

# It's Baltimore, gentlemen. The Gods will not save you

## Et essay om antiklektion i samtidig fortællekunst

af Erik Barfoed

### 1. Det blinde punkt

Antikken er et spejl, vi kigger i for at se os selv. Ordet *antiklektion* er på en måde vildledende, for det lyder, som om antikken er noget vi modtager. Noget, der bliver sendt til os fra en fjern fortid som en fin pakke med sløjfe. Men antikken er — ligesom andre ting, vi tyer til for at hente inspiration eller legitimere vore synspunkter — noget, vi *tager*. Vi tager efter forgodtbefindende fra de antikke kilder, fordi vi genkender noget i dem. Vi læser med andre ord os selv ind i antikken. Freuds brug af Ødipus er det klassiske eksempel. I *Die Traumdeutung* (1899) diskuterer Freud de erfaringer, han som læge har gjort sig med, at et barn ofte elsker den ene af sine forældre og hader den anden, noget der også kommer til udtryk hos børn med normal adfærd. Freud mener, at iagttagelsen er generel, og genkender fænomenet i myten om Ødipus. Denne problemstilling behandler den franske historiker og antropolog Jean-Pierre Vernant i bogen *Ødipus uden kompleks*. Vernants kritik går for så vidt ikke på, at Freud kalder det kompleks, han mener at have opdaget, for ødipuskomplekset, men derimod på at han uden videre læser hele det 19. århundredes psykoanalyse ind i en græsk tragedie fra 400-tallet f.Kr.<sup>1</sup> Problemet er ikke, at Freud bruger Ødipus som billede, men at han uden videre antager, at antikkens mennesker havde det præcis som os, de udtrykte det bare på en anden måde. Hos Freud ser vi altså både behovet for at bruge antikken til at spejle sig i, og den næsten selvfølgelige trang til så at sige at lade denne spejling foregå med tilbagevirkende kraft.

Der er tale om en slags *blindt punkt*. Vi har svært ved at se vores egen tid og kommer uvægerligt til at opfatte visse af dens karakteristika som almenmenneskelige grundvilkår. Denne blindhed turrer filologer og historikere, for de forsøger jo af al kraft at gøre det modsatte: at forstå antikken i dens egen kontekst og på dens egne præmisser — nogle gange så meget at eposet ikke længere er epos og tragedien ikke længere teater. Det bliver alt sammen til kilder. Men for Freud var psykoanalysen i

---

1. Vernant, s. 31-32

centrum, ikke antikken. Og det samme gælder måske enhver antikreceptorisk<sup>2</sup> tilgang til fortiden: Her er værket og dets projekt i samtiden i fokus, ikke antikken. Man tager det materiale,<sup>3</sup> antikken har at byde på, og bruger det til at belyse sin samtid.

## 2. *The Hero's Journey*

En af dem, der har haft meget stor indflydelse, både på hvordan vi fortæller, og på hvordan vi opfatter og bruger ikke bare de klassiske græske og romerske, men stort set alle fortidige fortællinger, er myteforskeren Joseph Campbell (1904-1987). Campbell var en amerikansk forsker inden for komparativ mytologi og religion, og i 1949 udgav han bogen *The Hero With a Thousand Faces*, hvor han for første gang præsenterer det begreb, han kaldte *Monomyth*,<sup>4</sup> i sin fulde udformning. Det går kort sagt ud på, at alle verdens myter består af de samme elementer: En helt forlader hverdagslivet og drager ind i en overnaturlig verden; her møder han fantastiske kræfter og væsener og vinder en afgørende sejr; derefter vender helten hjem og kan hjælpe sine fæller med sine nyvundne kræfter.

Dette mønster finder Campbell i nærmest alle verdens myter — deraf *Monomyth*. Myten er et slags universalsprog for menneskeheden. Man skulle bare knække koden:

The old teachers knew what they were saying. Once we have learned to read again their symbolic language, it requires no more than an anthropologist to make their teaching be heard.<sup>5</sup>

Men Campbell spejlede ligesom Freud sin samtid i myterne. Nøglen skulle findes i psykoanalysen:

Most remarkable of all, however, are the revelations that have emerged from the mental clinic. The bold and truly epoch-making writings of the psychoanalysts are indispensable to the study of mythology; for, whatever may be thought of the

---

2. Her i modsætning til egentlig videnskabelig.

3. I dette essay bruges ordet *materiale* i bred forstand om de myter, fortællinger, ideer og begreber, der udgør det grundstof, eftertiden benytter.

