
Hvad sker der for DRs Arvingerne?

AF FORSKERKOLLEKTIVET I AFFEKT:
TOBIAS RAUN, MICHAEL NEBELING PETERSEN,
LENE MYONG, MONS BISSENBAKKER OG
MATHIAS DANBOLT

Forskerkollektivet *I Affekt* har set DR Dramaserien *Arvingerne* (2014). Vores diskussioner, harme og betagelse af serien har resulteret i en række forskellige tekster, som på hver sin måde kaster lys over seriens tematikker. Teksterne er skrevet til og offentliggjort på vores forskningsblog *peculiar.dk*.

Vi har arbejdet med og diskuteret seriens forskellige temaer under spørgsmålet: *Hvad sker der lige for...* Den følgende tekst indeholder således ikke afrundede og fuldstøbte analyser, men snarere små analytisk diskuterende anslag, der mere tjener til at producere spørgsmål og dialog end konklusioner og svar. Vi håber, at denne lille artikel vil få dig til at undres – og stille nye spørgsmål til det sædvanlige.

ESSAY

HVAD SKER DER FOR SORG, KÆRLIGHED OG KERNEFAMILIE?

Michael Nebeling Petersen

På Christian Kampmannsk vis tager DRs dramaserie *Arvingerne* os med ind i den borgerlige kernefamilie. Gennem deres komplicerede relationer skildres især kernefamilien, dens funktion og forbindelse til samfundet.

Vi møder de fire søskende Frederik, Emil, Gro og Signe i kølvandet på deres fælles mors død. Seriens plot er bygget op omkring arven efter moderen, som var en berømt kunstner. Arven består primært af en herregård og en samling af moderens kunstværker, men det er ikke blot disse objekter, som går i arv. Det samme gør en række problematikker.

Signe, den yngste søster, er blevet adopteret af sin fars nye kone. Signe har ingen erindring om sin biologiske mor, som tager kontakt til hende kort inden sin død. Et centralt tema i serien er, hvordan Signe (gen)opdager sin tabte familie og søskende. Vi følger de komplicerede og smertefulde forhold, som Signe får til sine adoptivforældre, nye søskende og døde førstemor, som udfoldes i takt med, at Signe rekonstruerer sin livshistorie.

På samme måde, som Signe rekonstruerer sin livshistorie, bliver afløsningen af adoptionen også en smertefuld rekonstruktion af hendes adoptivforældres fortælling om deres eget liv. Signes far er aldrig oplyst med at elske Signes biologiske mor, som han gennem de sidste tyve år har savnet (og til dels haft en affære med). Signes adoptivmor Lise må således på smertefuld vis give slip på sin mand, som hun langsomt opdager ikke har haft samme forhold til hende, som hun til ham.

Samtidigt bliver Lises relation til adoptivdatteren Signe udfoldet. Lise har båret på en vedvarende jalousi over manden Johns insisterende kærlighed til Signe og indirekte til Signes biologiske mor. At give slip på Signe bliver derfor også at give efter

for den vrede og sorg, hun gennem sit liv har skjult.

Men også de øvrige søskende må rekonstruere deres livshistorie. De to brødre deler den samme far, som begik selvmord i liden, da børnene var små. Især den ældste bror Frederik har idylliseret historien om faderen, og gennem sit voksne liv bebrejder han sin mor for faderens død. Gennem retssagen om morens arv afsløres det, at faderens død skyldes, at han var homoseksuel og AIDS-syg og derfor på skamfuld vis måtte tage sit eget liv. En oplysning, som tvinger Frederik til at revurdere sit forhold til begge sine afdøde forældre.

Den ældste søster Gro er den af de fire søskende, som på den mest direkte måde tager hånd om konstruktionen af sin relation til moderen. Gro har bygget sit liv og sin karriere op om sin mors kunstneriske virke. Serien igennem kæmper hun for at finde sine egne ben og for at realisere sin selvstændige kunstkarriere. For Gro bliver morens død således i mindre grad en sorg end den bliver en mulighed for at tage kontrol over og slippe ud af den dominerende mors skygge.

Når Gro rekonstruerer de dokumenter og underskrifter, som skal til for at oprette et museum med moderens kunst, er det således også en handling, som sigter på at gøre det muligt for hende at ændre sit forhold til moderen: Ved at tage kontrol over moderens kunst, kæmper hun en indædt kamp for at blive den, som kaster skygge i deres forhold. Sigende sørger hun ikke over moderens død, men over at forsøget på at etablere et museum på herregården slår fejl.

Kernefamiliens relationer er præget af svigt, mislykkede ambitioner og forkvalede følelser, men den er stadig bundet sammen af en melankolsk gensidig kærlighed. En kærlighed (eller en *cruel optimism* – som beskrevet af Lauren Berlant i 2011), der fastholder dem i den familie, som på én gang definerer og langsomt ødelægger dem.

