

Danmark rundt – the American Way

Af Henrik Skovmark og Dennis Christiansen

I den radikale udgave af homogeniseringstesen truer en vestlig/amerikansk (populær)kultur med at udrydde andre kulturer og tilrane sig globalt herredomme. Globaliserings skeptikere derimod peger på tendensen til at bestyrke den lokale egenart, hvilket kaldes domesticering. I artiklen påviser Henrik Skovmark og Dennis Christiansen, hvordan den danske tv-serie Rejseholdet rummer træk, som både peger i retning af et homogeniseret, amerikansk tv-produkt og et domesticeret, dansk tv-produkt. Rejseholdet er således blevet til i en proces af global kulturel udveksling, som af den svenske antropolog Ulf Hannerz betegnes som kulturel kreolisering.

Når globaliseringsteorien beskæftiger sig med kulturel globalisering, strander den ofte ved konstateringen af, at kulturel globalisering er lig massemediernes spredning af amerikansk populærkultur. Et typisk studie af kulturel globalisering vil således fokusere på McDonald's, Madonna eller MTV.

Med denne artikel vil vi gå ud over denne ensporede tilgang. Med udgangspunkt i en analyse af DRs krimiserie *Rejseholdet* vil vi argumentere for, at den kulturelle globalisering også virker på mere subtile måder, som ikke blot kan indfanges af ovennævnte homogeniseringstanke. Analysen fokuserer på tre områder: produktionsomstændigheder omkring *Rejseholdet*, seriens adoption af et amerikansk genreformater og endelig seriens iscenesættelse. På baggrund heraf ser vi *Rejseholdet* som en skueplads eller et brydningsfelt for den kulturelle globaliserings modsatrettede kræfter. Kræfter, der både trækker i retning af en kulturel homogenisering og en kulturel domesticering og differentiering.

Kulturel globalisering

Før vi vender blikket mod *Rejseholdet*, må vi først definere den kulturelle globalisering og to af dens mulige konsekvenser: Kulturel homogenisering og kulturel domesticering.

Vi definerer globaliseringen bredt som en udstrækning, uddybning og intensivering af en global indbyrdes forbundethed, der rækker ind over alle

samfundslivets områder – politiske, økonomiske, teknologiske, sociale og kulturelle – og iblandt slører grænserne mellem dem¹. Begrebet indbyrdes forbundethed skal forsøge at indfange den relationistiske dynamik, der gør, at begivenheder, beslutninger og aktiviteter i én (afgrænset) del af verden kan få indflydelse på individer og fællesskaber på den anden side af jordkloden (Held et. al. 1999: 15). Som Giddens anskuer vi globaliseringen som »en kompleks række af processer, ikke en enkelt proces«, som »virker på en modstridende eller modsætningsfuld måde« (Giddens 2000: 18).

Kulturel globalisering skal ganske enkelt forstås som de kulturelle dimensioner af intensiveringen af den globale indbyrdes forbundethed. Kultur definerer vi meget bredt ud fra Ulf Hannerz som »meanings and meaningful forms which we shape and acquire in social life« (Hannerz 1996: 8)². Igen må det gælde, at den kulturelle globalisering er kompleks og dækker flere forskellige – ofte modstridende – processer. Endvidere gælder det, at den kulturelle globalisering ikke har noget endeligt mål i skabelsen af én fælles global kultur³.

De mest kendte og iøjnefaldende eksempler på kulturel globalisering findes i spredningen af vestlig (især amerikansk) populærkultur. Hollywood har længe udøvet global filmdominans, og gennem de sidste årtier har amerikanske tv-serier, vestlig populærmusik og – generelt – vestlige forbrugsgoder i stigende grad fundet globale afsætningsmuligheder (og nydt global popularitet). Det har givet næring til den dominerende tese om-

kring kulturel globalisering og dens konsekvenser: at kulturel globalisering er ensbetydende med en kulturel homogenisering efter vestlige standarder. Tesen har besmykket sig med mundrette titler hentet fra vestlig forbrugskultur: McDonaldization, Coca-colonization, Disneyfication, m.fl. (Tomlinson 1999: 83).