4. Campbell, s. 30 n. Ordet 'monomyth' har Campbell, der var stor fan af James Joyce, i øvrigt fra *Finnegans Wake*.

5. Campbell, s. vii.

detailed and sometimes contradictory interpretations of specific cases and problems, Freud, Jung, and their followers have demonstrated irrefutably that the logic, the heroes, and the deeds of myth survive into modern times. In the absence of an effective mythology, each of us has his private, unrecognized, rudimentary, yet secretly potent pantheon of dream. The latest incarnation of Oedipus, the continued romance of Beauty and the Beast, stands this afternoon on the corner of Forty-second Street and Fifth Avenue, waiting for the traffic light to change.<sup>6</sup>

*Irrefutably?* Gad vide, hvad Vernant ville sige til det? De to var samtidige, men jeg ved ikke af, at Vernant nogensinde har kommenteret Campbells brug af psykoanalysen i fortolkningen af mytestof.

Campbell går imidlertid langt videre end Freud i sin tolkning. Han opstiller en model for den typiske *Monomyth*: Den mytologiske helt drager af sted fra sin hytte eller borg, enten fordi han bliver narret eller bortført eller frivilligt tager af sted, og står på tærskelen til et eventyr. Her møder han et skyggeagtigt væsen, der bevogter indgangen. Helten må enten overvinde denne modstander eller vinde ham for sig og komme levende ind i mørkets rige (broderstrid, dragekamp; offer, charme); eller dø for modstanderens hånd og drage ned i dødsriget (lemlæstelse, korsfæstelse). Når helten er kommet over tærsklen, rejser han ind i en verden fuld af fremmede, men underligt intime væsener, hvoraf nogle udgør alvorlige trusler (prøver), og andre giver ham magiske hjælpemidler (hjælpere). Når han når den mytologiske rejses klimaks (Campbell kalder det meget passende *nadir*), gennemgår han en ekstrem prøvelse og får sin belønning. Triumfen kan manifestere sig som heltens seksuelle forening med verdens modergud (guddommeligt ægteskab), anerkendelse hos faderen/skaberen (fadersøning), egen guddommeliggørelse (apoteose); eller — hvis mørkets riges magter stadig er imod ham — ved at han stjæler det gode, han er kommet efter (bruderov, tyveri af ild); reelt er der tale om en udvidelse af heltens bevidsthed og dermed af hele heltens væren (oplysning, transfiguration, frihed). Tilbage står kun hjemrejsen. Hvis magterne har velsignet helten, begiver han sig nu hjem under deres beskyttelse (sendebud); i modsat fald flygter han og bliver forfulgt (flugt og forvandling, flugt og forhindringer). Ved tærsklen til hjemkomsten må de transcendentale kræfter blive tilbage; helten

---

6. Campbell, s. 4.

vender hjem fra rædslernes rige (hjemkomst, genopstandelse). Det gode, han bringer med sig, redder verden (eliksir).<sup>7</sup>

Campbells model, der også går under navnet *The Hero's Journey*, opstiller han selv i følgende diagram:

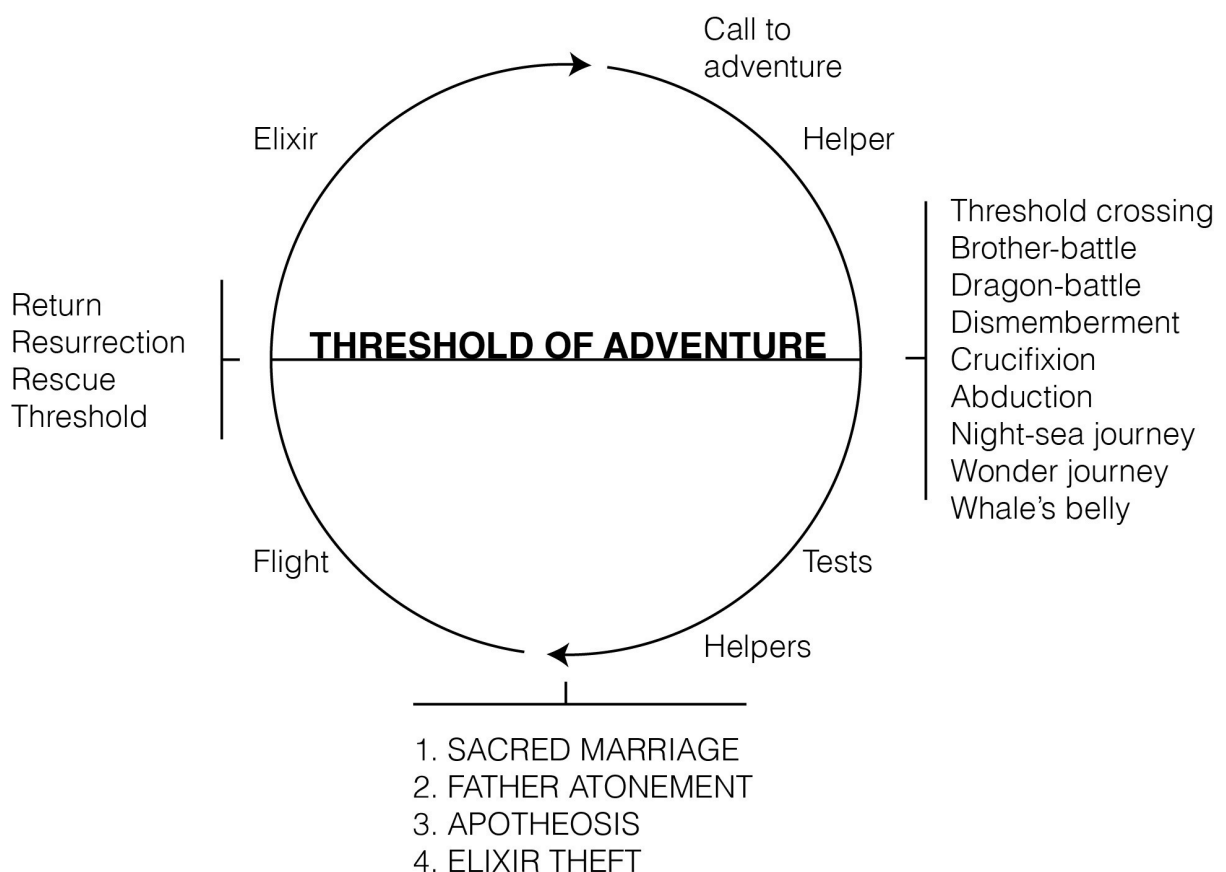


Fig. 1 Efter Campbells model over *The Hero's Journey*. Campbell s. 245.<sup>8</sup>

7. Denne passage er frit citeret fra Campbell, s. 246.

8. Figuren er en præcis aftegning af Campbells, bortset fra at jeg har tilladt mig at spejlvende den. Campbells figur går mod uret, hvilket gør den ret besværlig at læse.

Denne model ser Campbell i de græske tragedier, *Odysseen*,<sup>9</sup> den eskimoiske fortælling om raven<sup>10</sup> i maven på en hval, *Gilgamesh*,<sup>11</sup> bibelfortællinger, indianske myter osv. Campbell opstiller en model for en verdensomspændende, kollektiv fortælling<sup>12</sup> — noget man nærmest kan kalde en slags *totalreception*.<sup>13</sup>

Eller er der overhovedet tale om reception? Måske er Campbell ligeså blind som både Ødipus og Teiresias, når han dynger den ene myte efter anden op og insisterer på, at de alle er ens — uden på noget tidspunkt at sætte dem ind deres historiske kontekst.<sup>14</sup> Men Campbells pointe er, videnskabelig eller ej, klar: Myterne — *alle* myter — er i Campbells øjne forløbere for psykoanalysen. *Monomyth* eller *The Hero's Journey* er i hans øjne i virkeligheden en *indre* rejse. Den kollektive fortælling er i virkeligheden *vores* kollektive fortælling, for der er tale om en almenmenneskelig indsigt. Helten drager ud, trues, forvandles (dør og genopstår) og vender hjem med løsningen. Det er en symbolsk fortælling, der er direkte sammenlignelig med den billedverden, psykoanalytikerne med drømmetydningen mente at finde i det moderne menneskes sind. Personlig udvikling, kunne man være så fræk at kalde det.