HVAD SKER DER FOR KLASSE?

Tobias Raun

Arvingerne behandler det svære, men også vigtige emne; klasse. Klasse er ellers et emne, som vi i Danmark oftest negligerer betydningen af eller ligefrem benægter som en relevant forskelssættende kategori.

Familien Grønnegaard repræsenterer en overklasse, der ikke bare har kapital, fast ejendom og uddannelse, men som også har god smag i kunst såvel som mad og vin. Det er den eksperimentelle kunst og kultur, der afprøves og hyldes samtidig med, at der spises østers og drikkes rigeligt med rødvin. Som en ægte kreativ overklasse bevæger Familien Grønnegaards medlemmer sig frit og ubesværet over geografiske landegrænser og imellem jobs, og de har kærester, elskere og kontakter i forskellige internationale byer. Horisonten er vid og udsynet stort: Geografiske såvel som intellektuelle grænser er til for at blive udforsket og udfordret.

Anderledes forholder det sig for familien Larsen – og ja, man kan jo næsten høre det af navnet: Familien Larsen tilhører den småborgerlige middelklasse, forankret i det nære og almindelige (lokalsamfundet, familien, håndbolden), og deres drømme holder sig også inden for landets/byens og normalitetens grænser. Deres ønsker centrerer sig om, at det lokale håndboldhold rykker op, at blive gift og at få børn. Familien Larsens livsverden skildres gennem blomsterhandleren (hvor Signe arbejder), rækkehuset (hvor Signe og Andreas bor), parcelhuset (hvor forældrene bor) og sportshallen. Her spiser man traditionel julemad og drikker gajolshots til festerne.

Det interessante i denne klasseskildring er, at klasse ikke bare handler om økonomisk formåen, men snarere fungerer som et socialt sæt af overleverede koder for, hvordan man agerer, og hvad man interesserer sig for og ikke mindst hvilke tanker/drømme, der bliver *mulige* og *umulige*. Den logik går begge veje. Hos familien Grønnegaard er det almindeligheden, der umulig-

gøres som drøm og som livspraksis. Thomas og Veronika inkarnerer og promoverer således indædt den frie og eksperimenterende livsstil, mens Gro og Emil har vanskeligt ved at finde sig til rette i det faste, klassiske parforhold, og Frederik fejler igen og igen som far og som ægtemand. Hos familien Larsen er det det abstrakte og eksperimenterende, som ikke er mulige livsvalg. Her arbejdes der først og fremmest på at holde sammen på og (re)konstruere kernefamilien med mor, far og børn, og samtalerne er konkrete og jordnære.

Om end denne portrættering har fat i noget vigtigt i forhold til, hvordan klasse præger vores mentale *orienteringspunkter*, så er spørgsmålet dog, om ikke *Arvingerne* også reproducerer en velkendt hån over for den småborgerlige middelklassens livsstil, smag og intellektuelle formåenheder? Og om ikke den reproducerer forestillingen om, at overklassens (kerne)familie er præget af svigt og forkvaklede relationer? Måske er begge dele på færde, altså både et forsøg på at behandle klasse i al dets kompleksitet og samtidig en reproduktion af (lidt for) velkendte repræsentationstroper om de forskellige klasser.

Men der sker imidlertid et skifte i seriens portrættering af klasse. Som nævnt fremstår klasse i de første to tredjedele af serien som et socialt og kulturelt sæt af overleverede koder, som den enkelte socialiseres ind i og orienteres mod. Dette billede skifter mod slutningen, hvor Signe ikke længere vil lade sig nøjes med og begrænse af småborgerligheden. Hun har andre og større drømme, der konkret manifesterer sig ved, at hun nu skildres i Grønnegårdens åbne vidder. Hun vil fysisk såvel som metaforisk leve i åbne rum og lader de vægge rive ned, som kæresten Andreas ellers møjsommeligt har været med til at sætte op. Også Andreas må derfor ofres på klasseopstigningens alter, fordi hans klasseprojekt viser sig at være et andet end hendes (at lykkes som håndboldstjerne og som kernefamilie), og fordi det begrænser hende i sit projekt.

Årsagen til Signes skift funderes i biologien; det er *fordi*, hun er Veronikas datter, at hun viser sig at have evnerne og modet til andet og mere end at være blomsterhandler og håndboldstjernens kæreste. Dermed cementeres måske også, at udsynet er forbeholdt den kreative overklasse. Det er altså blodsbandet til denne, der gør, at Signe har “noget vildt i sig”, som adoptivmoderen Lise (og resten af familien Larsen) ikke har. Noget Signe har fået af Veronika, som Lise siger i det sidste afsnit. Men som serien også skildrer utallige gange, så mangler Signe socialisering i og kendskab til den kreative overklassens koder og handlemåder, hvorfor hun ikke uden videre falder ind i rollen. Hun har muligvis et biologisk bånd til den, men hun mangler den sociale og kulturelle forankring.