Kulturel homogenisering

Homogeniseringstesen er klarest og mest radikal defineret af de globaliseringsteoretikere, som forstår globaliseringen som bevægelsen mod én global økonomi (Held et. al. 1999). En vestligt domineret global økonomi skaber her en vestligt domineret global kultur. Flere af disse teoretikere henter ideologisk og retorisk slagkraft i diskursen omkring kulturel imperialism. I radikale udgaver af tesen truer en homogent defineret vestlig (populær)kultur med at udrydde andre, mindre magtfulde kulturer og tilrane sig globalt herredømme – drevet frem af vestlig kapitalisme og økonomis totale sejr.

Ud over dens tendenser til økonomisk determinisme har tesen om gennemgribende kulturel homogenisering en anden væsentlig svaghed. Den reducerer vestlig kultur til at være forbrugs- og populærkultur, og samtidig udstyrer den dette forarmede kulturbegreb med magt til ideologisk hjørnevask af hele civilisationer⁴.

Et par pointer bør dog bevares fra den radikale homogeniseringstese. Den kulturelle globalisering – især indenfor populær- og forbrugskulturen – er domineret af vestlige aktører og kan ofte siges at foregå på Vestens præmisser. Kulturel globalisering skal ikke forstås som en harmonisk proces, hvor alle har lige meget at sige på alle områder. Globaliseringsprocesserne »dækker« ofte over ulige magtforhold, og en analyse af kulturel globalisering må kortlægge magtforholdene omkring sit specifikke genstandsfelt.

Argumentet om homogenisering af populærkulturen kan således godt tages seriøst, når man har løsrevet det fra tanken om en kulturimperialistisk gennemtrumfning af en global Mickey Mouse-psykose. Det er med andre ord plausibelt – og værd at undersøge – om der eksempelvis finder en kulturel homogenisering efter amerikanske forskrifter sted i dansk tv's sendeflade eller i et populært dansk tv-produkt som *Rejseholdet*.

Kulturel domesticering

Hos globaliserings skeptikere afviser man homogeniseringstesen blankt ved at pege på verdens fortsatte kulturelle mangfoldighed. Tværtimod mener skeptikerne at kunne observere tendenser til en kulturel differentiering – til en stigende betoning af kulturelle forskelle mellem lande, folk og verdensdele (Held et. al.: 327; Østerud: 1999: 60). Modsat homogenisering sker en bestyrkelse af lokal egenart, som kan kaldes domesticering. Denne domesticering kan både forstås som et socialt fænomen og som en konkret narrativ/æstetisk strategi, der anvendes i forskellige kulturprodukter⁵.

Mens differentiering og domesticering for skeptikerne underminerer globaliseringstanken, betragter vi begge fænomener som en del af globaliseringen. Et af den globale indbyrdes forbundetheds karakteristika er netop synliggørelsen af kulturelle forskelle. Domesticeringen – både som socialt fænomen og narrativ strategi – kan således ses som en konsekvens af globaliseringen.

Bag om *Rejseholdet*

Som vi har været inde på, er globaliseringen en multidimensional og altomfattende proces, der ikke kan indfanges i sin empiriske totalitet. Vi ser her nærmere på en afgrænset case: DRs tv-serie *Rejseholdet*. Det er her vi vælger at lede efter eksempler på kulturel homogenisering og kulturel domesticering.

Rejseholdets tilblivelse og strategiske betydning i DRs programpolitik kan overordnet siges at hænge sammen med globaliseringens ændringer af det danske tv-system – mediedereguleringen, monopolbruddet og konkurrencesituationen. Her vil vi imidlertid se nærmere på, hvordan omstændighederne omkring produktionen af en lang, fortløbende serie i DRs regi, også har ændret sig. I den forbindelse betegner producent af *Rejseholdet*, Sven Clausen, produktionen af *Taxa* som år nul. *Taxa* var TV-Dramas første egenproduktion med fortløbende, ugentlig udsendelse, der løb over flere sæsoner. Produktionsvolumen på *Taxa* var 24 afsnit om året. Det betyder reelt en maksimal produktionstid på omkring to uger per episode, og for første gang stod TV-Drama således overfor at skulle skrive, producere og udsende samtidig. Inden da havde drama-afdelingens produktionsapparat, udover serien *Landshyen*, kun bidt skær

med kortere, afsluttede serier, der var helt færdigproduceret på udsendelsestidspunktet. Det er en bekostelig affære at producere lange, fortløbende serier, og det er derfor vigtigt at holde produktionstiden nede. For at imødekomme denne udfordring har TV-Drama adopteret en produktionsstil, der er udviklet af de store, amerikanske produktionsselskaber.