Psychoanalysis, the modern science of reading dreams, has taught us to take heed of these unsubstantial images. Also it has found a way to let them do their work. The dangerous crises of self-development are permitted to come to pass under the protecting eye of an experienced initiate in the lore and language of dreams, who then enacts the role and character of the ancient mystagogue, or guide of souls, the initiating medicine man of the primitive forest sanctuaries of trial and initiation. The doctor is the modern master of the mythological realm, the knower of all the secret ways and words of potency.<sup>15</sup>

Og videre:

---

9. Campbell, s. 246.

10. Campbell, s. 247.

11. Campbell, s. 185-88.

12. "What is the secret of the timeless vision? From what profundity of the mind does it derive? Why is mythology everywhere the same, beneath its varieties of costume? And what does it teach?" Campbell, s. 4.

13. Man kan ikke rigtig kalde Campbells teorier for antikreception, for de er bogstavelig talt altomfattende. Men klassiske græske myter fylder en del i hans eksempelmateriale.

14. Det kunne være interessant at undersøge Campbells antikreception myte for myte, men det ligger uden for dette essays rammer.

15. Campbell, s. 8-9.

It has always been the prime function of mythology and rite to supply the symbols that carry the human spirit forward, in counteraction to those other constant human fantasies that tend to tie them back.<sup>16</sup>

Myten er ifølge Campbell fortidens psykologiske sprog. Modellen — hele projektet — forekommer problematisk. Dels fordi Campbell generaliserer temmelig ihærdigt. Tanken er så bred i sin formulering, at den er tæt på ikke at kunne falsificeres, for nu at bruge et poppersk udtryk. Kan denne model ikke drejes til at dække alt? Vil enhver fortælling ikke have en bevægelse fra én tilstand til en anden? Dels fordi han slet ikke tager højde for den enkelte mytes eller mytebaserede værks historiske kontekst. Og selvfølgelig fordi han i ekstrem grad laver antitreptorisk tilbagelæsning. Det falder ikke Campbell ind, at det centrale i fx tragedien kunne være noget andet end det *personlige*. For Campbells fokus ligger altid på individet. Deri ligner han sin samtid. Når en fortælling er en bevægelse fra én tilstand til en anden, må der være tale om en *menneskelig* forandring. At den antikke tragedies karakterer ikke udvikler sig synderligt (Antigone), at det ikke er deres udvikling, der driver handlingen frem (Ødipus), kan Campbell ikke se. Det er hans blinde punkt.

Men her er opgaven ikke at kritisere Campbell, men derimod at se på hans antitreptoriske betydning.

### 3. Det 20. århundredes fortælling

Campbells bog fik stor betydning for det 20. århundredes fortælling. Med *The Hero's Journey*-modellen indfanger han den moderne individualisme, hvor alt tager sit udgangspunkt i den enkelte, og giver den et mytologisk materiale at bruge af. Faktisk giver han den moderne fortæller nærmest *alverdens* myter at bruge af. Man skal blot lægge *The Hero's Journey* ned over dem, så transponeres enhver myte til en fortælling, der tager udgangspunkt i hovedpersonens indre rejse og udvikling. Og det er det, vi gerne vil høre om i vor tid. Os selv.

I dag er det god latin at prædike, at den gode fortælling er *karakterdrevet*. Det er karakterernes inderste ønsker og drifter, der *driver* handlingen fremad. Man kan slet ikke forestille sig en fortælling, der *ikke* er karakterdrevet. Den amerikanske film-guru

---

16. Campbell, s. 11.

Robert McKee udtrykker det på denne måde: "... the phrase 'character-driven story' is redundant. All stories are 'character-driven'. [...] Character cannot be expressed in depth except through the design of story."<sup>17</sup>

En historie er med andre ord udtryk for den indre psykologi hos den, den handler om. Det kommer smukt til udtryk i *The Hero's Journey*. Alt ses igennem individets optik. I *Silence of the Lambs*<sup>18</sup> (1991) hviler fortællingen på Clarice Sterlings indre rejse, som den dømmiske Hannibal Lector leder hende ind på. I Pixars *Ratatouille* (2007) kæmper rotten Ratatouille med en alvorlig identitetskrise, der fører ham ud på en lang rejse, der er både konkret og psykologisk.