Seriens portrættering af klasse ender således med både at vægtlægge klasse som et bourdieusk system af socialt og kulturelt indlejret habitus, men samtidig også at forankres i biologien. Resultatet bliver imidlertid det samme: Mulighedsbetingelser og livsindstilling går i arv fra slægt til slægt.

HVAD SKER DER FOR HVIDHEDEN?

Michael Nebeling Petersen

Selvom *Arvingerne* gør en dyd ud af, at alle karakterer og roller i serien er hvide, så dukker både thailandske og russiske figurer også op.

Gennem seriens første 10 afsnit præsenteres vi for én ikke-hvid karakter i de scener, der udspiller sig i Danmark: nemlig den thailandske mafiosa, der truer Emil. Hun har selvsagt ikke noget navn, men krediteres i rulleteksterne alene som “thai-kvinde”. *What’s in a name, anyway?*

Når Emil drager til Thailand, møder vi dog andre ikke-hvide karakterer. Thailand præsenteres som *Peter Pans Neverland*, hvor hvide subjekter kan forblive og fast-

holdes i umoden infantilitet. Emil er dog ikke mere umoden, end at han qua sin hvidhed er *master of the house* i sit thailandske legeland, hvor de thailandske karakterer fremstilles som enten totalafhængige af den hvide neokolonistiske entreprenør eller mistænkeligt korrupte og farlige.

Identifikationen løber selvfølgelig gennem Emil, og de ikke-hvide karakterer tjener alene til Emils karakteropbygning. I sidste afsnit åbnes dog for en lillebitte sprække i den gennemført hvide fortælling om Emils thailandske eventyr. Da han har solgt sit resort og forrådt sin gode ven og bestyrer Hirun, fremstilles Emil kortvarigt som en neokolonisator, der køber og sælger firmaer i Thailand uden hensynstagen til de brutale effekter, disse transaktioner har for de Thailandske ansatte. Vi får med andre ord mulighed for en kortvarig identifikation med Hirun.

Sprækken åbner dog ikke for en kritik af neokolonistiske strukturer, men derimod for en kritik af Emil, der er så umoden, at han ikke kan tage sit ansvar på sig. Han burde selvfølgelig ikke have solgt resortet, men burde have opført sig som en *moden* kolonial patriark, der tager ansvar for sine thailandske børn. Så ville alle have det bedst!

Den tavse Hirun griber selvfølgelig, som thailændere gør, til beskidte tricks. Han stikker Emil til det korrupte thailandske politi, som arresterer Emil for besiddelse af to joints. Da Emil ankommer til sin fængselscelle, sidder der en række thailændere i cellen. Også disse er selvfølgelig helt tavse, og Emil haster hen til den eneste hvide fange i cellen, som jo klart er den eneste, Emil og vi seere kan identificere os med.

Den hvide medfange fortæller, at han ikke regner med at komme ud, da det thailandske system er korrupt og grådigt. Oh skræk! En hvid mand i et thailandsk fængsel! Er der tale om hvid slavehandel? Og så er sympatien trygt tilbage på Emils hvide krop, og den thailandske bestyrer allerede glemt. Han var jo alligevel en stikker.

Og hvad sker der lige med fremstillingen af russere? Vi må også forstå, at der er forskel på hvidhed: Russerne er hvide på den helt ufede måde. Når russere – drikfældige og udannede, som de er – køber stor, skandinavistisk og modernistisk kunst, reducerer de det respektløst til pyntegenstande. Er der noget værre, end når fattigfolk uden stil og klasse kommer til penge?

HVAD SKER DER FOR ADOPTION?

Lene Myong

Arvingerne er blevet rost for sin portrættering af 68-generationen og dens ommøbleringer af familieliv på både godt og ondt. I denne ommøblering udgør adoption et centralt tema. For *Arvingerne* tager over der, hvor *Sporløs* slutter: Det vil sige efter genforeningen. Mens jagten på selve genforeningen er det plot, som driver *Sporløs*, digter *Arvingerne* videre på alt det, der sker bagefter.

I Danmark forbindes adoption oftest med transnational adoption, hvor ikke-hvide børn fra det globale syd adopteres ind i hvide danske familier – en praksis som i disse år diskuteres heftigt i offentligheden. I *Arvingerne* er det dog ikke transnational/racial adoption, som tematiseres. I stedet er der tale om en slags halv-hemmelig stedbarns-adoption fra Fyn.

Som unge får John og Veronika datteren Signe. I de første år har Signe kontakt til Veronika og hendes børn, men herefter afstår Veronika forældreskabet, så Signe formelt kan adopteres af Johns kone Lise. I et velmenende forsøg på at beskytte Signe, fortæller John og Lise hende aldrig om Veronika og livet før adoptionen.