For det første er *Rejseholdet* en to-kameraproduktion. Denne produktionsmetode blev introduceret med produktionen af *Taxa*. De fleste film- og tv-produktioner optages normalt som et-kameraproduktion. Det betyder, at de enkelte scener gennemspilles flere gange. Først laver man totalbilleder, hvorefter man optager nærbilleder af de medvirkende skuespillere. Med to-kameraproduktion optages begge billedtyper samtidig, hvorved man forøger mængden af billedmateriale per lysætning. Ifølge producent Sven Clausen sparer TV-Drama 17 procent af optagetiden ved at benytte denne metode, hvorved produktionsomkostningerne per episode nedsættes betydeligt. To-kameraproduktionen er en produktionsmetode direkte kopieret fra producenterne bag serien *NYPD Blue*.

Dernæst er hele logistikken bag produktionen af *Rejseholdet* med ganske få undtagelser ligeledes kopieret fra *NYPD Blue*. Intentionen hos TV-Drama var at producere *Taxa* og *Rejseholdet* på samme vilkår som *NYPD Blue*. En episode af *NYPD Blue* produceres på 8 arbejdsdage af ti timer, hvorefter der bruges 4 dage til klipning og efterredigering. Dette regnestykke kan ikke matches indenfor rammerne af TV-Dramas produktionsapparat, blandt andet på grund af de danske film- og tv-arbejdedes faglige overenskomster. Derfor har Sven Clausen været nødsaget til at lægge én ekstra produktionsdag til. Derudover producerer TV-Drama tre afsnit samtidigt. Igen kan der herved spares produktionstid og – penge på lysætningen, idet de scener, der foregår i samme dekoration optages til alle tre afsnit på én gang.

Endnu en produktionsmetode, som TV-Drama har haft med hjem fra deres studieture i Hollywood, er forfatterstyringen. Den eneste person, der udover producenten følger hvert afsnit af *Rejseholdet* helt til dørs, er hovedforfatteren, der samtidig har det sidste, kunstneriske ord at skulle have sagt. Traditionelt ligger denne rolle hos instruktøren, men for at være i stand til at producere flere afsnit på én gang, arbejdes der med flere instruk-

torer. Herved lægges den kunstneriske vetoret hos forfatteren, der samtidig følger og styrer de sidste dage i klipperummet.

Endvidere har TV-Drama introduceret brugen af kvalitative seertests. Her prøves de første episoder af serien af på et repræsentativt udvalg af kernemålgruppen, inden serien udsendes. På baggrund heraf kan elementer i serien rettes til i tilfælde af, at de skulle falde helt til jorden. Sven Clausen fortæller, at han er villig til at gå langt i forhold til testenens resultater. Således blev hele starten på *Taxa* lavet om på baggrund af testpublikummets reaktioner, og ligeledes måtte et par scener laves om i de første afsnit af *Rejseholdet*. Seertest har været anvendt på mange af DR's egenproduktioner indenfor de fleste afdelinger, men det er nyt for TV-Drama at inkorporere testresultaterne i afdelingens kreative arbejde. Dette er en arbejdsgang, hvor TV-Drama også har kigget sine amerikanske kolleger over skulderen.

Der er selvfølgelig også punkter, hvor produktionen adskiller sig. Det mest iøjnefaldende punkt er, at *Rejseholdet* (og *Taxa*) indeholder mange location-optagelser, hvorimod langt størstedelen af de amerikanske serier overvejende er studieoptagelser. I *NYPD Blue* og mange af de øvrige amerikanske serieproduktioner er udendørsoptagelser en eksklusiv luksus, der kun benyttes sporadisk. Således bruges 6 til 7 af de 8 optagedage på *NYPD Blue* i studiet, mens 1 og maksimalt 2 dage bruges på omkostningstunge udendørs location-optagelser. Men bortset fra dette punkt er produktionen af *Rejseholdet* langt hen ad vejen professionaliseret, effektiviseret og standardiseret efter amerikansk forbillede.

