen birolle er for ussel til et helsidesinterview i søndagsavisene, ingen skævbenet, overfodret moppe af et gadekryds er for umælende til at udtale et vuf eller to til billedbladene. Og hovedpersonerne er efterhånden blevet fast inventar i enhver enquete, osse dem der drejer sig om noget helt andet. På den baggrund er det heller ikke underligt, at serien tages op i programmet "TV om TV" i en temaudsendelse om fjernsynsserier – ja, måske er det ikke en gang underligt, at studieværten Jytte Kynde forholdt sig helt ukritisk, da hun interviewede instruktøren Erik Balling. Desuden var det en ren billedbladseffekt, da TV kunne vise seerne »Matadors kulisser« – oven i købet med den foræring, at man kunne høre Helle Virkner sige »ad røven til«...



Men det blev unægteligt grotesk, da Erik Balling måtte korrigere studieværtens spørgsmål med nogle bemærkninger om, at Matador rent faktisk er folkekomedie, og at han selv opfatter dem som sådan. Sagen er nemlig, at det ikke kun er Jytte Kynde, der opfatter serien som historisk seriøs underholdning med et budskab – altså på kanten af »kunst« – det er en misforståelse, som er udbredt blandt tænkende mennesker.

Teknisk museum

Matadors image som ”historieskrivning i billeder” har altså bundfældet sig i offentligheden, og er formentlig primært baseret på den udstyrsmæssige akkuratessse, som præger seriens fysiske miljø, og so m fik en anmelder til at skrive, at hver gang der er en udendørsoptagelse i Matador er det som om hele Teknisk Museums samling sættes i gang samtidig: Gamle cykler, motorcykler, biler, hestevogne og barnevogne fræser gennem billedet fra den ene side til den anden.

På det indholdsmæssige plan er serien i allerhøjeste grad dubiøs som historieskrivning, hvorimod den har masser af hip til den aktuelle firservirkelighed, både hvad angår de politiske slagsmål, den pædagogiske debat og kønnenes kamp. Og det er jo fint nok, men det er ikke kunst. Matador har intet med Brecht at gøre, selvom han er med i serien forklædt som Paul Hüttel, og det er heller ikke at forvente, selvom folk insisterer på det. Matador er ikke historieskrivning i billeder, men en lidt museumsagtig folkekomedie om en periode, som mange kan huske og endnu flere har hørt om, specielt siden oliekrisen.

Hvad seerne får er en version af nogle forfatteres syn på denne tidsperiode, 30-erne og 40-erne. Disse versioner er så igen i instruktion og rolletegning tillempet Ballings krav til uforpligtende, sentimentaliseret underholdningsdrama, professionelt fermt og utroligt overfladisk. At forveksle Matador med virkeligheden svarer til at forveksle Bro Brille med journalistik.

Kigger vi nærmere på helte og heltinder, skurke og skøger i serien, er det oplagt, at vi har med arketyper at gøre, altså råt tilhuggede figurer, som fungerer i kraft af visse gentagne kendetegn, som placerer den enkelte i det miljø, der udgør totalbilledet. Man behøver heller ikke at være sociolog for at finde ud af, at heltene og heltinderne findes blandt de arketyper, som fremstiller det frisindede, tolerante og økonomisk uafhængige borgerskab, hvorimod vi opdager skurkene og skøgerne blandt de roller, som fremstiller det angste småborgerskab og den dekadente gullashoverklasse. Imellem disse to grupper finder vi repræsentanterne for det, man nutildags kalder »lønarbejderne«, og som her har, forskellige karakteristika, der afspejler forfatternes og instruktørens fordomme, og som vi senere skal vende tilbage til.

Folk i Korsbæk

Men først til de gode: Den bedste er utvivlsomt fru Skjern. Hun er simpelt hen god. Kvalmsk god. Datter af en djærv grisehandler og en kontant (hus)mor med et hjerte af ægte kaffebønner. Fru Skjerns baggrund er ikke den bedste, hvad der gør hende endnu bedre: Hun har et barn uden for ægteskab, Ellen, men det viser kun, at hun også er en pige, der kan stole for blindt på det gode i sine medmennesker, in casu barnets psykopatisk tegnede far, som lige har stukket hovedet frem i et par afsnit. Men det viser samtidig, at forfatterne forsøger at vælte hvad der måtte være tilbage af fordomme hos seerne. Den dådyrøjede fru Skjern er nemlig den eneste figur, som på samme tid er offer for sin tid og i stand til at bekæmpe den – oven i købet med kærlighedens stærke arm. Hun har haft det rigtig slemt, men er nu en god og kærlig moder og et tiltrængt human korrektiv til sin strenge, retfærdige men hårde husbond, matadoren Mads Skjern. Stærk i enhver situation, den evige fighter: En mand, der kæmper sig frem fra små kår og personlig ulykke (han var enkemand), og som yderligere er handicappet af en missionsk opvækst – aaahhhhhh alle disse klicheer – og som ender med at nå sine mål, hvilket kun gør ham endnu mere sammenbidt fra af snit til afsnit.

De næstbedste er typiske: Vi har den evigt frokostspisende huslæge, som ind imellem mellemmadderne har tid både at passe en privatpraksis og et hospitalsjob, arrangere museumsbesøg og i øvrigt hengive sig til de skønne kunster. Han er udpræget en god repræsentant for den frisindede radikalisme, som forfatterne Lise Nørgaard og Paul Hammerich i øvrigt osse har som åndeligt ophav, og han tager konsekvensen da krigen kommer: Han bliver frihedskæmper, og man undrer sig som seer over, hvordan han nu får tid til det.

Hans flamme er frk. Varnæs, en orgelspillende pebermø, som er karakterise ret ved, at hun har truffet en række valg i sin tilværelse, som hun lever efter. Hun er mere aktuelt tegnet, end mange andre i serien: Hun er den uafhængige, fri kvinde, som uden for den ægteskabelige tryghed handler med ansvar over for sig selv. Men et sted i hendes ellers så appolinarisk sjæl gnaver hungeren efter den store kærlighed, som ikke er huslægen men en bankdirektør, der er broder til matadoren, og som kom til at gifte sig med en tøjte, hvis ophav nok er et nærmeste serien kommer et udfald mod Glistrup-tendenserne.

Fra penge til traumer

Seriens konflikt mellem de »nye penge« og de »gamle penge« var den bærende i starten, men er efterhånden vejet i baggrunden til fordel for en generel miljøtegnning af en lillebys traumer. De »gamle penge« repræsenteres primært af familien Varnæs, som osse er blandt de gode, men som dog er præget af et liv udenfor den barske virkelighed, kun med bekymringen over, at deres økonomiske og dermed sociale indflydelse er på retur over for initiativrigdommen og kraften hos »de nye penge«. Dog, familien Varnæs har moral og holdning i menneskelige sager, hvad enten det gælder forholdet til tyendet eller hjælpen til en jødisk bankassistent. Her viser de, at de trods alt har ryggrad, at deres fernis holder til en risiko.

Her kommer seriens moral og holdning ligeledes frem: Den kan godt gøre en smule nar af den gamle overklassens verdensfjerne tilværelse (grelt skildret hos Maud Varnæs), men når det kommer til stykket, er det ordentlige folk. Hvem der ikke er ordentlige folk er tilsvarende tydeligt: Flipproletaren, den lille småborger med næringssorger. Lærer Andersen-skikkelsen er hans proto type, og det er ganske interessant for seriens holdning, at da matadoren ved ren og skær blackmail får lærer Andersen fyret fra sin stilling, viser det sig da osse, at denne lærer Andersen er en fæl fætter, der udnytter ældre enker hæmningsløst og i det hele taget ter sig om man altid har hørt, at gamle, ondsksfulde gniere teede sig. Man kan sige, at med denne rolletegning retfærdiggøres den egentlige forbrydelse, nemlig matadorens afpresning af skoleforstanderinden. Mads Skjerns brutalitet viste sig altså at være en god gerning.



Mellem de gamle penge og de nye penge og flipproletariatet har vi så landbruget, der netop i 30-erne var inde i voldsomme strukturændringer, men som i Matador symboliseres ved en grisehandler, man aldrig har set sælge en gris, men som øjensynlig konstant opholder sig ved kortspilbordet på det lokale værtshus. Han er retskaffen, kernerdansk og i besiddelse af sund folkelig fornuft, omend han er lidt usleben. Han er osse beskeden, det antydes lige, at han vil have svært ved at finde en halvtredser forputtet i tegnedrengen mellem alle plovmandene. Han er landbruget.

Politik er livsfarligt

Tilbage er lønarbejderne: Røde, Fede, Bolt og stræbsomme Arnold – hver især tegnet i få streger. Mere nuancerede er kokkepigen Laura hos familien Varnæs og Rødes tapre hustru, Agnes, som åbner egen opmaskningscentral. Bolt er lidt af en platugle, der gør i sortbørshandel og som man med føje kan mistænke for at hælde kommunevand i snapsen.



Fede er håndværker, apolitisk og konstant sulten. Og Røde er jernbanearbejder og kommunist, hvilket giver forfatterne masser af muligheder for at lufte deres afsky for DKP-hykleriet såvel i 30-erne som sidenhen (Ungarn, Tjcekkoslovakiet, etc. etc.). Rødes politiske engagement får endvidere til følge, at han på det nærmeste er ved at slå sit barn ihjel, da det falder i vandet under hans fravær på grund af et politisk møde. Sådan! Pas på med al den politik, den er livsfarlig. Og hans fadæse bliver samtidig anledning til, at hans kone frigør sig i bedste grevinde Danner-stil. Enhver DKP-er, selv de mere blødhjertede, vil kunne fortolke dette forløb som snigende antikommunistisk propaganda, men det er der ingen grund til: Der er tale om en holdning i serien, som går ud på at arbejderpartiernes arbejde ikke er noget, man kan tage alvorligt. I hvert fald ikke så alvorligt som børnepasning.

Arbejderne i serien er enten småpsykopatiske fidusmagere, forædte dumrianer eller forvirrede kommunister. Socialdemokrater er der ingen af i Matador bortset fra en korrupt borgmester, som har afløst engagementet med studehandler og prangen om magten. Og alt dette foregår, som vi alle ved, i tiden omkring Steinckes store socialreform og Staunings hidtil uovertrufne valgsejre.