Især i de første afsnit formår *Arvingerne* på fin vis at problematisere, hvordan fortællelse og brud med den adopteredes første familie mest af alt tjener til at beskytte de voksnes relationer og selvopfattelser, selv-

om de forsøger at overbevise sig selv og hinanden om, at det sker for barnets skyld.

I *Arvingerne* må Veronika som den første mor vige pladsen for, at Lise kan indtage *sit* moderskab. Inden for rammerne af den heteroseksuelle kernefamilie er det svært at forestille sig to eller flere moderskaber, som er ligestillede og samtidige. Konkurrenceforholdet mellem de to moderskaber forstærkes af, at kampen også handler om John. Selvom han bliver gift med Lise, holder han aldrig op med at luske rundt hos Veronika på godset.

I *Arvingerne* bliver moderskabets 'rigtighed' således ikke kun defineret af mor-barn-relationens kvalitet og indhold, men også af hvem der elsker og begærer på den mest autentiske måde: Lise eller Veronika? Eksklusivitet og monogami fungerer som pejlemærker i både voksen-voksen og voksen-barn relationerne.

Den amerikanske forsker David L. Eng har formuleret et grundlæggende spørgsmål til transnational adoption, som lyder noget i retning af: "Hvordan bliver det muligt for den adopterede at skabe psykisk plads til to mødre?". Det er denne problemstilling, som *Arvingerne* er inde og røre ved med kronologiseringen af Veronika og Lises moderskaber.

En dybere bearbejdning eller tematisering af spændingsforholdet mellem de to moderskaber kommer *Arvingerne* dog aldrig i nærheden af. Nok omtales Veronika konsekvent som den 'rigtige' mor, men hun kommer aldrig for alvor til at udgøre en trussel mod Lises moderskab. Hen mod slutningen af serien er det Lise, som hjælper Signe, og hun er også den person, som i sidste ende 'ser' og forstår, at Signe skal rejse væk eller bare gøre det, hun har allermost lyst til.

Med Lises feministiske interpellation af Signe som moderne, selvstændig kvinde, der nødvendigvis må flytte ud af dukkehjemmet, optegnes Lise som en moderne moderfigur og en sympatisk adoptant – en der tilsyneladende ikke kræver eneret over

Signe, men som derimod formår at rumme og anerkende, at Signes 'rigtige' mor er Veronika, og at Signe derfor har 'arvet' visse karaktertræk fra netop Veronika.

Spørgsmålet om biologi (hvad vi så end forstår med det begreb?) falder dog ikke nødvendigvis ud til Veronikas fordel. For selvom hun giver Signe et helt gods og et par nedarvede karaktertræk (som adopteret er det sidste altså ligesom at blive bedt om at æde en gammel marcipangris fra 1863), så er det ultimativt adoptivmoderen, Lise, som giver Signe til 'sig selv'. Med Lises anerkendelse får Signe et andet og mere 'autentisk' blik på sit liv og sine potentialer.

Kan man forestille sig en større og mere tidssvarende gave end sidstnævnte? Jeg tror det ikke.

Afsløringen af Veronika som Signes første mor leder med andre ord ikke til en underminering af Lises moderskab og for så vidt heller ikke Johns faderskab. Da Signe i retten må kæmpe for Grønnegaard, vælger John – netop for at hjælpe Signe – at afsløre sit forhold til Veronika. En afsløring, som på en og samme gang atomiserer hans relation til Lise og bekræfter hans evne til at elske Signe.

Konstruktionen af forældreskab som det ultimative alter, hvor man som forælder bliver givet en mulighed for at forstå sig selv som én, der er villig til at ofre alt for andre end sig selv (nemlig sine børn), er hverken ny eller et overstået kapitel. Den er nærmere aktuel og levende. Men hvad stiller 'ofringen' i udsigt til den, som er villig til at ofre?

John bevise sig i hvert fald som en 'rigtig' far, fordi han prioriterer datteren over hustruen. Man kan læse 'ofringen' som aflad for hans svigt. Men man kan også overveje, om den romantiske kærlighedsrelation (hvor idealiseret den end fremstår) overhovedet bliver investeret med det samme potentiale for kærlighedsduelighed, som forældre-barn-relationen gør?

I *Arvingerne* er der forskellige slags forældreskaber på spil, men visse udgaver af

dette forældreskab fremstilles – som i tilfældet med John – som det reneste og stærkeste bevis for den enkeltes kærlighedsevne. Spørgsmålet er, hvad sådanne fremstillinger kommer til at indebære ikke bare for voksne, men også for de børn, hvis opgave det bliver at fuldende denne kærlighedsøkonomi?

Rækkevidden af det spørgsmål peger ud over adoption, fordi det siger noget om de mere generelle investeringer i forældreskab anno 2014. Men samtidig peger det også tilbage på de helt ufattelig stærke investeringer i at opretholde adoption som en mulighed for mennesker, der ønsker at blive forældre.