Rejseholdet og den amerikanske strømerserie

Det er imidlertid ikke kun i forbindelse med produktionsomstændighederne, at man kan tale om en homogenisering af *Rejseholdet* efter amerikansk forbillede. Også på det genremæssige og narrative niveau finder vi tegn på amerikansk inspiration. Her fra den amerikanske politiserie.

Den amerikanske politiserie er primært defineret ved to serie-typer: *detektiv-serien* og *strømer-serien*, der adskiller sig dels ved deres protagonist og dels ved deres plotstruktur (Kaminsky 1988). Detektivserien er karakteriseret ved den enlige efterforsker, der med intellektet som vigtigste våben optræver

forbrydelser af gådefuld, spidsfindig og snørklet karakter. Her dedikeres størstedelen af fortællertiden på opklaringen. Strømerserien fokuserer derimod på en gruppe efterforskere, der løser opgaver af langt mere simpel og hverdagslignende natur, men hvor efterforskernes indbyrdes forhold og privatliv spiller en langt større rolle for fortællingen.

De to serietyper skal dog forstås som idealtypiske i den forstand, at de færreste politiserier kun bygger på én serieskabelon. De kan ses som en genremæssig skala, hvor de fleste serier inkorporerer elementer fra begge yderpunkter. Men Jaworski (1997) peger på, at strømerserien har været dominerende på de amerikanske networks siden starten af firserne, hvorfor vi tillader os at snævre fokus ind og beskæftige os med denne serietype i det følgende.

Strømerserien blev for alvor konsolideret som serieformat med serien *Hill Street Blues*, der havde premiere i 1981. Med *Hill Street Blues* kom politikollektivet for alvor i centrum og serien afløste halvfjerdsernes dominerende *detektiveserier* som *Columbo*, *Kojak* og *McCloud*, der alle havde en mere eller mindre kuriøs enspænder i hovedrollen (Jaworski 1997). Serien blev sammen med *Miami Vice* firsernes helt store *strømerserier*, der som genre blev ført til nye højder og ind i halvfemserne af *NYPD Blue* (ibid.). En af grundene til dette genreskift skal ifølge Jaworski (ibid.: 12) findes i den stigende konkurrence på firsernes amerikanske tv-marked. *Detektiveseriens* fokus på opklaringen af én, kryptisk forbrydelse passede dårligt til en konkurrencesituation, hvor flere og flere kommercielle kanaler skulle til at konkurrere om seernes gunst. Som Kozloff (1992) i den forbindelse peger på, har konkurrencen medført, at det amerikanske serieformat på det narrative niveau har udviklet sig fra at operere med enten afsluttede *episodeafsnit* eller fortløbende *føljetonafsnit* til i højere grad at blande begge dele og operere med *multiple storylines* (ibid.: 92). I et kommercielt mediesystem, hvor tv-industrien sælger sendetid til annoncørerne er dette en effektiv metode til at tiltrække og holde på det størst mulige publikum. For ved i sin narrative struktur at arbejde med flere *plotlines* kan serien rettes mod flere målgrupper på én gang, det bliver lettere for seerne at dumpe ind midt i serien og blive hængt på én af de mange fortløbende eller nytillkomne *plotlines*, og føljetondimensionen giver seriens narration en repetitiv natur, der forhåbentlig får seeren til at vende tilbage.

Vores analyse viser, at *Rejseholdet* overordnet har adopteret den amerikanske *strømerseries* programformat (Skovmark og Christiansen 2001). Her har *Rejseholdet* hentet politikollektivet, serieformatets fokus på betjentene som privatpersoner, samt brugen af flere sammenflettede *storylines*. I den indbyrdes vægtning af kriminalplottene og føljetonplottene, samt i den indbyrdes organisering af persongalleriet, har *Rejseholdet* inkorporeret narrative træk fra både *Hill Street Blues* og *NYPD Blue*. Således har *Rejseholdet* ikke én klar hovedperson, men opererer i stedet med et stort persongalleri, der – som i *Hill Street Blues* – skiftevis kan trækkes frem og gives narrativ forrang i de enkelte afsnit. Det dramaturgiske mønster, der strukturerer det narrative forløb i *Rejseholdet*, er med ganske få undtagelser identisk med den narrative struktur i *NYPD Blue*.