Campbell har ikke opfundet det 20. århundredes fortælling som en sammenkøbt ret af alverdens mytologier, han er snarere eksponent for en tendens i tiden, der langsomt udvikler sig til en fælles grundfortælling. Men vi ved, at han har haft direkte indflydelse på især moderne film. Filmskaberen George Lucas udtalte i forbindelse med udsendelsen af *Star Wars* i 1977, at filmen var stærkt inspireret af *The Hero With a Thousand Faces*. I sin jagt på en ny mytologi, der kunne overtage efter den nødlidende western, faldt han over Campbells bog, hvorefter han reviderede manuskriptet til *Star Wars*, så det passede til Campbells model.<sup>19</sup> Andre fulgte trop. Steven Spielbergs *Indiana Jones*-serie,<sup>20</sup> Christopher Nolans *Batman*-trilogi<sup>21</sup> og Larry og Andy Wachowskis *Matrix*-serie<sup>22</sup> følger alle *The Hero's Journey* ret nøje. Manuskriptforfatteren Christopher Vogler<sup>23</sup> skrev i begyndelsen af halvfemserne et syv sider langt notat om Campbells teori med titlen *A Practical Guide To The Hero With a Thousand Faces*, som blev brugt

---

17. McKee, s. 107.

18. I dette essay omtales primært film og tv-serier, for i filmens verden arbejder man helt åbenlyst med modellen. Men *The Hero's Journey* har også haft indflydelse på litteraturen, fx Richard Adams' *Waterhip Down* (1972). Fantasy-genren er nok det felt, hvor indflydelsen er tydeligst, men modellen ses overalt.

19. [http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Campbell#Film](http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Campbell#Film).

20. *Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark* (1981); *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984); *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989); *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008). Det er værd at bemærke, at den Campbell-inspirerede George Lucas har skrevet manuskripterne til *Indiana Jones*-filmene.

21. *Batman Begins* (2005); *The Dark Knight* (2008). Sidste del af trilogien, *The Dark Knight Rises* får efter planen premiere i 2012.

22. *The Matrix* (1999); *The Matrix Reloaded* (2003); *The Matrix Revolutions* (2003).

23. Christopher Vogler, *development executive* hos bl.a. Disney og Warner Bros. Se mere om *Writer's Journey* på <http://www.thewritersjourney.com/>.



under skabelsen af Disney-filmen *Lion King*. Vogler udvidede senere sit notat til bogen *The Writer's Journey — Mythic Structure for Writers*.<sup>24</sup>

Campbells værk har med andre ord næppe fortalt os ret meget om, hvad myterne betyder, men han har beskrevet og påvirket vores samtidige fortællekunst. Det bliver en dobbelt binding, hvor psykoanalysen bruges til at forklare myterne, og myterne bruges til at beskrive (eller udtrykke) psykologien. En så altomfattende model bliver da også meget ekskluderende. Den *tillader* ikke, at materialet kan betyde andet end det, modellen foreskriver.

Derfor kan Campbell fx heller ikke se, at de klassiske tragedier *ikke* handler om individet — at *Kong Oedipus* ikke handler om forbudt seksuel tiltrækning til familie-medlemmer<sup>25</sup> — at der måske er noget ganske andet på spil, at tragedien snarere har det politiske, det samfundsmæssige i centrum.<sup>26</sup> Det passer ikke ind i modellen.

#### 4. Plot keder mig

Når den danske forfatter Mette Moestrup på forsiden af Politiken BØGER udbryder: "Plot keder mig",<sup>27</sup> er det næppe, fordi hun ikke bryder sig om plot i sig selv. Det forekommer utænkeligt, at nogen forfatter kunne være imod plot i den bredeste forstand af ordet: struktur i en fortælling. En sådan modstand måtte jo føre til en fuldkommen sproglig opløsning, og det tror jeg ikke, at Mette Moestrup gør sig til talsmand for.<sup>28</sup>

Det, der keder Mette Moestrup, er derimod *Monomyth*, der med sin uimodsigelige model kun tillader én fortælling, nemlig fortællingen om det 20. århundrede, hvor individet trådte i centrum. Moestrup kunne jo bare fortælle en anden fortælling,<sup>29</sup> kunne man indvende. Hvad forhindrer hende i at lave sin egen plotmodel?

Ingenting. Men *The Hero's Journey* er så indarbejdet i *publikum*, at den ligger som en tavs forventning, hver gang man bliver præsenteret for en ny fortælling. Hvis den ikke nogenlunde følger *The Hero's Journey*, kan vi ikke forstå den og afskriver den som

---

24. Vogler (1998).

25. Campbell, s. 122-123.

26. Neil Croally: "Tragedy's Teaching", i *A Companion to Greek Tragedy*, Gregory, Justina (ed), Blackwell (2005).

27. Politiken BØGER, lørdag 26. december 2009.

28. Mærkeligt nok uddyber Mette Moestrup ikke udsagnet om plot i artiklen, men udsagnet er repræsentativt for den generelle holdning i det finkulturelle miljø i Danmark.

29. Det gør Mette Moestrup også, skal det til hendes forsvar siges.



smal eller ulæselig. Det *blinde punkt*, som fik Freud og Campbell til uden hensyntagen til fakta at læse deres samtid ind i fortiden, findes også hos publikum.

Enhver tid insisterer på *sin* fortælling, fristes man til at sige. Ud over det videnskabeligt betænkelige ved Campbells model, er der jo intet i vejen med at bruge gamle myter som redskab for samtiden. Det betyder også, at *Monomyth*-fortællingen på et tidspunkt vil blive erstattet af en ny fortælling, nemlig når samfundet i bredeste forstand sætter noget andet end individet i centrum.

## 5. The Wire

*Monomyth* lever stadig i bedste velgående, og der er mig bekendt ingen tegn på, at vi ikke længere ser individet som det centrale. Men der enkelte tegn på, at noget andet er på vej. Og interessant nok også denne gang med en antikreceptorisk side.

I 2002 lancerede den amerikanske tv-netværk HBO tv-serien *The Wire*. Serien handler om en særlig politienhed, der bekæmper narkokriminalitet i byen Baltimore i staten Maryland. På overfladen ligner den en traditionel politiserie, men der er afgørende forskelle. Serien bruger lige så lang tid på at skildre de kriminelle i deres eget miljø, som den bruger på at beskrive betjentene. De to stilles altså over for hinanden som *ligeværdige* modpoler. Hverken politi eller kriminelle fremstilles som helte eller skurke. Man har snarere en fornemmelse af, at de er brikker i et større spil, som *driver* dem af sted, uden at de kan gøre ret meget ved det. Lyder det bekendt? Det er det også. Skaberen af *The Wire*, journalisten og filmmanden David Simon, har i et interview i *The New Yorker* fortalt, at han brugte de klassiske tragedier som forlæg for serien:

In creating "The Wire," Simon said, he and his colleagues had "ripped off the Greeks: Sophocles, Aeschylus, Euripides. Not funny boy—not Aristophanes. We've basically taken the idea of Greek tragedy and applied it to the modern city-state." He went on, "What we were trying to do was take the notion of Greek tragedy, of fated and doomed people, and instead of these Olympian gods, indifferent, venal, selfish, hurling lightning bolts and hitting people in the ass for no reason—instead of those guys whipping it on Oedipus or Achilles, it's the postmodern institutions . . . those are the indifferent gods."<sup>30</sup>

---

30. *Stealing Life*, The New Yorker, 22. oktober 2007.

Læg mærke til, at tragedien bliver “applied to the modern city-state”. Man kan altså notere sig, at Simon vælger at bruge tragedien på et emne, der for så vidt ligger tæt på den antikke tragedie og ikke har fokus på individet. Dette er Simon formodentlig aldeles ligeglad med. Han spejler sig i tragedien — og ser et samfund der har behov for at diskutere grundlæggende samfundsmæssige problemstillinger.

Simon har flere steder i serien kvitteret for seriens klassiske ophav, blandt andet da den ensomme hævner Omar Little venter på at vidne i retten og hjælper vagten med navnet på en græsk gud<sup>31</sup> (se link<sup>32</sup>). Tilsvarende sætter den temmelig anløbne police commissioner Burrell hele serien ind i en klassisk mytologisk ramme. Da han skælder sine politifolk ud og truer dem med firing, hvis de ikke får kriminaliteten til at falde, råber han: “If the Gods are fucking you, you find a way to fuck them back. It’s Baltimore, gentlemen; the Gods will not save you.”<sup>33</sup> (se link).

Det interessante er, at serien ikke benytter sig af Campbells *The Hero’s Journey*, men at den klassiske tragedie bliver brugt til at vise en verden, hvor umådelige kræfter (narkotika, politik) ubønhørligt bestemmer individets skæbne, ja nærmest sætter det ud af spil. Her er ikke længere tale om nogen indre rejse, der fører til udvikling. Menneskets skæbne er tværtimod defineret negativt: Hver gang karaktererne i *The Wire* forsøger at ændre deres omstændigheder, hver gang de forsøger at udvikle sig, bliver deres forsøg forpurret af *the game*, som det hedder i serien. Skæbnen er ikke planlagt på forhånd, den er umulig. Individet er for lille til, at guderne kan tage sig af det.

Endnu et træk, *The Wire* har lånt fra tragedien, er heltenes uforsonlige og ubøjelige fremfærd. Karaktererne i tragedien udmærker sig ved at være monolitiske. De udvikler sig ikke, og de bøjer sig ikke — heller ikke når de står på afgrundens rand. Det oplagte eksempel er naturligvis igen Ødipus i *Kong Ødipus*. Han pløjer sig målrettet og ubøjelig frem mod målet. Det hændervridende kor forsøger at tale kongen til fornuft, men uden held. Selv ikke da Ødipus aner omfanget af katastrofen, standser han. Først da spillet er spillet helt til ende, og der ikke er mere tilbage at gøre eller sige, er han færdig.

---

31. *The Wire*, sæson 2, afsnit 6. [http://www.youtube.com/watch?v=oYj7q\\_by\\_2E](http://www.youtube.com/watch?v=oYj7q_by_2E)

32. Det er kun nødvendigt at se det første minut af klippet.

33. *The Wire*, sæson 3, afsnit 3

[http://www.youtube.com/watch?v=QNLKG\\_XIqMk&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://www.youtube.com/watch?v=QNLKG_XIqMk&feature=youtube_gdata_player)

Karaktererne i *The Wire* har samme ulykkelige, men for tilskueren fængslende, adfærdsmønstre. Både politi og kriminelle slås for finde fodfæste i et Baltimore styret af uhyrlige politiske kræfter. Og de gør det, selvom de godt ved, at det er håbløst. I første sæson af serien følger man blandt andet forbryderen d'Angelo Barksdales forsøg på at bryde med livet som forbryder. Uden held. Det koster ham livet — også selvom han er den øverste gangsters nevø. Gangsterne taler om ære og familie, de *ønsker* at beskytte hinanden, men det er andre kræfter, der styrer deres verden.

I sæson 2, episode 8 beskriver David Simon med en enkelt, humoristisk scene det tankesæt, karaktererne i *The Wire* har. Helten McNulty forsøger plakatfuld at køre hjem i bil. Da han skal dreje om et hjørne, kører han bilen ind i en bropille. Efter at have undersøgt bilen forsøger han igen. Og kører den igen ind i selvsamme bropille (se link).<sup>34</sup>

Man kunne endda argumentere for, at *The Wire* i en vis forstand har et kor, nemlig de flokke af drenge, der pusher dope, og råber navnene på deres produkter — “pandemic!”, “election day special!”, og når politiet kommer: “Five-Oh!”

Inspirationen fra tragedien er altså både overlagt og tydelig. Efter min mening er der det særlige ved *The Wire*, at seriens brug af det klassiske materiale ligger langt tættere på de temaer, genren behandlede i antikken, end det 20. århundredes individualitetsprægede antikkeception med folk som Campbell i spidsen har formået, og en mere tilbundsående sammenligning kunne være interessant.

Det ligger imidlertid uden for dette essays sigte. Her er spørgsmålet snarere, hvordan en sådan antikkeception er mulig. *The Wire* benytter ikke *The Hero's Journey* som model og kan altså ikke indfri de latente forventninger hos publikum om at få en fortælling og menneskelig udvikling.

Men *The Wire* har også et andet emne. Serien tager ikke sit udgangspunkt i mennesket og dets indre liv. Den handler derimod om *politik*. Ifølge David Simon handler *The Wire* i virkeligheden om “the decline of the American empire”.<sup>35</sup> Og derfor vælger Simon også en anden model for sin fortælling.<sup>36</sup>

---

34. <http://www.youtube.com/watch?v=deWFn8-oFLM&feature=related>

35. New Yorker (2007).

36. En del af grunden er, at *The Wire* er en tv-serie. Tv-serien har dels sine rødder i den såkaldte sitcom, eller situationskomedie, hvor hver scene er en ny (komisk) situation og karaktererne altid er de samme. Disse serier ønsker ikke karakterudvikling - de ønsker tværtimod at serierne skal kunne køre for evigt (som fx den amerikanske tv-serie *Law & Order* (NBC), der kørte fra 1990 til 2010 og nåede op på hele 456 afsnit).

Seriens første sæson fik ekstremt gode anmeldelser (og er flere gange udråbt til bedste tv-serie af navnlig den amerikanske presse, men også af engelske *The Guardian*), men lagde ud med dårlige *ratings*<sup>37</sup> — måske savnede publikum *The Hero's Journey*? — men fortsatte ikke desto mindre i fem sæsoner.

Det er umuligt at vide, om *The Wire* er en forløber for en ny fortælleform til en ny tids samfundsdebat, eller om det er en enlig svale. Men i hvert fald kommer Campbells *The Hero's Journey* og Simons *The Wire* til at stå som to væsensforskellige måder at spejle sig i antikken på.

barfoed@me.com

---

37. Amerikanske film måles normalt med såkaldte *Nielsen Ratings*, som er et 'audience measurement system' udviklet af Nielsen Media Research for at måle tv-publikums størrelse og demografiske sammensætning.

## Bibliografi

### *Værker*

- Andersen, Carsten: "Plot keder mig", interview med Mette Moestrup, *Politiken BØGER* 26.12.2009.
- Campbell, Joseph: *The Hero With a Thousand Faces*, Fontana Press 1993 (udkom første gang 1949).
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Frank Deuticke, Leipzig & Vienna, 1899
- Gregory, Justina (ed): *A Companion To Greek Tragedy*, Blackwell 2005.
- McKee, Robert: *Story*, Methuen 1999.
- Talbot, Margaret: "Stealing Life - the crusader behind 'The Wire'", *The New Yorker* 22.10.2007.
- Vernant, Jean-Pierre: *Ødipus uden kompleks*, Forlaget Skovlænge 1991.
- Vogler, Christopher: *The Writer's Journey - Mythic Structure for Writers*, Michael Wiese Productions, 1998/2007

### *Film og serier*

- Batman Begins*, Warner Bros, 2005, instr. Christopher Nolan
- The Dark Knight*, Warner Bros, 2008, instr. Christopher Nolan
- The Dark Knight Rises*, Warner Bros, planl. 2012, instr. Christopher Nolan
- Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark*, Paramount / Lucas Film, 1981, instr. Steven Spielberg
- Indiana Jones: The Temple of Doom*, Paramount / Lucas Film 1984, instr. Steven Spielberg
- Indiana Jones: The Last Crusade*, Paramount / Lucas Film, 1989, instr. Steven Spielberg
- Indiana Jones: Kingdom of the Crystal Skull*, Paramount / Lucas Film, 2008, instr. Steven Spielberg
- The Matrix*, Warner Bros., 1999, instr. Andy og Lana Wachowski
- The Matrix Reloaded*, Warner Bros, 2003, instr. Andy og Lana Wachowski
- The Matrix Revolutions*, Warner Bros, 2003, instr. Andy og Lana Wachowski
- Ratatouille*, Pixar / Disney, 2007, instr. Brad Bird og Jan Pinkava

*Silence of the Lambs*, Orion / Strong Heart, 1999, instr. Jonathan Demme

*Star Wars: Episode IV - A New Hope*, Lucas Film / Twentieth Century Fox, 1977, instr.  
George Lucas

*Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*, Lucas Film, 1980, instr. Irvin Kershner

*Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi*, Lucas Film, 1983, instr. Richard Marguand

*The Wire*, HBO 2002-2008, skabt af David Simon.

### **Klip fra *The Wire***

Klippene står i den rækkefølge, de optræder i teksten. Titlerne stammer fra YouTube, så klippene nemt kan findes.

“Omar testifies against Bird”, *The Wire*, anden sæson, afsnit 6.

“The Gods will not save you”, *The Wire*, tredje sæson, afsnit 3.

“McNulty just a bit drunk”, *The Wire*, anden sæson, afsnit 8.