Man kan i den forbindelse diskutere om serien ender i en idealisering af den moderne, fejlbarlige kernefamilie, jf. sentimentaliseringen af Frederik og Solvejs genforening i sidste afsnit? Eller om det nærmere forholder sig sådan, at det er forældreskabet – *nu sirligt skåret fri af den romantiske relation* – men med alle dets løfter om ubetinget og opofrende kærlighed intakt, som bliver genstand for idealisering? Noget lignende synes i hvert fald at gøre sig gældende for John og Lises forældreskaber, der først for alvor træder i karakter post-skilsmisse.

Og hvad så med Veronika? Som adopteret må jeg erkende, at det er ambivalent at se Veronika dø, allerede inden serien er kommet rigtigt i gang. Ikke fordi Veronika derved fremstilles som et offer. Tværtimod forstår man, at hun har kørt butikken på egenrådig vis. Hun er heller ikke uden agens: Det er hendes spektakulære nødtestamente, som igangsætter alle de følgende omvæltninger for de øvrige karakterer.

Ambivalensen består nærmere i, at *Arvingernes* repræsentation af dét at afgive børn til adoption skriver sig ind i en lang tradition for politisk usynliggørelse og kollektiv fortrængning af de erfaringer, som netop knytter sig til afgivelsen. I *Arvingerne* er det ikke Veronika selv, som fortæller sin historie om at bortadoptere. Hendes motiver stykkes sammen gennem andres

fortællinger om Veronika og deres forsøg på at rekonstruere hende som mor, kunstner, ikon, arbejdsgiver, elskerinde, etc.

Rekonstruktionerne giver dog aldrig adgang til en dybere forståelse af hendes valg. Disse valg forbliver underforklarede og mystiske, mens hun selv bliver til et spøgelse, der hjemsøger Frederik. I den forstand kan man sige, at repræsentationen af Veronika betinges af, at hun fastholdes som allerede død. Hun bliver aldrig en levende figur.

I en kritisk læsning vil man måske kunne fremlæse et politisk slægtskab mellem den første mor som figur og så den homoseksuelle mand som figur. I *Arvingerne* er sidstnævnte så godt og grundigt død, at han – hjulpet på vej af sønnen Frederik – blev nødt til at begå selvmord i en fjern fortid.

Hvis man vil forstå noget om de aktuelle slægtskabsforståelser, som *Arvingerne* skriver sig ind og ud af, er det disse figurer, som bliver interessante. De er helt centrale, fordi deres død fungerer som livsbetingelsen for den moderne familie.

Og så en sidste tanke om adoption. I *Arvingerne* er adoptionsfamiliens problematikker hevet ud af en global og transracial ramme. Man bliver dermed givet en mulighed for at forstå og fantasere over adoption uden racialiseringens strukturelle og besværlige problematikker – og det kan jo være en lettelse for nogle. Alligevel er racialiseringen til stede – og læser man ud over det filmiske univers, er det både paradoksalt og tankevækkende, at racialiseringen ender med at rette sig mod en adopteret krop. Nemlig i form af den koreansk adopterede skuespiller Solvej K. Christiansen, der spiller den unavngivne og korrupte ‘thaikvinde’, som truer Emil med tæsk.

Derfor ønsker jeg mig, at DR til næste år satser på en lang dramaserie med en højere grad af racial diversitet på skuespillersiden. Og at disse karakterer endda får et navn. Så begynder det at ligne noget.

HVAD SKER DER FOR HOMOSEKSUALITET?

Mathias Danbolt

At indrømme man sætter pris på (og til og med begærer) at se repræsentationer af homoseksualitet i mainstream TV kan være intellektuelt selvmord i disse karnevalsglade post-identitets-tider. Blot det at vise interesse for spørgsmål om identitet, repræsentation og marginalisering kan være nok til at blive smidt på historiens losseplads som en allerede død kritiker. “Identitetspolitik” og “repræsentationskritik” omtales som uhyggelige vinde fra fortiden, og betegnes typisk som regressiv politisk korrekthed, total-egalitarisme, og paranoide tvangsførestillinger skabt af et lighedspoliti.

Når man bliver behandlet som allerede død, kan det være fristende at insistere på sin berettigede plads blandt de levende. Det kan være tillukkende højt og tydeligt at gøre det klart, at det at interessere sig for spørgsmål som vedrører identitet og repræsentation ikke nødvendigvis er ensbetydende med at være uddateret, irrelevant, dum og naiv, eftersom de færreste af os – *selv i dag* – er upåvirkede af repræsentationens effekter og identifikationers forunderlige og overraskende affekter. Men i længden kan man blive træt af at kæmpe om plads blandt de levende – *even temporal drag can be a drag*. Når man alligevel er henvist til historiens skraldespand som en anakronisme, kan det jo være fristende at benytte lejligheden til at undersøge de identifikationsmuligheder, positionen som *allerede død* tilbyder. Og her kommer TV-serien *Arvingerne* ind i billedet.