Rejseholdet er således baseret på en serieskabelon, der – som vi netop har været inde på – er udviklet på baggrund af specifikke forhold og udviklingstendenser på det amerikanske tv-marked. Når vi hertil lægger, at *Rejseholdet* næsten ned til mindste detalje bliver produceret efter amerikansk forbillede, er det ikke misvisende at karakterisere *Rejseholdet* som et stærkt homogeniseret – og i denne kontekst – amerikaniseret tv-produkt.

Domesticerende træk ved *Rejseholdets* iscenesættelse

Det er især i anvendelsen af stilistiske virkemidler, at *Rejseholdet* for alvor begynder at adskille sig fra sit amerikanske forbillede *NYPD Blue*. *NYPD Blue* karakteriseres af en hektisk og kontrastfyldt klippestil og kameraføring, især anvendt i seriens mange *breakere*⁶. Sammenlignet hermed er *Rejseholdets* billedstil mere konventionel og afdæmpet. Klippetempoet er sat væsentligt ned, og diskontinuerlig klipping anvendes kun, når det er stærkt handlingsmotiveret. Kameraet er enten stationært, eller også bevæger det sig langsomt og glidende. I *breakerne* transporteres vi således gennem det danske landskab i en glidende, harmonisk bevægelse fra højre mod venstre, og i afhøringscenerne cirkler kameraet meget langsomt rundt om de medvirkende. Hermed etablerer kamerabevægelserne et stilistisk motiv, en rejsemetafor, der både dækker rejsen rundt i det danske landskab og rejsen ind i forbryderens sind.

Rejseholdets handling udspiller sig overvejende

i to universer: det danske landskab og *Rejseholdets* mobile kontor. Mobilkontoret er seriens faste omdrejningspunkt, ligesom politistationen er det i *NYPD Blue*. Der er dog væsentlige forskelle på, hvordan de to lokationer er iscenesat, og hvordan de bruges i de respektive serier. Stationen er centrum for langt størstedelen af *NYPD Blues* handling. Den er tydeligt slidt – tæret af kampen mod storbyens kriminalitet – og bliver brugt som både arbejds- og opholdsrum. *Rejseholdets* mobilkontor er iscenesat som decideret arbejdsrum, der vel at mærke kun lægger ryg til den logistisk organiserende del af opklaringsarbejdet. Den spartanske og strømlinede indretning domineret af stål og glas, den hyppige forekomst af uspecificerede tekniske apparater (såkaldt hi-tech) og den meget markante blåtonede lysætning tegner alt i alt billedet af en professionel, moderne arbejdsplads – om end normerne for professionalismisme mere synes at være taget fra et udefinerbart korpus af fiktive tv- og filmrepræsentationer end fra virkelighedens verden⁷.

I modsætning til *NYPD Blue* står politifolkernes base i *Rejseholdet* ikke i direkte konflikt til omgivelserne. Når mobilkontoret præsenteres udefra, er det således fotogent placeret og integreret i det omkringliggende landskab. Netop det danske provinslandskab kan siges at spille en prominent rolle som baggrund for og del af *Rejseholdets* handlingsunivers. Landskabet iscenesættes overordnet på tre forskellige måder i hhv. titel- og afslutningssekvens, breakerne og udendørsoptagelserne med skuespillere.

Titelsekvensens første genkendelige billede er et helikopterskud af én af Storebæltsbroens pyloner. Idet temaet sætter ind på musikside, klippes til en fejende kamerabevægelses indfangning af seks vindmøller, som står placeret i et dansk marklandskab. Sammen med afslutningssekvensen præsenterer titelsekvensen et dansk nationalgeografisk pejlemærke (Storebæltsbroen), endnu et nationalt kendetegn og dertil en eksportstolthed (vindmøllerne) samt flere ikonografiske eksempler på dansk landskab og natur (marker, skov, parcelhuskvarterer og strand). Fra dette nationale niveau bevæger breakerne sig ned på det regionale plan og skildrer den by og det omkringliggende område, det konkrete afsnit er optaget i. Breakerne er visuelt meget markante, idet de fleste af dem er optaget med en ekstrem vidvinkel, som forvrænger billedet. Funktionen er ikke så meget