Men det er som sagt ikke så vigtigt, for Matador er ikke ude i et ærinde, der skal skildre 30-ernes Danmark. Serien går derimod ud på at fremhæve og underbygge de kulturradikale holdninger, som forfatterne mener (det er i hvert fald min mistanke) er de eneste, der kan dæmme op for den aktuelle krises Glistrup-bølge på højreflanken og administrationsmanien og autoritetstroen fra socialdemokrater og udefter ad venstre til. Forresten er Matador dødunderholdende.

Samtlige anvendte billeder er fra DR Arkiv.



Kilde: deviantART

og postmodernismen:

'Image-æraen' og de euforiske 60'ere

– epoken der grundlagde vor syntetiske virkelighed

Af Peter L. Theisen

Da man i 1966 for første gang ved Mamaroneck Station steg på New Haven-New York linjen, for i sommermånederne som lagerarbejder at tjene penge til studierne på en bijouterifabrik i Midtown West på Manhattan, kunne man med det blotte øje konstatere, at her stod de danske statsbaner distancen. Nok var der langs hele strækningen pittoreske stationsbygninger, tydeligt inspireret af romansk arkitektur, men dette førstehåndsindtryk stod i skærende kontrast til de misligholdte perroner, de ramponerede ALCO-togvogne, de hårde sæder i kupeen betrukket med imiteret læder, samt gulv og vinduer der var møgbeskidte. De åbenlyse uoverensstemmelser mellem de billeder der med anvendelse af vidvinkel, filtre og retouchering fra barndomsårene var lagret på hjernens harddisk gennem film, tv og Life Magazine, sammenholdt med den rå virkelighed man nu iagttog med egne øjne, var ikke til at ignorere - facaden krakelerede. Med en samlet afstand på sølle 32 km til Grand Central Station var en rejsetid på knap én time gennem de kønne og velholdte men ret søvnige forstæders villakvarterer i det velstillede Westchester County, heller ikke noget man blev benøvet over. Som i Danmark, erfarede man med en vis respekt, gik alle togaftange dog til tiden.

Det næste chok indtraf da man fra Grand Central Station trådte ud på 42nd Street. I skærende kontrast til samtidens København var byen støjende, beskidt og med trafikale forhold der trodsede enhver beskrivelse. Man fik let den opfattelse, at Manhattans herboende og tilrejsende bilister udelukkende bestod af utålmodige, amfetaminkonsumerende indvandrere, for larmen fra bilhorn og staccato-accelerationer og –opbremsninger lød som en kako-fonisk symfoni afspillet uafbrudt i myldretiderne. Et rødt 'don't walk' signal var kun til pynt. Kom man for skade at efterleve sin barndoms trafikskole-ABC, blev man straks løbet ned bagfra af travle fodgængere.

Byen levede dog op til sit ry som modig, stor i slaget, tolerant og frisindet. Stedet var og er ikke for dem som tænker og føler småt, hverken materielt eller åndeligt. Kritikeren Kenneth Tynan beskrev engang newyorkeren Norman Mailer med ordene 'grov i munden, fin i hjertet', en karakteristik som også kunne være en rammende beskrivelse af forfatterens egen barndomsby. New York kaldes "the Big Apple" men også "den vertikale metropol" og eventuelle fordomme om skyskraberes monotoni blev gjort til skamme – ikke to af de imponerende bygninger var ens. Diversiteten i det kulturelle udbud var enormt, fra museer og gallerier over bredspektrede musikspillesteder og teatre til parker, sportsarenaer, restauranter, barer, bogcafeer og detailhandelens myriader af etniske specialforretninger. Og alt imens man opsøgte seværdighederne, kunne man på gaden observere, at blandt de lokale blev der talt både engelsk, spansk, italiensk, arabisk, russisk og jiddisch uden at en eneste tog notits af det. Forskellighed beriger og dengang som nu er byen den førende kosmopolitiske metropol på vor planet. USA har ikke 50 stater, men 49 plus New York.

Blot et minuts gang fra Grand Central Station finder man Madison Avenue, som indtil for et par årtier siden også var hjemsted for de store reklamebureauer. De mennesker som arbejdede der, fik i folkemunde øgenavnet 'mad men'. Betegnelsen, der ud over henvisningen til lokaliteten (Madison Ave) også omfattede deres kreative erhverv, (mad advertising = madvertising), adfærd (skruptossede og arrogante) og kroniske sindstilstand (vrede og frustration).

Det er en genistreg at forfatteren, instruktøren og producenten Matthew Weiner i tv-serien "Mad Men" henlægger beskrivelsen af opbruddet i 60'erne til hverdagslivet på Manhattan hos et fiktivt reklamebureau med vokseværk – fra Sterling Cooper til Sterling Cooper Draper Pryce. For alle samfundsmæssige forandringer i værdiforestillinger, behov, smag, vaner, adfærd – udtrykt i iscenesat æstetik og tilvejebragt og formidlet gennem nye teknologiske innovationer – løber her kalejdoskopisk gennem kontorlandskabets lokaler.

I starten af 60'erne var det nærmest uamerikansk ikke at ryge. Alkohol på arbejdspladsen hørte til dagens orden i de organisatorisk højere luftlag. Ureflekterede racistiske vittigheder eller sexistiske bemærkninger blev affyret uden indsigelser, for begrebet 'politisk korrekthed' eksisterede slet ikke. I erhvervsvirksomheder var kvinder ren staffage. Drømmen for piger i senpuberteten var derfor først at melde sig til på et college for her at finde en passende mand og derpå nedsætte sig i en af forstæderne som hjemmegående husmor – det der i Danmark i 70'erne blev til villa, Volvo og vovse, men her baseret på 2 indkomster. Enhver kritiker af krigen i Vietnam blev stemplet som enten kommunistympatisør eller en pacifistisk tøsedreng. I tegneserier, på tv og i film blev den amerikanske kernefamilie portrætteret af henholdsvis Busser ('Blondie'), familien Petrie med Mary Tyler Moore ('The Dick van Dyke Show') og Rock Hudson og Doris Day ('Send Me No Flowers'). På pladespilleren og i bilradioen snurrede melodiske hits uden kant fra Burt Bacharach, den kropslige Motown sound samt den efterhånden meget konforme Elvis og Coke var noget man drak. Religiøs ortodoksi lagde sin klamme hånd på sæd og skik og tilstedeværelsen af homoseksuelle mænd og lesbiske kvinder var, havde man hørt, vist ret udbredt i Europa. På skoler over det ganske land var faget History et synonym for American History, amerikansk socialisme for kommunisme. Birmingham var en større by i Alabama, Paris en mindre by i Texas.

Dette mosaikbillede kunne fastholdes frem til midten af 60'erne, men så kom bruddet. Et generelt løft i uddannelsesniveauet (tillært viden) tilsat egne erfaringer (rejseoplevelser) brød mønsteret. Nye kulturer og normer havde

længe været i sin vorden og få skridt fra det fiktive reklamebureaus adresse på Madison Ave lå Union Square. Her havde en ung Andy Warhol, selv med en fortid i reklamebranchen, allerede etableret sig i de sidste år af 50'erne. På hans rå fabriksvægge, med pop art malerier portrætterende mærkevarer og den frembusende berømtedskulturs ikoner, var den nye forbrugerisme i 60'erne til skue. Dog var grænserne flydende; var det reklame ved anvendelse af nye teknologier eller var det industrialiseret kunst? Medtager man Broadways teaterkvarter, inklusiv Off-Broadway, kunne man tegne en cirkel, og inden for en radius af blot 1 km indfange de 3 adresser. På Winter Garden Theater kørte Bernsteins og Laurents West Side Story for fulde huse fra efteråret 1957 og 2 år frem; en musical der tematisk belyste sociale uretfærdigheder og kulturelle spændinger mellem etnisk hvide og nytilkomne puertoricanere. Vest for Broadway, når man havde passeret Wall Street på venstre side, lå kvarteret Greenwich Village, i 50'erne hjemsted for de rebelske beatnik-bohemer og en forløber for 68'ernes hippie-kultur. Jo, "Mad Men" instruktør og forfatter Matthew Weiner har valgt lokalitet og tid med omhu.

Det første brud: Fra objektivisme til subjektivisme, image-æraen er født

Med den store og veluddannede baby boomers generation født under og lige efter 2. verdenskrig (i 1950 havde 35% af alle personer over 25 år en high school uddannelse eller højere, i 1970 var tallet 60%) er radikale fortidsbrud og nye fremtidsvalg under opsejling. Et spagt opgør med de fastlåste familiemønstre og boligformer er på vej. De første demonstrationer mod krigen i Vietnam finder sted. Debatfora om køns- og racediskrimination afholdes. Aktiviteter til fremme af øget seksuel frigørelse, individualisering samt selvrealisering ser dagens lys. Gårdsdagens tabuiseringer bliver morgendagens diskussionsemner på campus og ved middagsborde.

På reklamebureauet Sterling Cooper bliver alle trends (udviklingstrin) i en opblomstrende og bredviftet kulturindustri opsamlet, registreret og kommercielt udnyttet til realisering af den amerikanske drøm om lykke og rigdom gennem erhvervelse af materielle goder. For den industrialiserede verden kan intet årti fremvise vækstrater der bare tilnærmelsesvis matcher 60'erne, hvilket også kan aflæses af tidens optimistiske valgslogans – i USA 'We can do better', i Danmark 'Gør gode tider bedre'. Almindelig annoncering for at øge kendskab og præference i "produkt-æraen" gennem rationel og tekstrig information var imidlertid ikke længere nok. USP (Unique Selling Proposition – produktets komparative fordele) aftog i effekt, for de egenskaber tilbød alle produkter i de år og dem var der mange af. De objektive værdier, værdsat af en ældre, autoritetstro generation opvokset i et knaphedssamfund, blev gennem tiåret afløst af billedrige og tekstfattige annoncer. Nu skulle der appelleres til stemninger og følelser – ESP (Emotional Selling Proposition) – målrettet et ungt og købedygtigt publikum uden erindring om den store depression. I de nye tider anskaffer de sig en bil på en afbetalingskontrakt, fylder benzin på med et kreditkort og kører ud på en nylig anlagt highway finansieret med statsobligationer. Mens forældrene levede efter et månedsbudget, levede deres ubekymrede børn efter en aktuel indtægt i indeværende år plus en forventning om en endnu større indtægt året efter – og det er noget der kan løfte BNP. Et samfund styret af produktion (udbud, push) omlægges til et samfund styret af marketing (efterspørgsel, pull). Bureauet Sterling Cooper skal nu sælge produkter på imaginære tillægsværdier – ikke hvad diverse anskaffelser kan gøre for dig, men hvordan din familie, vennekreds og kolleger vil placere og forholde sig til dig, hvis du anskaffer dem. I "image-æraen", med de identitetsopbyggende, imaginære tillægsværdier kan kort- og langvarige brands (mærkevarer) ikke blot afsættes, men afsættes til en højere pris. Så høj at værdien af den skabte illusion langt overstiger den meromkostning som udgiften til promotion afstedkommer. Det er et af temaerne i 'Mad Men' og i den kontekst skal overskriftens henvisning til postmoderniteten forstås.

Beundrende veninde: "Det er vel nok et yndigt barn, du har".

Moderen: "Åh, det er ingenting at tale om – så skulle du bare se et billede af ham".

Daniel J. Boorstein: Den syntetiske Verden (The Image), 1961

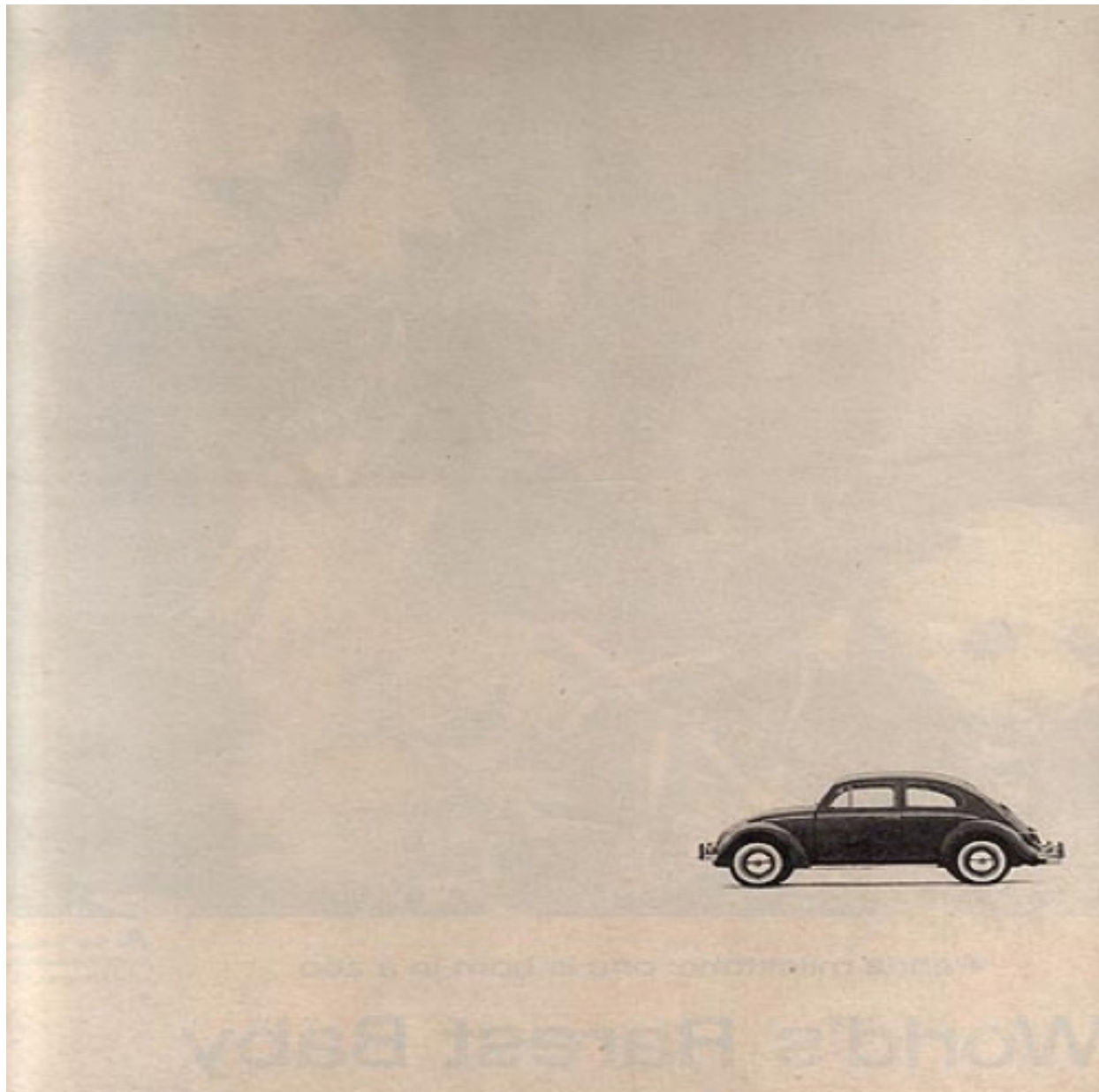
I starten af 60'erne var image kampagner rettet mod brands. Snart blev de udbygget til også at omfatte alt fra erhvervsledere, skuespillere og politikere til koncerner, rejsemål og lande, hvorfor et reklamebureau blev suppleret med IR- og PR-bureauer. Formålet var det samme: i en balanceret symbiose både at skille sig ud fra mængden i overflodssamfundets nye tv-virkelighed ved at sælge individers, virksomheders og lokaliteters 'berømmelse' som et synonym for 'storhed' og samtidig fremstå i et hverdagsgenkendeligt, positivt skær. Spin-doktor generation 1.0 var født.

Image kampagner kunne være en ærlig sag, hvis kommunikationen var troværdig. Det var den hos David Ogilvy ("The consumer is not a moron. She is your wife"). Han navngav æraen og indrykkede allerede den første trendsættende annonce i 50'erne: "The man in the Hathaway shirt". Med et beskedent reklamebudget blev en lille fabrikant fra Maine den førende udbyder i USA af eksklusive skjorter – den opmærksomhedsskabende stop-effekt var øjenklappen (modellen var en baron af russisk-italiensk afstamning med et udmærket syn på begge øjne), den umiddelbare fremtoning formidlede billedet af en aristokratisk verdensmand (en David Niven lignende figur, som afsendte budskabet luksus og høj pris), ledsagende tekst en understregning af skjortens eksklusivitet ned til mindste detalje (som derfor kun kunne købes i selektivt udpegede specialbutikker) Annoncen vakte så megen opmærksomhed, at den inspirerede til genbrug. I alle afskygninger dukkede dens idegrundlag op – et kunstmagasin afbillede nøgne voksmannequiner med en øjenklap, i en tegneserie så man boxerhunde, der løb ud af butikker med en øjenklap....



Kilde. Bureauet Ogilvy & Mather

Til en aktion kommer der altid en reaktion. At lægge afstand til prestige-produkter er jo også et image, hvorfor en voksende skare af forbrugere fandt egen identitet og signalværdi i at reagere modsat hovedstrømningerne. Formålet med et ur er strengt taget kun at vide hvad klokken er, hvorfor Swatch for mange blev et fuldgældigt alternativ til Rolex. En bil skal jo egentlig blot transportere føreren fra A til B og hvis det er opgaven, kan en lille pris- og benzin-økonomisk VW-boble tilfredsstille det samme behov som en stor Buick Skylark. Hvorfor Doyle, Dane & Bernbach fremstillede annoncer som nedenstående.



It makes your house look bigger.

As houses are getting to be bigger, so houses are getting to look smaller. It's one little Volkswagen can put everybody back in its proper perspective. VW parked in front does big things for house. And your garage. To say nothing of the fact that it's a real economy car.

some things smaller. Gas bills, for instance. (At 32 mpg, they'll probably be half what you pay now.) You'll probably never add oil between changes. You'll certainly never need anti-freeze. Tires go 40,000 miles. And even insurance rates less.

in a Volkswagen is the inside. But there's as much legroom in front of a VW as there is in the biggest cars. When you think about it, you really have only two choices: You can buy a bigger house for who-knows-how-much.



Kilde: Bureauet DDB

Image-æraen med dens kampagner havde dog også sine faldgruber – den var beslægtet med både de selvbedrageriske løgne og de udspekulerede manipulationer.

I image-æraen dyrkes narcissismen og den hæmningsløse opportunisme ved brug af illusioner, hvilket tv-serien 'Mad Men' giver flere konfliktfyldte eksempler på. For ernærings- og kemikoncernen Dow er det f.eks. ikke let at fremstille en troværdig image kampagne, når den på én og samme tid gerne vil spejle sig som leverandør af glas og keramik til husmødre og glutenfrie kosttilskud til hospitaler, men fortie at den også fremstiller napalm til krigen i Vietnam.

På det individuelle plan modsvares denne identitetssløgn af tv-seriens hovedperson, den kreative chef, Don Draper, hvilket afsløres i et flashback. For at slippe ud af Korea-krigens helvede bytter han i en pludselig indskydelse navneskilt med en kammerat, der er blevet dræbt kort tid før hjemsendelse. Udstationeret som Whitman rejser han nu hjem med navnet Draper, mens den rigtige Draper sendes hjem i en kiste påhæftet en seddel med navnet Whitman. (Den første som afslører dette identitetstyveri er Anna, enken efter den rigtige Don Draper, en kvinde som med tiden bliver hans eneste egentlige sjæleven). Det er denne nye og stadig unge Whitman-Draper, vi møder i seriens start. En mand der lever i en selvskabt og syntetisk virkelighed, som et image, en konstruktion, et produkt. Hans manipulatoriske løsningsforslag til kunder konfronteret med en begyndende krise eller en prekær afsløring er da også det samme som det han udstikker internt i virksomheden til underordnede og praktiserer i eget hjem: "This didn't happen". Fortræng det. Afled opmærksomheden. Flyt fokus. Fej det ind under gulvtæppet. Få en ny identitet. Hvem er koncernen Dow? Hvem er mennesket Draper?

"This didn't happen". Det er forbløffende så mange personer i og uden for bureauet der gennem seriens episoder bruger netop den virkelighedsfortrængende vending. En hjemmegående husmor ramt af et blackout, en hemmeligholdt bortadoption efter en uønsket graviditet, en rådgiver for en borgmester med en uheldig udtalelse, en top executive som har mistet en stor kunde, en annoncør for et tobaksmærke konfronteret med en sundhedsrapport fra FTC, to medarbejdere dagen derpå efter et engangsknald til et party på bureauet...

Tankevækkende og paradoksalt er det da også, at det er umuligt at finde blot én mand eller kvinde på det mandschauvinistiske reklamebureau – et erhverv hvor man ellers skulle leve af at sælge drømme om det gode liv – der er tilfreds med egen tilværelse. Ingen ser ud til at hvile i sig selv, for ingen er sig selv. Mænd bryder grædende sammen bag bilrattet eller kontorværelsets matterede ruder, kvinder foran spejlet på toilettet eller ved omstillingsbordet. Skuffelse og vrede hos machomænd dulmes med tobak og alkohol ad libitum og kedsomhed og identitetskriser fortrænges med promiskuitet og eksperimenter med psykedeliske stoffer. Sekretærens vigtigste opgave forekommer at være evnen til over for omverdenen at skjule chefernes gøren og laden på kontoret, og deres svinkeærinder ude i byen. Da en sekretær bliver afskediget, er det ikke med den begrundelse at hun har begået faktuelle fejl, men fordi hun ikke har evnet at skjule sin chefs skyggesider. Facaden, det perfekte image, som kunder, andre chefer og det øvrige personale gerne skulle have af ham, er ridset.

Slet skjulte moralske brister er gennemgående træk hos de fleste af seriens utilpassede mandlige hoved- og birolleindehavere, men de undertrykte kvinder er ikke meget bedre. For at overleve i den hierarkiske og følelseskolde virksomhedskultur spiller de med på mændenes præmisser; de både lyver, indgår studehandler, sladrer, bagtaler og lægger fælder for hinanden. Women's Liberation Movement blev da også først grundlagt i Chicago i 1967.

Den yppige chef for det kvindelige personale, Joan Holloway, har allerede ved ansættelsen løjet om sin alder, for det er en katastrofe snart at runde de 30 og som kvinde endnu ikke være gift. Dernæst fortier hun som nygift over for manden, at han ikke er far til deres kommende barn. For senere, i jagten på at få et bilmærke på kundelisten, selv foretage et karrierespring på bureauet ved at indvilge i et seksuelt samkvem med den potentielle kundes vigtigste beslutningstager.

Omstillingsdamen Lois Sadler røber gerne fortrolige oplysninger til mellemedere. Hun har lyttet med og ved derfor, at bureauet er ved at blive opkøbt af en engelsk konkurrent. Som modydelse for den åbenmundede adfærd kræver hun til gengæld at blive flyttet væk fra det evigt kimende telefonbords helvede. *Wheeling and dealing.*

Tekstchefen Paul Kinsey ville egentlig hellere have været forfatter. På bureauet fremstår han som en i amerikansk forstand liberal intellektuel med en sort kæreste og meddeler, at han sammen med hende vil deltage i borgerretsmarchen til Mississippi for at registrere afroamerikanske vælgere. Den progressive profil er imidlertid et meget påtaget image og tjener mestendels til at placere ham som repræsentant for den venstreradikale fløj i det demokratiske parti. Først, med udsigt til en interessant forretningsrejse, melder han afbud til kæresten. Derpå, "efter moden overvejelse og i den vigtige sags tjeneste", melder han sig atter under fanerne. Men fortier, at den egentlige årsag til hans kovending er at forretningsrejsen blev tildelt en anden ansat. Medejers Roger Sterling er som Don Draper en skørtejæger, men også med en panisk rædsel for den tredje alder. Som søn af en af firmaets stiftere er han født med en sølvske i munden og for ham er kedsomhed den største dødssynd. Sterling er hedonist og hedonistens behov tilfredsstilles hverken hjemme eller på kontoret. Han benytter derfor enhver given lejlighed til at komme væk – ud på en bar eller restaurant, afsted på en forretningsrejse, hen til et selskab, over til en elskerinde eller call girl på et hotel, frem til golfbanen. Her minder den vittige men meget grovkornede Sterling i adfærd en del om Draper, blot i en ældre udgave. De 2 mænd har andre fællestræk, såsom manglende evner til verbalt at vedstå sig egne fejltagelser og påskønne andres indsats. Det gælder i forhold til hjemmets forsømte børn og det gælder i forhold til bureauets undervurderede medarbejdere. Som compensation overøses førstnævnte med gaver og sidstnævnte med 100 \$ sedler trukket lige op af egen tegnedreng. Sterling afviger fra Draper ved ikke kun at være umoralsk, men også amoralsk. Det afsløres ved at det ikke generer ham det mindste at blive taget i en løgn. "So what?", svarer han. Efter to hjerteanfald er det dog slut med at køre i overhalingsbanen og ryge 40 cigaretter om dagen. Den er også helt gal med den unge og ambitiøse kundedchef, Pete Campbell. Opvokset i det velstående, konservative establishment i New England indgår han et passende ægteskab med en kvinde fra samme sociale overklasse. Ægteskabet er ren image pleje og der går ikke længe før hun er parkeret og isoleret i et mondænt hus i forstæderne, alt imens han selv mandag til fredag – officielt med den undskyldning at han har så meget arbejde, men reelt for at fastholde fortidens playboy tilværelse – har erhvervet sig en lejlighed i byen.

"Stately homes... croquet lawns, village greens..." sang Ray Davies om i nummeret Victoria, en kærlig og ironisk vise om det britiske imperium. Det kunne for så vidt også have omfattet det meget John-Updikeske angelsaksiske Westchester County, hvor materielt velstillede hjemmegående husmødre gable kæderne af led og dagdrømte. Tiden blev i eftermiddagstimerne anvendt på tv-kanalernes soap operas eller i velgørenhedsforeningers fællesarrangementer. I det gæstfrie WASP eller jødiske miljø kunne man opleve lidt af hvert, også uddeling af hædersbevisninger til medlemmer der lokalt havde udført en særlig indsats. Til en aftenfest i Larchmont blev et kvindeligt medlem belønnet med en broche. "It's not much", sagde komiteens formand, en kvinde omkring de 50. Enhver kunne ved selvsyn konstatere, at det var løgn, for den var stor. "But it is from Tiffanys", tilføjede hun. Og så vidste man, at den måtte have kostet det blå ned fra himlen. Denne tilværelse var måske ved første øjesyn behovsopfyldende for mødre født mellem de 2 verdenskrige, men for deres collegeuddannede døtre lignede det mere et mareridt. Det gjorde segregationen mellem racer og religioner i det ellers ret progressive New York også. I "The American Yacht Club" i Rye kunne afroamerikanere hverken blive medlemmer eller komme ind som gæster. Men det samme gjaldt såmænd også jødiske venner fra Rye og Scarsdale.

Kundedchef Pete Campbell går heller ikke af vejen for at udnytte en indsigt i hans overordnede chefs kompromitterende fortid, en indsigt han har erhvervet ved at åbne en postforsendelse der ikke var adresseret til ham selv. Som pressionsmiddel skal denne viden bruges til fremme af egen karriere. Det med at lyve og føre et dobbeltliv ligger

til familien. Da Campbells far dør ved en flyulykke udebliver den forventede arv. Faderen har brændt alle pengene af på medlemskab af dyre klubber, filantropi til fremme af netværksrelationer samt gambling. Et helt kapitel for sig er Pete Campbells forhold til den flittige og kreative Peggy Olson. Da hun starter i firmaet i 1959 er hun en uskyldsren pige i senpuberteten fra et meget bornert og småborgerligt, katolsk hjem. Det piedestaltagtige, uskyldsrene image forsøger Campbell krampagtig at fastholde, endskønt enhver blot nogenlunde observant person ved, at piger bliver til kvinder og frigør sig løbende. Nu siger kalenderen 1963 og alligevel sender han skævt bebrejdende blikke til den 'nye' Peggy. Hun er på afveje, det er ikke hans egen fortidsbundne og fotografisk lagrede erindring om en pige han tydeligvis har været lun på, der bør tages op til revision. Så er der art director Sal Romana, der er så dygtig i rollen som skabsbøsse (eller biseksuel?) at ingen på kontoret og knapt ej heller konen fatter mistanke. Og den nyansatte kundekontakt, den sleske kamæleon Bob Benson, der både lyver om sin familiære baggrund og sine eksamenspapirer, hvilket man sagtens for en stund kan slippe afsted med i et så autodidakt miljø som reklamebranchen.

Det er ikke til at blive klog på, om det vi som tv-seer er vidne til, er børn der aldrig er blevet voksne, eller voksne der leger de stadig er børn. Uanset hvad evner de i længden ingen af rollespillene. Dette er en forestillingsverden med et interiør, en påklædning og ansigter som stilistisk kunne være taget ud af en tegneserie og hvor kun taleboblerne mangler. Spørgsmålet er ikke hvem du er, men hvad du enten kan bilde omgivelserne ind du er, eller hvad omgivelserne ønsker at tro, du er. Dette er image-æraen og den er genkendelig.

Som 50'erne var "produkt-æraen" og 60'erne "image-æraen" blev 70'erne og de følgende årtier "positioningsæraen" – en overbygning på "image-æraen" og navngivet af samme person, den flamboyante reklameguru, David Ogilvy. Først var der alt for mange produkter. Snart blev der også en overproduktion af image annoncer for den smarte Pepsi-generation, hvide sandstrande med blå himmel hvor far og mor i venners lag konsumerede Martinis, og mytologiske cowboys der red gennem Marlboro Country. Bombardementet af følelsesladede påvirkninger gjorde til sidst forbrugerne helt immune. Der var for meget 'støj' og det var umuligt at udskille det ene brand fra det andet. Nu gjaldt det om at finde en ledig plads til produktet i forbrugernes hjerne, at finde sin egen position, være unik og dermed blive husket. Dette trin i reklameverdenens evolution vil ikke yderligere blive berørt, men det kan anbefales interesserede læsere at anskaffe den pædagogiske og morsomme lærebog, "Positioning – the battle for your mind", skrevet af Al Ries og Jack Trout. Så vil man også forstå hvorfor der blev et stort marked for alt fra modetøj fra Benetton, iPads fra Apple til populistiske partier som The Tea Party Movement...og Dansk Folkeparti.

Fra 1966 og frem blev virkelighedsbilledet et helt andet end fra årtiets første halvdel. Først var en præsident myrdet, nu også en præsidentkandidat og to borgerretsforkæmpere. "The most trusted man in America", nyhedsankerman Walter Cronkite på CBS, erklærede i 1969 – efter Tet-angrebet og My Lai massakren på civile – krigen i Vietnam for moralsk tabt. USA havde mistet sin uskyld. Det var heller ikke længere sejt at ryge. På skoler og arbejdspladser blev rygere behandlet som en kaste, alt imens cannabis florerede til college fester.

Det var også slut med de slikkede, kunstiggjorte popstjerner, "The Fab Four" fra Liverpool var kommet til byen og i deres slipstrøm trak de rullesten og sjovt tøj fra London med sig. På den førende radiostation, WOR FM, smed DJ Murray the K gerne lange numre fra The Doors ("The End") og Dylan ("Sad Eyed Lady of the Lowlands") på pladetallerkenen – også fordi efterspørgslen havde flyttet sig fra 2:35 minutter "one-hit-wonders" til koncept-LP'er. Borgerskabets yndlingskomponist, Burt Bacharach, afslørede at han privat var venstreradikal. Mary Tyler Moore havde fået sit eget show og var gået fra hjemmegående husmor til single med egen karriere. "Førsteelskeren" Rock Hudson viste sig at være bøsse og døde senere af aids.

Det andet brud: Neoliberalismens fremmarch

I 1957 udkom science fiction romanen 'Atlas Shrugged', en moppedreng på over 1 200 sider, skrevet af den russisk-amerikanske forfatter Ayn Rand. Heri beskrev hun et apokalyptisk samfund, hvor stærk regulering, høje skatter og embedsmænds og fagforeningers dæmonisering af de rige medførte et rent diktatur og en deraf afledt flygtende skare af skabende entreprenører – de lukkede simpelthen i protest deres virksomheder. Rand, selv varm fortaler for ren laissez faire kapitalisme, opbyggede i romanen et billede af et dystopisk miljø uden initiativ, retfærdighed og personlig frihed, et univers som fik hele samfundet til at styrte sammen. Bogen fik ringe anmeldelser, men kommercielt blev den en succes. Det vil næppe være en overtrædelse af injurielovgivningen, når man påstår, at romanen i særlig grad appellerede til et publikum, der ikke bare én gang i kvartalet frekventerede den lokale boghandler eller folkebiblioteket. Den blev solgt på dens ideologiske agitation, ikke indholdets litterære kvaliteter.

Helt i pagt med denne udlægning er den arbejdende bestyrelsesformand, den excentriske republikaner Bert Cooper fra tv-fiktionens reklamebureau, da også besat af 'Atlas Shrugged'. Med dens iboende menneskesyn er det en bog han med glæde anbefaler og rund hånd uddeler til højre og venstre. Det styrker kun seriens troværdighed, at samme arbejdende bestyrelsesformand nok fremstår karikeret, men ikke endimensionel. Han er, sammen med den finansansvarlige i dele af serien, englænderen Lane Pryce, de eneste ledende medarbejdere som agerer med forstandighed i forhold til økonomi, personale, kunder og andre interesser.

Helt i pagt med samme udlægning uddeler Ayn Rand Institutet i den virkelige verden hvert år 400.000 eksemplarer af samme bog gratis til high school elever i USA, og herhjemme har Lars Seier Christensen fra Saxo Bank fået bogen genoptrykt på dansk ('Og Verden Skælvede') i et oplag på 15.000 eksemplarer og udsendt den til politikere, erhvervsledere, opinionsdannere og kunder.

TV-seriens hovedperson, den kreative chef Don Draper, portrætterer en helt anden version i den neoliberalistiske bølge, en variant af libertarianeren. Han er af overbevisning apolitisk og i adfærd nærmest anarkistisk. Han meldte sig som frivillig til Korea-krigen, men kom hjem som pacifist. Draper er eksistentialist med jeget i centrum, livsnyder, temperamentsfuld, nysgerrig, impulsiv, eksperimenterende og – med måde – frisindet og tolerant. Det frisindede og tolerante omfatter nu mest hans egne seksuelle sidespring, i mindre grad eskapader fra kvindebekendtskaberne i hans liv. Og det gælder i særdeleshed ikke mænd der flirter med hans kone og ej heller når han finder hendes påklædning upassende suggestiv. For casanovaen Draper ligger det lige for at henvise til luder/madonna komplekset. Det frisindede og tolerante røbes også i hans forhold til børneopdragelse – Benjamin Spock har ikke levet forgæves – og i hans stiltiende accept af seksuelle minoriteter, men kun så længe de ikke skilter med det.

Den autodidakte Don Draper lever i nuet og opfatter sig selv som en virksomhed, sin egen lykkes smed i et postuleret klasseløst samfund. Så egocentreret, umeddelsom og egenrådig, så storforbrugende af tobak, alkohol og kvinder, at det på et årti får fatale konsekvenser for ham selv og hans omgivelser, heri indbefattet to selvmord. På intet tidspunkt i seriens 6 første sæsoner (de sidste 2 er på vej) indgår han reelt i blivende fællesskaber – ikke i familiesfæren, ikke i kunde- og vennekredsen, ikke på arbejdspladsen. Han agerer i alle sammenhænge som overtalelsens mester i det nye forbrugersamfund, men kun i 1:1 relationer: ham selv vs. den mand eller kvinde han står over for. Når en karriere-kvinde, forespurgt hvorfor hun er ugift, svarer at det ikke er et fravalg, men hun blot ikke har fundet en mand hun kan elske, replicerer Draper kynisk, at hun da også har ledt efter noget, som ikke eksisterer. "Love is a word invented by people like me to sell nylons".

I et af seriens tidlige afsnit ser vi ham henvende sig til en bargæst, der sidder og læser i Frank O'Haras digtsamling 'Meditations in an Emergency'. Forespurgt om bogen er interessant, svarer manden, observerende Drapers glatbar-

berede ansigt og skræddersyede Brooks Brothers forretningshabit, let nedladende: "Det er vist ikke noget for dig". Titlen fanger dog Drapers interesse og han anskaffer sig bogen.

'Meditations in an Emergency' af newyorkeren Frank O'Hara udkom i 1957 og var et ukendt værk for denne artikels forfatter. Digtsamlingen fremstår som en dagbog og beskæftiger sig kun med samtidige fænomener, steder, begivenheder, aldrig fortidens. Gennemgående temaer er derfor ganske logisk 'diffus identitet' og 'manglende identifikation'. "It may be the coldest day of / the year, what does he think of / that? I mean, what do I? And if I do, / perhaps I am myself again". Rytmen i sproget bryder med hvad man normalt forventer i digte og kan være inspireret af den frihed man i 50'erne fandt i bebop jazzen. De vittige og tørre autobiografiske beskrivelser leder tankerne hen på Tom Wolfe. Digteren lever i nuet og det er ikke så mærkeligt, at Don Draper finder digtsamlingen interessant – den beskriver jo hans egen maskerade. Antroponymet Draper ligger ikke langt fra substantivet 'draperi', gardinet i et værelse, scenetæppet i et teater.

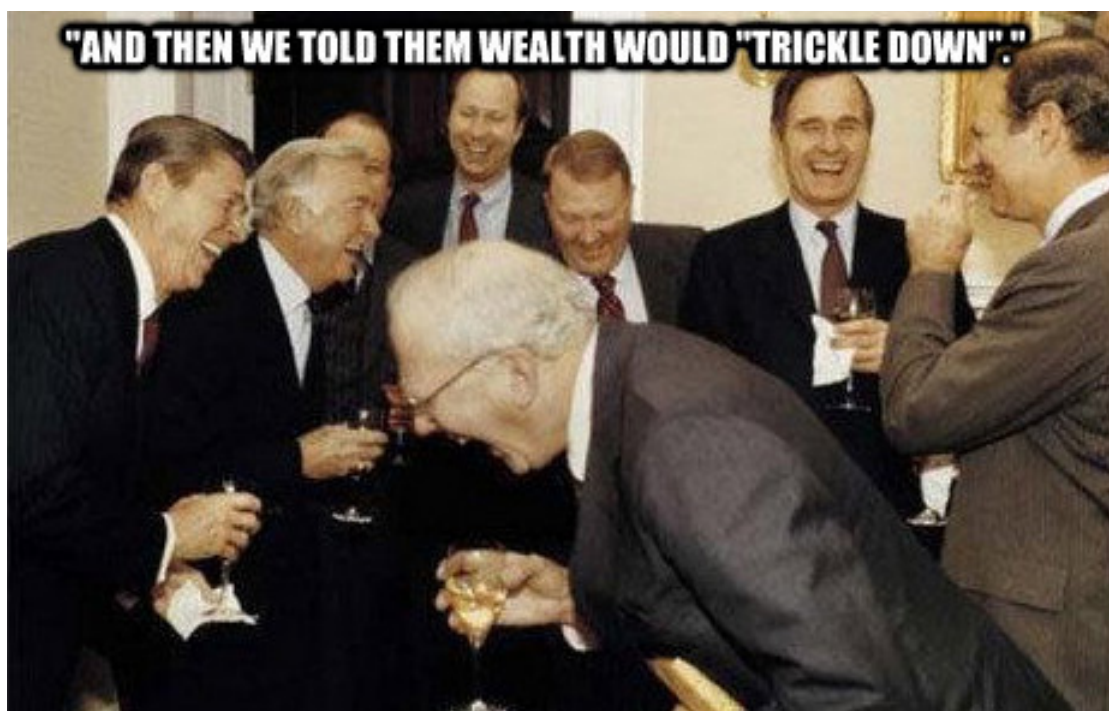
I et afsnit ser vi ham smide bogen i en postkasse med påskriften: "Den fik mig til at tænke på dig". I et senere afsnit afsløres det at modtageren er Anna Draper, enken efter den dræbte soldat hvis identitet den nye Draper har overtaget. Selvfølgelig "måtte han tænke på hende", for hun har som den eneste gennemskuet hans dilemma. Hendes udlægning af digtsamlingens essens er da også: "It means the only thing keeping you from being happy is the belief that you are alone". Draper har ikke selv valgt at være en libertariansk enspænder, omstændighederne har valgt det for ham. Libertarianerens dyrkelse af egoets uindskrænkede frihed på bekostning af kollektive interesser når urkomiske højder ved privatlivskrises i det draper'ske hjem. Når Drapers udsvævende liv medfører at fru Betty Draper føler sig ensom og forsømt, bliver hun sendt til psykiater. Når datteren efter forældrenes skilsmisse føler sig forladt og svigtet, sender de hende hen til psykolog. Egoets dyrkelse af den personlige frihed er ikke blot uindskrænket, den er også ufejlbarlig. I det mindste hen til næste led i familiekæden.

Don Draper er et omvandrende dementi af tesen om at summen af laster er konstant, for han er storkonsument af alle tilværelsens mange tilbud. De forsonende karaktertræk er at han hverken er overdreven materialistisk eller pengepuger, tværtimod er han meget generøs når det kommer til de få nærtstående. Hans forhold til penge er eksplicit et middel til at opnå det ultimative mål, ubegrænset personlig frihed – en arketypisk amerikansk drøm. Helt i pagt med den ånd afviser han da også et økonomisk attraktivt tilbud fra et konkurrerende bureau med den begrundelse, at de som børsnoteret selskab ikke kan tilbyde ham den handlefrihed han ønsker. Nok er Draper umoralsk, men amoralsk er han ikke. Når ledelsen af opportunistiske årsager (i forventning om en større konto hos en nuværende klients konkurrent) sender Draper i byen for at opsiges en loyalitetsbaseret kontrakt – "evig trokab så længe de begge voksede" – er Draper oprigtig fortørnet og utilpas. Ikke alle sider ved de nye tider passer ham og det er næppe en tilfældighed, at instruktør og forfatter Weiner har valgt, at hans yndlingscocktail skal være 'Old-fashioned'. Uden regelmæssig motion, med eskalerende tobakshoste, besvimelsestilfælde, hallucinationer, opkastninger afstedkommet af angstanfald og indtagelse af megen alkohol, virker hans deroute i sidste halvdel af 60'erne uafvendelig. Det er ikke nemt at være Don Draper, når han konstant bliver jagtet af et spøgelse ved navn Dick Whitman. Den frivole Draper, opdraget i et fattigt arbejds miljø i 30'erne og en adfærd der rummer elementer fra 50'ernes og 60'ernes fremherskende og konfliktende moralkodeks, fremstår som en metafor for og en allegori over USA's storhed og fald.

I den virkelige verden kommer neoliberalismens gennembrud hverken fra Capitol Hill eller det Hvide Hus, for det politiske establishment er enten demokrater fra centrum og centrum-venstre eller neokonservative og klassisk konservative republikanere. Gennembruddet kommer ej heller decentralt fra valgte borgmestre og guvernører i USA's 50 stater. Sammenhængskraften i 60'ernes økonomi styres gennem regeringens finansbudgetter og lokalt udstedte skatter og afgifter. Nej, neoliberalismens begyndende indtrængning sker via monetarismen (likviditet & rente) og i hovedtræk uden om det demokratisk-parlamentariske system. Dette eksemplificeres på bedste vis gennem den

dengang unge og, skulle det vise sig, vordende chef for Nationalbanken (FED), Alan Greenspan. Allerede før indgangen til 60'erne konverterede han til førhen nævnte forfatterinde, veninden Ayn Rands filosofi, 'Objectivism'. Efter den lunkne modtagelse af 'Atlas Shrugged' skrev han i et brev til New York Times et harmdirrende forsvar for hendes roman: "It is a celebration of life and happiness. Justice is unrelenting. Creative individuals and undeviating purpose and rationality achieve joy and fulfillment. Parasites who persistently avoid either purpose or reason perish as they should". Tak for kaffe.

Den førende og mest trendsættende økonom i 2. halvdel af det 20. århundrede var monetaristen Milton Friedman. Mindre stat, mere liberalisering samt en inflationsbekæmpende, stram pengepolitik der i ligevægt slavisk fulgte realvæksten i samfundsøkonomien. Sådan lød opskriften allerede i Friedmans klassiske værk fra 1960: 'A Program for Monetary Stability'. Denne svorne tilhænger af personlig og økonomisk frihed gennem laissez faire kapitalisme blev et samtaleemne i 60'erne, af samme grund og som rådgiver for præsident Reagan og regeringer dækkende 3 kontinenter blev hans økonomiske modeller fremherskende i 80'erne. Om Ayn Rand er han citeret for følgende: "Ayn Rand had no use for the past. She was going to invent the world anew. She was an utterly intolerant and dogmatic person who did a great deal of good". En tredje beundrer af Rand var en mand ved navn Ronald Reagan, der allerede tilbage i 1966 priste hendes tanker. En beundring der dog ikke var gensidig, mestendels fordi Rand – modsat Reagan – var ateist, tilhænger af fri abort og liberalistisk laissez faire kapitalisme. Hvordan Rand ville have reageret på den førhen konservative Reagans neoliberale 'trickle down economy' fra 1986, en beskatningsmodel der éntydigt begunstigede de formuende, er ikke til at vide. Rand døde i 1982.



Kilde: Quickmeme.com

Men at 'trickle down economy', en sidegren af den i 1982 implementerede 'supply side economy', var liberalistisk, er uomtvisteligt. Ligeså at modellen ikke virkede som lovet – den skabte et gigantisk hul i statskassen, øgede statsgælden, medførte faldende realløn for middelklassen, ingen vækst i private investeringer og forbedring af beskæftigelsen var ganske moderat. De i forvejen rige sagde pænt tak for gaven og beholdt skattegevinsten i lommerne.

Udbredelsen af den liberalistiske filosofi og politik har allerede i 60'erne et vist tag i yngre, aspirerende erhvervsledere i almindelighed og Wall Streets unge opkomlinge i særdeleshed, men den slår først igennem i 80'erne ved

et generationsskifte. Med deres minimalstatsfilosofi – sammenfaldende med at Greenspan, med en fortid som rådgiver for både Richard Nixon og Gerald Ford, sætter sig i formandsstolen i FED – indtager den nye generation mange af ledelsesposterne i Reagans USA. Det bedste eksempel er Goldman Sachs, verdens største og mest hæderkronede investeringsbank. Med rådgivning til både private kunder, virksomheder og regeringer (også den danske, såmænd), kendt gennem mere end hundrede år for saglighed i ord og ordholdende i handling. De klassisk-konservative dyder forsvandt ved et generationsskifte hos Goldman Sachs i 80'erne, hvor en ny liberalistisk filosofi bliver realiseret løbende gennem ny lovgivning. Den bliver internt praktiseret i en matrix-organisation og understøttet af ansatte lobbyister, mens den eksternt bliver udbredt af agiterende tænketanksinstitutter som det uafhængige Brookings Institute, de konservative og neokonservative Heritage Foundation og American Enterprise, det neoliberale Cato Institute (brødrene Koch med flere) samt hele Washington Consensus skolen. Ballet åbnes med Garn - St. Germain Act af 1982 og der slukkes og lukkes med Gramm - Leach - Bliley Act af 1999. Bølgen af dereguleringer, som omfattede mange sektorer, var ikke udelukkende fiaskoer. Liberalisering viste sig gavnlige på flytransport og kommunikation, uheldig på energi og miljø, skæbnesvanger i finanssektoren. Det mest tiltrængte område, landbrug, blev ikke berørt.

På positivlisten: med kabel-, satellit- samt netteknologier og væk fra de jordbaserede medier har filmkunstnere helt eller delvist frigjort sig fra emsige politikeres overvågning og censur. Vi har fået værker fra Netflix, HBO og AMC som "House of Cards", "The Sopranos" og "Mad Men". Tilmed uden afbrydelser og fri for grimme budskaber i skærmens hjørner. De nye distributionskanaler er imidlertid totalt domineret af amerikansk kultur, så hvad med et europæisk modspil i EU-regi?

På negativlisten: med Goldman Sachs som værste eksempel medførte liberaliseringen, at der blev åbnet op for finansielle supermarkeder uden vandtætte skotter og dokumenteret soliditet mellem forretningsenhederne. Derved kunne de et sted i huset tjene mia. af \$ på at underskrive og formidle realkreditobligationer med junk-status (MBS) for derpå, tilsat 'gearing', et andet sted i huset tjene mia. af \$ på at vædde med markedet om "hvorvidt selvsamme obligationer nu var et godt køb". Det andet sted i huset sagde nej og de fik ret. Denne spekulation var tilmed en væsentlig årsag til at 2 af selskabets største konkurrenter, Lehman og Bear Stearns, bukkede under. De var så uheldige at ligge inde med en portefølje på over 100 mia. \$ af de giftige aktiver som Goldman Sachs først havde rekommanderet og videreformidlet for siden at spekulere imod. "You can't keep a smart crook down"!

Lighedstegnene mellem 60'ernes og 70'ernes reklamebureauer og skyggebanksaktører i de seneste 3 årtier er påfaldende. Der er ikke langt mellem Matt Weiners 'Mad Men' på Madison Ave om 60'erne til Martin Scorseses 'The Wolf of Wall Street', Oliver Stones "Wall Street" og "Money Never Sleeps" om 80'erne og fremefter. I begge perioder agerer aktører i begge sektorer med oppustede værdier i liberaliserede markeder, og image-æraen flourerer begge steder. Engang var 'images' folkelige betegnelser nedefra og op i samfundshierarkiet for ønskværdige idealer. Under postmodernismen blev en ny virkelighed af 'images' oppefra og ned skabt og solgt af købmænd, som tilmed til lejligheden havde opfundet både deres eget sprog og deres egen målestok som vurderingsgrundlag. Bureauet Sterling Cooper havde >65% af samlet forretningsgrundlag placeret i reklamebudgettet for ét cigaretmærke og forstod ikke betydningen af risikospredning. Finansjonglørerne begik den samme fadæse i de følgende årtier, hvor de, sanktioneret af Greenspan, uden fornøden spredning først kastede sig over Internet-aktier og – da den boble bristede – derpå over boligmarkedet. Begge steder var bonusordningerne enorme, pengene hurtige og det vrimlede med sprut, kokain, amfetamin & quaaludes, call girls og ekstravagante mærkevarer. I begge sektorer var lykkeridderne som flest autodidakte, og den grænseløse kreativitet og manipulation blev ophøjet til et filosofisk håndværk. Dertil kan lægges en narcissistisk kultur med drømme om magtfuldkommenhed tilsat høj snorken.

Forskudt med én generation tiltrækker de to sektorer de samme griske personkarakteristikker – på tv og i film mest grelt eksponeret ved først det opkøbende reklamebureau Puttnam, Powell & Lowe (hos Matt Weiner), dernæst finans-

magnaten Gekko (hos Oliver Stone) og til sidst børsguldflipperen Belfort (hos Martin Scorsese). Det kan derfor heller ikke undre, at fortrængningerne – efter at korthusene væltede – da også lignede hinanden. "This didn't happen" var mantraet på reklamebureauet. "This didn't happen" blev mantraet hos yuppies og dinkies i investeringsbanken.

På reklamebureauet var syntetiske, imaginære værdier i en forførisk æstetisk indpakning det store bedrageri, og i længden blev det afsløret som varm luft. I skyggebankssektorens pyramidespil bestod de syntetiske, imaginære værdier af spekulative derivater, put & call optioner, swaps og hedge arrangementer, tilmed tilsat vilde 'gearinger'. Og de mest dubiose og fejlslagne transaktioner blev gemt væk i skuffer uden om regnskabet.

Som bortforklaring og i panik udbredte de neoliberale ideologer og erhvervsfolk gennem hyrede punditokrater derfor den myte, at nedsmeltningen i 2008 kom fra statsregulerede boliglån, skabt af politikere fra Washington og tvangs-udstedt til fattige husstande, som nu ikke evnede at betale deres terminsydelser. Endskønt alle ædruelige analyser påviste, at nok kom mange misligholdte boliglån fra afroamerikanere og hispanics, men 93-97% af samtlige tabsgivende lån var deregulerede lån, bevilliget og udstedt i den liberaliserede del af finanssektoren.

På et væsentligt punkt adskiller skyggebankssektoren sig fra ikke bare reklamebranchen, men alle andre erhverv. Deres betydning for pengekredsløbet i hele samfundsøkonomien – af Financial Stability Board estimeret til i USA at udgøre 25 billioner \$ – er så enorm, at ingen regering længere tør lade dem gå konkurs, specielt ikke efter at man så virkningerne af Lehmans fald. "This didn't happen" er blevet til "We mustn't let it happen". Samfundet er nu blevet gidsler og kautionister.

Det tredje brud: De nye teknologier, globaliseringens eksplosive vækst og det folkelige vagtskifte

Man taler om 3 globaliseringsbølger, og deres afvigende karakteristika er afsenderen og mediet. I den første bølge i 1500-1600 tallet var det konger, fyrster og andre mæcener der på deres lands vegne som afsender finansierede opdagelsesrejsendes farefulde sejlads. Med fremkomsten af jernbaner og dampskibe i 1800-tallet var afsenderen nu blevet transnationale firmaer. Den seneste globaliseringsbølge er den der startede i 1960'erne og ikke er afsluttet endnu. Fornyelserne starter med kommercialiseringen af erhvervs- og turistmæssig flytransport over udbredelsen af tv-apparater (fra en markedsdækning af husstande i USA på 9% i 1950 over 87% i 1960 til 96% i 1970). Dertil kom i 1964 en telefax-maskine, der kunne købes for penge af selv små firmaer. Med telefaxen blev ikke blot USA forbundet internt, globaliseringsbølgen med datterselskaber kloden rundt fik vokseværk. Så kom i en lind strøm de opsatte satellitter frem til dagens internet med e-mails, GPS, Facebook, Twitter, Google, Wikipedia, Skype, Netflix. Verden er blevet meget mindre, befolkningstilvæksten markant større og det enkelte menneske er selv blevet afsenderen i en globaliseret og decentraliseret verden. Med en blanding af både evolutionære og revolutionære teknologier får vi en ekstrem let tilgængelighed af både gamle og nye rejsemål samt hurtig udbredelse af information (og misinformation), af kommunikation (og spam) – alt sammen til en svimlende lav pris. I 1960 blev afstande målt i km. Efter månelandingen i juli 1969 og den globale udbredelse af tv-apparater samt efterfølgende fremkomst af World Wide Web måles afstande ikke længere i km, men i tid. Og den tid kan være ned til ét sekund. I 1960 var virkeligheden analog, i dag digital.

De nye tider beskrives også på forbilledlig vis i tv-serien Mad Men. Mediachefen Harry Crane styrker sin position i organisationen, fordi media i image æraen vokser i betydning. Fra 50'ernes lidt kedelige dagblade kommer tilvæksten i 60'erne fra magasiner, radio spots og navnlig tv-commercials. Radio spots havde eksisteret længe, men vokser nu eksplosivt gennem innovationer som bilradio og den transportable transistorradio. 96 kommercielle tv-stationer i 1950 er blevet til 515 i 1960, og snart sendes og modtages de i farver. Endnu en eksponeringskanal, billboards, er i sin vorden, men vokser først eksplosivt i 70'erne. Reklamebudgetter fordobles og med vokseværket følger Harry Cranes

løn og position med op og ind i de nye medier. Det er faktisk den i starten noget underkuede mediachef som først ser mulighederne og - før ledelsen opdager behovet - selv opfinder og udvikler sin egen stilling som 'Head of TV Media'. Innovation nedefra i hierarkiske organisationer er ikke usædvanligt ved epokegørende skift i teknologi og/eller kommunikation, heller ikke innovation i jobbetegnelser. Også Crane overser i starten image-æraens nye spilleregler – man sælger ikke tv-spots på blot gode seertal. F. eks. er det ikke klogt at placere annoncer for Lucky Strike i en serie hvor hovedpersonen har kronisk hoste. Ej heller er det heldigt at placere spots i en serie henlagt til et retslokale, når emnet er illegale aborter og annoncøren er en ortodoks katolik. For at opretholde det rette image skal man på bureauet huske at læse manuskripterne for hver episode, inden spots til reklameblokke indleveres.

I et tidligt afsnit ser vi et transportfirma aflevere den første Rank Xerox kopimaskine på kontoret. Hvad nyskabelsen kan fremtrylle og hvordan den skal betjenes, er ikke samtaleemnet blandt sekretærerne, derimod hvor monstret skal placeres. "Alle andre steder end tæt på min stol". Noget nemmere går det selvfølgelig med overgangen fra manuelle bogstavs- og taltangenter til et roterende, automatisk kuglehoved på en IBM skrivemaskine.

Med fremkomsten af Magnafax Telecopier i 1966 kan overførsel af breve og billeder foretages på få minutter til næsten enhver telefonlinje. Dette skaber i bureauets ledelse grobund for strategiske overvejelser om oprettelsen af en filial i Los Angeles samt positioneringskampe blandt de menige medarbejdere om nye, lukrative stillinger i det solbeskinnede Californien. Disse overvejelser bliver så overhalet af et attraktivt købstilbud fra et endnu større bureau i London. De har foretaget samme observation og vil nu selv ekspandere i USA. En større fisk æder en mindre fisk. For, skal det vise sig, at være mere værd når den selv lader sig æde af en haj (McCann). Eksterne eller insourcete videoproduktionsselskaber ser dagens lys. Commercials til tv-stationer skal jo fremstilles og et helt nyt erhverv, med manuskriptforfattere, fotografer, lys-, lyd- og redigeringsfolk, blomstrer op.

De nye teknologier og deres hastige udbredelse medførte også at minoritetsgrupper hurtigt lærte, at de ikke stod alene – teknologi og kommercialisering har skam sine humanistiske sider. Eks: Studenteroprøret på Columbia Universitetet i New York, Statsuniversitetet i Manila, Sorbonne i Paris og Københavns og Aarhus Universitet samt hundredevis af andre universiteter kloden rundt, indtraf alle i 1968. Og alle steder var deres paroler de samme.

Fra Chicago over Mexico City til Prag, Rom, Paris og London afholdtes i 1968 med få ugers mellemrum massedemonstrationer mod krigen i Vietnam. Indenfor 24 måneder dukker hippiernes store udendørs musikfestivaler op. Først Monterey, så Woodstock, derpå Hyde Park. (Man kan med en vis ret påstå, at de gratis udendørs koncerter havde danske pionerer, for allerede i 1967 afholdtes de første ydmyge 'Love-ins' i Kongens Have).

Image-æraens aftryk på den syntetiske virkelighed i dette århundrede

I skuespillet Helligtrekongersaften delte Shakespeare mænd af storhed ind i 3 kategorier: De der var født store, de der tilkæmpede sig storhed og de der af omstændighederne blev påtvunget storhed. Hvordan skulle han også for 400 år siden forudse, at der siden, i den nye Hall of Fame, ville komme en 4. kategori: de der ansatte PR- & IR-konsulenter, personlige rådgivere og spin doktorer, de der betalte punditokrater og lobbyister, de der hyrede reklamebureauer og opkøbte hele mediehuse, de der finansierede tænketanke, for at synes store og tiltage sig magt ved at udbyde en skal uden reelt indhold.

Medierne

Lægges dertil det nye tv- og internetmiljø, hvor man – underlagt markedsmekanismernes kamp om seernes gunst – med en lind strøm af ukritisk vurderede Breaking News afbrydelser har aflivet den dybdeborende og perspektiverende journalistik. Som surrogat i disse postmoderne tider tilbydes vi i stedet fotogene studieværter i hi-tech scenografi

og mikrofonholdende reportere, der i påtaget aktualitetsbestræbelse halser gennem Christiansborgs gange ved optræk til en ministerstorm ved navn 'Uffe' eller står svajende på Storebæltsbroen under en stormflod ved navn 'Bodil'. Image er alt, indhold tertiært.

Sproget

Den syntetiske virkelighed har bredt sig fra Mad Men bureauernes kommercielle mærkevarer til gamle og nye medier, industrikonglomerater, folkevalgte politikere og embedsmandsværket. Man behøver ikke være lektor i lingvistik for at opdage, at sprogmanipulatoriske kneb og gentagelsens kraft er blevet en hyldevare til fremme af egne eller interessenters agendaer. I en sådan udstrækning at ord og udtryk fra deres oprindelige semantiske anvendelse nu ofte betyder det diametralt modsatte. Et uskyldigt eksempel er vendingen "at gøre nogen en bjørnetjeneste". En bjørn er da stor og kær, hvorfor de fleste børn og unge i dag forbinder det med at gøre nogen en kæmpe god tjeneste. Vi insisterer også på at have et Forsvarsministerium. Troede man at landet stod over for en invasion af irakiske, afghanske eller libyske styrker? Det rigtig infame opstår når afsenderen bevidst bruger sproget til at vildlede modtageren. Her en serie af eksempler, hentet fra USA og egen andedam.

Efter terrorangrebet 11. september 2001 indførte Kongressen i al hast en lov til fremme af øget sikkerhed. Under betegnelsen PATRIOT ACT fik FBI og NSA tilladelse til uden dommerkendelse at ransage private hjem, overlytte telefon samtaler og hacke sig ind på computere – en klar overtrædelse af 4. amendement. For enhver studerende, der i amerikansk skole starter dagen med at sværge troskab til flag, republik, gud og "liberty and justice for all", er patriotisme og forfatning skam en alvorlig sag. Hvorfor blev man nu stemplet som upatriotisk, hvis man mente loven var forfatningsstridig? Statsapparatet må fra starten af have været bekendt med, at der var et dilemma og at aktiviteten krævede branding. Loven PATRIOT ACT er derfor en forkortelse: **'Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism'**.

På de hjemlige breddegrader er revisionen af den nye Offentlighedslov en pendant til den amerikanske manipulation. Loven vedrører aktindsigt for personer, der – som journalister – ikke er part i sagen og dets oprindelige formål at sikre større åbenhed og gennemsigtighed. 22. april 2011 udtaler til fagbladet Journalisten, at den nye lov ville have umuliggjort deres afsløringer af politikere og embedsmænd – fra justitsminister Ninn-Hansen, der tilsidesatte tamilers retmæssige krav og vildledte Folketinget (Alex Frank Larsen) til beskæftigelsesminister Hjørth Frederiksen, der uden om Folketinget afskaffede sikkerhedskrav i farlige jobs, manipulerede med statistikker og slettede belastende materiale (Jesper Tynell). Kanske et mere passende navn for den nye Offentlighedslov havde været Mørklægningsloven.

Bortset fra radiostationer læner de førende medier i USA sig mod centrum/centrum-venstre. Fra tv-stationerne ABC, NBC, CBS, CNN og PBS til dagblade som Washington Post, New York Times, Los Angeles Times samt internetavisen Huffington Post, sidder disse medier sammenlagt på de største seer- og læsertal. Som en modvægt blev satellit/kabel-tv stationen Fox News lanceret. Det er for så vidt ganske legitimt, også selv med en særdeles propagandistisk-tendentiøs redaktionel linje. For på forhånd at komme kritikere i forkøbet og selv sætte agendaen, lancerede Fox sloganet "Fair and Balanced". Hvis det løfte skulle have nogen gyldighed, burde man forvente, at de tiltrak et demografisk repræsentativt udsnit af borgere. Men Gallup polls har dokumenteret, at 94% af deres seere var republikanere eller i værdisæt lænede sig hen imod det republikanske parti.

Et lignende eksempel herhjemme kunne være styrelsen "Udlændinge Service". Det kunne forlede naive sjæle til at tro, at her var der tale om et bi-selskab under "Visit Denmark" eller "Wonderful Copenhagen". Deres primære arbejdsfunktion er imidlertid forhaling af opholdstilladelser og navnlig afslag.

I 2010 havde kun 3 af OECD's 34 medlemslande ikke en offentlig sygesikringsordning – USA, Mexico og Tyrkiet. Med en gennemsnitlig udgift til sundhedsomkostninger pr. US-borger på \$ 8.233 i 2010 var det mere end det dobbelte af udgiften i Frankrig, Sverige og UK. Medtaget at 40- 50 mill. amerikanere slet ikke havde en forsikring og forskellen derfor i realiteten endnu større, samt at gennemsnitslevealderen i USA på 78.3 år lå under OECD-landenes median, var det svært at finde saglig begrundelse for at modsætte sig en reform. Hvis man ikke kan gøre det med tal, må man ty til billeder, hvorfor industriens lobbyister og politiske modstandere omdøbte det objektive "Patient Protection & Affordable Care Act" til det subjektive "Obamacare". Hvorfor? I USA har i millionvis af borgere samme forhold til Washington som europæere har til Bruxelles og Strasbourg. Magten i Washington føles både fjern og upersonlig så – måske tilsat en undertone af racisme – hvorfor ikke re-brande loven og give den et nyt image? Men loven var altså vedtaget af enkeltstaternes medlemmer i Kongressen og godkendt af Højesteret. Med en forventning om at loven over tid blev en succes, overrumplede Obama modstanderne ved at tage øgenavnet til sig. Nemesis.

Det med at pakke ordene ind og tillægge dem en ny betydning er vi også gode til på vore breddegrader. "Reformer" har vi lært - fra Steinckes socialreform til Nyrups flexicurity - er gennem politiske dobbeltbeslutninger at forme og forny for at forbedre. Ikke desto mindre kaldes alt nu for en "reform". Med dagpengereform, efterlønsreform, SU-reform, uddannelsesreform og tilbagetrækningsreform (som tilmed var en del af anden værdiladet lov, Velfærdsaftalen af 2006) "reformerer vi på livet løs". Det sproglige kneb giver da indtryk af visionær handlekraft og ansvarlighed og er også mere behageligt end at kalde tingene ved deres rette navn, f.eks. "afvikling" og "nedskæringer". Flex – nu uden security...og ikke én journalist har spurgt ind til det. Vi er også blevet dygtige til at forkorte for at forenkle budskaber. Med en betydelig lavere levestandard betalte vore forældre og bedsteforældre for ikke blot samfundets driftsudgifter, men også anlægsudgifter til oprettelsen af velfærdssamfundet. Fordi segmentet i dag er demografisk overrepræsenteret, kaldes de samme mennesker nu for "ældrebyrden". Borgerlige politikere har i årtier talt positivt om "arbejdskraftens fri bevægelighed" i EU. Nu kan man opleve, at de selvsamme politikere taler om "velfærdsturister". Og østeuropæiske sæsonarbejdere er blevet til "græshopperne". For 10 år siden talte vi om en "bæredygtig vækst". Nu, efter den økonomiske nedsmeltning, siger vor statsminister blot "vækst". "Løftebrudsregering" råber den nuværende opposition, men fortier at den (modsat af hvad var gældende under VKO) som mindretalsregering skal ud og lede og ikke altid kan finde 90 mandater. Forældre opfordrede for blot en generation siden deres poder til at tage ud på en dannelsesrejse. I effektivitetens navn kaldes det nu "et fjumreår". Flexibilitet i uddannelseslængden hedder "et skildpaddetillæg". Det er jo helt Orwellsk.

Iflg. Markedsføringsloven, vedtaget af Folketinget, stilles der krav om at sammenlignende annoncering for varer og tjenesteydelser skal være fyldestgørende, sandfærdig og loyal. Havde samme lov også omfattet politiske ytringer på skrift og i tale fra de selvsamme folkevalgte og deres presseagenter, var der øjeblikkeligt blevet udstedt et markedsføringsforbud.

På en måde er cirklen sluttet, for geografisk ender vi der hvor min artikel begyndte. 40 år senere, for at deltage ved en begravelse i Hitchcock Presbyterian Church i Scarsdale, gik min vej atter over New York – New Haven (NTA) togforbindelsen, samme rute som man i tv-serien så Don Draper og Pete Campbell anvende. Sandelig om ikke de eksakt samme togvogne kørte på skinnerne. I disse tider, hvor "privatisering" er blevet den store åbenbaring, måtte man opsøge årsagen. I mere end 100 år har amtets 3 togruter – forårsaget af endeløse konkurser – været gennem en svingdør af skiftevis privatiseringer og nationaliseringer. Ingen af bankerotterne kan henføres til overinvestering i selve produktet og hvorfor skulle private ejere også det. De sad allerede på enten et regionalt mono- eller duopol og eneste indirekte konkurrent var udbygningen af motorvejene. Derimod gik det galt fordi de med egne og navnlig lånte penge kastede sig ud i hasarderede opkøb med den hensigt at opnå monopoler på tilstødende ruter – fra Connecticut mod nord til Pennsylvania mod sydvest. Hver gang endte ligene hos staten og der ligger de også i dag.



Kilde: Wallpaper.com

Men togene gik dog med statens hjælp stadig til tiden. Det gør de så ikke længere i Danmark. Og også København er blevet et støjhelvede.

I den nye syntetiske verden har de folkevalgte nyfortolket armslængdeprincippet ved at "outsource" politik til liberalistisk-ideologiske teknokrater – fra embedsmænd over råd og komiteer til tænketanke. Teknokrater, som alle har gået på de samme skoler, modtaget undervisning af de samme lærere med de samme lærebøger, for efter afsluttet uddannelse at melde sig ind i de samme broderskabsforeninger. Med tillært uduelighed og uden 'fjumreår' kom de ud på arbejdsmarkedet, med den irreelle tro at livskvalitet lå gemt inden i et Excel regneark og ånd og sjæl var forbeholdt teologer og kunstnere.

I samme syntetiske verden har den 4. statsmagt, pressen, i jagten på seere og oplagstal, udskiftet substantielle nyheder med et bombardement af daglige, underholdende sensationer og sluppet afsted med det. For inden det blev afsløret, at dagens sensationer var evidens-fattige, var det blevet morgen og et nyt sæt af evidens-fattige sensationer lå klar til at afløse gårsdagens.

"This all did happen".