Lene Myong er i afsnittet om adoption inde på, hvordan de allerede døde tildeles en central (om end ambivalent) agens i serien. Tag for eksempel spøgelseset af den allerede døde Veronika, som hjemsøger karaktererne i seriens nutid – ikke bare i form af testamenter, breve og andre (forfalskede) dokumenter, men også som genfærd (for Frederik), kærlighedsobjekt (for John) og

(dis)identifikationsobjekt (for Gro og Signe).

Men også andre døde spøger i kulisserne. Heriblandt Carl Grønnegaard, Veronikas eksmand og far til Frederik og Emil. Carl er også seriens (foreløbig) eneste udtalte homoseksuelle karakter. En karakter, som altså kun fremtræder gennem sit fravær, eftersom han begik selvmord før seriens nutid, fordi han var døende af AIDS. For mig, som både nærer et begær efter flere homoseksuelle karakterer på TV og samtidig er interesseret i at udforske mulighederne i positionen som *allerede død*, er Carl med andre ord et oplagt identifikationspunkt.

Da jeg så de første episoder af *Arvingerne*, tænkte jeg ikke over, hvad der sker med homoseksualitet i serien. Som så ofte før i public service fjernsyn var der ikke meget action på den front. Men selv om jeg kan savne større diversitet på TV og sætter pris på at (dis)identificere mig med forskellige fremstillinger af homoseksuelle, er jeg jo mildt sagt vant til at leve mig ind fremstillinger af for eksempel (dysfunktionelle) heteroseksuelle familier og parforhold, så jeg blev hurtigt draget ind i serien. Det kom derfor som en stor overraskelse, da homoseksualiteten pludselig gjorde entre på scenen i *Arvingerne* – og til og med på den gode gammeldags måde – gennem et rygte: *Carl var homo og begik selvmord, fordi han havde AIDS.*

Nu burde min *gaydar* jo nok have opsnapet dette tidligere: En styrtrig, flamboyant antikvitethandler (for at parafasere DRs pressemateriale) forlader sin kone og barn for at slå sig ned i San Francisco... kunne det betyde andet? Men det er ikke altid lige let at se spøgelse, før de selv giver sig til kende (spøgelse er jo, som de fleste hauntologer minder os om, ikke så meget en død person som en *social figur*, der træder frem på baggrund af undertrykt eller uforløst social uretfærdighed). Og selv om Carl allerede fra seriens begyndelse spøjte i kulisserne i kraft af sin rolle som den (af Frederik) idealiserede Faderfigur, så var jeg

ikke alene om at blive overrasket over, hvordan dette homoseksuelle genfærd kom ind i serien som en *game changer*.

For Frederik, for eksempel, satte den (gamle) nyhed om den allerede døde Carls homoseksualitet gang i en perlerække af genforhandlinger af Faderens rolle som midtpunkt i såvel familiehistorien som sønnens selvforståelse. Carl træder i karakter, men hans rolle er ændret: fra patriarken til svansen, fra martyren til forræderen, fra offeret til synderen. Og pludselig vender Frederiks kamp for faderarven sig til at blive en kamp om at undslippe den. Da Frederik forlader retssalen, efter at Carl er blevet *outet* af Signe, synes det at være homoseksualitetens spøgelse, han forsøger at løbe fra (eller komme i møde?) – et spøgelse, som får hele hans sårbare maskuline bygningsværk til at krakelere...

At fremstillingen af Carls homoseksualitet er gennemsyret af homofobiske logikker er ikke til at komme uden om: Ikke nok med, at den eneste homo i serien allerede er død. Han fremstilles også som en egoistisk, ansvarsløs bohème, som *selvfølgelig* fik AIDS, og derfor endte med at begå selvmord på mest dramatiske vis med sønnen Frederik som uvidende hjælper.

Men selv om *Arvingerne* formår at klitre næsten alle klassiske stereotype forestillinger om homoseksualitet på karakteren Carl, så kan man vel også sige, at serien tematiserer homofobi, om end det sker på subtile måder. Den måde hvorpå ord som "homoseksuel" og "AIDS" bliver brugt som skældsord, der totalt ændrer handlingsforløbet i serien siger vel noget i sig selv. Og fremstillingen af Frederiks maskulinitets- og identitetskriser i kølvandet af, at "sandheden" om hans idealiserede far er kommet på banen, giver også rigelig med plads til at reflektere over, hvordan homoseksualitet altid synes at spille en central rolle i konstitueringen af konventionelle heteroseksuelle maskulinitetsformer som det, man(d) hele tiden må holde afstand fra.

Oprulningen af konteksten omkring Car-

Is selvmord indeholder også nogle få glimt af de vanskelige forhold, som AIDS-syge levede (og fortsat ofte lever) under. Som for eksempel fortællingen om, hvordan Veronika smed Carl ud af huset den aften, han begik selvmord, fordi hun ikke kunne klare, at Carl udover at ville leve sine sidste dage i sit barndomshjem også insisterede på at have sin kæreste ved sin side...

Eftersom det er så utrolig sjældent, at den særdeles underbelyste historie om den fortsat pågående AIDS-epidemi i det hele taget nævnes og diskuteres i dansk offentlighed, kan jeg ikke lade være med at tænke på, hvilke muligheder der kunne have ligget i fortællingen om Carl, hvis dette spøgelse havde fået mere plads til at boltre sig på. Men alt i alt er det jo ikke til at komme udenom, at den homoseksuelle karakter i *Arvingerne*, sin død til trods, indtager en temmelig kraftfuld position i serien. Carls spøgelse hjælper trods alt både Signe til at få gården og Frederik til at forholde sig til alle sine undertrykte traumer og følelser i forhold til sin egen far og sig selv som far og ægtemand.

Alt i alt viser Carl, at der kan være meget narrativ kraft i positionen som *allerede død*. Om den kraft kan overføres på positionen som en *allerede død kritiker* er måske noget andet. Men måske er det værd at blive set på som allerede død – om ikke andet fordi, man så får mere tid til at hygge sig med de andre allerede døde. Og her er der meget at hente i TV- og filmhistorien, som trods alt er fyldt af fortællinger, hvor homoerne altid dør til slut. Men som filmforskeren Patricia White viser i *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability* (1999), har død sjældent været en forhindring for begærlige identifikationer og queer læsestrategier. Sådanne strategier lader sig ikke stoppe af lidt død og fordærvelse og kan let se forbi dødbringende scener for at finde andre, mere spændende undertoner på spil.

HVAD SKER DER FOR TRINE DYRHOLM?

Tobias Raun

Vi er i forskerkollektivet enige om, at karakteren Gro er et interessant bekendtskab med power og kant. Dette skyldes ikke mindst, at hun på eminent vis spilles af Trine Dyrholm, der giver karakteren fylde, dybde og troværdighed.

Hvis vores øvrige minianalyser har fået folk til at tvivle på, om vi overhovedet har nydt at se *Arvingerne*, så lad mig slå fast, at dette er en uforbeholden kærlighedserklæring til Gro alias Trine Dyrholm. Som Mathias Danbolt på anden vis har gjort ovenfor, skal jeg måske også indrømme, at jeg sætter pris på (og til og med begærer) at se repræsentationer af stærke kvindeskikkelser på mainstream TV. Dette har jeg heldigvis haft rig mulighed for med Sarah Lund i *Forbrydelsen*, Saga Norén i *Broen*, Rita i *Rita* og Carrie Mathison i *Homeland*.

Dog har jeg lidt et had/kærlighedsforhold til, at disse heteroseksuelle kvinders power altid ledsages af, ja næsten betinges af, at de har en psykiatrisk diagnose og/eller er følelsesmæssigt afstumpede. Gro er i forlængelse heraf en ekstrem ambitiøs kunsthistoriker, der kan spille kunstspillet bedre end nogle af sine mandlige kollegaer og chefer, men som også sætter karrieren over alt andet, hvorfor hun *selvfølgelig* ikke har børn eller et fast parforhold.

Som førnævnte kvindelige karakterer er Gro endnu et befriende eksempel på en moderne kvindeskikkelse i mainstream TV, der ikke bare er pæn, sød og altid allerede til rådighed som opofrende omsorgsgiver. Men samtidig er det netop dette, der implicit gives som forklaring på, hvorfor reproduktion og/eller nære relationer, i hvert fald til mænd, ikke er muligt. Altså bliver børn og parforhold for Gro i *Arvingerne*, såvel som for mange af de tidligere nævnte kvindekarakterer, ikke forenelig med at være en stærk og ambitiøs kvinde. Et både- og figurerer aldrig i disse TV-skildringer.

Måske dels fordi det er mere fængende og interessant i en plotstruktur, at disse kvinder er uempatiske, karrierebegærlige og har manglende styr på deres privatliv end at fremstille dem mere flerfacetterede. Præmissen for dette er selvfølgelig, at der spilles på en omvendning af nogle kulturelle forestillinger om, hvad der er mandlige og kvindelige egenskaber. Dels ville en potentiel partner til denne type kvinde uundgåeligt skulle påtage sig et større følelsesarbejde end hende, og den type mand mangler vi nok fortsat at se, uden at han latterliggøres eller dør.

Personligt har jeg to favoritscener i Arvingerne med Trine Dyrholm, dels motorsavsepisoden og dels scenen, hvor Gro klapper sin gallerist-elsker/kæreste i røven.

Lad mig begynde med den første, hvor Gro ondulerer sin far Thomas' hus, efter at han har stukket hende (dvs. han har røbet til Frederik, at hun har forfalsket sin mors underskrift på fondspapirerne). I denne scene udviser Gro en hidtil uset fandenivoldskhed, der bryder med det billede, vi som seere ellers har fået af hende som altid fattet. Efter at Gro resolut har fået tændt motorsaven og savet adskillige pæle over, zoomer kameraet ind på Trine Dyrholms ansigt, der udstråler en fantastisk blanding af stoisk ro midt i denne energi- og vredes-exces.

Scenen markerer på sin vis et skifte i Gro, idet vi får et forvarsel om hendes midlertidige deroute. Samtidig er denne motorsavsmassakre selvfølgelig stærkt symbolsk, da den ellers altid voksne og ansvarlige ældste datter nægter *endnu engang* at bære over med sin hippiefar. For en gang skyld er det hende, der giver los og undlader at tænke i konsekvenser, sådan som man fornemmer, at både moren Veronika og faren Thomas så ofte har gjort det.

I det hele taget synes Gros relation til forældrene at være ambivalent, pendulerende mellem omsorg, kærlighed, irritation eller opgivende skuldertrækken. Karakteren Gro kondenserer således på mange måder

nutidens reception af 68-generationen og dens redefinerings af familieliv med dets gode og dårlige effekter i/på børnene. Forældrene Veronika, Thomas og Carls personlige og sociale projekter om frisættelse og oprør med autoriteter er ikke altid forenelige med forældreskabet – eller rettere deres frihed bliver delvis lig med Gros (og Frederiks) ufrihed.

I relationen mellem Veronika, Thomas og Gro er det voksenrollen, der ikke sådan lige lader sig helt afskaffe, men i stedet (må) påtages af Gro. Hun installeres/installerer sig selv som den voksne og ansvarsbevidste, der faciliterer og rydder op efter Thomas og Veronikas eksperimenter. Veronikas manglende underskrivelse af fondspapirerne bliver, set igennem Gros karakter, til endnu et eksempel på, at hun må sørge for at formalisere dét, som i Veronikas hænder bare forbliver abstrakte ideer. Samtidig lægger serien selvfølgelig også op til, at netop oprettelsen af et museum med Gro som museumsdirektør er hendes betaling for at have været den voksne i så mange år. Thomas har tydeligvis aldrig været andet end en hyggelig legeonkel, der var optaget af egne projekter, hvilket for alvor bliver et problem for Gro, idet hans manglende evne til at agere voksen (ved netop at sætte sig selv og sit eget behov for at kunne blive i sin hytte højest) står i vejen for hendes projekter.

At Gro tænder motorsaven synes således udløst af, at hun igen må være voksen over for forældrenes barnlighed, samtidig med at hun straffes for at påtage sig selvsamme voksenhed (altså at underskrive fondspapirerne). Gro figurerer i det hele taget som den ansvarlige voksne, man kan gå til. Det er derfor symptomatisk, at det netop er Gro, som får Frederik og Solvejs datter Hannah til at fortælle om Emils forsøg på at få hende til at tie om hans og Solvejs knald.

Men med Trine Dyrholm i rollen som Gro er der altid sprækker i den voksne, ansvarlige, tjekkede og velklædte karrierekvindens

de. Det ses som små trækninger ved øjnene og mundvigene, der afslører en usikkerhed, følelsen af fortabthed, sorg, vrede, jalousi, eller hvad vi seere nu end projicerer ind i disse.

Måske bliver det tydeligst i relationen mellem Gro og den norske gallerist Robert, at Gros karakter er sammensat. Han er således den eneste person, som hun lader være voksen (for sig), eller som hun kan være uansvarlig og barnlig overfor, hvad enten det er i form af at drikke sig plakatfuld, så Robert må lægge hende i seng eller løbe fra egne kunstarrangementer, så Robert må finde på undskyldninger for hende.

Det er i forlængelse af disse rolleomvendinger, at jeg læser det førømtalte klap i røven. Gro sidder fuldt påklædt på sengen, men rejser sig hurtigt og klapper Robert i røven, som står nøgen foran spejlet. Scenen

varer kun ca. 3 sekunder, men står ikke desto mindre stærkt i min erindring. Måske fordi der her sker en omvendning af en klassisk filmisk repræsentation af, hvilket køn, der afklædt begæres, og hvem der påklædt begærer? Måske fordi Gro her udviser en løssluppenhed og legende lethed, som vi ellers ikke ser meget til i serien?

Måske fordi scenen bare er sjov og fræk – for hvem ville ikke gerne klappes i røven af Trine Dyrholm?

Forskerkollektivet I Affekt består af lektor Mons Bissenbakker (Center for Kønsforskning, KU), post.doc. Mathias Danbolt (Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, KU), adjunkt Lene Myong (Institut for Uddannelse og Pædagogik, AU), adjunkt Michael Nebeling Petersen (Kulturstudier, SDU) og adjunkt Tobias Raun (Kommunikation, RUC).