at signalere en forvrængning på et symbolsk eller narrativt plan, som at skabe en prægnant genkommende visuel stilfigur og give serien et unikt, karakteristisk look. Som nævnt tidligere er kamerabevægelserne i breakerne glidende og harmoniske, og de understøttes af forskellige rytmisk dominerede musikstykker, der er afledt af titeltemaet. Mens indledning og afslutning er filmet fra helikopter, er breakerne filmet fra en bil, der passerer gennem lokalområdet og indfanger motiver, der vil vække øjeblikkelig genkendelse hos lokal-kendte. Breakerne er *second unit*-optagelser, hvilket vil sige, at de ikke benytter skuespillere og optages af et særligt *second unit*-hold, der kun beskæftiger sig med fremstillingen af disse »fyld«-billeder. Mens *NYPD Blue* anvender en del *second unit*-optagelser fra New York til deres breakere, bliver selve serien optaget i Fox' studier i Los Angeles, og her foregår handlingen hovedsageligt indendørs. I modsætning hertil optager *Rejseholdet* langt flere scener udendørs »på location«.

Dette er altså en tredje, og meget væsentlig del, af *Rejseholdet*, hvor landskabet – her igen det regionale/lokale – indtager en prominent rolle. Men én ting er selvfølgelig, at landskabet rent kvantitativt får megen skærmtid i *Rejseholdet*. Noget andet er, hvordan det præsenteres. Her kan der ikke herske tvivl om, at seriens skabere gennem motivvalg, billedbeskæring og kamerabevægelser gør alt for at fremstille landskabet smukt, grænsende til det idylliske. *Rejseholdets* etablerende totalbilleder har karakter af at være maleriske tableauer, som udnytter seriens brede billedformat⁸.

Rejseholdets danske provinslandskab er – qua den smukke og iblandt idylliske iscenesættelse – næsten en attraktion i sig selv. Som nævnt tematiserer den glidende kameraføring rejsen, og serien kan således – abstraheret fra den til tider voldsomme handling – beskrives som en billedskøn Danmarksrundtur i fiktionsform, som ud over generel æstetisk tilfredsstillelse kan formodes at generere stolthedsfølelse og nostalgi hos lokal-kendte i den filmede region, ligesom den kan skabe forventninger hos folk, hvis lokalområder endnu ikke har været »behandlet« i *Rejseholdet*. Endvidere understreger det faktum, at serien udspiller sig overalt i Danmark, og ikke kun i København, at *Rejseholdet* er hele Danmarks serie.

Disse domesticerende stiltræk understøttes naturligvis også på det narrative niveau, hvor brugen af autentiske, danske kriminalsager er

med til at binde *Rejseholdet* til det danske sociale og geografiske rum. For det første fordi disse kriminalsager ofte har en central plads i den offentlige bevidsthed, men også fordi de hermed tematiserer personlige historier og tragedier, der er realistiske og identificerbare indenfor rammerne af en dansk, social forståelseshorizont. *Rejseholdet* fortæller således ikke den mytiske historie om den amerikanske storbyes evige og ustopkelige gadekriminalitet, men historien om den personlige, nære, og ofte socialt forbundne, kriminalitet, der kan ramme – og allerede har ramt – den almindelige dansker. Hermed ikke sagt, at kriminalhistorier, der forsøger at vise mennesket bag forbryderen, er et specifikt dansk fænomen. Tværtimod. Men i denne kontekst er det medvirkende til at binde historien til rummet.

En vigtig faktor, som vi ikke har været inde på i vores analyse, men som i høj grad er domesticerende, er sproget. Indenfor et relativt lille sprogeområde er netop sproget en stærk indikator på og markør af kulturel specificitet og egenart. At *Rejseholdet* er en dyr serieproduktion på dansk med kendte danske skuespillere er selvfølgelig stærkt medvirkende til at binde serien til det danske kulturelle og sociale rum.

Kulturel kreolisering

På baggrund af den komparative analyse er det svært entydigt at udpege *Rejseholdet* som et enten homogeniseret og amerikaniseret tv-produkt eller et rent domesticeret, dansk tv-produkt. Begge den kulturelle globaliserings mulige konsekvenser er tilstede i *Rejseholdet*. Det faktum, at der således i højere grad er tale om et »både og« frem for et »enten eller«, leder tankerne hen på den svenske antropolog Ulf Hannerz.

Hannerz skriver sig op imod tanken om, at kulturel globalisering enten medfører en verdensomspændende enhedskultur eller en nærmest regressiv fokus på kulturel diversitet indenfor nationalstaternes rammer (Hannerz 1992 og 1996). Til at indfange den kulturelle indbyrdes forbundethed, der præger kloden i dag, introducerer Hannerz begrebet kulturel kreolisering (1996: 65). Et begreb, som på mange måder synes at sammenlægge de to ellers modstridende standpunkter.

Hannerz anerkender, at globaliseringen har medført et stadigt stigende transnationalt kulturelt flow. Et uligt flow, der som oftest bevæger sig

fra et lille, eksklusivt center af økonomisk, politisk og kulturelt dominerende vestlige lande (USA og England) til en periferi af mere ressourcetsvage lande. Men det er ifølge Hannerz ikke ensbetydende med, at periferien passivt og ureflekteret overtager centerets kultur eller forskanser sig bag vandtætte nationalkulturelle skodder. Tværtimod. For Hannerz dækker kulturel kreolisering over det forhold, at periferien med afsæt i egen kulturel levevis aktivt forholder sig til, integrerer og omdanner centerets kulturelle output⁹. I Hannerz' teoretiske optik er kulturel globalisering således ikke kun en forfaldsproces, der medfører kulturel ensretning eller regression, men en interkulturel udveksling, hvor nye kulturelle udtryk kan tage form. Kreoliseringen opstår således i interaktionen mellem center og periferi og kan ses som en kulturel respons på dette møde. Kulturel kreolisering er således et kulturelt mix, men Hannerz understreger, at de oprindelige kulturelle kilder altid er synlige.

Kreoliseringens-begrebet er sammen med beslægtede hybridiseringsteorier blevet kritiseret for deres tendenser til harmoniserende beskrivelser af kulturmøder og til at tildele alle kulturer den samme vægt i det kulturelle mix, hvorved magtforhold og ulighed negligeres. Kreoliseringensprocessen i vores tv-serieundersøgelse er ganske vist af overvejende harmonisk art, men det skyldes, vil vi hævde, vores konkrete genstandsfelt og ikke en indbygget skævhed i begrebet. Endvidere søger vi netop at tage højde for ulige magtforhold gennem vores inkorporering af Hannerz' center-periferi-tankegang.

På baggrund af denne teoretiske forståelse af den kulturelle globaliserings konsekvenser vil vi snarere karakterisere *Rejseholdet* som et kreoliseret tv-produkt end et amerikaniseret eller domesticeret tv-produkt. *Rejseholdet* ville ikke have fået sin endelige form uden amerikansk inspiration, men er dermed ikke et amerikaniseret tv-produkt. Serien ville heller ikke se ud som den gør uden solide rødder i Danmark, hvilket heller ikke gør den til et specifikt dansk tv-produkt. *Rejseholdet* er blevet til i en proces af global kulturel udveksling. Som sådan er den en kulturel gevinst ved globaliseringen.

Vores analyse har således vist, at kulturel kreolisering er et mere dækkende og rammende begreb til at beskrive, hvorledes den kulturelle globaliseringsprocesser virker indenfor vores case. Hvis vi imidlertid vender blikket udover *Rejseholdet*, synes begre-

bet også at sætte den indledende teorigennemgang i et nyt lys. *Kulturel kreolisering* er et mere fleksibelt begreb end *homogenisering* og *domesticering*, og det virker umiddelbart bedre egnet til at indfange det forhold, at globaliseringen ikke kun er en negativ proces. Der er gevinster ved globaliseringen og den virker ikke kun en vej. Den millionsælgende integration af latinamerikanske elementer i den amerikanske populærmusik er et godt eksempel på, hvorledes globaliseringen virker den anden vej – fra periferi til center. Globaliseringen er således ikke kun asymmetrisk, men også en responsiv proces, hvor periferien har mulighed for at sætte nye kulturelle produkter i verden og endda at sende dem tilbage til centeret.

Når det gælder demonstreringen af globaliseringsens modsatrettede tendenser, er *Rejseholdet* en eksemplarisk case, idet tegn på homogenisering og domesticering eksisterer side om side. Vi har vist, hvordan amerikansk inspiration – en adaption af produktionsform, genreformat og narrationsstruktur – filtreres gennem domesticerende lag – bl.a. en fokusering på det danske landskab i seriens billedside – og omformes til et kreoliseret »dansk« produkt. Vi har gjort rede for, at denne proces med fordel kan begrebsliggøres som *kulturel kreolisering*, og vi mener endvidere, at dette begreb bør tildeles en central plads i repertoireet over den kulturelle globaliserings konsekvenser.

Litteratur

- Giddens, Anthony (2000): *En løbsk verden*, København.
 Hannerz, Ulf (1992): *Cultural Complexity: Studies in the social organizations of meaning*, New York
 Hannerz, Ulf (1996): *Transnational Connections*, London.
 Held, David et. al. (1999): *Global Transformations*, Cambridge.
 Jaworski, Stefan (1997): *Fra Krimi til Konceptfiktion – den amerikanske politiserie år 1980 – 2000*. Upubliceret opgave i mediehistorie, Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.
 Kaminsky, Stuart M. (1988): *American Television Genres*, Chicago.
 Kozloff, Sarah (1992): Narrative Theory and Television«, in Allen, Robert C. (ed.): *Channels of Discourse, reassembled*. London
 Moran, Albert (1998): *Copycat Television*, Luton.
 Skovmark, Henrik og Christiansen, Dennis (2001): *Danmark Rundt. The American Way*. Upubliceret opgave, Institut for Film- og Medievidenskab.
 Tomlinson, John (1999): *Globalization and Culture*, Chicago.

Østrerud, Øyvind (1999): *Globaliseringen og nasjonalstaten*, Oslo.

Noter

- 1 Indbyrdes forbundethed er oversat fra Held et. al.'s interconnectedness, men dækker også begrebsindholdet i Tomlinsons begreb complex connectivity (Tomlinson 1999: 1ff)
- 2 Hertil kan vi ud fra Tomlinson tillægge, at tilegnelsen af formningen af betydninger sker gennem »practices of symbolization« (Tomlinson 1999:18). Symboliseringspraktikker involverer ikke kun hverdags handlinger, men også kulturprodukter som den tv-serie, der er genstand for vores analyse.
- 3 Når Albert Moran i sin bog *Copycat Television* definerer kulturel globalisering som »the claim of the advent of a global culture driven by the globalisation of the media of mass communication« og som påstanden om, at nationale kulturer langsomt erstattes af en verdensomspændende forbrugerkultur, argumenterer han i denne artikels optik ud fra et forsimplet globaliserings- og kulturbegreb (Moran 1998: 3).
- 4 Endvidere har 80'ernes og 90'ernes receptionsforskning indenfor medievidenskab problematiseret antagelsen om, at global spredning af vestlige kulturprodukter har homogeniserende effekter, idet disse produkter recipieres og afkodes vidt forskelligt i forskellige receptionskontekster.
- 5 I Morans *Copycat Television* redegør forfatteren således for, hvordan globalt udbredte tv-programformater som eksempelvis Wheel of Fortune omformes og tilpasses lokale (nationale) forhold (Moran 1998).
- 6 En breaker er en kort musikledsaget montage, oftest second unit-optagelser. I *NYPD Blue* bruges breakerne til at markere reklameafbrydelser.
- 7 Selv om det givetvis er helt utilsigtet, minder mobilkontoret en del om hi-tech-politistationen i den lidt mindeværdige amerikanske krimi-serie *Silk Stalkings* (Detektiverne), 1991-1999, der udspiller sig blandt silikone og palmer i Hollywoods baghave.
- 8 *Rejseholdet* er optaget i bredformat med det klare formål at få serien til at ligne en film. Signalet er klart: *Rejseholdet* er luksus-tv. At formatvalget samtidig tillader landskabsmaleriske indramninger må betragtes som en frynsegode, ikke en resulterende kraft bag valget.
- 9 Her ser vi kun på kulturel kreolisering indenfor det populærekulturelle område. Hannerz studerer begrebet indenfor fire overordnede områder: Markedet, staten, social mobilitet og bevægelse og levevis (Hannerz 1992: 217ff. og 1996: 68).

Henrik Skovmark og Dennis Christiansen studerer begge medievidenskab ved Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet