

# DARIN MORGAN – HUMBUG ELLER EKTE VARE?

Analyse av Darin Morgans episoder i tv-seriene  
*X-Files* og *Millennium*



Erik Eikedalen  
Masteroppgave i Medievitenskap  
Det Samfunnsvitenskapelige Fakultet  
Våren 2013

## Innholdsfortegnelse

### 1.0 Introduksjon

- 1.1 Introduksjon til prosjektet s.04
- 1.2 Problemstilling og andre forskningsspørsmål s.05
- 1.3 Analyseobjektene s.06

### 2.0 Introduksjon av tv-seriene

- 2.1 X-Files s.08
- 2.2 Millennium s.10

### 3.0 Introduksjon av Darin Morgan

- 3.1 Darin Morgan s.12
- 3.2 Morgans Episoder s.13
- 3.3 Morgans påvirkning s.14
- 3.4 Darin Morgan – En tv-auteur? s.14

### 4.0 Auteurteori

- 4.1 Historie s.15
- 4.2 Cahiers du cinéma s.17
- 4.3 Motstandere s.18

### 5.0 Auteurteori på tv

- 5.1 Auteurer på tv s.21

### 6.0 Genreteori – Auteurteoriens arvtager

- 6.1 Genres grammatikk s.25
- 6.2 Genrekonvensjoner s.26

7.0 Auteur-strukturalisme	
7.1 En kritisk konstruert person	s.28
7.2 Kritikkk	s.29
7.3 Problemer med genreteorien	s.31
7.4 Auteur- og genreteori i dag	s.32
8.0 Analyse av X-Files	
8.1 Første til tredje sesong	s.34
8.2 Fjerde og femte sesong	s.40
8.3 Sjette og syvende sesong	s.44
8.4 Åttende og niende sesong	s.47
9.0 Analyse av Millennium	
9.1 Første sesong	s.49
9.2 Andre sesong	s.51
9.3 Tredje sesong	s.53
10.0 Analyse av Darin Morgans episoder	
10.1 Introduksjon til analysene	s.55
10.2 Humbug	s.56
10.3 Clyde Bruckman's Final Repose	s.61
10.4 War of the Coprophages	s.67
10.5 Jose Chung's From Outer Space	s.70
10.6 Jose Chung's Doomsday Defense	s.75
10.7 Somehow, Satan Got Behind Me	s.77
11.0 Konklusjon	s.81
12.0 Litteraturliste	s.83

## 1.0 Introduksjon

### 1.1 Introduksjon til prosjektet

I 1994 kom det en tv-serie på norske skjermer som fort ble populær i alle aldre. Den da relativt nye norske fjernsynskanalen TV2 hadde fått rettighetene til den amerikanske tv-serien *X-Files* – en hybridserie som blandet genre som science-fiction og grøsser. En oppdatert variant av *Twilight Zone*, en mer sofistikert utgave av *Tales From the Crypt*, men denne gang samlet i et og samme univers. Jeg var bare 10 år da serien først gikk på skjermen, og selv om jeg nok var langt yngre enn den intenderte målgruppen ble jeg straks fan. Og det har jeg vært siden. Serien har hatt sine oppturer og nedturer, men jeg har blitt med til siste skanse. Og nå skriver jeg masteroppgave hvor jeg har til hensikt å analysere noen av seriens mest omtalte episoder, og manusforfatteren bak disse episodene.

I første omgang var det min daværende interesse for UFOer som var hovedårsaken til at jeg likte *X-Files*. Hvilke 10-åringer har *ikke* en slik interesse? Som troende ateist har jeg i dag verken tro på UFOer eller andre paranormale fenomener, men jeg setter pris på en god historie uansett hvor overnaturlig den måtte være. Så hovedårsaken til at jeg fortsatt er fan av *X-Files* den dag i dag har særlig med de kreative små historiene rundt hovedhistorien å gjøre.

Før jeg begynte å studere medievitenskap og dermed altså før jeg egentlig kunne noe særlig dyptpløyende om film, var det alltid visse regissører jeg kjente igjen. Jeg visste når jeg så en Lynch-film eller en film av Tarantino. På samme måte visste jeg at jeg så en episode skrevet eller regissert av Darin Morgan i *X-Files*. Dette fascinerer meg! Og da jeg begynte på medievitenskap ble interessen for film og tv styrket betraktelig, og jeg begynte å se på filmer og tv-serier i et mer analytisk perspektiv. Innen filmteori falt jeg fort for auteurteorien. Og min beundring overfor Darin Morgan er ingen hemmelighet, jeg syns han er en av tv-verdens mest undervurderte manusforfattere og vil med dette prosjektet løfte ham opp ved å ta en seriøs og akademisk titt på episodene hans.

Autuerteorien oppsto på 50-tallet, noe jeg kommer tilbake til senere, og selv om den i visse akademiske kretser ikke har like mye hold i dag, er den fortsatt godt brukt blant filmanalytikere og filmkritikere. Og det er nettopp det denne oppgaven skal handle om, auteurteori og mine betraktninger om hvorfor Darin Morgan i aller høyeste grad bør anses som en auteur på høyde med

andre auteurs som Jean Luc Godard, Wes Anderson, Federico Fellini, Paul Thomas Anderson og David Lynch. Jeg vil først ta for meg grundige introduksjoner av tv-seriene Morgan skrev mine seks analysobjekter innenfor, *X-Files* og *Millennium*. Deretter vil jeg også kort presentere Morgan som person og hans filmografi. Auteurteorien vil så få en historisk gjennomgang, slik at jeg bedre kan argumentere for hvorfor Morgan er en auteur. Jeg vil også i denne delen av oppgaven ta for meg genre teori, da dette henger sammen med både auteurteorien samt min narrative og stilistiske analyse av begge tv-seriene. Slike analyser av begge seriene er nødvendig for å vise til Morgans annerledeshet innenfor det samme serieuniverset, som da vil være hoveddelen i denne oppgaven. Her vil jeg ta for meg grundige analyser av alle Morgans seks episoder. Analysene vil bli foretatt hver for seg, slik at jeg bedre kan peke på tilbakevendene elementer og kontinuitet i Morgans arbeid – noe auteurteorien i stor grad bygger på.

Til slutt vil jeg komme med konkluderende tanker og forsvare mine påstander om hvordan auteurteorien ikke bare kan brukes om filmskapere, men også om forfattere innenfor tv-produksjon, samt det faktum at det ikke nødvendigvis er produsentene som bør anses som auteurs. Darin Morgan og hans filmografi brukes som et grundig eksempel som forsvarer mine påstander i løpet av oppgaven.

## **1.2 Problemstilling og andre forskningsspørsmål**

Jeg vil studere Morgans særtrekk fra et auteurperspektiv med tanke på hans stil, tema og narrative struktur. Jeg vil i analysene av seriene nødvendigvis også vises til episoder av andre forfattere for å senere vise til Morgans særtrekk og særlig hans evne til å bryte med seriens normale stil og narrative struktur samtidig som han viderefører og puster nytt liv i seriene. Morgans episoder satte dype spor i begge seriene og det er interessant å se dette i lys av auteurteorien som i hovedtrekk går ut på hvordan man kan kjenne igjen "forfatteren" eller hovedkunstneren bak en film eller en tv-serie. Jeg vil derfor sammenligne hans seks episoder for å finne likhetstrekk i tråd med auteurteorien. Jeg vil også ha med en liten del hvor jeg ser på en studie foretatt av en annen serie, *Star Trek* for å vise at Darin Morgan ikke nødvendigvis er unik, men at det finnes flere manusforfattere i tv-produksjon som fortjener en opphøyning av status. For eksempel finnes det episoder av så ulike serier som *Star Trek*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Supernatural*, *Ally McBeal* og *Seinfeld* som på samme måte som Morgan leker med konvensjonene innenfor sitt eget serieunivers. Er det altså ikke nødvendigvis selve skaperen av serien som eventuelt er autoren, og kan det opptre flere auteurs ved siden av hverandre i samme produksjon? For å besvare dette vil jeg se på

auteurteoriens historie innenfor film, og den senere bruken av teorien innenfor tv-produksjoner.

Problemstillingen lyder på grunnlag av det ovenstående som følger:

*Jeg vil i dette prosjektet ta for meg en narrativ og stilistisk tekstanalyse av manusforfatteren Darin Morgans seks episoder for tv-seriene X-Files og Millennium. Hans episoder bryter de etablerte konvensjonene innenfor begge serienes univers, og anses som avgjørende episoder for serienes videre utvikling. Jeg vil studere Morgans særtrekk som manusforfatter sett i lys av auteurteorien ved å sammenligne episodene. Hva er det som skiller Morgans episoder fra de resterende, og hva har dette å si for seriene som helhet? Kan en individuell manusforfatter som Morgan skille seg såpass ut i forhold til serienes skaper og de resterende manusforfatterne i en stor tv-seriestab at han kan kalles en auteur?*

For å bedre undersøke problemstillingen min vil jeg stille meg selv forskningsspørsmål som går i dybden på problemstillingen min.

*Kan man se tegn til eksperimentering i X-Files og Millennium allerede før Darin Morgan skrev sine manus, eller er seriene sjangerbevisste og "ordinære" (strømlinjeformede) i stil og tema?*

*Hva skiller X-Files og Millennium rent tematisk og hva har dette å si for Morgans fremgangsmåter, og er stilen hans såpass gjenkjennelig at man klart ser hans fingeravtrykk til tross for ulike tema og serieunivers?*

### **1.3 Analysobjektene**

Jeg har valgt å ta for meg samtlige av Darin Morgans selvskrevne episoder i begge seriene. Han skrev til sammen seks episoder i tidsrommet mellom 1995 og 1998. De fire første skrev han for *X-Files*, og de to siste skrev han for *Millennium*. Presentasjonen av episodene som følger er skrevet i kronologisk rekkefølge og inneholder et kort handlingsreferat samt informasjon om hvilke sesonger av hvilken serie episoden hører hjemme i.

1. *Humbug* er episode 20 i sesong 2 av *X-Files*, og handler om et mord på en sirkusartist. Jerald Glazebrook, eller aligatormannen, blir brutalt myrdet hjemme i sitt eget baseng, og sakens merkelige brutalitet tar Mulder og Scully til åstedet. Der møter de en by full av sirkusartister som alle bærer på en hemmelighet. Episoden er skrevet av Darin Morgan, hans første noensinne, og er regissert av Kim Manners.
2. *Clyde Bruckman's Final Repose* er episode 4 i sesong 3 av *X-Files*, og tar for seg historien om den synske forsikrings selgeren Clyde Bruckman. Da flere synske blir myrdet blir Mulder og Scully tilkalt for å hjelpe til i etterforskningen. Mulder støter på Clyde Bruckman under etterforskningen og mener han endelig har funnet bevis på det paranormale, Clyde Bruckman er *virkelig* synsk! Episoden er naturligvis også skrevet av Darin Morgan, men denne gang er det David Nutter som står for regien.
3. *War of the Coprophages*, er episode 12 i sesong 3 av *X-Files*, og handler om det som tilsynelatende ser ut til å være en invasjon av menneskeetende kakerlakker. Mulder havner tilfeldigvis midt i etterforskningen, og får hjelp av Scully over telefonen som til stadighet avkrefter at det er kakkerlakker som har drept de døde menneskene. Men da Mulder kommer over en statlig forskningsstasjon og en vakker kvinne fra landbruksdepartementet, tar saken en uventet vending. Igjen er episoden skrevet av Darin Morgan, og som med *Humbug* er også denne regissert av Kim Manners.
4. *Jose Chung's From Outer Space*, er episode 20 i sesong 3, og Morgans siste manus for *X-Files*. Episoden handler om Jose Chung, en forfatter som skriver bok om en sak Mulder og Scully har etterforsket. Historien fortelles i tilbakeblikk da Chung intervjuer Scully om sakens opplysninger. Regien er det i dette tilfellet Rob Bowman som står for.
5. *Jose Chung's Doomsday Defense*, er episode 9 i sesong 2 av *Millennium*. Episoden er en uavhengig oppfølger til *X-Files* episoden ovenfor som dermed for første gang etablerer *Millennium* innenfor samme univers som *X-Files*. Episoden handler nok en gang om forfatteren Jose Chung. Denne gang skriver han bok om forskjellige religioner og sekter, og står plutselig midt i en drapsetterforskning da en av hans intervjuobjekter fra Selphosophy-sekten blir funnet myrdet. Sammen med Frank Black tar Jose Chung del i etterforskningen og gjør narr av nevnte sekt i samme slengen, som helt tydelig er inspirert av Scientologikirken. Denne gang står Darin Morgan for både manus og regi, hans debut i så måte.

6. *Somehow, Satan Got Behind Me*, er episode 21 av sesong 2 i *Millennium*, og tar for seg fire deprimerede djeveler som diskuterer sine bragder over en kopp morgenkaffe. Episoden er delt opp i fire små sekvenser som alle handler om hvordan djevelene på ulike måter har støtt på Frank Black. Også denne episoden står Morgan for både manus og regi.

## 2.0 Introduksjon av tv-seriene

For å bedre forstå analysedelen i dette prosjektet, skal jeg først presentere seriene jeg skriver om. Under følger korte handlingsreferat av begge tv-seriene.

### 2.1 X-Files

*X-Files* kom som et friskt pust i en strømlinjeformet og monoton tv-hverdag på begynnelsen av nittitallet – 1993 for å være eksakt. Eksperimentelle serier som *Twin Peaks* var tatt av skjermen, og de fleste tv-kanalene satset på trygge serier i *MacGyver*-ånd. Altså serier man gjerne kunne gå glipp av seks episoder av uten videre følger. Suksessen tv-kanalen ABC opplevde med den første sesongen av *Twin Peaks* viste at det var interesse for mer kreativ historiefortelling, men den plutselige nedgangen av seere i sesong to var også med på å dempe den samme interessen. Den da relativt nye tv-kanalen FOX hadde mindre å tape, og satset derfor hardere enn konkurrentene. Virkelig hardt satset de likevel ikke. Chris Carter og hans besetning fikk minimalt med penger og en relativt dårlig sendetid – fredagskvelden, hvor serier vanligvis blir sendt for å dø. Til tross for dårlige odds fikk serien hele ni sesonger, to spillefilmer og en spin-off-serie. Den første filmen, *Fight The Future*, kom i 1998 og bandt sammen sesong fem og seks. Den andre filmen, *I Want To Believe*, kom ti år senere, hele seks år etter seriens siste episode, og var ikke en like stor suksess som verken tv-serien eller den første filmen. En tredje film er muligens på planleggingsstadiet, men ettersom den andre ikke ble særlig populær er det nok høyst sannsynlig at *I Want To Believe* var det siste vi fikk se av FBI-agentene Mulder (David Duchovny) og Scully (Gillian Anderson).

For det er Mulder og Scully vi følger i *X-Files*: Fox Mulder er utdannet psykolog, og spesialiserte seg på seriemordere hos FBI. Han utmerket seg sent på 80-tallet, noe som ledet til at han fikk stadig større frihet hos FBI til å forfølge egne interesser. Det var slik han fant x-filene, en avdeling av FBI hvor uoppklarte saker blir arkivert. Hans interesse for det paranormale har vaket i ham fra barnsben av, da hans søster ble kidnappet en kveld i 1973. Etter regresjonshypnose er Mulder blitt overbevist



om at hun ble kidnappet av romvesener, og hans kall er å finne sannheten om hva som skjedde den kvelden. Til dette oppdraget finner han et verdifullt instrument i x-filene. Sjefene i FBI vil derimot ha Mulder tilbake der de mener han hører hjemme, nemlig ved avdelingen for atferdsvitenskap hvor det å fakte seriemordere står i fokus. Den nyutdannede legen Dana Scully blir derfor ansatt som Mulders partner, og hennes hovedoppgave blir å avkrefte Mulders paranormale påstander ved å benytte vitenskapelige metoder. Men allerede fra første sak viser dette seg vanskelig, da sakene Mulder graver frem ofte er vanskelige eller umulige å forklare med konvensjonell vitenskap. I tillegg dannes det et vennskapelig bånd dem i mellom, noe som gjør sjefene i FBI frustrerte, særlig fordi Scully ved flere anledninger anerkjenner Mulders teorier ved å bruke nettopp vitenskap.

Hovedhistorien i *X-Files* er nettopp denne jakten på romvesener og sannheten om hva som skjedde med Mulders søster Samantha, men det er likevel vanskelig å kategorisere den som en ren science-fiction-serie. Og det var heller ikke det serieskaper Chris Carter ville da han skapte serien. Han ville ikke lage en ny *Star Trek*, men heller bruke elementer fra science-fiction og blande dem med blant annet den konspiratoriske thrilleren. Han sier selv han til en viss grad var inspirert av *Kolchak: The Night Stalker*, men i mye større grad var det "the big bang of my moral universe, which was Watergate" (Delasara 2000:8) som var hans største inspirasjon. Chris Carter mente at serien foregikk innenfor "the realm and the extremely possible" (Delasara 2000:8). Dermed åpnet dørene seg for å lage historier basert på enten tradisjonelle grøssere og andre tema på utkanten av det normale, eller historier om klarsynte, det okkulte og det paranormale, samt en drøss andre gamle og moderne frykter (Delasara 2000:8). Det er kanskje derfor mer nærliggende å kalle serien en grøsserserie, men også det blir noe snevert da det dukker opp alt fra drama, komedie, thriller og science-fiction i løpet av de ni sesongene serien holdes i live.

Mulders søken etter søsteren og sannheten om henne er riktignok hovedhistorien i serien, men opptar kun 20 til 25 prosent av sesongenes episoder. De resterende 75 prosentene tilhører det regissør Kim Manners omtalte som "monster of the week shows" (MOTW) (Delasara 2000:8). Altså frittstående episoder som tar for seg alt fra mutanter i kloakken til synske, pedofile prester. I hovedsak skjer altså viktig karakterutvikling, samt plotutvikling i forhold til hovedhistorien kun i seriens såkalte mytologiepisoder. Serien blir derfor en unik blanding av episodisk serie og føljetong. Man kan trygt se MOTW-episoder uten å henge med i hovedhistorien, men det blir fort vanskelig å henge med i mytologien hvis man har gått glipp av en tidligere mytologiepisode. Denne oppbyggingen av sesongene, med mytologiepisoder som sesongstartere og sesongavslutninger, var til stede i alle de ni sesongene. Seriens hovedhistorie ble etterhvert oppklart, og i slutten av sesong

sju blir Mulder selv bortført av romvesener. Inn kommer en ny agent som blir Scullys partner, John Doggett (Robert Patrick). Sesong åtte skifter derfor litt fokus, med flere mytologiepisoder, hvor jakten på Mulder blir hovedtema. Mulder kommer etterhvert tilbake og dermed er det plutselig tre hovedroller i siste halvdel av sesong 8. Mulder forsvinner igjen mot slutten av sesongen og er ikke å se igjen før aller siste episode i sesong ni, som også er seriens aller siste episode. Sesong ni skifter derfor nok en gang fokus. Enda en ny agent introduseres med Monica Reyes (Annabeth Gish), som blir John Doggetts partner. Sammen er det nå disse to, med delvis hjelp av Scully, som etterforsker x-filene. Fordi kjemien mellom Mulder og Scully har hatt mye å si for mange fans av serien var nok dette mye av grunnen til at populariteten sank mot slutten. Chris Carter og kompani bestemte seg derfor for å legge ned serien før den eventuelt ble avsluttet ufrivillig av FOX. Og i 2002 gikk siste episode, etter 201 episoder.

## 2.2 Millennium

*Millennium* ble først vist på amerikanske skjermer i 1996 og fikk tre sesonger. Serien avsluttet før den fikk en skikkelig slutt. Derfor ble løse tråder nøstet opp i en episode av mitt andre analyseobjekt, *X-Files*. Episoden hører til *X-Files*' sesong nummer sju og ble sendt sent i 1999.

*Millennium* handler om Frank Black (Lance Henriksen), en tidligere FBI-analytiker som har spesialisert seg på seksualmord. Frank har en helt unik evne som gjør at han lettere enn de fleste setter seg inn i morderens tanker. Mange anser Frank som synsk, men poenget er (i hvert fall i begynnelsen av serien) at han ikke er synsk, han har bare rett og slett en helt unik evne til å sette seg inn i seriemordernes mørke tanker. Frank sluttet i FBI etter et nervøst sammenbrudd som ble fremkalt av at hans familie ble truet. Han sier selv at alt det mørke og grusomme han opplevde i jobbsammenheng etterhvert ble bedøvende og derfor ikke gikk særlig inn på ham. Det var først når familien plutselig ble truet ved at noen begynte å sende polaroidbilder i posten til Frank at sammenbruddet fant sted. Første episode tar plass en stund etter sammenbruddet. Frank, kona Catherine (Megan Gallagher) og datteren Jordan (Brittany Tiplady) har nettopp flyttet tilbake til hjembyen Seattle og Frank har begynt å konsultere for Millennium-gruppen. Takket være denne gruppen er Frank tilbake i arbeid. Millennium-gruppen er en gjeng tidligere FBI-agenter (eller lignende) som hjelper lokale politistyrker og FBI i vanskelige saker. Gruppen fremstilles noe mystisk, og vi aner at det ligger en agenda bak da Frank sier i pilotepisoden at dette er en gruppe mennesker som ikke nødvendigvis tror på Nostradamus og verdens undergang, men likevel ikke vil lene seg tilbake og se verden forfalle. Serien ble drastisk omorganisert i hver sesong ved blant annet

å bytte sjefsprodusenter. Til tross for stadige stilskifter forble serien alltid en mørk og dyster historie om menneskers mørkeste sider. Seriens mørke tone gjorde nok sitt til at ordinære tv-seere fort forsvant, men en svært dedikert, dog liten, fanskare klarte serien likevel å opparbeide seg.

Hele første sesong er bygget som en episodisk spenningsserie ikke ulik dagens *Criminal Minds* og *CSI*, dog med mye mørkere tematikk og mer brutale scenarier. Det går en rød tråd gjennom hele sesongen som omhandler Franks bekymring for at han nok en gang skal få et sammenbrudd. Allerede i første episode får Frank nye polaroidbilder fra forfølgeren som i første omgang gjorde at han mistet kontrollen. Dette henger over ham hele sesongen og toppe seg mot slutten da venn og kollega Bob Bletcher (Bill Smitrovich) blir brutalt myrdet i det store, gule huset Frank og Catherine bor i og som til da har symbolisert familiens trygghet. Det er også her opptakten til den mer mystiske sesong to begynner. Gjennom hele første sesong får vi som seere glimt av Franks "syner", og det blir med vilje unnlatt å forklare hvorvidt det dreier seg om synskhet eller bare en evne til å sette seg inn i mørke sinn. Det paranormale unngås stort sett i hele første sesong.

Seriens andre sesong gjør et stort stilskifte og går fra å være en episodisk serie til å bli mer lik en føljetong. På samme måte som *X-Files* får *Millennium* en fortsettende historie i sesong to. Enkelte episoder er likevel såkalte serial-killer-of-the-week-episoder (SKOTW), som kan sammenlignes med MOTW-episodene i *X-Files*. Det gule og trygge huset forsvinner dramatisk og Catherine flytter fra Frank etter at han redder henne fra "polaroidmannen" (Doug Hutchison) som kidnappet henne i slutten av første sesong. Frank mister besinnelsen og dreper kidnapperen, noe Catherine mener var unødvendig og tar dermed med seg Jordan og flytter ut. Frank vil ikke bo i huset alene og flytter derfor også ut. Tryggheten som fantes i første sesong er derfor revet bort, og det samme er tilliten til Millennium-gruppen som nå i mye større grad fremstår som en mystisk kult med skumle baktanker. I løpet av sesongens lange røde tråd om hvem Millennium-gruppen egentlig er får vi vite at dette dreier seg om en eldgammel gruppe med svært religiøse røtter. Store deler av sesongen tar opp splittelsen mellom gruppens to divisjoner, "Owls" og "Roosters". Franks evne fremstilles i mer eksplisitt grad som en psykisk evne. Sesongen ender med Catherines død etter at Millennium-gruppen har sluppet ut et virus som tilsynelatende fremkaller verdens undergang.

I tredje sesong skifter serien nok en gang fokus. Verden gikk ikke under likevel, dette kommer jeg tilbake til i analysen senere i prosjektet. Vi har flyttet oss til Washington D.C. og Frank jobber for FBI igjen. Han har fått en ny partner, Emma Hollis (Klea Scott), og likhetene mellom *X-Files* og *Millennium* blir enda større: to FBI-agenter, en kvinne og en mann, som etterforsker rare og til dels

paranormale saker. Sesongen vakler et sted mellom sesong én og to i tema, men Millennium-gruppens to divisjoner hører vi aldri noe mer om og fremfor å være en svært religiøs kult fremstår den nå som en politisk gruppe med en skummel agenda. Serien slutter etter at Millennium-gruppen har blitt etablert som en ondskapsfull gruppe som vil fremtvinge verdens undergang ved å skape seriemordere og andre monstre. Denne ideen blir fullverdig avsluttet i episoden *Millennium* i *X-Files* som gikk et halvt år etter *Millenniums* serieavslutning. Episoden tar for seg årtusenskiftet og Mulder og Scully hjelper Frank Black å etterforske en gruppe tidligere Millennium-medlemmer som prøver å bygge en armé av levende døde som skal ta over verden. De lykkes ikke, og årtusenskiftet går fredelig for seg. Det var visst ikke så farlig at det ble år 2000 likevel. Til tross for en "avsluttende" episode i *X-Files*, fikk aldri *Millennium* en skikkelig avslutning. Det snakkes derfor om å lage en spillefilm, og det finnes en nettside dedikert til dette prosjektet:

<http://backtofrankblack.com/>

### 3.0 Introduksjon av Darin Morgan

Hovedanalysen som kommer til slutt i dette prosjektet dreier seg om én mann sine episoder i de to presenterte seriene. Han heter Darin Morgan og har en minimal filmografi. Likevel anses han som en svært betydningsfull bidragsyter i begge seriene, og for å kunne forstå Morgan som auteur må vi først se litt på personen Morgan. Kapittelet som følger er en presentasjon av Darin Morgan og hans filmografi.

#### 3.1 Darin Morgan

Darin Morgan gikk på Loyola Marymount University hvor han studerte film. Sammen med flere medstudenter laget han her en seks minutter lang tulleddokumentar, en såkalt mokumentar, *Legends of Doo-Wop*. Filmen ble en stor hit på skolen, og filmselskapet TriStar ble også interessert etter å ha sett mokumentaren (Kirby 2007). TriStar kom med et tilbud til Morgan, en filmavtale på tre filmer, men ingenting kom ut av denne avtalen og Morgan sluttet også etterhvert på universitetet før han hadde fullført studiene (Kirby 2007). Broren hans, Glen Morgan, skrev for tv-seriene *21 Jump Street* og *The Commish*, hvor Darin fikk gjesteroller i en episode av hver av seriene. Glen Morgan, som alltid skrev sammen med sin kompis James Wong, ble senere tatt inn i varmen av Chris Carter og skrev den første MOTW-episoden av *X-Files*. Episoden het *Squeeze* og kom etter to

mytologiepisoder som startet det hele. Det var også slik Darin Morgan kom seg inn i *X-Files*-varmen. Først som skuespiller i rollen som "Flukeman", en mutant som levde i kloakken i New Jersey, i episoden *The Host* i seriens andre sesong (Kirby 2007). Omtrent samtidig, altså tidlig i samme sesong, skrev han også historien til episoden *Blood*, som Glen Morgan og James Wong videre skrev manus til. Og det var med denne storyen han ble tilbudt å skrive et fullverdig manus. Og en halv sesong senere sto manuset hans ferdig. 31.mars 1995 hadde hans første manus premiere på FOX. Episoden heter *Humbug*, og satte dype spor i seriens videre eksistens. Manuset skapte voldsom debatt allerede før det var filmet. Darin Morgan hadde skrevet noe unikt og nytt som brøt med seriens normalt bleke tone og ga den dermed nytt liv. Han smurte på med svart humor og laget mørkt komiske situasjoner som til da ikke var gjort i *X-Files*. Historien i *Humbug* er kort og greit en bisarr historie om en liten by og et bestialsk mord som har tatt plass der. De aller fleste av innbyggerne i byen er i tillegg gamle sirkusartister. Videre skrev han tre hele episoder for *X-Files*, og bidro på dialogfronten i episoden *Quagmire*. Han spilte også hovedantagonisten i fjerde sesongs *Small Potatoes*.

### 3.2 Morgans episoder

Alle episodene skrevet av Darin Morgan snur hovedkarakterene på hodet og gjør dem lettere ugjenkjennelige mens han samtidig gir dem mer menneskelig dybde, skriver Jonathan Kirby (2007) i sin artikkel om Darin Morgan på nettstedet *PopMatters*. *Humbug* ble straks ansett som en klassiker av både fans og kritikere, men Morgan selv ble svært deprimert fordi han følte at for mye av hans opprinnelige visjon ble igjen på klipperommet. "I was so depressed after 'Humbug' that I felt suicidal," sa Morgan, og med det som bakgrunn skapte han sin neste episode (Kirby 2007). *Clyde Bruckman's Final Repose* handler om den deprimerte og synske Clyde Bruckman (Peter Boyle), som er lei av å være synsk og egentlig bare vil dø. Også denne, samt de to neste *War of the Coprophages* og *Jose Chung's From Outer Space*, ble favoritter blant fans og kritikere. Han siste skrivearbeid i *X-Files* kom i form av ukrediterte bidrag til dialogen på en av de siste episodene i den tredje sesongen *Quagmire*. Etter et års pause fra manusarbeid, med en liten skuespillerjobb som Eddie van Blundht i fjerde sesongs morganesque-episode *Small Potatoes*, var han tilbake som manusforfatter og også regissør i *Millennium*. Fordi broren Glen Morgan og hans kompanjong James Wong nå styrte denne seriens andre sesong, hanket de inn Darin til å vri og vende litt på den da allerede forandrede andre sesongen. Først skrev han en direkte oppfølger til *X-Files* episoden *Jose Chung's From Outer Space*, med episoden *Jose Chung's Doomsday Defense*. Senere i sesongen skrev han *Somehow, Satan Got Behind Me*. Nok en gang regnes begge episodene som

klassikere av både kritikere og fans. Igjen går populariteten på at han på magisk vis vrenger et etablert univers og finner på noe helt nytt. Etter *Somehow, Satan Got Behind Me* forsvinner Darin Morgan fra radaren og blir borte i mange år.

### 3.3 Morgans påvirkning

Morgans unike episoder i universet som spinner rundt *X-Files* og *Millennium*, er nettopp hva min hoveddel vil handle om. Morgans filmografi er ikke veldig stor, og utenom de seks nevnte episodene har han gjort svært lite annet. Likevel har han hatt mye å si, særlig for *X-Files* og denne seriens videre utvikling. Hans påvirkning på tv-verden generelt er også merkbar, noe min analyse senere i dette prosjektet også vil vise. Mange ville ha Darin Morgan med på manusteamet, men etter hans siste episode i *Millennium* i 1998 tok det lang tid før han skrev igjen. Frank Spotnitz, en av produsentene og skribentene på *X-Files*, skapte i 2005 serien *Night Stalker* og fikk Morgan tilbake fra dvalen. Manuset han skrev ble dessverre aldri filmet, da serien ble avsluttet brått og brutalt som følge av dårlige seertall før de rakk å filme det. I 2010 kom han nok en gang ut av dvalen og skrev to episoder for barneserien *Tower Prep* på Cartoon Network. Denne gangen var det broren Glen Morgan og James Wong som lokket ham frem. Som manusforfatter er dette Morgans fulle filmografi, men han har også jobbet som medprodusent eller konsulent i flere serier som *Tower Prep*, *Fringe*, *Bionic Woman*, *Night Stalker* og *Millennium*. Samtidig som han skrev for *X-Files* jobbet han også som story editor gjennom hele sesong tre av samme serie.

### 3.4 Darin Morgan – En tv-auteur?

Til tross for en relativt liten filmografi er altså min påstand at Morgan er en sentral aktør i særlig *X-Files* sin suksess. Og jeg er ikke den eneste. Robert Shearman ga i 2009 ut en bok som anmelder samtlige *X-Files*-, *Millennium*- og *The Lone Gunmen*-episoder, og om *Humbug* skriver han:

"And the episode is hugely influential upon The X-Files – it's from this point that the show realises it can sustain itself not only upon po-faced conspiracy episodes and monster runarounds, but tweaking its own format. It's from *Humbug* that most of the truly *clever* X-Files episodes will be born, freed from linear plotting and able to be much more experimental" (Shearman 2009:49).

Darin Morgan får gode meritter fra flere kanter, og blir gjerne sammenlignet med filmautere som

Charlie Kaufman: "Eccentric and reclusive, he's often been described as the Charlie Kaufman (*Adaptation, Eternal Sunshine of the Spotless Mind*) of television due to his knack for turning formulaic TV on its ear" (Dixon 2007). Og det er ikke bare episodene i *X-Files* som blir hyllet; hans arbeid i *Millennium*, som han også regisserte, får svært gode skussmål fra filmskribenter som Will Dixon: "Then he joined the staff of *Millennium* for a season, and wrote and directed '*Jose Chung's Doomsday Defense*' and '*When Satan Got Behind Me*', two of the funniest and cleverest screenplays you'll ever read" (Dixon 2007). Shearman priser også Morgans *Millennium*-episoder på sine egne premisser, men mener de i mindre grad enn *X-Files*-episodene hadde en effekt på serien som helhet:

"Whether it's the right moment for the programme to be so further destabilised is questionable; what was fascinating about Morgan's foray into The X-Files was that it gave twist to a massively popular hit and forced it to look at itself differently. His critiques of *Millennium* feel a little more like he's kicking a puppy with a broken leg. On its own terms this is a brilliant episode; it's dazzling script packed full of jokes, with ideas to spare, and directed with real zest by the author" (Shearman 2009:151)

Shearman er ikke like imponert over Morgans siste episode, men anerkjenner likevel hans unike trekk ved å understreke at Morgans siste manus er "typically atypical. If it's also his weakest, then it's still bold and trying to find new ways to tease the format of the show" (Shearman 2009:161). Will Dixon kommer også med et godt poeng, når han i 2007 spør seg selv hvor det har blitt av Morgan: "Well, he's probably on a couch somewhere...mulling ways to mess with the formula of the next show he decides to toil on. His writing should be admired, but don't expect to see him 'create' a show anytime soon. He needs something to work with..." (Dixon 2007). Og dermed må man stille seg spørsmålet, kan man være en auteur innenfor en annen manns univers?

## 4.0 Auteurs teori

Auteurs teori handler om å se en enkelt hovedkunstner bak et filmatisk verk, det være seg en film eller en episode av en tv-serie eller en hel tv-serie, for den saks skyld. Innenfor auteurs teorien er altså en regissør en kunstner på lik linje med en maler eller forfatter, men det er ikke dermed sagt at alle regissører er kunstnere. Hva som skiller en eventuell auteur fra en hvilken som helst annen regissør er det jeg vil ta en nærmere titt på i følgende kapittel.

### 4.1 Historie

Innen filmteori og filmkritikk, var det på 50-tallet at auteursismen virkelig begynte å blomstre (Stam

2000:83), men begrepet hadde allerede blitt brukt tidligere av blant annet filmskaperen Alexandre Astruc. Han skrev i sitt essay, *Birth of a New Avant-Garde: The Camera Pen*, i 1948 at film var i ferd med å sidestilles med maleri og litteratur som uttrykksform (Stam 2000:83). Astruc argumenterte for at en regissør, på samme måte som en maler eller en hvilken som helst annen kunstner, måtte kunne si "jeg". Han brukte uttrykket "kamerapennen" og gjorde dermed regissøren til en selvstendig kunstner fremfor en tjenestemann for eksisterende materiale som et manuskript eller en bok (Stam 2000:83). Det var med dette at grunnlaget for auteurismen innen filmteori ble lagt, men begrepet og særlig tanken bak ble brukt enda tidligere. Filmskaperen Jean Epstein snakket allerede i 1921 om visse regissører som auteurs, og både D.W. Griffith og Sergei Eisenstein sammenlignet deres egne filmteknikker med forfattere som Flaubert og Dickens. På 30-tallet begynte filmteoretikeren Rudolf Arnheim å snakke om en opphøyning av regissøren, og utover på 40-tallet begynte amerikanske filmjournaler å debattere viktigheten av forskjellige samarbeidspartnere i filmteamet, en viktig del av den auteurdiskusjonen som senere oppsto. Noen mente manusforfatteren var hovedkunstneren, andre mente regissøren var det, mens andre igjen mente det hele var et stort samarbeidsprosjekt (Stam 2000:85-86). Alt dette var startskudd for hva som skulle komme på 50-tallet, for det var først da auteurteorien virkelig vokste frem. En av dem som ledet an denne fremveksten var Francois Truffaut, en av filmkunstnerne som også var en viktig del av den nye bølgen som vokste frem i Frankrike på 50- og 60-tallet. Truffaut skrev i 1954 et manifest hvor han gikk til angrep på tradisjonell fransk film. Han mente filmene led under det faktum at de var stilistisk ordinære og fulgte oppskrifter som gjorde dem kjedelige (Stam 2000:84). Med tydelige referanser til ødipuskomplekset kalte han fransk film for "cinéma de papa", eller pappafilm, og mente filmene var avleggs og gammeldagse. Samtidig hyllet han amerikanske filmskaperne som Nicholas Ray, Robert Aldrich og Orson Welles (Stam 2000:84). De amerikanske filmskaperne laget ikke filmer basert på tradisjon, slik franskmennene gjorde. Truffaut mente derfor at de franske filmene var blitt redusert til oversettelser av eksisterende manus, mens de heller burde utøve bredere og mer kreativ iscenesettelse (Stam 2000:84). På den andre siden satt de kontemporære franske filmskaperne og var stolte av filmer de selv mente var "ikke-borgerlige" filmer. Truffaut var ikke enig; filmene ble laget av de borgerlige for de borgerlige, av en gjeng forfattere som mislikte og undervurderte film (Stam 2000:84). Den politiske venstresiden dominerte på denne tiden fransk kulturliv, og amerikanerne som Truffaut hyllet ble sett på som fremkallere av McCarthyismen og den kalde krigen, samt skaperne av drømmefabrikken Hollywood som de mente skapte hindre for store kunstnere som Stroheim og Murnau (Stam 2000:84). Truffauts uttalelser var derfor svært kontroversielle, og idealfilmen hans var en film som på mange måter identifiserte seg med personen som laget den. Det var ikke dermed sagt at filmene skulle være biografiske, men



stilen i filmen skulle være gjenkjennelig og dermed fortelle deg hvem som sto bak (Stam 2000:84). Regissørens personlighet skulle altså manifesteres i filmens stilistiske innhold (Stam 2000:84). Truffauts manifest ble publisert i filmmagasinet *Cahiers du cinéma*, et magasin som senere skulle ha svært mye å si for videre utvikling av auteurteorien. Filmkritiker og -teoretiker André Bazin var en av grunnleggerne av magasinet.

## 4.2 Cahiers du cinéma

Selve grunnideen bak auteurteorien ligger i tanken om at regissører og/eller manusforfattere viser en gjenkjennelig stil og tematisk personlighet, uavhengig av om de jobber i store eller små produksjoner (Stam 2000:84). En auteur vil altså alltid fremvise talent, uansett omstendigheter (Stam 2000:84). *Cahiers du cinéma*, som virkelig frontet auteurteorien i sine artikler og anmeldelser, forsvarte blant annet Fritz Langs nye amerikanske karriere ved å ta alle fordommene mot de nye amerikanske filmene hans til motmæle (Stam 2000:84). Alfred Hitchcock fikk også gode skussmål, blant annet i en boklang studie hvor de hevdet at Hitchcock var et teknisk geni (Stam 2000:84). Samtidig hevdet gjengen i *Cahiers du cinéma* at alle filmene til Hitchcock alltid underforstått dreide seg om katolske tema som for eksempel overføring av skyld, og at dette derfor gjorde ham til en omfattende metafysiker (Stam 2000:84-85). Videre i studien hevder de også at hvis det er etablert et prinsipp om kontinuitet innenfor regissørens arbeid, og dette prinsippet er akseptert (også i Hollywood), vil filmer aldri kunne sees på samme måte igjen (Stam 2000:85).

Videre utover 50-tallet fortsetter *Cahiers du cinéma* sin auteurteoretiske tankegang. Filmkritikerne i magasinet så stort sett på regissørene som de ansvarlige for filmens estetikk og mise-en-scene, altså sluttproduktet (Stam 2000:85). Det var likevel noe uenighet innad i magasinet. Den eldre garde, representert av Truffaut og Bazin, mente en auteur selv måtte ha skrevet filmen han eller hun regisserte, mens de yngre skribentene i magasinet ikke så det som noe problem å gi auteurstatus til regissører som arbeidet med andre manusforfatteres skrivelser (Bordwell & Thompson 2010:382).

Først på 60-tallet blir auteurteorien plukket opp i USA. Andrew Sarris, en amerikansk filmkritiker, var en av de hovedansvarlige for nettopp det. Han skrev artikkelen *Notes on the Auteur Theory in 1962* i 1962 (Stam 2000:89). Også det britiske magasinet *Movie* ble etablert i 1962, og som med *Cahiers du cinéma* var også dette et auteurvennlig magasin fra oppstart (Bordwell & Thompson 2010:382). Men der *Cahiers du cinéma* hadde hovedfokus på fransk film, skiftet dette fokuset over på amerikanske filmer og amerikanske regissører i *Movie* og hos Sarris. Likevel var selve

tankegangen bak auteurteorien den samme som hos *Cahiers du cinéma* (Bordwell & Thompson 2010:382). Et viktig perspektiv når man snakker om auteurteorien, og da særlig med tanke på hvordan filmskribentene så det, er hvordan man kan se på hvilken måte en regissør utvikler seg over tid. Lager regissøren egentlig "den samme" filmen gang på gang med tanke på gjentakende tema, bilder, teknikk, plot og emne? Eller oppstår det uventede vendinger i regissørens arbeid (Bordwell & Thompson 2010:382)? Auteurteoriens filmskribenter var også opptatt av å fremme studier innen filmstil. Å sammenligne en filmskaper med en maler eller en annen type kunstner, som jo auteurteorien i hovedsak gjør, kunne ikke forekomme hvis ikke kunsten kom til uttrykk gjennom hvordan filmen ble fortalt, ikke bare hva som ble fortalt (Bordwell & Thompson 2010:382). For alle typer kunstnere, også filmskaperne, gjelder det altså å mestre faget sitt og utnytte det til det fulle før man kan være innovativ (Bordwell & Thompson 2010:382). Filmskribentene i de ulike magasinene skilte de ulike regissørene ved å ta en nærmere titt på deres ulike kameraarbeid, lyssetting og annen filmteknikk. Noen kategoriserte også filmskaperne i to kategorier: regissører som var opptatt av kameraplassering og mise-en-scene på den ene siden; og de som var mer avhengige av klipping som aktiv fortellerform, som Eisenstein og Hitchcock, på den andre siden (Bordwell & Thompson 2010:382). Denne måten å se auteurteorien på sammenfattes med Sarris' tre kriterier for å gjenkjenne en auteur:

- 1) Teknisk kompetanse
- 2) Unik personlighet
- 3) Indre mening som kommer fra en spenning mellom personlighet og materiale

(Stam 2000:89).

### **4.3 Motstandere**

Ikke alle var like begeistret for auteurteorien den gangen og ikke alle er like begeistret den dag i dag. Likevel eksisterer auteurteorien fortsatt og er godt brukt blant filmskribenter og analytikere også i dag. Pauline Kael er en av dem som motsatte seg teorien da hun i 1963 skrev artikkelen *Circles and Squares*. Her taler hun mot Sarris og hans tre nevnte kriterier. Hun mener flere regissører overskrider kun den tekniske kompetansen og ugyldiggjør dermed hans første kriterium. En unik personlighet blant filmskaperne, som utgjør Sarris' andre kriterium, fører bare til en repeterende retning i regissørens filmer, i følge Kael. Altså mener hun at filmene er gjenkjennelige

fordi filmskaperen aldri prøver noe nytt. Hun er inne på noe av det samme når hun ugyldiggjør det siste kriteriet ved å kalle det substansløst og vagt, og på samme måte som den unike personligheten fremmer og favoriserer det uoppfinnsomme filmskapere som er mer opptatt av stil enn plot (Stam 2000:89-90). Hun er likevel enig i noe av det viktigste som auteurteorien står for, nemlig det faktum at filmteori og filmkritikk bør være evaluerende og opptatt av sammenlignende rangering av filmer og regissører (Stam 2000:90).

Andre motstandere av auteurteorien går andre veier. Mange lar det faktum at en filmskaper ikke er en ensom kunstner veie tungt. Han eller hun er meget avhengig av miljøet rundt seg og alle eventualiteter som kan oppstå i en produksjon. Teknikere, kamera, lys, skuespillere og rett og slett hele maskineriet som er i gang under en innspilling er ikke i det hele tatt vektlagt i auteurteorien, i følge flere motstandere. De mener filmskaperen spiller på et stort lag, og i motsetning til en poet som kan skrive sine verk direkte på et lommebrev, må en filmskaper ha finansiell støtte, et godt og dyrt kamera og (i hvert fall før digitaliseringen) film (Stam 2000:90). Det store samarbeidet som ligger i filmskaping ble altså bagatellisert (Stam 2000:90). Selv i lavbudsjettfilmer mente motstanderne av auteurteorien at det var en stor gruppe mennesker som sammen skapte sluttproduktet. De pekte på at enhver film trenger kreativ deltakelse fra komponister, musikere, koreografer, set-designere, make-up artister, effektskaperne, med mer, og at dette ikke måtte undervurderes (Stam 2000:90). Selveste Salman Rushdie har også uttalt seg negativt om auteurteorien da han i 1992 skrev om filmen *The Wizard of Oz*. Her peker han på hvordan en forfatter, eller kunstner, ikke kan hevde å være hovedkunstneren bak denne filmen:

"No single writer can claim that honour, not even the author of the original book. Mervyn LeRoy and Arthur Freed, the producers, both have their champions. At least four directors worked on the picture, most notably Victor Fleming. ... The truth is that this great movie, in which the quarrels, sackings and near-bungles of all concerned produced what seems like pure, effortless, and somehow inevitable felicity, is as near as dammit to what will-o'-the-wisp of modern critical theory: the authorless text"

(Rushdie 1992, gjengitt i Stam 2000:90-91).

Fokuset på samarbeid innen filmproduksjon var det altså flere som hadde. Andre igjen pekte på produsenter som Selznick, skuespillere som Marlon Brando eller forfattere som Raymond Chandler som de virkelige auteurene (Stam 2000:91). Noe lignende har skjedd innenfor tv-produksjon, hvor det gjerne er produsenter og skribenter som fremheves som auteurs. Norman Lear for *All in the*

*Family* eller Stephen Bocho for *NYPD Blue* (Stam 2000:91). Videre var det flere som spurte hvorvidt man i det hele tatt kunne bli sett på som en auteur hvis man jobbet på tvers av plattform, kontekst og format. Kan for eksempel en spillefilmregissør, som David Lynch, fortsatt kalles en auteur etter at han har laget reklamefilm for Sony Playstation? Eller hva med David Fincher som først begynte som musikkvideoregissør? Filmskribenten Thomas Schatz mente i stedet at man ikke kunne snakke om auteuren som et geni, men heller måtte snakke om "the "genius of the system," i.e. the capacity of a well-financed and talent-filled industrial machine to turn out high-quality films" (Stam 2000:91).

I hovedtrekk kan vi si at tilhengere av auteurteorien fremhever den personlige stilen i filmen og filmens mise-en-scene, mens motstandere, som Bordwell, Steiger og Thompson, heller fremhever en upersonlig og standardisert stil hvor hovedmålet er enighet om narrative regler, realisme og usynlig fortellerstil (Stam 2000:91). Sistnevnte kategorisering ligger nærmere en annen teori innen filmanalyse, som på mange måter tok over etter at auteurteorien mistet litt luft på 70-tallet; genreteorien. Før jeg går i dybden på denne teorien vil jeg først se mer på auteurteorien og bruksområdene innenfor tv-produksjon.

## 5.0 Auteurteori på tv

"The producer has the final word on all matters – but don't tell that to the talent; most think they do" (Joseph Maar, regissør – gjengitt i Millerson & Owens 2012:17).

Det er i hovedsak ikke skrevet eller snakket så mye om auteurteori innenfor tv-produksjon, men det betyr ikke at teorien ikke fortjener en plass også her. Man har gjerne tenkt på auteurere som filmskapere, ikke tv-produsenter eller skribenter, men etterhvert som tv har utviklet seg har det også blitt mer attraktivt å jobbe innenfor mediet. Dette har ført med seg at flinke folk som Quentin Tarantino og Martin Scorsese plutselig har gjort tv-produksjoner. Generiske serier som *MacGyver* finnes naturligvis fortsatt, men på 90-tallet vokste det frem en kvalitetstradisjon på tv. Og selv om mange krediterer HBO for denne bragden, var det på de vanlige tv-kanalene som ABC, NBC og FOX det hele startet.

Det har gått i sykluser dette med kvalitet på TV. Dersom man snakker om det i dag er menigmanns mening at det var HBO som startet showet og man pleier da å anse *The Sopranos* som starten på det

hele. Altså fantes det ikke kvalitet på TV før i 1999. Snakker man litt mer i dybden om temaet vil de fleste likevel fort forstå at det slettes ikke startet med HBO. Det fantes allerede kvalitet på 80-tallet. "Series like *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere* and *Moonlighting* really stood out next to their generic contemporaries like *CHiPS*, *Trapper John, MD* and *Murder, She Wrote*. In fact, quality TV back then was best defined by what it was not: *Knight Rider*, *MacGyver* and the rest of 'regular' TV" (Thompson 2007:17). Så selv om det fantes noe som ble ansett som kvalitet, var det altså mer vanlig med generiske tv-serier som ikke akkurat flyttet noen grenser. På 90-tallet forandret dette seg gradvis. *NYPD Blue*, *ER*, *X-Files*, *Twin Peaks*, *Ally McBeal* og *Buffy the Vampire Slayer* er alle eksempler på serier som vokste frem på 90-tallet, og ingen av dem hører hjemme på kabel-TV som HBO eller Showtime. Og med fremveksten av denne såkalte kvaliteten, dukket også diskusjonen om autoreur opp igjen.

### 5.1 Autoreur på TV

Når vi tenker på begrepet kvalitet innenfor tv, får vi mange konnotasjoner. Først og fremst tenker vi institusjonelt, altså at en rikskringkaster som BBC gjerne fremmer kvalitet i form av dokumentarer eller religiøse og pedagogiske programmer de som rikskringkaster er pålagt å sende (Davies 2007:171). Et annet kvalitetsstempel kan være samfunnsmessig relevant tv, som Jane Feuer tar for seg i sin studie av tv-selskapet MTM (Davies 2007:172). Andre måter å tenke kvalitet-tv på stammer fra diskusjoner om genre eller rett og slett personlige meninger. Sistnevnte er et forsømt tema rent akademisk, da få akademikere tør å si hva som er eller ikke er kvalitet (Davies 2007:172). Men uansett hva man måtte mene om enhver tv-serie er det alltid skribenten det hele starter med. I mye større grad enn i film har manusforfatteren noe å si for hvordan tv-serien ender. En filmauteur ser på prosjektet som sin baby, og former manuset etter sine egne stilistiske og narrative preferanser. Ofte har han også skrevet manuset sitt selv, men ikke alltid. En tv-regissør jobber etter en mal. David Nutter er et godt eksempel på en typisk tv-regissør. Han har haugevis av piloter på samvittigheten, og det er nettopp fordi han er såpass anonym i egen stil at han lett tilpasser seg manusforfatterens visjon. Davies påpeker i sin artikkel *Quality and Creativity in tv* at manusforfatteren er den viktigste bidragsyteren i enhver filmproduksjon:

"I argue that the writer is crucial to any discussion of production quality because the script is the one irreducible currency of value (both commercial and aesthetic) in film and television production. The executive producer of *Star Trek*, Rick Berman, when asked what would be the biggest problem he could face in keeping the show going, put it most succinctly: The biggest problem that we have is writers. It is very, very difficult to

write *Star Trek*. You can get writers to come in here who are top writers of television, top writers of feature films, playwrights. And the odds are one in 20 of them will be able to write this show... We're always getting new writers and most of them don't make up (interview January 2002)" (Davies 2007:173).

*Star Trek*-serien det er snakk om er i dette tilfellet *Enterprise*, og var på dette tidspunktet i startfasen av produksjonen, men han viste seg å ha rett da skribentproblematikken på *Enterprise* aldri ble løst (Davies 2007:173). Også andre strukturelle og tekniske problem, samt store forandringer i bransjen var med på å gjøre at *Enterprise* etterhvert feilet, men i hovedsak lå problemet hos manusforfatterne (Davies 2007:173). Altså kan en manusforfatter være den viktigste ingrediensen for å lage kvalitets-tv, men ulike manusforfattere jobber på ulike måter, noe også Davies sine undersøkelser viste. Intervjuer med *Star Trek*-forfatterne Michael Piller og Brannon Braga viser to ulike fremgangsmåter som manusforfattere. Piller ser det som svært viktig å arbeide i team med andre manusforfattere og skape fortellinger ut fra samarbeid. Braga på sin side er individualist, og jobber best alene (Davies 2007:174). Braga har også blitt kalt "The David Cronenberg of *Star Trek*" (Reeves-Stevens 1997:157 gjengitt i Davies 2007:174), fordi han har en gjenkjennelig og personlig stil (Davies 2007:174). I likhet med Darin Morgan driver også Braga med formeksperimentering. "A Braga script usually reveals an interest in formal experimentation, and in extreme mental and physical disintegration" (Davis 2007:174). Begge skribentene jobbet på *Star Trek* som både manusforfattere og produsenter. Piller var mer komfortabel med rollen som produsent, mens Braga slet seg gjennom den rollen. Likevel er det Braga sine manus som vil bli analysert i fremtiden (Davies 2007:174). Og som Davies (2007:174) også sier; ikke bare spørsmålet om forfatterskap (auteur) dukker opp her, men også spørsmål om kulturell verdi og varighet.

Davies spør videre i sin studie: Hvem er forfatteren av *Star Trek*? De fleste fans og filmhistorikere vil nok svare Gene Roddenberry, fordi han var mannen som startet det hele. Han er også mannen IMDB siterer som skaper av den originale serien, men flere er uenig i dette, og da særlig produsent Herb Solow som hevder at man innenfor tv-produksjon (eller hvilket som helst annet kreativt arbeid) må ha samarbeid bak produksjonen. Ikke konkurranse. I følge Solow promoterte Roddenberry seg selv som skaper av *Star Trek*, men selv mener han hele produksjonsstaben skapte *Star Trek* sammen, og dermed er det hele produksjonsstaben som er forfatterne, og særlig de resterende manusforfatterne (Davies 2007:174-175). To produksjoner fra 2000-tallet av J.J. Abrams, *Lost* og *Fringe*, er gode eksempler på det samme. J.J. Abrams skrev og regisserte pilotepisodene i begge seriene, men bidro ikke utover de første episodene. Det var derfor opp til andre manusforfattere å videreføre Abrams visjon. Det samme kan sies om Roddenberry som bare skrev

22 manus, hvorav 15 av dem ble brukt, i løpet av den 79 episoder lange originalserien på 60-tallet (Davies 2007:176). Likevel er de fleste i bransjen enige i at skaperens visjoner er en nødvendig ingrediens. Uten hans eller hennes første idé, har de andre manusforfatterne ingenting å jobbe ut i fra (Davies 2007:177). I tilfellet *X-Files* var Chris Carter med fra begynnelse til slutt, og det har blitt sagt at de eneste manusene han ikke endret noe som helst på, var Darin Morgan sine. Med *Millennium* ga han fra seg all kreativ kontroll til andre produsenter og manusforfattere, noe som førte til store endringer i seriens visjon. Dette kommer jeg tilbake til under i analysen av *Millennium*.

Men å være manusforfatter har generelt blitt ansett som annenrangsarbeid, særlig innenfor film. Som også manusforfatter William Goldman uttaler det, "Screenwriting [...] is shitwork" (Goldman 1983:78 gjengitt i Davies 2007:177). I sitt analysearbeid avkrefter Goldman enhver modell som løfter frem individualisme innenfor filmproduksjon, også regissører (Davies 2007:177). Han ender likevel sitt arbeid med å hylle sine egne ved å si at "we're the ones who first get to make the movie" (Goldman 1983:403 gjengitt i Davies 2007:177). Davies hevder på sin side at man ikke kan sammenligne manusforfattere som skriver for tv med manusforfattere som skriver for film.

"Because TV writers have to keep writing every day, week in, week out, the relatively leisurely processes of adaptation, destruction and reconstruction of movie screenwriting, as described by Goldman, are less applicable in television. The production line has to be kept going and there is little time for frequent false starts and revisions. In television, the writer, or more accurately in American television the team of writers, is the crucial and precious, because constantly necessary, source of raw material: the major source of value. I suggest that this industrialised process of production does not detract from the cultural and aesthetic value of the output; it is, on the contrary, a primary source of it" (Davies 2007:177).

I sine videre intervjuer utdyper Davies påstanden om at de to ulike arbeidsmetodene Piller og Braga opererte med skaper ulike fortellinger. Pillers episoder tar seriens hovedhistorie flere steg fremover, men skiller seg ikke nevneverdig ut blant alle de andre episodene. Braga sine episoder er derimot mer lekne og eksperimentelle, og forteller historier som sprenger grensene for hva *Star Trek* kan være. Som eksempel trekkes episoden *Frame of Mind* fra *The Next Generation* frem. Her har Braga konstruert en historie hvor en vanligvis rolig karakter blir utsatt for en rekke tankeeksperimenter hvor verken han eller vi som seere vet hva som er ekte eller hva som er illusjon. Braga tar for seg problemstillingen ved å ramme inn karakterens nedbrytning på et teatersett.

"It is one of many episodes in which the *Star Trek* writers reflect dramatically on the often-disturbing nature –

'the struggling and fighting' as another writer, Ron Moore, put it – of their own work. I would argue that the use of such innovative narrative techniques, activating intertextual comparisons with writers such as Pirandello is a 'quality' marker, to the extent that it derives from the – again – culturally respectable discourse of literary criticism. [...] I don't see why I should have to borrow the respectability of literary criticism to justify my enthusiasm for the writing of this episode. However, the fact that I have done so is an indication of how debates about television quality are often constructed: a text is 'good' by virtue of comparison with some supposedly higher cultural form" (Davies 2007:181).

Braga forklarer i intervju med Davies (2007:181-182) at han merket en markant forskjell i skriveprosessen etter at han også ble medprodusent. Det var lettere for ham å være eksperimentell og skrive annerledes episoder og gå utenfor serieuniverset når han bare var manusforfatter, som produsent begynte han å skrive flere episoder, samtidig som at han fikk ansvar for andre oppgaver i staben. Dette førte til en mindre lekenhet i skriveprosessen, og en større dedikasjon til seriens fortelling som helhet. Det samme forholdet kan kanskje tillegges Carter og Morgan?

## 6.0 Genreteori – Auteurteoriens arvtager

Genre som filmteori oppsto på slutten av 60-tallet og kan på mange måter sies å være en arvtager til auteurteorien. Som med auteurteorien er også genreteori i hovedsak en kategoriseringsteori. Det er ikke noe nytt, vi har kategorisert kulturprodukter i lang tid og gjør det fortsatt daglig. Men der auteurteorien kategoriserer filmer ut i fra hvilke filmskaperne som har laget dem, blir de i genreteori kategorisert etter hvordan produktet er blitt laget (Bordwell & Thompson 2004:40). Når det gjelder film skiller vi i første omgang mellom en dokumentarfilm og en fiksjonsfilm. I fiksjonsfilmen har filmskaperen full kontroll over hvordan karakterene i filmen oppfører seg, mens man i en dokumentarfilm ikke har denne kontrollen i det hele tatt (Bordwell & Thompson 2004:40). Der dokumentarfilmen i utgangspunktet skal være et virkelighetsdokument, er fiksjonsfilmen en virkelighetsflukt. Også kompileringsfilmen, som på mange måter er en dokumentar, kan man videre legge til under denne typen kategorisering, og til slutt også animasjonsfilmen (Bordwell & Thompson 2004:40).

Denne overordnede kategoriseringen er likevel ikke det vi snakker om når vi tar for oss genreteori; da må vi gå mer i dybden. Ser vi til videoutleiebutikkene, eller kanskje mer moderne; Netflix eller lignende leverandører av strømmetjenester, vil filmene ofte være kategorisert etter genre. Western, musikal, krigsfilm, science-fiction, grøsser, thriller, drama, komedie, erotikk, fantasy med mer er blant genrene det kategoriseres under (Bordwell & Thompson 2004:107). Det har festet seg såpass i



dagligtalen vår at vi sjelden tenker over hvordan det ble slik. Hva slags prosesser ledet til at vi ble enige om å kalle en spesiell film western? Eller en annen film for grøsser?

## 6.1 Genres grammatikk

Ordet genre stammer fra det greske ordet genus som oversettes til slekt eller familie (Gripsrud 2006:124). I semiotisk sammenheng kan vi si at genre er "som en kode som bestemmer *hvilke typer av tegn* som kan kombineres *hvordan* innenfor en viss klasse eller familie av *tekster*" (Gripsrud 2006:124). Sammensetningen av teksten er med andre ord avgjørende for hvordan teksten oppfattes. Aviser har for eksempel mange litterære genre side om side, men likevel er en avis en avis. Dette gjelder også en film som jo alltid vil være en film, men fordi sammensetningen av filmens elementer kan gjøres på ulike vis er filmen kategoriserbar. Altså er en genre et sett med koder, og ser vi det med grammatiske øyne bruker vi begrepet syntagme. Syntagme er på mange måter det samme som en setning, men ved å utvide begrepet betegner syntagme forløpsdimensjonen i en tekst (Gripsrud 2006:126). Altså regler som bestemmer setningens oppbygning, hvor man setter inn subjekt og verbal. Med slike regler kommer det riktignok store friheter. Begrensingene ligger i det faktum at man ikke kan plassere verb eller andre ord enn egennavn og substantiver på subjektplassen (Gripsrud 2006:126). Det er altså viktig at vi, til tross for stor frihet, velger ord fra samme paradigmer. Verbalparadigmet benytter seg kun av verbaler og subjektparadigmet kun av subjekter (Gripsrud 2006:126). "*Paradigmene kan en kanskje tenke seg som «språkets lagerhyller» der en finner og henter ut de ord som passer på en bestemt plass i syntagmene*" (Gripsrud 2006:126). I et semiotisk betydningsanalytisk perspektiv er all betydningsproduksjon organisert i syntagmer og alle enkeltelementene er valgt fra paradigmer (Gripsrud 2006:126).

"Hovedsaken er, som den franske filmsemiotikeren Christian Metz uttrykte det, at paradigmene består av en rekke enheter som «konkurrerer om samme plass i den syntagmatiske rekken» og at «enhver valgt enhet (ord, bilde, lyd osv.) får sin betydning gjennom en sammenligning med de andre som kunne opptrådt på samme sted»" (Metz 1982: 180ff gjengitt i Gripsrud 2006:126).

Metz viser her til Ferdinand de Saussures ide om hvordan språket er et system av forskjeller. Det mest interessante ved dette er naturligvis hvordan dette kan utvides til andre kommunikasjonsformer og medier, for eksempel film, tv og teater (Gripsrud 2006:127). Også hverdagslige ting kan settes inn i dette systemet. Klær er et godt eksempel hvor det finnes et paradigme for hvert klesplagg. Bryter vi reglene ender vi plutselig opp med sko på hodet og hatter

på føttene. Altså er det disse syntagmatiske kodene som er sammensetningen og som gjør at vi tar hattene på hodet og skoene på bena (Gripsrud 2006:127). Overført til film og tv-produksjon tenker vi oss at lyssetting, kameravinkler og så videre er paradigmene vi har å velge mellom, som da til sammen utgjør en syntagmatisk kode (Gripsrud 2006:127). "Teksters paradigmatiske dimensjon (valget av elementer i den syntagmatiske rekken og disse elementenes forhold til alternativene) er en nøkkel til deres *tema*, det vil her si hva de dypere sett handler om, og hvordan de behandler sitt (sine) emne(r)" (Gripsrud 2006:127). Valg av rollefigur er ett eksempel. Ut i fra paradigmene man da har er for eksempel valget mellom mann eller kvinne ett av dem. Deretter hvilke kvaliteter disse måtte ha ut i fra valget som blir tatt (Gripsrud 2006:127). Har man valgt en kvinne som hovedrolle vil man videre måtte velge fra paradigmene omgivelser, konflikt og så videre. Man kan få svært ulike sluttprodukter avhengig av egenskaper man tillegger karakterene sine og hvor man setter handlingen (Gripsrud 2006:127). En film, eller tv-serie, som handler om en mannlig FBI-agent på jakt etter romvesen – noe *X-Files* i all enkelhet jo egentlig er – kan være alt fra et bekmørkt drama til en lettbeint komedie, dog med hint av science-fiction. Når alt kommer til alt handler det altså om hvordan filmskaperne velger å sette sammen paradigmene. Og filmskaperne har i både *X-Files* og *Millennium* satt sammen paradigmene på ulike måter i ulike episoder. Som helhet kan vi likevel komme unna med å kalle *X-Files* et science-fiction-drama, mens *Millennium* er en klar thriller serie.

## 6.2 Genrekonvensjoner

Hva genre er og hva slags genre en film tilhører er både publikum, filmkritikere og filmskapere stilltiende enige om (Bordwell & Thompson 2004:110). Denne enigheten har med genrekonvensjoner å gjøre, altså lignende elementer i filmene som dukker opp i film etter film (Bordwell & Thompson 2004:110). For eksempel kan visse filmer ha et gjenkjennelig plot. En etterforskning av et eller annet slag bør naturligvis være en del av plottet i en detektivfilm. Westernfilmer har ofte et plot som dreier seg om en eller annen form for hevn, og musikalens plot roterer rundt situasjoner som gjør det mulig med sang og dans (Bordwell & Thompson 2004:110). Andre genrekonvensjoner igjen har med tematikken å gjøre. For eksempel har gangsterfilmen ofte tematikk som har med prisen man betaler for den kriminelle suksessen å gjøre. Fokuset ligger ofte hos gangsterens vei til rikdom og hvordan han på veien blir både egoistisk og brutal (Bordwell & Thompson 2004:110). Også filmteknikk er en form for genrekonvensjon. Obskur belysning er ikke et uvanlig grep i både thrillere og grøssere, noe begge seriene i denne analysen bærer preg av. Actionfilmer er gjerne mer hyperaktive enn thrillere med grep som rask klippertyme og voldelige

sekvenser med sakte film (Bordwell & Thompson 2004:111).

Genre kan også defineres via konvensjonell ikonografi (Bordwell & Thompson 2004:111). "A close up of a tommy gun lifted out of a 1920s Ford would probably be enough to identify a film as a gangster movie, while a shot of a long, curved sword hanging from a kimono would place us in the world of the samurai" (Bordwell & Thompson 2004:111). I andre tilfeller kan skuespillerne selv bli ikonografiske. Judy Garland kan stå som representant for musikalen, John Wayne for westernfilmen, Arnold Schwarzenegger for action og Bill Murray for komedien (Bordwell & Thompson 2004:111). Andre filmer bryter med genrekonvensjonene og skaper dermed noe helt nytt. *Bugsy Malone* er et godt eksempel på dette. Her er alle rollene som vanligvis spilles av voksne nå overtatt av barn. Filmen er i utgangspunktet en gangsterfilm, men med elementer av musikalen har den blitt noe så uvanlig som en gangstermusikal (Bordwell & Thompson 2004:111). Også *2001: A Space Odyssey* bryter med flere av science-fiction-genrens konvensjoner. Den begynner i prehistorisk tid, synkroniserer klassisk musikk med rom-action og ender gåtefullt med et symbolsk foster som svever gjennom rommet (Bordwell & Thompson 2004:111).

Publikum forventer noe gjenkjennelig når de ser genrefilm, men de krever samtidig noe nytt (Bordwell & Thompson 2004:111). Uansett om filmskaperen på sjokkerende vis endrer radikalt på konvensjonene, eller bare mildt forandrer på småting, er filmen fortsatt basert på tradisjon (Bordwell & Thompson 2004:111). Og samspillet mellom konvensjoner og innovasjoner, det familiære og det nye, står sentralt i genrefilm, og dermed også genreteori (Bordwell & Thompson 2004:111).

## 7.0 Auteur-stukturalisme

Som vi har sett er auteurteoriens hovedmål å fremme film som et kunstverk skapt av en hovedkunstner med en gjenkjennelig stil fra film til film. Genreteorien går andre vei og fremmer en idé om at det er konvensjoner som gjør filmene gjenkjennelige, uavhengig av hvem det er som har laget dem. Genreteorien tok på mange måter tronen fra auteurteorien en gang sent på 60-tallet, og det var i hovedsak språklige orienterte semiotikere som fortrenget auteurteorien. Dette var filmlingvister som ikke var interessert i film som et kreativt uttrykk fra en ensom auteur (Stam 2000:123). Samtidig hadde auteuristene introdusert et nytt system som baserte seg på en

konstruksjon av en auteuristisk personlighet ut i fra symptomer og ledetråder. Dette gjorde auteurteorien forenelig med en viss form for strukturalisme, og dette førte til auteur-strukturalismen (Stam 2000:123).

### 7.1 En kritisk konstruert person

Auteur-strukturalismen underminerer både Sarris og *Cahiers du cinéma*. Auteur-strukturalismen ser auteuren som en dirigent av trans-individuelle koder som myter, ikonografi og steder (Stam 2000:123). Det blir påpekt av blant andre Stephen Croft at auteur-strukturalismen ble til grunnet en presis kulturell formasjon sent på 60-tallet, mer spesifikt det filmkulturelle arbeidet til British Film Institute's Education Department (Stam 2000:123). Auteur-strukturalismen ble eksemplifisert i *Visconto* (1967) av Geoffrey Nowell-Smith, *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) av Peter Wollen og *Horizons West* (1969) av Jim Kitses (Stam 2000:123). Her ble ideen om at auteuren er kritisk konstruert fremfor en virkelig person fremhevet (Stam 2000:123). De lette etter gjemte motsetninger innenfor strukturen som er underliggende det tematiske ledemotivet, samt tilbakevendende stilistiske figurer som var typiske for visse regissører (Stam 2000:123). Wollen mener mangfoldet i John Fords filmarbeid viser fundamentale strukturelle mønstre og kontraster basert på kultur/natur-motsetninger som hage/villmark, nybygger/nomade, sivilisert/villmann, gift/singel (Stam 2000:123). Auteur-strukturalismen hadde langt mindre å si om filmens særegenhet fordi mange av motivene og de todelte strukturene ikke var spesifikke til film, men var bredt representert i kunst og kultur generelt (Stam 2000:123). Og som også Stam (2000:124) understreker, bindestreken i auteur-strukturalismen var et problem. Det viste seg etterhvert vanskelig å forene den romantiske individualismen i auteurteorien med den upersonlige og vitenskapelige strukturalismen (Stam 2000:124). "The powerful structuralist currents claiming that "language speaks the author" and "ideology speaks the subject" made it likely that large, impersonal "structures" would overwhelm the puny, individual "author" (Stam 2000:124). På samme tid foraktet strukturalistene og poststrukturalistene at auteurteorien ble formulert på en romantisk måte, noe de mente var bakstrevsk (Stam 2000:124). Et romantisk syn på kunst ser ikke kunsten som et reflekterende speil, men som en ekspresjonistisk lampe (Stam 2000:124). Romantikken blir jo gjerne kjennetegnet ved at kunstneren har en tilknytning til noe guddommelig (Gripsrud 2006:307). Kritikken av dette "religiøst oppblåste eller mystisk fargede kunstnerbildet" (Gripsrud 2006:307) var grunnlaget i kritikken mot det "å lese all litteratur som uttrykk for en enestående og altså gjerne guddommelig inspirert diktersjel" (Gripsrud 2006:307). Strukturalistene hevder at all litteratur blir

skrevet med grunnlag i språket, koder, former og tradisjoner som allerede eksisterer "som et fellesmenneskelig arvegods og råstoff" (Gripsrud 2006:307). Kritikken gjaldt de fleste medier og kom mot slutten av 60-tallet. Innenfor filmanalyse og filmhistorie var dette et forsøk fra semiotikerne sin side på å drepe forfatteren, eller avmystifisere ham – altså auteuren (Gripsrud 2006:307). I Barthes' artikkel *The Death of the Author* fra 1968 sier allerede tittelen sitt (Stam 2000:124). Auteur-strukturalismen var altså en slags overgangsfase som tok oss fra auteurteori til strukturalisme til poststrukturalisme (Stam 2000:124).

## 7.2 Kritikk

Kritikken mot auteurteorien og auteur-strukturalismen haglet inn fra mange hold. Et av argumentene gikk blant annet på at en ensrettet auteurteori ikke kunne redegjøre for alle de mangfoldige filmpraksisene (Stam 2000:125). Avant-garde-filmens tilhengere mente auteurteorien var rettet eksklusivt mot kommersiell film, og dermed var det lite rom for eksperimentelle filmer (Stam 2000:125). I møte med avant-gardister som Michael Snow og Hollis Frampton feilet auteurteorien, men det var med politiske filmkollektiv som *Third World Newsreel* og *Grupo de la Bada* den virkelig brøt helt sammen (Stam 2000:125). Dette var politisk venstreorienterte filmaktivister som mente film var et samarbeidsprosjekt hvor alle i produksjonen var likestilt. De stilte seg dermed svært skeptiske til den hierarkiske modellen som auteurteorien bygger på (Stam 2000:125). Også marxister hev seg på kritikken mot auteurteorien og kritiserte spesielt auteurteoriens ahistoriske forutsetning om at et virkelig talent vil vise seg uavhengig av politisk og økonomisk tilstand (Stam 2000:125). Fernando Solanas og Octavio Gettino, sammen med kritikere fra den tredje verden, stilte seg også skeptiske til hele teorien. De mente heller at film måtte fremme det de kalte "Third Cinema" (Stam 2000:125), som de mente måtte være samarbeidende, militant og aktivistisk (Stam 2000:125). Også feministene hev seg på diskusjonen og uttrykte ambivalens overfor hele teorien. På den ene siden pekte de på det patriarkalske og ødipus-aktige underlaget ved kamerapennen og "cinéma de papa", mens de på den andre siden likevel søkte etter anerkjennelse til kvinnelige auteurer som Germaine Dulac, Ida Lupino, Dorothy Arzner og Agnes Varda (2000:125).

Det var denne motstanden som genererte den økte interessen for genreteorien. Nevnte Peter Wollens variant av auteur-strukturalisme var da også delvis avhengig av genreforestillinger (Stam 2000:126). Hans analyse av John Ford og de strukturelle driftene i filmene hans ble uunngåelig forbundet med at de fleste av John Fords filmer er westernfilmer, en genre i seg selv som er avhengig av motsetningen villmark/hage (Stam 2000:126). Filmanalytikere som Ed Buscombe, Jim

Kitses, Will Wright og Steve Neale viderefører genreteorien på 70-tallet ved å legge til nye metoder (Stam 2000:126). Buscombe var opptatt av en økt oppmerksomhet rundt de ikonografiske elementene i en film. I følge ham ga de visuelle konvensjonene et rammeverk til filmen (Stam 2000:126). Han snakker videre om ytre og indre form i en genre, der de visuelle elementene ligger i genrens ytre form (Stam 2000:126). For en westernfilm vil dette innebære cowboy-hatter, pistoler og andre typiske westernfilmelementer. Genrens indre form er midlene som benyttes til å ta i bruk de visuelle elementene (Stam 2000:126). Han demonstrerer spenningen som ligger mellom ytre og indre form ved å se på Sam Peckinpahs *Ride the High Country* som eksempel. Her blir en hest erstattet av en kamel og Buscombe påpeker at hesten i enhver western er mer enn bare et dyr. Hesten er et symbol på verdighet og makt. Peckinpah latterliggjør dermed disse kvalitetene ved å la hesten kappløpe med en kamel som attpåtil vinner (Stam 2000:126). Regissør Peckinpah kombinerer altså her ikonografiske ressurser på en måte som gjør at han forener det kjente med innovasjon (Stam 2000:126). Også Kitses gikk inn i samme posisjon som Buscombe, og satte i tillegg opp en tabell med motsetninger som individuell/felleskap, natur/kultur, lov/pistol, sau/storfe som han mente strukturerte westerngenren (Stam 2000:126). Wright bygger videre på genreteorien ved å ta for seg Vladimir Propps arbeid om plottets funksjon og karakter typer i folkeeventyr. Her peker han på motsetningene som ble benyttet i tidlige westernfilmer og hvordan disse ble omdannet til veldig ulike konfigurasjoner i senere westernfilmer (Stam 2000:126).

Med blant annet Buscombe og Wrights analyser som springbrett, begynte også andre filmteoretikere å se på genreteori litt annerledes enn det som til da hadde vært normen. Theodor Adorno og Max Horkenheimer og deres frankfurterskole hadde tidligere dannet rammeverket for genreteori (Stam 2000:127), hvor de i boken *Opplysningens dialektikk* blant annet snakker om kulturindustri (Gripsrud 2006:308). Her sammenlignet de "produksjon av filmer og populærmusikk med fabrikkproduksjon av for eksempel låser, sykler, elektriske apparater eller hva som helst annet" (Gripsrud 2006:308). Såkalte Yale-låser ble brukt som illustrasjon for å eksemplifisere det de mente; "tusenvise av låser er i hovedsak klin like; bare helt minimale forskjeller i utformingen av låsmekanismen og nøklene skiller dem fra hverandre" (Gripsrud 2006:308). Horkenheimer og Adorno sidestilte altså filmindustrien med låsindustrien, mens filmteoretikerne på 70-tallet begynte å se bort fra denne tankegangen (Stam 2000:127). I stedet så de nye filmteoretikerne på genre som et tilspisset møte mellom filmskaperen og filmpublikumet (Stam 2000:127). Genre ble dermed en måte å forene stabiliteten til filmindustrien med begeistring for den stadig voksende kunstformen som film er (Stam 2000:127). Steve Neale holdt seg innenfor formene til resepsjonsteorien da han mente hver nye film forandret vår horisont av generiske forventninger (Stam 2000:127). Samtidig

argumenterte han også for at genre var orienterbare systemer, forventninger og konvensjoner som sirkulerte mellom industri, tekst og subjekt (Stam 2000:127). Rick Altman tilnærmet seg genrebegrepet både semantisk og syntaktisk. Det semantiske ligger i det narrative innholdet, mens det syntaktiske fokuserer på strukturer hvor man plasserer det narrative innholdet (Stam 2000:127). Altman sier dermed at filmer kan være innovative ved å blande sammen det syntaktiske fra en genre med det semantiske fra en annen (Stam 2000:127). Musikalen trår dermed nye marker ved å inkorporere melodrama (Stam 2000:127).

### 7.3 Problemer med genreteorien

Genreteorien er naturligvis også problematisk. Først og fremst problematiseres ofte forlengelsen av uttrykket. Visse genre er altfor brede. En komedie kan være så altfor mye og dermed blir genrebetegnelsen ubrukelig, mens andre genre, som katastrofefilm som involverer jordskjelv, blir for smal (Stam 2000:128). I tillegg ligger det et problem i det faktum at vi allerede har en idé om hva en genrefilm skal gjøre, mens vi heller burde se genre som et springbrett for kreativitet og innovasjon (Stam 2000:128). Et tredje problem er at genre ofte blir fremstilt som noe ensartet. Dermed skaper man en illusjon om at en film kun tilhører en genre, noe den i svært mange tilfeller ikke gjør (Stam 2000:128). Hollywood-sentrisme er også et stort problem innen genreteori. Genreanalyser begrenser seg til Hollywood-film fordi det i eksempelvis musikalens tilfelle er vanskelig å plassere Bombay-musikalen, den brasilianske chachadaen eller den argentinske tangofilmen inn i det vi anser som musikal (Stam 2000:129). Et litt annerledes problem oppstår når man ser en film som på overflaten hører hjemme i en genre, men som ved nærmere ettersyn også hører til en annen genre. *Taxi Driver* fra 1976 er et godt eksempel på nettopp dette, da det gjerne blir hevdet at dette krimdramaet egentlig er en westernfilm (Stam 2000:129). Andre ganger begår genreanalytikere grove feil, som for eksempel da noen mente *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* fra 1964 var en kynisk film fordi ingen av karakterene var spesielt beundringsverdige (Stam 2000:129). Men mangelen på beundringsverdige eller sympatiske karakterer er en av tingene som kjennetegner satire, altså har man da bommet fullstendig i sin vurdering av filmen, som jo er nettopp en satire (Stam 2000:129). Også genreanalyser som ikke medberegner den filmatiske meningen som ligger i spesifikke filmatiske koder som lyssetting i film noir, farge i musikal eller kamerabevegelse i western er problematiske (Stam 2000:129). Analysen ender dermed som det Stam (2000:129) kaller en afilmatisk analyse.

Men Stam (2000:129) mener på en annen side at genre også kan være et eksploderende kognitivt

instrument. "What do we learn if we regard *Taxi Driver* as a western, or *Spartacus* as an allegory of the Civil Rights struggle?" (Stam 2000:129). Hvilke egenskaper i disse filmene blir synlige ved å benytte denne typen strategi, spør Stam seg videre, og peker på at omstendigheter av politisk natur kan føre til en fusjon av genre. Han eksemplifiserer ved å vise til politiske allegorier som Santos' *A Very Crazy Asylum* og hvordan denne skjuler seg bak en seriøs intensjon i form av farse (Stam 2000:129).

"The most useful way of using genre, perhaps, is to see it as a set of discursive resources, a trampoline for creativity, by which a given director can gentrify a "low" genre, vulgarize a "noble" genre, inject new energy into an exhausted genre, pour new progressive content into a conservative genre, or parody a genre that deserves ridicule" (Stam 2000:129-130).

På denne måten blir genre en mer aktiv og omarbeidende aktivitet enn det statiske klassifiseringssystemet det egentlig er (Stam 2000:130).

#### **7.4 Auteur- og genre teori i dag**

Auteur teorien og genre teorien er altså begge to ulike måter å kategorisere film og filmproduksjon på. I ettertid kan man kanskje tenke seg at det ville vært mer naturlig å kalle auteur teorien for et metodisk fokusert forskningsområde fremfor en teori (Stam 2000:91), men betydningen denne teorien har hatt er likevel enorm, både for filmteori og filmhistorie. Det var for eksempel auteur teorien som for første gang satte fokus på regissøren som hovedpersonen bak en filmproduksjon. Et fokus som stadig er til stede. Filmjournalister og andre filminteresserte i dagens samfunn snakker fortsatt om "regissøren som filmens åndelige opphavsperson" (Gripsrud 2006:315). Vi kategoriserer altså etter opphavspersoner på lik linje med genre. Som filmteori har auteur teorien i den senere tid blitt noe nedvurdert, og grunnideen bak den anses i mange akademiske sammenhenger ikke like riktig i dag som på 50- og 60-tallet. Hvorfor det er slik er forøvrig en gåte. Hvis genre teori har akademisk pondus, hvorfor har ikke auteur teori det? Det ligger unektelig noe mektig i teorien, i og med at den fortsatt brukes. Og ved å se på filmskapere ansett som auteurs er det vanskelig å benekte den. Det er for eksempel ikke vanskelig å gjenkjenne film av David Lynch. Den abnormale narrative teknikken, samt den snodige bruken av en helt særegen humor er blant kjennetegnene vi kan merke oss i Lynch-filmer. Også den mer ordinære Lynch-filmen *The Straight Story* bærer lynchianske elementer i seg, blant annet i den underfundige og noe teatraliske fremføringen av dialog. Det resterende kollektivet som har laget filmen sammen med



Lynch er kanskje glemt i et slikt perspektiv, men selv om eksempelvis både fotografen og klipperen er flinke fagfolk, er det Lynch som forteller dem hvordan han vil ha det. Skal vi da, som marxistene ville, kreditere disse to på lik linje som Lynch? Det åpenbare svaret blir for meg absolutt ikke. Lynch er drivkraften og sjefen i prosjektet, noe som også kommer frem i sluttproduktet. Det er riktignok lettere å kreditere både klipper og fotograf i mer strømlinjeformede filmer som for eksempel ulike genrefilmer. I grøssere som *Insidious* (2010) eller *Final Destination* (2000) er det lettere å rettferdiggjøre sluttproduktet som et felles prosjekt. Actionfilmer som *Transformers* (2007) og *Independence Day* (1996) er også sjelløse storproduksjoner som en hvilken som helst regissør med teknisk kompetanse kunne regissert. Mine argumenter virker kanskje elitistiske og selektive, men de var en del av den diskusjonen som oppsto i kjølvannet av auteurteoriens fremvekst. En diskusjon som også gjorde at glemte filmer og filmskapere ble hentet frem fra skyggen fordi auteuristene gjenkjente auteurur på overraskende steder (Stam 2000:92). Vi ble dermed tvunget til å være oppmerksomme på regissørens stilistiske signatur, noe som førte til at fokuset skiftet fra "hva" til "hvordan" (Stam 2000:91). Fokuset gled altså fra story og tema til stil og teknikk, noe som gjorde oss oppmerksomme på at også stil kan være personlig, ideologisk og metafysisk (Stam 2000:91). Filmteori og metodologi ble altså videre utviklet, takket være auteurteorien (Stam 2000:91). Med denne utviklingen kom også diskusjonen rundt genre, som i første omgang ble generert av motstandere av auteurteorien. Og selv om genreteorien overtok som ledende filmteori på 70-tallet betyr ikke det at auteurteorien ikke hadde sin påvirkning på genreteori. Som vi har sett over førte auteuristenes modifisering til auteur-strukturalismen, som jo på mange måter inkorporerer genreteoriens tankegang i auteurteorien. Og det går også motsatt vei. Genreteori setter jo sammen mange elementer for å gjenkjenne en genre, inkludert regissørens visjon. Eksemplet over viser hvordan det er genrekonvensjoner som gjør John Fords westernfilmer til det de er, men det er ikke dermed sagt at filmene ville vært identiske om regissørens navn var noe annet enn John Ford. Derfor kan vi konkludere med at til tross for motsetninger og ulikheter, utfyller genreteorien og auteurteorien hverandre.

## 8.0 Analyse av *X-Files*

90-tallet kunne ikke passet bedre for en serie som *X-Files*. Det postmoderne, med tanke på sjangerblanding og hypertekstualitet, var i ferd med å ta over i store deler av kulturen. Tarantinos *Pulp Fiction* og Oliver Stones *Natural Born Killers* er to gode eksempler på postmodernismen manifestert i filmverden, og *X-Files* representerer minst like godt det postmoderne innen tv-

produksjon. Derfor er det vanskelig å båssette *X-Files*. Som vi har sett over kan vi verken kalle *X-Files* en ren grøsser, en ren science-fiction eller en ren dramaserie. Episoden *Deep Throat* er en konspirasjonsthiller pakket inn i en science-fiction-setting, mens *Darkness Falls* er en grøsser med et klimavennlig budskap. *Irresistible* er et psykodrama a la *Seven*, og *The Calusari* er et grøsserdrama i tråd med *The Omen*. Før *Humbug* i slutten av sesong to var det likevel aldri gjort forsøk på komedie i *X-Files*. Men fra *Humbug* og helt til siste sesong var det minst én episode i hver sesong som helt eller delvis må kunne kalles komedie. *X-Files* er altså en variert serie rent genremessig, men i hovedsak dreier det seg alltid om paranormale fenomener i ulike varianter. I den påfølgende teksten vil jeg ta for meg en narrativ og stilistisk analyse av *X-Files*. Darin Morgans episoder vil ikke være med i denne analysen. Denne analysen er nødvendig for å senere vise til Morgans plass i serien i hovedanalysen. Jeg vil ta for meg serien i bolker på flere sesonger av gangen.

## 8.1 Første til tredje sesong

Seriens første episode åpner med en beskjed til seerne om at det vi nå skal få se er basert på ekte hendelser. Dette er første og siste gang dette står før en episode, og er antageligvis noe tv-kanalen FOX presset på som et salgstriks. For det som følger er en overnaturlig og ganske sprø historie om tenåringer som blir jevnlig bortført av romvesener. Slike saker etterforskes naturligvis av FBI, og avdelingen med tilnavnet X. Fox Mulder sitter ved roret, og har siden han oppdaget avdelingen sittet der alene, men nå vil sjefene ha ham tilbake til atferdsavdelingen. Inn kommer Dana Scully, nyutdannet lege med et vitenskapelig syn på verden. Hun blir Mulders mye partner, men hennes hovedoppdrag er å avkrefte x-filene ved å oppklare sakene på vitenskapelig vis. En enkel oppgave, skulle man tro, ettersom Scully ikke er særlig tilbøyelig til å tro på romvesener eller andre fantastiske fenomener.

**MULDER:** Do you believe in the existence of extraterrestrials?

**SCULLY:** Logically, I would have to say no. Given the distances needed to travel from the far reaches of space, the energy requirements would exceed a spacecraft's capabilities th...

**MULDER:** Conventional wisdom. You know this Oregon female? She's the fourth person in her graduating class to die under mysterious circumstances. Now, when convention and science offer us no answers, might we not finally turn to the fantastic as a plausibility?

**SCULLY:** The girl obviously died of something. If it was natural causes, it's plausible that there was something missed in the post-mortem. If she was murdered, it's plausible there was a sloppy investigation. What I find fantastic is any notion that there are answers beyond the realm of science. The answers are there.

You just have to know where to look.

**MULDER:** That's why they put the I in F.B.I.

(Transkribert fra episoden *Pilot 1x79*).

Scully nevner til sine sjefer tidligere i episoden at hun har hørt om Mulder før, og at de på FBI-akademiet kalte ham for Spooky Mulder grunnet hans tro på overnaturlige fenomener. Scully ler litt mens hun sier navnet, men senere i episoden får hun en slags respekt for Mulders tro da han åpner seg for henne og forteller hvorfor han tror det han gjør.

**MULDER:** I was twelve when it happened. My sister was eight. She just disappeared out of her bed one night. Just gone, vanished. No note, no phone calls, no evidence of anything.

**SCULLY:** You never found her.

**MULDER:** Tore the family apart. No one would talk about it. There were no facts to confirm, nothing to offer any hope.

**SCULLY:** What did you do?

**MULDER:** Eventually, I went off to school in England, I came back, got recruited by the bureau. Seems I had a natural aptitude for applying behavioral models to criminal cases. My success allowed me a certain freedom to pursue my own interests. And that's when I came across the X-Files.

**SCULLY:** By accident?

**MULDER:** At first, it looked like a garbage dump for UFO sightings, alien abduction reports, the kind of stuff that most people laugh at as being ridiculous. But I was fascinated. I read all the cases I could get my hands on, hundreds of them. I read everything I could about paranormal phenomenon, about the occult and...

**SCULLY:** What?

**MULDER:** There's classified government information I've been trying to access, but someone has been blocking my attempts to get at it.

**SCULLY:** Who? I don't understand.

**MULDER:** Someone at a higher level of power. The only reason I've been allowed to continue with my work is because I've made connections in Congress.

**SCULLY:** And they're afraid of what? That, that you'll leak this information?

**MULDER:** You're a part of that agenda, you know that.

**SCULLY:** I'm not a part of any agenda. You've got to trust me. I'm here just like you, to solve this.

**MULDER:** I'm telling you this, Scully, because you need to know, because of what you've seen. In my

research, I've worked very closely with a man named Dr. Heitz Werber and he's taken me through deep regression hypnosis. I've been able to go into my own repressed memories to the night my sister disappeared. I can recall a bright light outside and a presence in the room. I was paralyzed, unable to respond to my sister's calls for help.

Listen to me, Scully, this thing exists.

**SCULLY:** But how do you know...

**MULDER:** The government knows about it, and I got to know what they're protecting. Nothing else matters to me, and this is as close as I've ever gotten to it.

(Transkribert fra episoden *Pilot 1x79*)

Scenen er avgjørende for Mulder og Scullys fremtid som venner. På hotellrommet hvor denne samtalen foregår starter hele den egentlige historien; søken etter sannheten om hva som skjedde med Mulders søster. I begynnelsen er Scully skeptisk til Mulders søken etter sannheten, men etterhvert som tiden går ser hun såpass mye rart at hun begynner å ane at ting ikke er helt som de ser ut.

De to første episodene tilhører seriens røde tråd, altså mytologiepisodene, men siden det i begynnelsen ikke var noe plan om en mytologi er det i første sesong vanskelig å se klare sammenhenger. Episoder som *Deep Throat*, *Fallen Angel*, *E.B.E.*, og *The Erlenmeyer Flask* er klare mytologiepisoder når vi ser på dem i etterkant av å ha sett hele serien, men i begynnelsen er de vanskeligere å definere. I hovedsak har derfor serien i første sesong en episodisk og lite sammenhengende historie. Informanten Deep Throat (Jerry Hardin) er likevel en tilbakevendende karakter som binder deler av sesongen sammen, og som kan sies å være grunnen til at vi nå ser mytologi der vi til å begynne med ikke gjorde det. Når det er sagt dukker også Deep Throat opp i episoden *Ghost in the Machine*, en episode han i etterpåklokskapens ånd ikke burde vært med i. Deep Throat er en mystisk figur som antageligvis jobber for en hemmelig avdeling i regjeringen og som forer Mulder med informasjon om myndighetenes viten og medvirkning i kidnapping av uskyldige mennesker utført av romvesener. Hvorfor han plutselig har informasjon om andre saker forklares aldri. Arvtagerne til Deep Throat, X (Steven Williams) og Marita Covarrubias (Laurie Holden), blander skribentene aldri inn i saker som ikke har med mytologien å gjøre. Derfor kan man trygt anta at dette skjer fordi vi fortsatt er så tidlig i sesongen at serien forsøker å finne sin plass. I sin anmeldelse av episoden er også filmskribent Robert Shearman enig i mitt sentiment.

"... and it's yet another episode which feels like it's groping around blindly to find out what the

show's tone might be. It's easy to see in retrospect what's going on" (Shearman 2009:16). Chris Carter er som skaperen av serien naturligvis også manusforfatteren bak pilotepisoden. Han skrev også andre episode, og satte dermed tonen for serien. Likevel var det flere manusforfattere som jobbet i team og som ville påvirke serien i en eller annen retning. I første sesong var det tre hovedteam av skribenter som alle forsøkte en ulik tilnærming til stoffet. Samtidig var det viktig å vise til variasjon; en serie som *X-Files* skulle i utgangspunktet fungere som *The Twilight Zone*, alt skulle kunne være mulig å bygge en historie fra, med det ene kravet om at det måtte bunne i noe paranormalt eller overnaturlig.

"The three main teams of *X-Files* writers each offered their first inspired script for production, then had to follow it with something speedy and workmanlike as fill-in. Chris Carter goes from *Deep Throat* to *The Jersey Devil*, Morgan and Wong from *Squeeze* to *Shadows*. The same thing is true here with Gordon and Gansa" (Shearman 2009:16 om *Ghost in the Machine*).

Første sesong forsøker å variere tematikk, men ender opp med å bli relativt strømlinjeformet i sin utforming. Episoder som *Ice* og *Darkness Falls* er for eksempel svært like, til tross for svært ulike settinger. *Ice* foregår blant is og snø i Alaska, mens *Darkness Falls* tar plass i en tykk skog nordvest i staten Washington. Likevel handler begge episodene dypere sett om menneskets grådighet og konsekvensene av denne grådigheten. I *Darkness Falls* dreier det seg i utgangspunktet om økoterrorisme. I begynnelsen får vi inntrykk av at det er økoterroristene som er antagonistene i historien, men etterhvert som episoden utfoldes kommer det klart frem at Carter og kompani prøver å fortelle en økovenlig grøsserhistorie. Også *Ice* drives av samme motivasjon. Og det samme kan sies om tidligere episoder som *The Jersey Devil* og *Shapes*, samt episoder i sesong to og tre som *The Host*, *Blood*, *Firewalker*, *Fearful Symmetry*, *Død Kalm*, *F. Emasculata*, *Teso dos Bichos* og *Quagmire*. Et gjennomgående tema i disse episodene er altså menneskets evne til å ødelegge for seg selv. I *Darkness Falls* er det små, grønne innsekter som spiser mennesker om natta som i første omgang anses som hovedantagonistene. Men innsektene hadde ikke blitt sluppet løs fra sin dvale hadde det ikke vært for det grådige tømmerlastselskapet som kuttet ned trær som i utgangspunktet var fredet. I *The Host* ville aldri mutanten i kloakken (som forøvrig faktisk spilles av Darin Morgan) fått utvikle seg fritt hadde det ikke vært for ulovlig dumping av radioaktivt avfall. I *Quagmire* tror vi hele episoden det er snakk om et sjøhyre a la Loch Ness, men til slutt viser det seg at det kun er en alligator som har angrepet mennesker fordi den rett og slett mangler mat. Menneskeskapte endringer i det naturlige miljøet alligatoren holder til i har tvunget den over på menneskekjøtt. I

flere av de nevnte episodene er også myndighetene involvert på et eller flere nivå. I *Darkness Falls* er det til slutt myndighetene ved smitteverntjenesten som redder Mulder og Scully. Samtidig er det også de samme myndighetene som dekker over hele hendelsen ved å utrydde innsektene med ekstremt giftige plantevernmidler og kontrollert skogbrann. I *The Host* vil myndighetene straffeforfølge Flukeman, en mutant sprunget ut av menneskeskapt radioaktivt avfall. I *F. Emasculata* er det en mystisk gren av myndighetene som hjelper legemiddelbransjen med et eksperiment hvor de sender et smittet dyr fra Sør-Amerika til et fengsel i USA i et forsøk på å utvikle ny medisin. Mulder og Scully er naturligvis motstandere av myndighetenes metoder i enhver sammenheng. Og denne forakten og mistilliten overfor myndighetspersoner samt store multinasjonale selskaper ligger godt forankret i seriens kjerne. En klar manifestasjon av denne forakten ser vi i seriens aller klareste hovedantagonist, The Cigarette Smoking Man (William B. Davis), også kjent som Cancer Man og senere ved sitt ekte navn CGB Spender. Han introduseres allerede i pilotepisoden. Han står på kontoret til sjefene Scully avleverer rapport hos. Han kjederøyker og ser mystisk ut, og i siste scene ser vi ham gjemme bevisene Mulder og Scully har anskaffet i et arkiv i kjelleren på Pentagon. Han er tydeligvis en mann med skumle motiver, og stikker kjepper i hjulene til Mulder og Scully ved flere anledninger. Han snakker ikke før i episode 20 av den første sesongen, *Tooms*. Her blir vi også kjent med assisterende FBI-direktør Walter Skinner (Mitch Pileggi) for første gang, Mulder og Scullys nærmeste sjef. Skinner er i grenseland mellom hjelper og fiende. I episoder som *Little Green Men* (2x01) er han en helt tydelig hjelper, da han kaster ut Cigarette Smoking Man (CSM) fra kontoret sitt etter at det blir kjent at CSM har avlyttet telefonen til Mulder. I flere andre episoder i løpet av de tre første sesongene er det derimot vanskelig å si hvilken side Skinner sverger til.

Seriers narrative strukturer er i de første tre sesongene forankret i den klassiske Hollywood-tradisjonen. En tradisjon og etterhvert modell som har sine røtter i den strukturalistiske tradisjonens lære om fortellinger; narratologi (Gripsrud 2006:192). Den franske folkloristen Claude Bremonds definisjon på fortelling lyder som følger: "En fortelling er en framstilling av et menneskelig (eller menneskelignende) subjekt som har et prosjekt (vilje, ønske, begjær) og som gjennomlever en kjede av kausalt sammenhengende begivenheter" (Gripsrud 2006:193). Filmteoretikerne David Bordwell og Kristin Thompson definerer fortelling enda mer lettfattelig ved å si at fortellinger er en kjede av hendelser i årsakssammenheng som tar plass i tid og rom (Bordwell & Thompson 2004:69). Bremond, Bordwell og Thompson mener i utgangspunktet likevel det samme, men Bremond går litt grundigere til verks. En kjede av kausalt sammenhengende begivenheter betyr i Bremonds tilfelle at

begivenhetene i fortellingen forholder seg til hverandre som årsaker og virkninger (Gripsrud 2006:193). Videre har fortellinger en stigning i historien som gjør at den kommer til et vendepunkt, som igjen er første skritt på veien til en sluttsituasjon som vil være annerledes enn utgangspunktet (Gripsrud 2006:194). Sluttsituasjonen må gjerne nås før vi kan si at fortellingen er slutt. Med dette som utgangspunkt kan vi derfor si at fortellinger er en rekke begivenheter eller situasjoner som tar oss med fra én situasjon, gjerne av stabil karakter, til en annen situasjon (Gripsrud 2006:194). Narratologen Tvetan Todorov forklarer det enda litt grundigere: "Enhver fortelling framstiller *en hel* eller *deler av* en bevegelse fra et *ekvilibrum* (en tilstand av likevekt) via *disekvilibrum* (ulikevekt) til et nytt, annerledes *ekvilibrum*" (Todorov 1977:88 gjengitt i Gripsrud 2006:194). I Hollywood-modellen, og også i alle episodene av *X-Files'* tre første sesonger, er narrativet bygget opp på denne måten. Mulder og Scully er de menneskelige subjektene som skal ut å foreta seg noe, og på reisen opplever de diverse situasjoner som alle henger kausalt sammen. I episodenes avslutning har subjektene forandret sin tilstand ved at ting nå er annerledes enn de var i begynnelsen av episoden. Vi kan si at det i en tv-serie som *X-Files* går to fortellinger samtidig til enhver tid. Hovedhistorien er alltid til stede, men lusker mer i bakgrunnen i mange MOTW-episoder. Samtidig har enhver episode en ny fortelling som alle på en eller annen måte følger den klassiske Hollywood-modellen. Det betyr ikke nødvendigvis at alle episodene har helt identisk narrativ struktur. Begynnelsen på *Colony* (2x16) er en real pangstart, eller som litteraturvitere akademisk kaller "in media res", eller midt i tingene (Gripsrud 2006:200). Ser vi tilbake til pilotepisoden tenker vi at den aller første scenen er anslaget i både seriens hovedhistorie og i episodens egen fortelling. Anslaget er "en scene som kort og følelsesstimulerende introduserer oss til handlingen" (Gripsrud 2006:200). Vi kan si at dette er hovedhistoriens anslag fordi den kort og følelsesstimulerende introduserer oss for et tema; bortføringer av romvesener, som i et lettfattelig sammendrag er hele seriens hovedtema. Det er også anslaget til den lille fortellingen om ungdommene i Bellefleur, Oregon, som ender opp frosset i hjel i en skog midt på sommeren. I enhver film eller serie modellert etter Hollywood-modellen, blir det etter det appetittvekkende anslaget introdusert helter og skurker og deres konflikt (Gripsrud 2006:195). Heltene i vår historie er Mulder og Scully, og i fortellingen som helhet er deres hovedkonflikt å finne sannheten om søsteren til Mulder. I tillegg har de en delkonflikt i hver episode som dreier seg om andre paranormale hendelser, men deres søken etter sannheten er alltid hovedmålet, uansett hva slags sak de etterforsker. Etter introduksjonen av helter og skurker følger utdypning, point-of-no-return, konfliktopptrapping, klimaks og til slutt uttoning (Gripsrud 2006:195). Hver fortelling i hver episode har sin uttoning, men også i mytologifortellingen finner vi samtlige av disse punktene. Vi kan for eksempel si at mytologiens point-of-no-return er da Scully blir bortført i andre sesongs *Duane Barry*. Hun blir returnert tre episoder senere, men fra det punktet

foregår det en stadig konfliktopptrapping i mytologien som når sitt klimaks en gang rundt sesong seks eller syv, og bruker sesong åtte og ni til å tone ut og avslutte. På en mindre skala skjer denne punktvis narrative strukturen i hver eneste episode. Det er altså lite eksperimentering med de narrative strukturene i seriens tre første sesonger. Kunstfilm var et begrep som vokste frem på 20-tallet (Bordwell & Thompson 2010:159), og brukes gjerne om alternative filmer som benytter seg av andre typer oppbygning eller kontinuitet enn Hollywood-film. Overført til tv kan vi si at visse episoder av for eksempel *Twin Peaks* faller inn under kunstfilm-paraplyen, men med unntak av Darin Morgans episoder er det lite som minner om kunstfilm i disse tre første sesongene av *X-Files*.

Et annet trekk ved *X-Files* er deres unike evne til å la være å svare på spørsmål. Seriens plot, eller susjett, det som faktisk blir fremstilt i fortellingen, er ofte gåtefullt og lite løsningsorientert. For eksempel slutter en rekke episoder med at vi sitter igjen med flere spørsmål enn vi gjorde da episoden begynte. I tredje sesongs *2Shy*, hvor overvektige kvinner blir drept av et fettspisende monster, får vi for eksempel aldri svar på hvor monsteret kom fra, hvem han var eller hvorfor han måtte spise fett for å overleve. Eller i andre sesongs *Død Kalm* (som faktisk utspiller seg i Norge), hvor vi aldri får vite den egentlige grunnen til den hurtige aldringsprosessen som episodens karakterer gjennomgår. Man kan også selvsagt undres over hvorfor det norske språket høres ut som islandsk mumling, men det er en helt annen sak. Denne mystifiseringen av plottet gjør episodenes story, eller fabula, mer seerskapt enn i mange andre serier og filmer. Med seriens story menes "det underliggende", "egentlige" handlingsforløpet, som leserne (re)konstruerer" (Gripsrud 2006:201). Det er altså flere detaljer i de aller fleste episodene av *X-Files* som uteblir i plottet, som vi som seere dermed må tenke oss til selv. Vi får naturligvis hint hele veien, det ville vært rart om plottet var så blottet for informasjon at vi selv måtte bygge storyen helt fra bunnen av. I pilotepisoden får vi for eksempel en vag historie fra Mulder om hva som skjedde med søsteren. Dette er informasjon vi kan bygge videre på for å se for oss hvordan hun egentlig ble tatt. I *Deep Throat* får vi være med på en hemmelig militærbase, men siden Mulder er sterkt bedøvet ser vi bare glimt. Episoden ender med at Mulder ikke husker noen ting. Vi har derimot sett glimt og samtalen Mulder har med informanten Deep Throat blir dermed mer virkningsfull for oss som seere fordi vi kan sette informasjon fra militærbasen sammen med de gåtefulle ordene Deep Throat lirer av seg, og derfra bygge en bakgrunnshistorie om hva det egentlig var som skjedde med jagerflypilotene i episoden.

## 8.2 Fjerde og femte sesong



Samtidig som fjerde sesong hadde premiere, hadde også *Millennium* premiere på samme tv-kanal. Dette førte til at Chris Carter nå styrte to relativt store tv-serier, hvorav en av dem kunne fungere som en mørkere og mer brutal lillebror til den andre. *X-Files* er den mer lettsindige storebroren, men den fjerde sesongen er likevel ikke et rosa eventyr hvor solen alltid skinner. Etter at Darin Morgan i stor grad forandret *X-Files* med sine episoder i sesong to og tre, ser vi nå en smått mer eksperimentell serie enn tidligere. Serien tør å ta steget ut i litt mindre komfortable narrative og stilistiske områder. Den fjerde sesongen er noe tøffere enn den femte, med episoder som *Home*, *The Field Where I Died*, *Musings of a Cigarette Smoking Man*, *Paper Hearts*, *Never Again*, *Small Potatoes*, *Zero Sum* og *Demons* – episoder som alle viser en vilje blant skribentene til å eksperimentere. Den femte sesongens *Unusual Suspects*, *The Post-Modern Prometheus*, *Bad Blood*, *Travelers* og *The Pine Bluff Variant*, er også gode eksempler på episoder som tør å ta skrittet ut og forandre etablerte koder innenfor serieuniverset. *Home* er episoden som virkelig setter i gang sesong fire. Den kommer direkte etter sesongåpneren *Herrenvolk*, og reetablerer *X-Files* som en av de skumleste tv-seriene på markedet. Vi får en brutal fortelling om tre incestuøse brødre og deres mor. Bare fortellingen i episoden er eksperimentell, for hvor ofte hører man egentlig om innavl og konsekvensene av dette i populærkulturen? Hvis *X-Files* i tidligere sesonger har vært smått politisk ved å for eksempel fronte miljøsaken i episoder som *Darkness Falls* og *Quagmire*, blir den mer direkte i sine utsagn fra denne sesongen av. I *Musings of a Cigarette Smoking Man* og *Travelers* sympatiserer *X-Files* med kommunismen, og i mytologien fortsetter forakten mot store globale selskaper og skjulte myndigheter som holder store hendelser skjult for allmennheten. Også de narrative strukturene eksperimenteres med i disse to sesongene. I *Paper Hearts* går vi inn i seriens mytologi og blir forespeilet en helt annen løsning på gåten om hva som skjedde med søsteren til Mulder. Mulders drømmer fører ham til en gravplass hvor han finner et papirhjerter og skjelett av en ung jente. Dette fører tilbake til en gammel sak Mulder etterforsket på 80-tallet hvor han fakket seriemorderen John Lee Roche (Tom Noonan). Roche drepte barn og påstår i denne episoden at det var han som kidnappet og drepte Samantha. Vi som seere blir dratt med på løgnen, og selv om episoden slutter med flere svar enn i en vanlig *X-Files* episode er det vanskelig å si med sikkerhet at det ikke var Roche som drepte Samantha. Hvis ikke vi som seere ble overbevist, ble uansett Mulder det, og tror fortsatt på at det var romvesener som bortførte henne. Men dette forandres drastisk da mytologifortellingen tar en uventet vending i den femte sesongen. Etter å ha blitt overbevist av CIA-agenten Michael Kritschgau (John Finn) i episodetrilogien *Gethsemane*, *Redux* og *Redux II* begynner Mulder å miste troen på romvesener. I stedet får han en paranoid forestilling om at

myndighetene står bak alt sammen. Veien tilbake til å tro på romvesener er mye av det mytologien i sesong fem tar for seg, og i sesongavslutningen *The End* mener han igjen det han har ment hele tiden. Den fjerde sesongens mytologiepisoder bygger opp til alt dette ved å gi Scully kreft. En sykdom hun til slutt seirer over i begynnelsen av femte sesong. Måten vi som seere får vite om Scullys kreft er også et stykke vågalt tv-produksjon. I episoden *Leonard Betts*, en MOTW-episode, møter vi ambulansesjåføren Leonard Betts (Paul McCrane). Episoden kan sammenlignes med *Squeeze* eller *2Shy* fordi den tar for seg en tilsynelatende vanlig mann med en appetitt for noe svært uvanlig: I *Squeeze* fra første sesong møter vi Eugene Victor Tooms (Doug Hutchison) som er avhengig av å spise menneskelever; I *2Shy* fra sesong tre møter vi Virgil Incanto (Timothy Carhart) som livnærer seg ved å spise menneskefett; Leonard Betts spiser kreft. Og mot slutten av episoden blir Scully angrepet av Betts som sier: "You got something I need". Betts blir skutt og drept før vi får noe mer svar på dette og episoden slutter med at Scully blør neseblod i senga. Neste episode, *Never Again*, burde da naturligvis tatt opp dette, men i stedet får vi en Scully-sentrert episode som i utgangspunktet skulle blitt sendt før *Leonard Betts*. Dette var Glen Morgan og James Wongs siste episode før de forlot *X-Files* for godt og skulle i utgangspunktet være en skildring av Scullys bitterhet overfor Mulder. Glen Morgan og James Wong skrev tidligere i sesongen også *Musings of a Cigarette Smoking Man*, hvor intensjonen var å gi karakterdybde til CSM, men fordi Carter og andre skribenter mente det avmystifiserte hele karakteren ble episoden heller fortalt via Frohike (Tom Braidwood), en av *The Lone Gunmen*, som mener han kan ha funnet noe som muligens er CSM. Noe av det same skjer i *Never Again*: "What the cancer does to Scully here has much the same effect – what was intended to be a blistering depiction of her bitterness can be read more simply as illness trauma" (Shearman 2009:93). Episoden er uansett annerledes konstruert enn tidligere, og nærmer seg kunstfilmen i oppbygning. Edward Jerse (Rodney Rowland), som blir fremstilt som antagonisten, er egentlig ikke episodens hovedantagonist, da hans handlinger blir styrt av tatoveringen han nylig har tatt; en vakker kvinne (med Jodie Fosters stemme) som snakker til ham og blir svært sjalu hvis det kommer konkurrenter. Scully er en slik konkurrent, og på samme måte som Jerse lar seg styre av tatoveringen, lar Scully seg delvis styre av Jerse. Hun gjør ting vi sjeldent ser Scully gjøre. Hun innleder et forhold til Jerse, og hun tar også selv en tatovering. Det hadde kanskje vært vanskelig å innfinne seg med Scullys oppførsel hadde det ikke vært for at vi episoden i forveien har fått vite at hun har kreft, så Morgan og Wongs eksperiment fungerer nok bedre til tross for at deres intensjoner ikke ble oppfylt. Også Shearman er enig i mitt sentiment:

"The difficulty with series television is the way that the characters necessarily have to behave in stereotypical

ways to keep the stories moving. Mulder and Scully routinely behave in recognizable patterns, because if they didn't, if Scully spent too long complaining that she finds Mulder selfish, it stalls the plot. And you reach a position, some eighty-six episodes in, when it all but becomes too late to give Scully's complaints such an airing. It demeans the characters to hear them bitch about things they ought to have bitched about long ago – if it bothered Scully that she didn't have a desk, it makes her look silly that she only gets around to raising the point three and a half seasons into the programme" (Shearman 2009:93)

Gi henne derimot kreft først, så kan det bortforklares som sykdomstraume, og episoden blir stående som et vellykket eksperiment.

*The Post-Modern Prometheus* fra sesong fem er Chris Carters eget forsøk på å gjøre en Darin Morgan-episode. Han prøvde tidligere i sesong tre med episoden *Syzygy*, men feilet brutalt. Før *Syzygy* var det bare Darin Morgans tre første episoder som kunne kategoriseres som komedier. *Syzygy* feiler fordi den mangler Morgans teft og subtile grep. Carter tar fart og går hele veien, noe som gjør at *Syzygy* ender opp som en latterliggjøring og parodi fremfor Morgans mer vittige, men fortsatt mørke historier. "It's a comedy X-File! It features a town which is driven to panicked hysteria. Mulder and Scully snap at each other and parody their characters. Scully gets very jealous about Mulder and a blonde woman... but this episode has no cockroaches in, and little of Darin Morgan's wit" (Shearman 2009:68). Da har Carter lært til sitt neste forsøk, *The Post-Modern Prometheus*. Episoden er et satirisk blikk på småby-USA med historien om Frankenstein som bakteppe. Den er filmet i svart-hvitt, rammet inn i en tegneseriesetting og handler om et monster som bedøver og voldtar ufruktbare kvinner til musikk av Cher. At kvinnene får barn, selv om de egentlig ikke vekker oppsikt, gjør at en sårbar historie om et menneskeskapt monster trer frem. Det er vanskelig å sympatisere med monsteret fordi han jo faktisk voldtar kvinnene, men samtidig er det vanskelig å sympatisere med kvinnene som egentlig bare vil komme på tv, og da særlig på programmet til Jerry Springer. Episoden er et bilde på småbyer i USA hvor det å bli berømt er den største drømmen, koste hva det koste vil. Samtidig er det også en historie som forsøker å advare mot menneskers stadige ønske om å spille Gud.

**MULDER:** But, given the power, who could resist the temptation to create life in his own image?

(Transkribert fra *The Post-Modern Prometheus*)

Serien beveget seg altså over i en mer eksperimentell fase i den fjerde og femte sesongen. Shearman

peker også på denne forandringen i sin omtale av *The Post-Modern Prometheus*: "It's undoubtedly brave, a work of confidence borne out by the success of a show which is now prepared to experiment so completely with its style and format" (Shearman 2009:128). Sesong fem var også den siste sesongen de spilte inn i Vancouver, Canada. Fra og med sesong seks spilles serien inn i Los Angeles, USA, og med det får vi også et radikalt stilskifte.

### 8.3 Sjette og syvende sesong

Den første spillefilmen, *Fight the Future*, tar plass mellom sesong fem og seks, men vil ikke ta særlig stor plass i denne analysen. Den tar for seg mytologien i serien og binder sesongene sammen. Mytologiepisodene i disse to sesongene tar hovedhistorien til nye høyder. Som nevnt tidligere er det i sjette og syvende sesong vi når klimaks i denne historien. I episodene *Two Fathers* og *One Son* får vi servert sannheten om CSM og hans kollegers planer, som også har innbefattet den nå avdøde faren til Mulder. Vi får vite at han heter CGB Spender og er faren til en kollega av Mulder og Scully, Jeffrey Spender (Chris Owens). Syndikatet CSM jobber for utslettes av det vi nå får eksplisitt vite er romvesener som sammen med CSM jobber for å kolonisere jordkloden, eller retter sagt rekolonisere, da det viser seg at romvesenene egentlig bodde på denne kloden lenge før oss. CSMs kolleger er døde og Mulder og Scully avslører deres planer om å ta over kloden, til en viss grad. Senere viser deg seg at romvesenene har enda skumlere historie, da Scully avslører at alle religiøse tekster, det være seg kristelige, jødiske eller muslimske, stammer fra våre forfedre, romvesenene. I episodene *Sein und Zeit* og *Closure* får vi også endelig vite hva som skjedde med Mulders søster Samantha. Hun ble i første omgang bortført av romvesener, men hun ble returnert til en militærbase hvor CSM og hans menn oppdro henne, samtidig som de utførte grusomme eksperimenter på henne. Hun klarte etterhvert å rømme, og før CSM fikk fanget henne tilbake ble hun reddet av "walk-ins" og omgjort til "starlight". Med andre ord; hun døde som tenåring.

"It's brave, you've got to give it that. I have a friend who sees this episode as the very nadir of the series, that after seven seasons the resolution to Samantha's story is that she was turned into starlight. But I think it's a reflection of where *The X-Files* is at this point that the courage pays off so well. It *has* been seven seasons, so by this point, no conventional explanation would have satisfied. [...] What *The X-Files* dares is to eschew the meat and potatoes plotting of what happened to Samantha, and gives instead an ending which is pure emotion, something built upon metaphor and the fulfillment of Mulder's character" (Shearman 2009:216).

Og hvorvidt "walk-ins" og "starlight" virkelig eksisterer er opp til oss som seere å avgjøre, poenget

er uansett noe helt annet. "This is a story in which Mulder doesn't catch up with his sister, or find her grave, or bring the people who abducted her to justice, it's a story in which he finds peace, and *lets go*" (Shearman 2009:216).

Mytologien er vågal akkurat når det gjelder historien om Samantha, men som helhet fortsetter den å være en narrativ og stilistisk trygg fortelling. Overraskelsene og eksperimenteringen kommer som i fjerde og femte sesong i MOTW-episodene. Med ny innspillingsby som mangler gråværet og den generelle ufyselige stemningen som best kan sammenlignes med Bergen, blir det fort vanskeligere å fortelle historier som har vært standard opp til dette punktet. Historiene i *X-Files* har ofte foregått på regntunge dager, i mørke skoger. Sesong seks begynner sesongen med *Drive*, en episode som tar plass for det meste i solskinn. Og selv om ikke akkurat *Drive* står igjen som et mesterverk, står den i sterk kontrast til de mørke episodene, rent stilistisk, som har preget serien opp til dette punktet. Men det er ikke bare det stilistiske som forandrer seg med sesong seks, også narrativt sett blir serien veldig mye lysere og mer leken (med unntak av mytologien). Den sjettesesongens *Triangle*, *Dreamland*, *Dreamland II*, *How the Ghosts Stole Christmas*, *The Rain King*, *Agua Mala*, *Monday*, *Arcadia*, *Milagro*, *The Unnatural* og *Three of a Kind* er alle eksempler på formeksperimenter, enten stilistisk eller narrativt, eller begge deler. Sjuende sesong er også svært lik den sjettesesongen, og fortsetter den lekne eksperimenteringen med episoder som *Hungry*, *The Goldberg Variation*, *The Amazing Maleeni*, *X-Cops*, *Chimera*, *All Things*, *Hollywood A.D.*, *Fight Club* og *Je Souhaite*. Lekenheten blir i visse episoder litt voldsom, da serien bikker fullstendig over i ren komedie ved flere anledninger. *Dreamland* og *Dreamland II* er første gang serien tar oss til det mytiske Area 51, et mekka for UFO-fanatikere. Men i stedet for å ta det inn i seriens mytologi, hvor det unektelig hadde hatt en plass, fremstilles det som en militærbase hvor vanlige militærfly blir laget og testet. Det at hele historien blir avsluttet med at ingen husker hendelsene vi nettopp har vært vitne til ugyldiggjør hele episoden, og plasserer den i samme kategori som tv-serien *Dallas'* åttende sesong, hvor alt til slutt viste seg å være en drøm. Kall det gjerne et komedieeksperiment, men å ta serien så til de grader ut av sin komfortsone ender i stedet som et mislykket forsøk. Det samme kan sies om flere av episodene som går som fullverdige komedier. Fjerdesesongens *Small Potatoes* og femtesesongens *Bad Blood* klarer begge denne bragden fordi situasjonene i episodene maskeres med grep vi kan tro på innenfor universet. I *Small Potatoes* kan vi akseptere Mulders merkelige oppførsel fordi det er Eddie van Blundth (som spilles av Darin Morgan) som styrer Mulders kropp. I *Bad Blood* fungerer det fordi det overdrevent komiske i episoden er synsvinkler fortalt av karakterene, altså ikke nødvendigvis slik det skjedde. I *Dreamland*-episodene, samt blant annet *The Rain King*, *Agua Mala*, *Three of a Kind*, *The Goldberg Variation*, *The Amazing Maleeni*, *Hollywood A.D.*, *Fight Club*

og *Je Souhaite* maskeres ikke de komiske grepene, og dermed virker det hele usannsynlig og passer ikke inn. Mulder og Scully forsvinner ut av de etablerte rollene, og virker tåpelige, fremfor troverdige. Eksperimenteringen i episodene *Milagro*, *Triangle*, *How the Ghosts Stole Christmas*, *Monday*, *Hungry* og *X-Cops* er i motsetning mer eller mindre vellykket. Scullys krasse og noe uvanlige oppførsel i *X-Cops* forklares for eksempel med at hele episoden er en episode av realityserien *Cops*. Scully misliker å være foran kamera, og reagerer med å være ukomfortabel gjennom hele episoden. Også det å la hele episoden foregå som om det er en ekte episode av *Cops* er et vågalt eksperiment, som også viste seg fruktbart. I *Triangle* benytter Chris Carter et grep som også Alfred Hitchcock tok i bruk i sin tid. Hitchcocks *Rope* (1948) foregår i tilsynelatende én tagning, det samme gjør Carters *Triangle*. Som med *Dreamland* kan man argumentere for at *Triangle* heller ikke får noen konsekvenser fordi den foregår i et parallelt univers, men i motsetning til *Dreamland* husker Mulder episodens hendelser, og dermed må vi anta at dette ikke er et tilfelle à la *Dallas*. Uansett hva man måtte mene om historien i *Triangle* er det en enorm stilistisk prestasjon, som overgår alle tidligere og senere episoder i fremføring. Da er det kanskje greit å se forbi den litt tullede tonen ellers i episoden. *Milagro* går en litt annen vei i sin eksperimentering. Stilistisk ser episoden nesten ut som om den er spilt inn i Vancouver, altså tar den tilbake stilen fra de fem første sesongene. Men det er i de narrative elementene den virkelige eksperimenteringen ligger. Vi får en historie hvor Mulder og Scully blir to karakterer i en frustrert forfatters bok.

"What's remarkable is that this is in no way, as you might expect, done for comic effect; where Darin Morgan played around with the conventions of writing for The X-Files to point out where it's compromised, Chris Carter does so as a sincere expression of Scully's character: how an FBI agent of such passion hasn't had a proper relationship during the series' run and what a toll her work at the Bureau has placed upon her, how a woman he imagined as a no-nonsense (and plain) doctor has evolved in spite of himself into one of the greatest sex symbols on the planet. It's also a cry of – what? despair? exasperation? - about working on a series which keeps on reinventing itself and won't let its creator go" (Shearman 2009:183).

Og nettopp dette med å hele tiden fornye seg selv er et viktig poeng med denne serien. Mytologien står på mange måter stille gjennom hele serien, uten de helt store og oppfinnsomme vendingene, men MOTW-episodene har siden andre og tredje sesongs Darin Morgan-episoder stadig blitt mer lekne og eksperimentelle, som vi nå har sett. Noen eksperimenter feiler, slik vil det alltid være, men dersom man ikke tør å leke med formelen vil det fort bli generisk og kjedelig. Det er ikke dermed sagt at det ikke kan bli populært. Mange av de mest sette tv-seriene, og også filmene, i verden er generiske og oppskriftsbaserte fortellinger: *CSI: Crime Scene Investigation*, samt de to arvtagerne *CSI: Miami* og *CSI: New York* er alle tre svært populære serier. Moderskipet avslutter i skrivende

stund sin trettende sesong, en bragd som ikke hadde vært mulig hvis serien ikke var populær blant seerne. Men popularitet blant publikum betyr ikke nødvendigvis oppfinnsomhet. Serien tilbyr noe gjenkjennelig og ordinært i hver episode, og det er tryggheten med å vite hva man får servert som i stor grad er årsaken til populariteten. *X-Files* var også en slik serie til å begynne med, men når vi nå beveger oss over i de to siste sesongene har den for lengst sluttet å satse på det trygge.

#### 8.4 Åttende og niende sesong

Den sjuende sesongen slutter med en dramatisk bortføring av Mulder og en, overraskende nok, gravid Scully. Mytologien har i følge mange fans på diverse internettfora mistet all relevans, og generell skepsis oppstår da det blir kjent at David Duchovnys Mulder bare vil være med i halve sesongen. Inn kommer John Doggett som Scullys nye partner. Hans første sak var å finne Mulder, men da Mulder ikke blir funnet blir Doggett i stedet satt til å jobbe med Scully på x-filene. Mytologien nådde sitt klimaks i de to foregående sesongene, da flere av mysteriene ble oppklart. Man kan på mange måter si at sesong åtte og ni toner ut det som er igjen av mysterier og introduserer en ny og mer forvirrende mytologi som like fullt og helt har en vag sammenheng med den forrige. I første omgang har den med Mulders bortføring å gjøre, og jakten på sannheten rundt dette, men da Mulder kommer tilbake begynner en ny historie om utenomjordiske supersoldater som er kommet for å renske jorden for mennesker før den skal bli fullstendig overtatt i desember 2012. Igjen vil min analyse i hovedsak ta for seg MOTW-episodene, da det er disse som i størst grad preger serien som helhet, og særlig de to siste sesongene. Mytologien er ikke bare vanskelig å forklare på dette tidspunktet i serien, men bærer lite relevans i forhold til resten av serien på nåværende tidspunkt. Hovedprosjektet i den nye mytologien er Mulders bortgang, både i sesong åtte og i sesong ni. For han forsvinner også i sesong ni, denne gangen frivillig, og er bare med i denne sesongens aller siste episode, som også er seriens aller siste episode.

MOTW-episodene blåses det derimot ny luft inn i. Eller mer korrekt vil kanskje være å si gammel luft, for MOTW-episodene i sesong åtte og ni er svært tilbakeskuende. Etter to sesonger med både vellykkede og mislykkede eksperimenter, tar Carter og kompani et skritt tilbake. Serien får dermed et litt statisk preg, men historiene som fortelles i noen av episodene er likevel mer kreative enn sine slektninger i de to første sesongene. Episoder som sesong åttes *Redrum* og *Via Negativa* er begge eksempler på lekenhet innenfor de narrative elementene. Samtidig er de også eksempler på stiløvelser. *Redrum* foregår baklengs, ikke akkurat et nytt grep i seg selv, men skribentene Steven Maeda og Daniel Arkin puster nytt liv i det gamle baklengsgrepet ved å la en av karakterene

oppleve den fem dager lange historien baklengs mens de resterende opplever dagene på tilsynelatende vanlig vis. *Via Negativa* er mer en substansløs stiløvelse som imiterer David Lynch, men fungerer fordi bildene er så skremmende at vi glemmer den noe tullede historien. Det faktum at John Doggett for første gang blir usikker på hva han tror på er også viktig for seriens videre fremgang. Mot slutten av sesong åtte introduseres nok en agent på rollelisten, Monica Reyes. Hun videreføres til den niende og siste sesongen, hvor Scully har blitt sendt i bakgrunnen. Scully avslutter sesong åtte med å føde. Hun bruker derfor store deler av sesong ni til å være mor. Hun er likevel med i alle episodene, men fungerer mer som en konsulent for Doggett og Reyes som nå er partnere på x-filene. Sesongens første MOTW-episode, *Dæmonicus*, følger i samme småeksperimentelle fotspor som *Via Negativa*, og ender som forgjengeren med å være et forsøk på å imitere David Lynchs marerittaktige bilder. *Dæmonicus* mislykkes i mye større grad og er en av mange mislykkede eksperimenter i seriens siste sesong. *Lord of the Flies*, *Scary Monsters*, *Jump the Shark* og *Sunshine Days* er ulike eksempler på skribentenes forsøk på å ta serien opp til samme nivå som i storhetstiden fra sesong tre til sju. *Lord of the Flies* prøver å være sesongens *Bad Blood*, men mislykkes fordi historien og karakterene er overdrevet komiske, på grensen til banale. Vi tror ikke et sekund på at dette kan skje innenfor det serieuniverset vi har fulgt i ni sesonger.

Alt er likevel ikke tapt, episoder som *4-D*, *John Doe* og *Improbable* viser at det fortsatt finnes en iver blant skribentene etter å lage kreativ og annerledes tv. Særlig Carters egne *Improbable* er et vellykket eksperiment. Den tøyser grensene både stilistisk og narrativt, og selv om den oppfattes som rarere enn vanlig og karakterene kanskje oppfører seg noe unormalt, forklares det godt ved at selveste Gud (Burt Reynolds) styrer situasjonene. At de franske tilskuerne plutselig bryter ut i sang forsterker det merkelige i episodens natur, men den kommer unna med denne lekenheten fordi den hele tiden rettferdiggjør grepene. Sangene representerer Guds lekenhet og ønske om å bli overrasket, men han blir stadig skuffet. Han har for eksempel et inderlig ønske om at kvinnen som alltid spiller bort alle pengene sine på spilleautomater endelig skal vinne. Han har et inderlig ønske om at psykopaten ved hennes side ikke skal ty til instinktene sine og myrde den stakkars kvinnen. Psykopaten følger vi gjennom resten av episoden, og Gud prøver stadig å få ham på bedre tanker, men mislykkes med hvert eneste forsøk. I stedet ender Gud opp sammen med Reyes og Scully i et parkeringshus hvor han spiller dam mot Scully mens psykopaten gjemmer seg i samme hus. Scully og Reyes skal til å bli hans neste ofre da Doggett dukker opp og skyter og dreper psykopaten. Bak alt det humoristiske skjuler det seg en mørk historie om numerologi og årsakssammenheng. Carter maskerer det mørke gjennom en merkelig stiløvelse, som i dette tilfellet fungerer svært godt. Shearman (2009:272) kaller stilen selvsentrert, og selv om det er vanskelig å være uenig i akkurat



det, må vi anta at det er poenget.

Serien slutter naturligvis med en mytologiepisode, hvor Mulder blir funnet og stilt for retten. Som serieavslutning etter ni år er den svært skuffende, og gir oss ingenting nytt i verken form eller innhold. Den avslutter likevel med en noe overraskende vri ved å sende Mulder og Scully på rømmen, og runder av med en scene som speiler hotellromscenen i pilotepisoden. Seks år senere, i 2008, kom det en ny spillefilm om agentene som fort og brutalt forklarer at Mulder har levd på rømmen de siste seks årene, mens Scully har jobbet som lege. De har likevel bodd sammen og når FBI kommer inn i livene deres igjen i denne filmen, blir Mulder benådet og fortiden er glemt. Filmen, som har fått tilnavnet *I Want to Believe*, fungerer som en MOTW-episode i filmformat, og har lite med serien som helhet å gjøre. Filmens fortelling dreier seg rundt en svært lite paranormal historie som hadde passet bedre inn i Carters andre serie, *Millennium*, som jeg nå skal se nærmere på.

## 9.0 Analyse av *Millennium*

*Millennium* er lettere kategoriserbar enn *X-Files*, da den i hovedsak har episoder som ligner på hverandre. Særlig i første sesong, som handlingsreferatet over viser, har *Millennium* en gjennomgående lik stil i alle episodene. Det handler om seriemordere og livet til Frank Black. Men fordi *Millenniums* tre sesonger er så ulike hverandre, vil jeg ta for meg denne analysen sesongvis. Analysen vil, som med min analyse av *X-Files*, være en narrativ, stilistisk og tematisk analyse som vil ligge som grunnlag for min påstand om Morgans annerledeshet og unike stil.

### 9.1 Første sesong

Den første sesongen av *Millennium* er en relativt ordinær krimserie. Setter vi den ved siden av serier som i dag regnes som narrativt og stilistisk trygge, som *CSI: Crime Scene Investigation* eller *Criminal Minds*, ser vi mange likheter. *Millennium* var nok litt forut for sin tid, men ble aldri like populær som de nevnte seriene er i dag. Dette kommer nok av at *Millennium*, likheter til tross, var mye mørkere og stillegående. Klipperytmen og progresjonen i sakene vi følger i *CSI: Crime Scene Investigation* og *Criminal Minds* er tilpasset MTV-generasjonen og sakene blir i mange tilfeller oppklart på et vis som minner mest om deus ex machina. *Millennium* styrte klart unna billige triks som det, og ble nok også derfor litt vanskeligere å fordøye. Her får vi servert alt fra pedofile politikere (*The Well-Worn Lock*) til uheldige bondetamper (*The Wild and the Innocent*) og

sexhungrige farmasøyter (*Loin Like a Hunting Flame*). Fortellingen i denne første sesongen handler om Frank Black, hans familie og Millennium-gruppen. Hver episode tar for seg et bestialsk mord eller en svært kriminell handling (som voldtekt eller kidnapping), og hvordan Frank og en eller flere medlemmer av Millennium-gruppen løser dette mordet. I visse tilfeller, som for eksempel allerede nevnte *The Well-Worn Lock*, er det Franks kone Catherine som er hovedprotagonisten, men den narrative oppbyggingen forblir lik. De aller fleste episodene begynner med at den kriminelle handlingen tar plass. Deretter følger en introsekvens med navn på hovedrolleinnhaverne, og til slutt en kryptisk tekst ( gjerne et bibelsitat) som har en løs sammenheng med episodens tema. Episodenes anslag ligger i sekvensen før introduksjonen, da det er denne scenen som "kort og følelsesstimulerende introduserer oss til handlingen" (Gripsrud 2006:200). I pilotepisoden må også scenen hvor vi introduseres for Frank og hans familie kunne kalles anslaget, fordi vi i denne scenen introduseres til seriens overordnede fortelling. Hver episode reintroduserer Frank og/eller andre som jobber med den aktuelle saken. Altså kan vi si at vår protagonist, enten det er Frank eller Catherine (eller begge to), i hver episode går fra en relativt stabil situasjon som blir forstyrret av en kriminell handling utført av noen på utsiden. Hver sak serien tar for seg fungerer som diskvilibriet protagonistene går inn i, og ved å etterforske og oppklare saken kommer de ut i et nytt og forbedret ekvilibrium. Fra episode til episode, og innenfor hver episode, henger begivenhetene kausalt sammen. Frank etterforsker sakene han etterforsker fordi han jobber for Millennium-gruppen som igjen jobber for lokale politistyrker. Antagonistene i historien vår er mange. I pilotepisoden er det i hovedsak Nostradamus-morderen som forsøker å tvinge frem jordens undergang som er antagonist. Samtidig dukker det også opp en usynlig antagonist i form av personen som sender Frank polaroidbilder av kona og datteren. Også Peter Watts (Terry O'Quinn), som jobber for Millennium-gruppen, blir stadig mer mystisk og derfor stiller vi oss etterhvert tvilende til hans motiver. Men i hovedsak er antagonistene i første sesong veldig lette å oppfatte. Visse episoder gjør det vanskeligere enn andre, som for eksempel episoden *The Wild and the Innocent*, hvor Maddie Haskell (Heather McComb) er involvert i flere drap og kidnappinger fordi hun vil finne babyen sin som ble adoptert bort mot hennes vilje. Hun dreper aldri noen selv, det er det den smått psykotiske kjæresten hennes, Bobby Webber (Jeffrey Donovan), som står for, men hun er med på reisen og sier aldri fra. Vi får sympati for Maddie, men likevel er det vanskelig å rettferdiggjøre handlingene hennes da de helt klart er kriminelle. Også i episoden *Loin Like a Hunting Flame* er det lett å sympatisere med morderen. Han er en seksuelt frustrert mann som egentlig bare vil ha sex med sin kone. Frustrasjonen og fantasiene han går med i hodet tar han ut på unge par som han til slutt myrder. Det er bestialsk og overhodet ikke noen tvil om at det han gjør er feil, men likevel får han en menneskelighet som vi sjelden ser hos seriemordere i andre filmer og tv-serier. Det må likevel

understrekes at ingen kriminelle handlinger blir rettfærdiggjort i *Millennium*, men å fremstille alle mordere og kriminelle som beint ut onde, slik mange av dagens krimserier gjør, er veldig lite fruktbart når man prøver å svare på hvor ondskap kommer fra.

Oppskriften i første sesong er uansett noenlunde lik i hver eneste episode. Samtidig er den også svært gjenkjennelig rent stilmessig og anses som en typisk serie innenfor den klassiske Hollywood-stilen. Hver episode har "et appetittvekkende anslag, så en presentasjon av helt(er), skurk(er) og deres konflikt, deretter utdypning, point-of-no-return, konfliktopptrapping, klimaks og uttoning" (Gripsrud 2006:195), slik en klassisk Hollywood-film skal ha. Noen av episodene begynner in medias res, eller midt i tingene. Likevel formes det hele rundt den klassiske stilen. Ingen av de nevnte elementene er forsvunnet selv om presentasjonen av dem er annerledes.

## 9.2 Andre sesong

En episodisk og relativt stilistisk trygg tv-serie med gode nok seertall til å bli fornyet pleier å fortsette i samme stil i sin andre sesong. I tilfellet *Millennium* kunne ikke det vært lenger fra sannheten. Seriens skaper, Chris Carter, forlot serien og ga i stedet ansvaret til Glen Morgan og James Wong, som nå hadde forlatt *X-Files* med den eksperimentelle episoden *Never Again*. Dette førte til en radikal endring i seriens format.

Allerede i første episode begynner brytningen med den første sesongen. Frank Black har beholdt roen i alle episodene frem til da, men Cathrines bortførelse, samt det faktum av Millennium-gruppen har visst hvem polaroidmannen er gjennom hele første sesong, gjør at han mister besinnelsen i sesongens første episode. Da han endelig får tak i polaroidmannen dreper han mannen i stedet for å pågripe ham, noe Catherine blir vitne til og som er avgjørende for hennes valg om å flytte fra det store, gule huset. I andre episode er vi helt avgjort i en annen verden enn vi var i, i første sesong. Det er tydelig allerede i åpningsscenen før introduksjonssekvensen da et eldre ektepar blir brutalt drept av illsinnte hunder. Det er tillagt en slags svart humor allerede der som fortsetter utover hele sesongen. Altså går den mørke tonen fra første sesong over i en, om ikke lysere, så definitivt annerledes og mer humoristisk tone med klare inspirasjoner fra David Lynch og Mark Frosts tv-serie, *Twin Peaks*. Stilen i episodene er fortsatt i klassisk Hollywood-stil, det er ikke her brytningen skjer, men seriens overordnede tematikk og genre blir vanskeligere å definere. Tidlig i sesongen, med episoden *Monster*, treffer vi også Lara Means (Kristen Cloke), nok en kandidat for Millennium-gruppen, som blir Franks partner i flere av sakene. Parallellene til søsterserien *X-Files*

blir derfor større. Det at det introduseres paranormale elementer i mye større grad enn i første sesong bidrar også til at likheten med *X-Files* blir stadig større. For eksempel har Franks evne til å se hva morderen ser hele tiden blitt forklart som en psykologisk evne, mens det nå vinkles mer mot at dette er en slags overnaturlig evne i likhet med synskhet. Også Lara Means har en evne som best kan forklares ved hjelp av overnaturlige elementer, hun ser en engel hver gang det er fare på ferde. Seriens kontinuitet får en knekk på grunn av disse valgene, men et stilskifte trenger ikke å være negativt og sesongen fortsetter tross alt med det overordnede temaet om verdens undergang. Der det i første sesong ble brukt som et bakteppe for hvordan seriemordere og kriminelle handlinger tar plass i en verden på randen av destruksjon, blir det mye mer eksplisitt i denne sesongen. Verdens undergang er hovedtema i flere av episodene og seriemorderne må vike til siden for andre mer overnaturlige og globale religiøse hendelser. I episoden *The Hand of St. Sebastian* er vi for eksempel størsteparten av tiden i Tyskland hvor Peter Watts, nærmest manisk, leter etter en gammel helgens hånd som sies å ligge begravet der. Episoden hopper også tilbake i tid, til år 998, hvor vi får vite at Millennium-gruppen slettes ikke er en ny gruppe, snarere en eldgammel sekt. Vi får dermed en mystisk og større antagonist i andre sesong i form av Millennium-gruppen, og delvis også Franks tidligere trofaste partner, Peter Watts. Også Lara Means' skjebne blir tung, da hun i et desperat forsøk på å forstå sin egen gave til slutt går med på å la seg indoktrinere i Millennium-gruppen. Resultatet er at hun blir sinnssyk og innlagt på sykehus. Det er først i de to siste episodene dette skjer, to episoder som eksperimenterer med form og innhold og ender opp som to svært ambisiøse episoder som runder av hele sesongen på en spektakulær måte. Det blir i disse episodene endelig avgjort at Millennium-gruppen har en egen agenda og om det ikke blir sagt rett ut, er det i alle fall Franks teori at det er Millennium-gruppen som har skapt og spredt viruset som tar livet av folk i disse episodene. Det skapes en illusjon om at det pågår en global pandemi og at folk dør som fluer verden rundt. Vi hører blant annet en radiosending fra Kina hvor det hevdes at flere hundre er døde på grunn av viruset i en liten landsby. Peter Watts informerer om at gruppen ikke nødvendigvis var spredene, men at de har tilgang til en vaksine som virker. Catherine har hele sesongen hatt en sunn skepsis mot Millennium-gruppen, en skepsis som Frank endelig begynner å dele. Også Peter Watts lener mer mot Franks teori, og sammen skal de forlate gruppen. Peter Watts forsvinner sporløst før det kan skje, og Lara Means blir som nevnt sinnssyk. Dette illustreres i en ti minutter lang sekvens satt til Patti Smiths låt *Horses*. Sekvensen minner om en musikkvideo hvor tematikken er verdens undergang. Sekvensen ender med at Frank kommer inn døren hvor Means fabulerer og nesten blir skutt da hun ser Frank som djevelen og forsøker å drepe ham. Da viruset videre ser ut til å eskalere, blant annet ved å drepe en familie i San Diego, tar Frank med seg Catherine og Jordan opp til sin gamle fars hytte langt inn i skogene utenfor Seattle og håper på det beste. Frank ble vaksinert mot

sin vilje tidlig i episoden, men Catherine og Jordan er ikke vaksinert. Heldigvis har Frank fått tak i Lara Means' vaksine og Catherine og Frank bestemmer seg for å bruke den på Jordan. Det viser seg naturligvis at Catherine har blitt smittet og hun går i løpet av natten ut for å dø alene i skogen. Da Jordan våkner dagen etter har Catherine forsvunnet og Frank sitter lamslått igjen med kritthvitt hår. Han ser ikke lenger det mordere ser, men kun hvitt støy farer glimtvis over hjernebarken hans (og tv-skjermen vår). Og med det som høres ut som politirapportering og kaos verden rundt slutter sesongen. Har verden gått under? Det virker i hvert fall slik.

### 9.3 Tredje sesong

Når man avslutter en sesong med verdens undergang, burde det kanskje være en serieavslutning fremfor sesongavslutning. Eller så må jo eneste måte å komme tilbake til en sesong tre være at serien nå er en post-apokalyptisk thriller med helt andre tema enn tidligere, noe som i eksperimenterings ånd jo kunne vært interessant. I stedet kommer *Millennium* nye skribenter opp med en deus ex machina-løsning på historien, ved å forklare forrige sesongs spektakulære undergang som en bagatell. Det kan nesten sammenlignes med den upopulære og tidligere nevnte åttende sesongen av tv-serien Dallas, hvor alle episodene i sesongen til slutt viste seg å være en drøm.

Så ille er det ikke i *Millennium*, men mange mener nok det ikke er langt unna. Chris Carter er tilbake som sjefsprodusent, men det er i hovedsak Chip Johannessen som styrer skuta. Sammen med Michael Duggan (som også var en såkalt "show runner" i de første fem episodene), forsøker Johannessen og Carter å ta serien tilbake til røttene fra første sesong. Det er naturligvis ikke lett når Glen Morgan og James Wong forlot historien midt i verdens undergang. Den tredje sesongen starter med en bisarr historie om kloning og forklarer virusutbruddet i forrige sesong som et mediehysteri hvor det døde under hundre mennesker og kun i nordvestre del av USA. Lara Means blir aldri nevnt igjen, men Peter Watts er tilbake. Denne gang er han en helt tydelig antagonist og det er ikke lenger noen tvil om Millennium-gruppens motiver. Frank Black er tilbake hos FBI, hendelsene som tok livet av Catherine er åtte måneder bak ham, og etter flere timer hos yrkespsykologen er han tilbake i felt. Han får også en kvinnelig partner; Emma Hollis. Sjefen hans hos FBI er en regelrytter som vil ha sakene gjort etter boka. Hvorvidt Frank kan stole på ham er vanskelig å si, da han vingler frem og tilbake i sine allianser, altså som en slags variant av Skinner fra *X-Files*. Kollegene hans kjenner fortiden hans og respekterer at han en gang i tiden var en glimrende atferdspsykolog, men fordi han nå til stadighet fremmer ideer om at Millennium-gruppen er ond og står bak viruset som tok livet av

kona, blir han spottet og gjort til latter i stedet. Emma Hollis er den eneste som står ved hans side, selv om hun ikke nødvendigvis tror på hans konspirasjonsteorier om Millennium-gruppen. Likhetene mellom *Millennium* og *X-Files* blir altså enda større enn de tidligere var og særlig når det også blandes inn kloning, som også er en stor del av mytologien i *X-Files*. Millennium-gruppen føles mer som en politisk organisasjon enn en religiøs kult i denne sesongen, med flere eldre og mystiske menn som møtes i mørke rom. Millennium-gruppen blir derfor en variant av syndikatet i *X-Files*, som også er en gjeng eldre menn med skumle hensikter. At kollegene gjør narr av Frank på grunn av hans tanker er det samme som kollegene til Mulder bedriver i *X-Files*, og at Emma Hollis ikke nødvendigvis tror på Frank, men likevel står ved hans side er nøyaktig det samme Scully driver med i *X-Files*.

Fordi Frank er tilbake hos FBI har han nødvendigvis tatt med seg datteren Jordan og flyttet til Washington D.C. Det gule huset og betydningen av dette som et trygt fristed er derfor fjernet helt fra serien. Som i første sesong forsøker sesong tre å ta tilbake tematikken og stemningen som ble etablert der. I stedet ender den opp som en blanding av første og andre sesong. Episoder som *TEOTWAWKI* og *Through a Glass, Darkly* forsøker å være SKOTW-episoder, men der første sesongs slike episoder var svært stilistisk trygge og bar på ideer om at seriemordere er psykotiske mennesker skapt av et samfunn i ferd med å falle sammen, er episodene i sesong tre overlesset med religiøs symbolikk som forsøker å gi en slags overnaturlig årsak til at seriemordere begår sine handlinger. De resterende episodene, enten de handler om Franks etterforskning av Millennium-gruppen, eller er episoder som hører inn under SKOTW-episodene er i flere tilfeller, og spesielt mot slutten av sesongen, svært eksperimentelle i både form og innhold. Der sesongens overordnede historie i og for seg er rett frem og lett å forholde seg til (i den grad den fortsatt gir mening), er flere av episodenes enkelthistorier mye mer kompliserte og uvanlige. For eksempel har episoden *The Sound of Snow* uvanlige stilistiske og narrative grep. Antagonisten er ikke lett å få øye på, et grep som også tok plass i noen episoder i andre sesong, som for eksempel halloween-episoden *The Curse of Frank Black*, men som i mye større grad er tilstede gjennom hele den tredje sesongen. Det at Millennium-gruppen i seg selv er en relativt abstrakt antagonist binder dette fint sammen. I *The Sound of Snow* sender en mystisk kvinne ved navn Alice (Jessica Tuck) kassetter til ofre som hallucinerer tidligere synder og dør av dem. Også Frank får en kassett, men i stedet for å dø møter han sin avdøde kone og får en slags avslutning på hele situasjonen. Skyldfølelsen han har hatt i forhold til Catherines død slipper endelig taket og derfor kan vi si Alice fungerer som en slags engel for Frank. En engel dukker også opp i episoden *Borrowed Time*. Her er engelen en ung mann som tar folk av dage som lever på lånt tid; folk som har overlevd fatale situasjoner. Franks datter Jordan

overlevde i første sesong en tung og dødelig sykdom. Engelen kommer derfor for å ta henne i *Borrowed Time*. Hun overlever, nok en gang mirakuløst, og engelen forsvinner. Slike utypiske antagonister og situasjoner gjennomsyrrer hele sesong tre av *Millennium*, og det hele ender opp med en ide om at Millennium-gruppen skaper monstre, eller seriemordere som ledd i den kommende apokalypsen. Sesongen er i mye større grad enn den første sesongen, og også i større grad enn i andre sesong, en føljetong. Alle episodene henger ikke hundre prosent sammen med hverandre, men i hovedsak går det en rød tråd gjennom hele sesongen som binder de aller fleste episodene sammen rent tematisk.

De aller fleste episodene i hele serien er lagt opp etter Hollywood-modellen, og serien som helhet kan derfor sies å være en klassisk Hollywood-thriller i tråd med *Silence of the Lambs* og *Seven*. Likevel er det episoder i både sesong to og tre som må kunne kategoriseres som kunstfilm. Særlig må den snodige fortellingen om Franks halloween-feiring i *The Curse of Frank Black*, og fortellingen om Alice og hennes uoppklarte oppdrag i *The Sound of Snow* kunne kategoriseres som kunstfilm, da episodene mangler flere av de typiske trekkene vi vanligvis finner i filmer og serier modellert etter Hollywood-modellen.

## 10.0 Analyse av Darin Morgans episoder

Etter disse analysene av begge seriene Morgan har skrevet for, vil jeg nå ta for meg mine hovedanalyseobjekter, Darin Morgans seks episoder. For å komme frem til hvorfor jeg anser Morgan som en auteur, vil jeg ta for meg samtlige av hans episoder hver for seg. Jeg vil foreta en narrativ, stilistisk og tematisk analyse, slik jeg har gjort med seriene som helhet. Her vil jeg trekke frem Morgans særegenhet og i tråd med auteurteorien som jeg tidligere har presentert vil jeg legge frem bevis som vil understreke mine påstander. "Hva er det som gjør Morgans episoder så annerledes?" er hovedspørsmålet mitt, og ved å se grundig på hver av hans seks episoder vil jeg treffe en konklusjon.

### 10.1 Introduksjon til analysene

Da David Lynch og Mark Frost lanserte sin tv-serie, *Twin Peaks*, i 1990 var det mange som mente dette var noe helt nytt i tv-verden. Selve historien var kanskje ikke original, da mange detektivhistorier omhandler unge jenter som blir drept. Det originale med *Twin Peaks* lå derimot et

helt annet sted, nemlig i stilen og fremførelsen. Dresskledde FBI-agenter er ingenting nytt, selv ikke i 1990 var dette nytt, men dresskledde FBI-agenter som fremstår like eksentriske som *Twin Peaks'* spesialagent Dale Cooper var ferskvare og et friskt pust. Originalt var det også at det hele var pakket inn som en såpeserie. Hele rollegalleriet virket også fornøyet annerledes på amerikansk tv, eller på tv verden over, for den saks skyld. De fleste vil nok si seg enig i at David Lynch er en av vår tids klareste auteurer, og med *Twin Peaks* forsterket han denne tanken. Mark Frost er derimot glemte, men ser vi på hva autoren Lynch har gjort både før og etter må vi nok konkludere med at Lynch står for atueurtrekkene i *Twin Peaks*. Frosts rolle som skribent har nok ligget mer i utformingen av selve historien, som tidligere nevnt ikke i seg selv er nevneverdig original. Og det samme kan vi kanskje si om Chris Carter, skaperen av *X-Files* og *Millennium*? Han har i begge seriene skapt et univers som er mørkt, kaldt og humørløst, og Darin Morgan kom inn fra sidelinjen og blåste nytt liv i det som da var to serier som var i ferd med å bli generiske genreserier. Særlig stemmer dette for *X-Files*, hvor det i svært liten grad var blitt eksperimentert med stil, tema og innhold. Første sesongs *Beyond the Sea* føles annerledes enn de resterende episodene i den sesongen, men ser man nærmere på den vil man raskt komme til konklusjonen om at det kun føles slik fordi den inneholder svært lite paranormalt. Rent stilmessig, narrativt og tematisk sett passer den godt inn sammen med de resterende episodene i første sesong; altså en generisk genreepisode. Det samme gjelder episoden *Irresistible* i andre sesong. Den førstnevnte er i bunn og grunn en *X-Files*-variant av filmen *Silence of the Lambs*, og bærer lite nytt med seg annet enn at det tar lenger tid enn vanlig før det introduseres et overnaturlig element; Boggs (Brad Dourif) viser seg å være synsk. De resterende episodene, som også min analyse over viser, er frem til Darin Morgan kommer på banen altså rene genreepisoder som er lette å kjenne igjen og dermed generiske i stil, tema og narrativ. Det samme kan ikke sies om *Millennium*. Episodene i første sesong er nok enda mer generiske enn *X-Files*, fordi episodene i hovedsak kun opererer innenfor thriller- og grøssergenrene, men Glen Morgan og James Wong går langt i å eksperimentere med formen i sesong to før Darin Morgan kommer på banen. Hans to episoder har nok derfor ikke avgjort like mye av fremtiden til denne serien, men de er fortsatt så unike og annerledes at de definitivt har satt sine spor i tv-serieverden for alltid. Jeg vil ta for meg episodene kronologisk og til slutt komme med en felles konklusjon.

## 10.2 Humbug

*Humbug* er Darin Morgans første episode. Dersom vi ekskluderer *Blood* fra tidligere i sesong to av *X-Files*, er dette første gang Darin Morgan skrev et manus. Jeg velger å ekskludere *Blood* fordi den



i hovedsak er skrevet av broren til Darin Morgan, Glen Morgan, og hans skrivepartner, James Wong. *Humbug* satte i gang en trend i *X-Files*, en trend det er vanskelig å se ville ha utviklet seg uten denne episoden. Fra og med denne episoden begynner *X-Files* å eksperimentere med formatet.

"Imagine going through your whole life looking like that!"

- Dr.Scully & Dr.Blockhead

De første minuttene av *Humbug* begynner som en ordinær *X-Files*-episode. To unge gutter bader i et basseng i en hage. Noe skummelt lusker i buskene, utenfor guttenes synsvidde. De leker ubekymret i vannet helt til en av dem hører en lyd. Den andre gutten fniser bort lyden og lekingen fortsetter. Vi som seere får et glimt av øynene til "monsteret" som lusker i buskene. Det ser fryktinngytende ut, og da det dupper ned i vannet og kommer mot guttene antar vi at løpet er kjørt for de unge guttene. I stedet spretter det opp en mann som riktignok ser relativt skummel ut, men som viser seg å være barnas far som har kommet hjem fra en lengre reise. Av samtalen som følger forstår vi at han har vært på reise med et sirkus og at han er en av attraksjonene grunnet en hudsykdom som gjør at han ser ut som en alligatormann. Denne lille tvisten gjør likevel ikke at episoden blir spesielt annerledes da neste situasjon som utspiller seg er at alligatormannen, Jerald Glazebrook (John Payne), ber sønnene sine gå og legge seg for deretter å bli brutalt drept av noe som ser ut til å være et ekte monster. I så måte må denne åpningsscenen kunne sies å være relativt typisk *X-Files*. I 43 episoder har vi sett lignende scenarier settes opp, men etter introsekvensen finner vi fort ut at måten det utspilles på denne gang er svært annerledes enn tidligere.

Darin Morgans første episode handler i bunn og grunn om utskuddene i samfunnet, det å være annerledes samt den evige ensomheten. Noe som preger alle Morgans episoder i stor grad, som denne analysen vil vise. Scully sier tidlig i episoden: "Imagine going through your whole life looking like that!" om Jerald Glazebrook. I slutten av episoden sier Dr. Blockhead (Jim Rose) nøyaktig det samme om Mulder. Og i den setningen ligger en av flere nøkler som alle leder til hvordan vi kan forstå Morgan som auteur. Scully ser en lidelse i å se ut som en alligatormann hele livet, hun gjenkjenner det unormale i Glazebrook og ser det som en svakhet, noe å synes synd på. Blockhead på sin side forakter det etablerte og mener det må være en lidelse i seg selv å se så normal ut som Mulder. Han sier dette til Scully, som ser ut til å få en slags oppvåkning av utsagnet.

"I love what *Humbug* stands for. It's a celebration of human diversity, of eccentricity and freakishness that looks more normal the longer you stay in its company. The final rant against genetic engineering, which makes

it clear that if science had its way Duchovny would be the human norm, is both persuasive and very funny" (Shearman 2009:49).

Og denne evnen til å være både overbevisende og morsom på en gang er viktig i *Humbug* og Morgans andre episoder. Det er nettopp denne evnen som gjør at Morgan klarer å holde seg innenfor seriens format, samtidig som han står på utsiden. For i bunn og grunn er episodens narrative strukturer bygget opp på samme måte som andre MOTW-episoder av *X-Files*. Fortellingen i episoden er i utgangspunktet klassisk *X-Files*, til og med klassisk Hollywood-film. Anslaget er appetittvekkende, vi blir presentert for protagonistene, og får oversikt over konflikten. Vi får ikke servert en antagonist før i slutten av episoden, men i tråd med grøsserens genrekonvensjoner skal man helst ikke avsløre morderen før mot slutten. Vi får likevel mange mistenkte i konfliktopptrappingen, som til slutt når et klimaks, og etterhvert toner episoden ut (Gripsrud 2006:195). Anslaget i *Humbug* er scenen med Jerald Glazebrook og hvordan han brutalt myrdes. Vi dras inn i en konflikt som lyder som følger: hvem (eller hva) drepte alligatormannen? Mulder og Scully er protagonistene i vår historie, og vi blir kjent med en merkelig by full av potensielle antagonister. Her spiller episoden på våre fordommer og vi mistenker enhver raring vi kommer over. For eksempel er det fort gjort å anta at den mystiske og tatoverte The Conundrum (The Enigma) har noe med mordet å gjøre. Måten han ser ut på, samt at han spiser rå fisk rett fra elva og kun går kledd med et lite klede rundt livet, gjør ham mistenkelig basert på fremmedfrykt. Eller så kan man som Mulder og Scully gjøre sheriffen til en mulig antagonist, bare fordi han pleide å være Jim Jim, The Dogface Boy (Wayne Grace). Da Mulder og Scully finner ut om fortiden til sheriffen mistenkeliggjør de ham med en gang. Men det viser seg til slutt at det verken er Jim Jim eller The Conundrum som er den virkelige antagonisten. Det viser seg at den virkelige antagonisten er den siamesiske tvillingen til den lokale fyl liken Lanny (Vincent Schiavelli) som henger på Lanny som en liten pose. I episodens klimaks blir han ikke tatt til fange, eller arrestert. Som jo tradisjonen i *X-Files* er får vi aldri et klart svar, men det antydes sterkt at The Conundrum spiste Lannys bror da han/den prøvde å angripe ham. Også i begynnelsen av episoden får vi Mulders sedvanlige presentasjon av saken til Scully. Så i bunn og grunn må vi kanskje si at *Humbug* bare er en helt vanlig *X-Files*-episode? Ut i fra selve oppbygningen av episoden stemmer nok det ganske bra, men *Humbug* viker fra seriens normalitet på så veldig mange andre områder.

Som med *Twin Peaks* virker alt relativt normalt til å begynne med. Et mord i en liten fjellby, som i *Twin Peaks*, er da starten på mang en detektivhistorie. Slik er det også med *Humbug*. Den er pakket inn i det klassiske, men utfolder seg alt annet enn klassisk, og det er først i episodens tredje scene vi

begynner å forstå at vi ser på et avvik. Mulder og Scully tar del i begravelsen til Glazebrook i den lille byen Gibsonton, Florida. Bare karaktergalleriet som blir presentert i denne scenen er nok til å ane at vi beveger oss i nytt terreng. Den armløse presten som blar i bibelen med føttene, Glazebrooks skjeggete kone, de kortvokste, Lanny med den siamesiske tvillingen og andre utskudd. Det hele kulminerer med at utbryterartisten Dr. Blockhead krasjer begravelsen ved å grave seg opp av jorden under kisten. Kaos oppstår og Mulders sedvanlige tørre humor har aldri passet bedre: "I can't wait for the wake!" Agentene møter den lokale sheriffen, Hamilton. På en kafé har de en samtale om byens snodige innbyggere og sheriffen forklarer at dette er en ny by som ble grunnlagt på 20-tallet da freakshows, eller såkalte sideshows, fortsatt var stort, og er grunnen til den noe rare befolkningen i byen. Sheriffen er en ivrig tilhenger av utskuddene og forklarer at man ikke kan mistenke folk på bakgrunn av hvordan man ser ut, noe Mulder og Scully gjør senere i episoden. Ved flere anledninger. Og jo lenger inn i episoden vi kommer, jo mer normale virker utskuddene. Mulder og Scully blir aldri ufyselige, men de virker fordomsfulle i nærheten av denne gjengen med annerledes folk. For eksempel er Mulder ute og jogger på et tidspunkt i episoden. Her møter vi The Conundrum for første gang, en puslespilltatovert hårløs fyr med et lite klede foran skrittet. Han bader i elven og spiser rå fisk, noe Mulder stopper opp og observerer som svært mistenkelig oppførsel. Også samtalen med kortvokste Mr. Nutt (Michael J. Anderson) høres ikke bra ut for Mulder. Mr. Nutt eier campingplassen Mulder og Scully skal ta inn på, og Mulder velger å spørre Mr. Nutt om han har gjort noe sirkusarbeid i sitt liv. Mr. Nutt anser spørsmålet som svært støtende, og svarer med en lang tirade om hvordan man skal være forsiktig med å dømme folk på forhånd ved å redusere dem til klisjeer. Bare fordi Mr. Nutt er kortvokst betyr det altså ikke at han ikke har tatt eksamen i hotelldrift. Men så snur flisa da Mr. Nutt, ved å eksemplifisere sitt poeng, resonnerer seg frem, via klisjeer og stereotypier, til at Mulder jobber for myndighetene og er en FBI-agent. Lanny med den sammenvokste tvillingen jobber som campingplassens pikkolo og hjelper agentene med bagasjen til sine respektive vogner. Han kan fortelle at det var Mr. Nutt som fikk ham bort fra sirkustilværelsen, selv om det er tydelig at han egentlig likte oppmerksomheten:

**LANNY:** Best work I ever had. All I had to do was stand there. Occasionally, I'd say...

Ladies and gentlemen, I'd like you to meet my brother Leonard.

Excuse him, he's a little shy.

Big laughs, I tell you, big laughs.

**MULDER:** Why'd you give it up?

**LANNY:** Mister Nutt, the kindhearted manager here, convinced me that to make a living by publicly

displaying my deformity lacked dignity...

So now I carry other people's luggage.

I believe these are your trailers. If they are not, then I am wrong.

(Transkribert fra episoden *Humbug*)

Han snubler videre av sted og drikker litt av lommelerken sin. Det er tydelig at i tillegg til å være campingplassens pikkolo med en liten deformert bror hengende på seg, er han også byens fyllick. Før vi er tilbake i Lannys selskap blir den lokale kunstneren Hepcat Helm (Gordon Tipple) brutalt myrdet av noe lite og rødt. Som en klassisk *X-Files*-episode ser vi morderen, eller monsteret, bare i korte glimt. I første omgang var dette et grep produsentene benyttet seg av på grunn av dårlig økonomi, men som har fått fotfeste i serien i tråd med tanken om at det man ikke ser ofte er skumlere enn det man ser. Morgan utnytter dette grepet til det fulle gjennom hele episoden. Vi ser aldri Leonard fullt og helt. Det vi derimot faktisk ser er Morgans helt unike visjon. Lanny er antagonistens fartøy, på den måten gjør det Lanny medskyldig, men årsaken til at Leonard forlater kroppen til Lanny er for å finne seg en ny vert. Lannys misbruk av alkohol gjør at Leonard ikke orker mer og vil flykte fra vertskroppen sin. Problemet er bare at enhver ny bror Leonard velger seg dør, for ingen andre en Lanny har den biologiske passformen som trengs for å henge på.

**LANNY:** How could I turn him in without turning myself in?

**SCULLY:** Lanny, why does he attack other people?

**LANNY:** I don't think he knows he's harming anyone. He's merely seeking... another brother.

**HAMILTON:** Are you in pain, Lanny?

**LANNY:** It hurts. It hurts not to be wanted. I don't know why he hates me so. I've taken care of him for all of our lives. Maybe that is the reason why.

**SCULLY:** How long can he survive outside of your body?

**LANNY:** Long enough... to understand that you cannot change the way you were born. Don't worry. He'll come back. He always does. I'm still his only brother.

(Transkribert fra *Humbug*)

Lanny er egentlig bare redd for å bli forlatt. Han er glad i broren sin, men klarer ikke holde på ham fordi han drikker for mye. Og Leonard gjorde lurt å ville rømme. Lannys kropp er så ødelagt at når Leonard er ute på sin siste ferd dør Lanny av skrumplever. Det er trist og ironisk, og føles på samme tid ekte og mørkt komisk. Et svært typisk trekk ved Morgan som vi skal se gjentar seg i alle hans

fremtidige episoder. Dette gjør at Morgans episoder både føles som komedie, grøsser og drama på en og samme tid. Scenen med Mulder og Mr. Nutt i resepsjonen fremstår som humoristisk satire med en ironisk vri på slutten, scenene i speilhuset er direkte skremmende og Lannys tale på slutten svært rørende. At han samtidig gir Mulder og Scully litt mer spillerom ved å sette dem litt ut av sin komfortsone, vitner bare om enda mer pondus fra Morgan sin side. Mulders smått homoerotiske kommentar til Mr. Nutts utsagn: "Not all women are attracted to overly tall, lanky men such as yourself. You'd be surprised how many women find my size intriguingly alluring," er et godt eksempel på dette: "And you'd be surprised how many men do as well." Også Scullys oppførsel er utenfor normalen i *Humbug*, som da hun spiser et innsekt for å imponere både Mulder og Dr. Blockhead. Likevel er oppførselen ikke så utenfor normalen at det virker forstyrrende, slik som i fremtidige komedieforsøk av andre skribenter som for eksempel tredje sesongs *Syzygy*. Samfunnskritikk får vi også i *Humbug* med Dr. Blockheads siste tirade om genteknologi. Her settes det spørsmålsteget ved menneskets stadige jakt på estetisk perfektjon. En debatt som er aktuell den dag i dag, og særlig i skrivende stund her i Norge med tanke på abortloven og spørsmålet rundt tidlig ultralyd. For selv om *Humbug* er bitende ironisk, et typisk 90-tallsfenomen, er den samtidig tidløs i sin tematikk og fremføring. "Probably something I ate," sier The Conundrum da han blir spurt hvorfor han er så sliten. Og med det gir Morgan oss svaret vi sjelden får i *X-Files*, The Conundrum spiste Leonard. *Humbug* har satt dype spor i serien, men det krevde tre Morgan-episoder til før serien virkelig innså hvilket potensial den hadde til å være noe annet enn bare en generisk genreserie.

### 10.3 Clyde Bruckman's Final Repose

Morgan ble så deprimert etter han skrev *Humbug* at han vurderte å ta sitt eget liv. Han mente selv at store deler av *Humbug* ble igjen på klipperommet og følte sluttresultatet ikke ble helt det han så for seg. Ut av denne depresjonen kom Clyde Bruckman, en forsikrings salgsmann med suicidale tendenser. Episoden åpner med en misfornøyd Bruckman i en butikk. Han leser oppgitt på forsiden av en tabloidavis om den synske Yappi (Jaap Broeker) som har sett både det ene og det andre. Sin tydelige avsky mot avisen til tross, Bruckman kjøper avisen og en lottorekke før han går hjemover. På vei over gata går Bruckman nesten på en fyr, de foretar en liten dans da begge prøver å gå videre. Bruckman unnskylder seg, men mannen, bare kalt Puppet (Stu Charno), svarer: "Don't apologize. You're a better dancer than my last date." Uvanlig nok følger vi nå plutselig Puppet videre. Han skal til Madam Zelma (Karin Konoval) for å bli spådd. Madam Zelma er synsk, og blir relativt oppgitt da Puppet vil vite hvorfor han kommer til å gjøre de tingene han kommer til å gjøre.

"Madame Zelma, she is a palm reader, not a psychologist," svarer hun. Puppet vet det, men understreker at han er klar over det, men likevel har han altså fått et glimt av sin fremtid og der gjør han ting han verken har lyst til eller kan forestille seg selv gjøre. "...and yet, there I am. I'm doing them." Han tar tak i Madam Zelma, som nå har mistet den tilgjorte dialekten og er tydelig redd. Puppet forstår hvorfor hun er redd, men som han sier: "...you're a fortune teller. [...] You should've seen this coming." Puppet kaster seg over henne og Madam Zelmans dager er talte.

Åpningen i *Humbug* fulgte normalen i *X-Files*, her går vi en annen vei. Episodens anslag er ikke etter oppskriften, men den setter i gang en fortelling som fort kunne blitt oppskriftsmessig. Både synskhet og skjebnebestemte mord har vi vært borti både før og siden. Første sesongs *Beyond the Sea* og niende sesongs *Improbable* er bare to eksempler. Også spillefilmen *I Want to Believe* omhandler synskhet. Men *Clyde Bruckman's Final Repose* minner ikke engang litt om de nevnte episodene eller spillefilmen. Episodens plot er i bunn og grunn en enkel historie om en gal mann, Puppet, som føler han blir styrt av impulser utenfor hans kontroll. Han mener selv han er synsk, men det eneste han ser er sine egne forkastelige handlinger; at han dreper andre synske. Tre dager etter at Madam Zelma har blitt drept kommer vi inn i historien. Nok en synsk dame har blitt drept. Innvollene og øynene er revet ut og ligger henslengt på gulvet. Typisk Darin Morgan-dialog oppstår mellom politimennene på åstedet.

**PHOTOGRAPHER:** They say the eyes capture the last image the murder victim sees before they're killed.

**CLINE:** So what do they say about the entrails?

**PHOTOGRAPHER:** Yuck.

**HAVEZ:** Is it true you asked for some help in this case?

**CLINE:** This guy's supposed to be an expert at this sort of thing.

**HAVEZ:** I heard he was a bit... unorthodox.

**CLINE:** He comes highly recommended.

**HAVEZ:** Yeah. I saw him on TV.

**CLINE:** Hey, so he's a publicity hound. As long as he gets results.

**PHOTOGRAPHER:** I once worked on a case he did. Very spooky.

(Transkribert fra *Clyde Bruckman's Final Repose*)

Det er naturlig å tro at vi snakker om Mulder. Til og med hans gamle kallenavn, Spooky, blir det referert til. Men ikke bare dialogen er typisk Morgansk, også den neste situasjonen som oppstår

kjennetegner Morgans evne til å overraske. Mulder kommer gående inn på åstedet, men Cline (Frank Cassini) aner ikke hvem Mulder er før Mulder introduserer seg, hvorpå Cline svarer: "Oh, I forgot you were coming aboard." Mulder gir en klassisk monolog til politimennene om hva han tror har foregått her, med de typiske innspillene fra Scully, uten at verken Cline eller Havez (Dwight McFee) virker særlig imponerte, slik politimenn i *X-Files* jo pleier å bli. Inn kommer Yappi, mannen Cline snakket til Havez om tidligere, han er påstått synsk, og kjendis. Fotografer og skrikende fans følger etter han mot åstedet. Han gir et teatralisk show, men blir stoppet av at noen i rommet avgir det han selv kaller negativ energi. Han snur seg mot Scully, hun er jo tross alt skeptikeren i serien, men Yappi snur seg fort mot Mulder i stedet, det viser seg at det er Mulder som avgir den negative energien. Han må forlate rommet. Og da forlater også vi rommet. Når showet endelig er ferdig sitter Havez og Cline igjen med det de mener er en ganske imponerende beskrivelse av morderen: En hvit mann, 17 til 34 år, med eller uten skjegg, kanskje en tatovering, som er impotent. Mulder er lite imponert over Yappis arbeid, og Yappi er lite imponert over Mulder: "Sceptics like you make me sick." En setning Mulder sjeldent hører om seg selv. Konvensjonene vi vanligvis følger i en *X-Files*-episode brytes, og denne brytningen fortsetter videre i episoden i mye større grad enn i *Humbug*. Videre i episoden blir Bruckman introdusert for etterforskningen da han finner Madam Zelmas lik i søppelcontaineren i sin egen bakgård. At han vet ting som ikke er gitt ut til pressen bekymrer Scully, som da umiddelbart mistenkeliggjør Bruckman. Dialogen som foregår mellom Scully og Bruckman er helt særegen for Morgan, og går igjen i alle hans episoder.

**SCULLY:** According to the police report, Mister Bruckman, you didn't touch the body after you found her.

**CLYDE BRUCKMAN:** Why would I want to?

**SCULLY:** But you reported that you found a body with its eyes cut out. The body was face down. If you didn't move it, how did you know the eyes had been removed?

**CLYDE BRUCKMAN:** Well, they had been, hadn't they?

(Scully nikker mens hun venter på et svar)

**CLYDE BRUCKMAN:** Then what are you complaining about?

(Transkribert fra *Clyde Bruckman's Final Rest*)

Hvordan Bruckman svarer med en sarkastisk tone, er nøkkelen til å forstå dialogen til Morgan. Karakterene hans er nesten alltid smått misfornøyde misantroper som gjemmer seg bak sarkasme for å skjule sine egentlige følelser. Bruckman er spesielt anlagt med denne sarkasmen, noe vi stadig får beviser for i denne episoden. Mulder er ikke, til tross for hva Yappi måtte mene, den skeptiske

av de to agentene, så han tror ikke Bruckman er morderen. Han har en fiks ide om at Bruckman er synsk, og at Bruckman faktisk er synsk helt på ordentlig. Derfor tar Mulder med seg Bruckman til åstedet hvor Yappi tidligere kjørte sitt show. Bruckman blir forvirret da Mulder forklarer sine intensjoner, samt sine antagelser om at Bruckman er synsk. Han nekter å innrømme at han er synsk, men begynner plutselig likevel å fortelle hva han ser. Han ser Puppet og den drepte ha sex på gulvet.

**SCULLY:** Is he raping her?

**CLYDE BRUCKMAN:** Oh, no, no, no, not at all. In fact, she's instigating the whole thing.

**MULDER:** Then what's wrong?

**CLYDE BRUCKMAN:** Oh! sometimes it... it just seems that everyone's having sex except for me.

(Transkribert fra *Clyde Bruckman's Final Repose*)

Og plutselig etter en depressiv tale om hvorfor man tar de valgene man tar i livet, forteller Bruckman hvor Mulder og Scully vil finne et nytt lik dagen etter. Bruckmans depresjon er episodens hovedtema. Ja, han viser seg å inneha en evne til å se hvordan enhver person kommer til å dø, men ensomheten og depresjonen dette bringer med seg er i ferd med å knekke han. Da Mulder ikke forstår hvorfor Bruckman er så lat og ikke vil bruke gaven sin til noe fornuftig svarer Bruckman med å si at han umulig kan se hvordan folk dør hvis ikke fremtiden allerede har skjedd. Livsfilosofien til Bruckman har dermed blitt å lene seg tilbake og ikke gjøre noe som helst. Men etter en tankerekke som ender med ideen om at dersom han forandrer fremtiden vil også fortiden forandres, og at sjansene for at moren møter faren da minsker og dermed også sjansen for at han selv blir født, får ham på andre tanker. Det er tydelig at Bruckman ikke er særlig glad i livet sitt. Noe motvillig deltar han derfor videre i etterforskningen. Etterhvert blir han også lei av Mulders stadige mas om det å være synsk. For Mulder er ivrig etter å bevise dette, slik at x-filene kan bli validert en gang for alle.

**MULDER:** How are you receiving this information about the body's location?

**CLYDE BRUCKMAN:** How should I know?

**MULDER:** I mean, are you seeing it in a vision or is it a... sensation? How do you know where to go?

**CLYDE BRUCKMAN:** I just know.



**MULDER:** But how do you know?

**CLYDE BRUCKMAN:** I don't know!

(Transkribert fra *Clyde Bruckman's Final Repose*)

I et øyeblikks irritasjon klarer også Bruckman å lure av seg det som antageligvis vil være Mulders dødsårsak, etter at han tidligere i episoden har understreket overfor Mulder at han neppe vil vite hvordan han selv dør.

**CLYDE BRUCKMAN:** Look, it's just up ahead. You know, there are worse ways to go, but I can't think of a more undignified one than autoerotic asphyxiation.

**MULDER:** Why are you telling me that?

**CLYDE BRUCKMAN:** Look, forget I mentioned it. It's none of my business.

(Transkribert fra *Clyde Bruckman's Final Repose*)

Men det er vanskelig å vite hvor rett han egentlig har, for til Scully sier han senere at hun aldri kommer til å dø.

Et annet gjentakende tema hos Morgan er besettelse, og hvordan noen henger seg så opp i ting at de på et vis blir gale. Det var besettelse som gjorde at Bruckman utviklet evnen til å se hvordan folk dør. På typisk Morgan-vis, altså tørt komisk og samtidig svært tragisk, forteller Bruckman om hvordan han i 1959 hang seg opp i tilfeldighetene som førte til at The Big Bopper havnet på samme fly som Buddy Holly. Flyet styrtet og både Bopper og Holly døde, men Bopper skulle egentlig ikke vært på det flyet, han vant plassen fra en annen passasjer ved å spille kron eller mynt. Denne tilfeldigheten fascinerte Bruckman såpass mye at han ble helt besatt. "I became so obsessed with that idea that I gradually became capable of seeing the specifics of everybody's death." Også Puppet lider av en besettelse. Han har sett seg selv gjøre forferdelige ting, og blir besatt av tanken om at han ikke har kontroll over sin egen skjebne. Han ser på seg selv som en dukke, derav tilnavnet Puppet. Svaret på hvorfor han gjør de tingene han gjør forventer han at Bruckman har. I et brev han sender Bruckman i løpet av episoden skriver han at han ser frem til å møte Bruckman og til å drepe ham, men at han først må ha svar på noen spørsmål, først og fremst hvorfor han skrev dette brevet. Når Puppet og Bruckman endelig møter hverandre i episodens klimaks, får han endelig svar på spørsmålene sine.

**PUPPET:** So there's something I've been wanting to ask you for some time now. You've seen the things I do in the past as well as in the future.

**CLYDE BRUCKMAN:** They're terrible things.

**PUPPET:** I know they are. So, tell me, please, why have I done them?

**CLYDE BRUCKMAN:** Don't you understand yet, son? Don't you get it?

You do the things you do because you're a homicidal maniac.

**PUPPET:** That... that does explain a lot, doesn't it?

It's all starting to make sense now.

(Puppet gjør seg klar til å drepe Bruckman)

**CLYDE BRUCKMAN:** No. You don't kill me now.

**PUPPET:** I don't? Why not?

**CLYDE BRUCKMAN:** How should I know?

(Transkribert fra *Clyde Bruckman's Final Repose*)

Dette er et svært atypisk trekk ved *X-Files*, men et svært vanlig trekk ved Morgan. Han har en tendens til å avmystifisere hendelsene han har bygget opp til. I stedet for å komme med et religiøst, symbolsk eller annet metaforisk svar til Puppet, er det helt åpenbare svaret enkelt og greit; han er en morderisk gal mann! Puppet blir senere skutt og drept av Scully som helt tilfeldig går inn i feil heis og ender opp nøyaktig der Puppet skal til å knivstikke Mulder. Puppet har tydeligvis fortsatt ikke tatt helt innover seg det faktum at han er gal og at han egentlig har full kontroll over sin egen skjebne. Hans ord på dødsleie sier alt om akkurat det: "...that's not the way it's supposed to happen."

Tidligere i episoden har Bruckman fortalt Scully hvordan han selv kommer til å dø; i en seng sammen med henne. Han sier det ikke er noe seksuelt, men scenen blir likevel flau og vi får et litt perverst bilde av Bruckman fra det punket og ut. Sårt, men perverst. Når det da avsluttes med at Scully faktisk ender opp i en seng med Bruckman forsvinner den perverse følelsen, for han hadde rett, det var ikke noe seksuelt. Bruckman har drept seg selv med en gjennomsiktig plastpose over hodet, og der han ligger død i sengen med tårer i øynene kommer Scully og tar ham i hånden. Akkurat slik han hadde sett det for seg, og som han også sier til en svært flau Scully: "It's just a very special moment neither of us will ever forget."

## 10.4 War of the Coprophages

*War of the Coprophages* foregår i nok en liten by i USA. Denne gang er ikke byen befolket av tidligere sirkusartister, men noe som ser ut til å være dødelige kakerlakker. Episoden begynner med en eldre herre (Bugger) som forteller langt og detaljert om kakerlakkenes historie, han driver med skadedyrkontroll og hjelper en annen eldre herre (Jeff Eckerle) med å fjerne kakerlakkene i kjelleren sin. Det er tydelig at Bugger (Alex Bruhanski) vet hva han snakker om.

**JEFF ECKERLE:** Is it true if you decapitate them, they continue to live, eventually dying of starvation?

**BUGGER:** Look, buddy, I just kill them.

(Transkribert av *War of the Coprophages*)

Allerede i åpningsscenen får vi altså et stykke dialog som jeg nå med sikkerhet kan karakterisere som typisk for Darin Morgan. Bugger dør like etterpå i hva som tilsynelatende ser ut som et angrep fra kakerlakkenes side. Etter introsekvensen blir Mulder tilfeldigvis koblet til saken. Han er egentlig ikke på jobb, men har reist til den lille byen Miller's Grove i Massachusetts på grunn av uidentifiserbare lys som ble observert der dagen i forveien. Han har en telefonsamtale med Scully som uvanlig nok er hjemme og vasker pistolen sin. Mulders smått desperate søken etter liv på andre planeter fremstilles i løpet av samtalen som en litt patetisk søken. Scully prøver å forklare hvor usannsynlig det er at det finnes liv på andre planeter og ber ham være forsiktig, det er ikke sikkert han liker det han finner.

**MULDER:** Isn't that what Doctor Zaius said to Charlton Heston at the end of *Planet of the Apes*?

**SCULLY:** And look what happened.

(Transkribert av *War of the Coprophages*)

Morgan refererer her direkte til filmen *Planets of the Apes*, mindre direkte er refereringen hele fortellingen er rammet inn i. Tittelen på episoden spiller allerede på hovedreferansen; *War of the Worlds*, Orson Welles hysterifremkallende radioteater. Også navnet på den lille byen er en referanse til *War of the Worlds*, der byen heter Grover's Mill. I kulissene fikk manuset til Morgan mye kritikk av de sensuransvarlige hos FOX for overbruk av ordet "crap". Dette var en hendelse som gikk så

inn på Morgan at han senere gjenskapte og parodierte hele krangelen i episoden *Somehow, Satan Got Behind Me* i tv-serien *Millennium*. Dette ser jeg nærmere på i analysen av den nevnte episoden under. Bruken av ordet "crap" kommer av episodens fokus på flere levende organismer som spiser avføring. Coprophages stammer fra gammelgresk og brukes om nettopp enhver levende organisme som spiser avføring.

Mulders samtale blir avbrutt av sheriffen i Miller's Grove, Frass, som mistenker at Mulder sitter i samtale med sin narkolanger, anklagen legges død straks Mulder viser sin FBI-legitimasjon. Mulder henger med da sheriffen får et anrop om nok et kakerlakkangrep. Mulder ringer Scully opp igjen da det ser ut som om Bugger har blitt drept av kakerlakker, men Scully avkrefter hele kakerlakkteorien over telefonen og kommer opp med en løsning som virker mer sannsynlig; Bugger var allergisk mot kakerlakker og døde av en anafylaktisk reaksjon som følge av allergien. Jeff Eckerle (Raye Birk), som eier huset Bugger døde i, er likevel ikke beroliget og har en typisk Darin Morgan-samtale med sheriff Frass (Dion Anderson).

**JEFF ECKERLE:** The image of those cockroaches has been permanently imprinted onto my brain.

I see them every time I close my eyes.

**FRASS:** Try not to close your eyes.

**JEFF ECKERLE:** How am I going to sleep? And where?

I'm certainly not spending the night here.

**FRASS:** Maybe you could get a motel room or something.

(Transkribert av *War of the Coprophages*)

Det neste tilsynelatende kakerlakkangrepet skjer blant tre tenåringer, to gutter og ei jente, som røyker en eller annen form for avføring. Også denne gang blir hele kakerlakkangrepet avkreftet av Scully over telefonen. Mange som tar visse former for dop opplever noe hun kaller Eckboms syndrom, som er en psykotisk lidelse hvor misbrukeren innbiller seg at insekter penetrerer huden. Offeret kutter så seg selv til døde i et forsøk på å fjerne insektene. Mens Mulder prater med Scully over telefonen blir hans medhjelpere, som for eksempel sheriff Frass, overrasket og fascinert over Mulders parter. Scully på sin side blir avbrutt mens hun gjør ulike hverdagslige ting i hver samtale, denne gangen skal hun til å vaske hunden sin. Men selv om Scully antageligvis har redd om dødsårsaken til ofrene, finner Mulder denne gang en død kakerlakk på åstedet. Ikke bare er den død,

den er også laget av metall. Nok et dødsfall fører til nok en telefonsamtale. Denne gang viser det seg at den døde, som satt på do da han plutselig ble omringet av kakerlakker rett og slett har trykket for hardt og fått sprukket en blodåre i hjernen. Dødsfallene blir stadig mer banale, men Morgan behandler dem likevel med en seriøsitet som i seg selv blir humoristisk. At Mulder ledes videre til et forskningsinstitutt i utkanten av byen hvor sheriff Frass tror myndighetene lager morderkakerlakker, forsterker den stadig mer absurde stemningen i episoden. Og at Mulder blir stadig mer besatt av saken understreker mine tidligere poeng om at Morgan alltid har med et element av besettelse i sine episoder. På forskningsinstituttet møter han Dr. Bambi Berenbaum (Bobbie Phillips), en ekstremt vakker, men i overkant intellektuell kvinne som er meget opptatt av insekter. Hun jobber for landbruksdepartementet, og er besatt av forskningen sin. Hun fremsetter ideer om at romvesener egentlig er ildfluer som lyser på nattehimmelen, uten at Mulder sier et eneste ord i mot. Scully forsøker å ringe Mulder, men han avviser telefonsamtalen blankt. Han har falt for Bambis sjarme, mens Scully sitter bekymret hjemme alene og stirrer på telefonen. Et stadig tilbakevendende trekk ved flere av karakterene i Morgans episoder er at de er ensomme og søker en ny tilværelse. Disse trekkene har vi sett hos blant annet Lanny i *Humbug* og Bruckman i *Clyde Bruckman's Final Repose*. I *War of the Coprophages* ser han heller mot våre antagonister, Mulder og Scully, og fremstiller dem som to svært ensomme sjeler. Denne eksamineringen av hovedrollene begynner egentlig allerede først i episoden, da Mulder sitter alene i bilen sin og ser på nattehimmelen i håp om å se en UFO. Han ringer Scully som bruker frihelgen sin til å vaske pistolen sin alene i sin egen leilighet. Det er kun en sjelden gang vi får innblikk i Mulder og Scullys private liv, og det vi får se er ikke pent. Dette er kanskje første gang vi får dette innblikket, dog ikke siste. Morgans blikk på Mulder og Scully viste seg å samsvare med flere av de andre manusforfatternes, som siden har fremstilt dem på samme måte; som to ensomme og litt stakkarslige sjeler. Det at Scully blir sjalu når Mulder helt tydelig er betatt av Bambi forsterker også det faktum at hun føler seg ensom, og vil ha Mulders nærhet. Også Bambi, og senere dr. Ivanov (Ken Kramer) fremstilles som to ensomme forskere, besatte av sitt eget arbeid.

Mens Mulder forsøker å finne ut av hvor metallkakerlakkene kommer fra, bestemmer Scully seg for å besøke Miller's Grove hun også. Hun forsøker å kjøpe et kart på en bensinstasjon i utkanten av byen, men alle kundene og de ansatte har gått helt av skaffet. I tråd med referansen til Orson Welles *War of the Worlds* har det brutt ut panikk i den lille byen, etter at media har rapportert om drapskakerlakker. Orson Welles' radioteater-adapsjon av H.G. Wells roman *The War of the Worlds* fra 1898 ble fremført som ekte nyhetssaker, noe som førte til panikk hos visse lyttere som virkelig

trodde verden var i ferd med å bli invadert av romvesener.

Jeff Eckerle fra åpningsscenen dukker også opp igjen, og nok en gang blir han vitne til det som igjen ser ut som et kakerlakkfall. Eckerle blir besatt av kakerlakkene og ender episoden som antagonist da han skyter vilt rundt seg på gjødsselfabrikken han jobber. Han har blitt så besatt av tanken om at kakerlakkene følger etter ham og planlegger å spise ham at han tror Mulder også er en kakerlakk. Mulders forsøk på å stoppe Eckerle mislykkes fordi Mulders telefon ringer og Eckerle er overbevist om at lyden fra Mulders telefon er kakerlakkspråk. Han forsøker derfor å skyte Mulder og alle de gjødseletende kakerlakkene rundt seg, noe som resulterer i at hele fabrikken eksploderer.

Episodens fortelling er svært utypisk for *X-Files*. Først og fremst fordi den i hovedsak er Mulders episode. Scully etterforsker store deler av episoden over telefonen. Det faktum at alle dødsfallene er naturlige er også svært uvanlig i *X-Files*, og en antagonist viser seg først i siste akt. Eckerle er heller ingen vanlig antagonist, da han egentlig bare er en vanlig mann som blir psykotisk takket være et medieskapt hysteri om drapskakerlakker. Og hadde det ikke vært for sheriffens ville ideer, som han fremsetter foran Mulder på sykehuset halvveis ut i episoden mens en sykesøster hører på, ville antageligvis ikke mediene plukket opp historien om morderkakerlakkene. Så til slutt ender egentlig *War of the Coprophages* opp som en helt meningsløs episode, men som også Shearman (2009:67) er inne på i sin analyse, meningen med hele episoden er at det skal være meningsløst. For hvor meningsløst er det ikke at folk faktisk ender med å bøte med livet i panikken som oppstår? Og hvor meningsløst er det ikke at Eckerle faktisk ender med å sprengte hele gjødsselfabrikken, og dermed også selv dør? Dermed er denne episoden, som Morgans to foregående episoder, egentlig svært seriøs. Men som alltid pakker han det seriøse inn i store doser svart humor.

### **10.5 Jose Chung's From Outer Space**

Morgans siste episode i *X-Files* er også hans mest populære og blir ofte hyllet som seriens aller beste episode. Den tar virkelig pulsen på hva serien er på dette tidspunktet, og kan unikt nok plasseres som både en mytologiepisode og en MOTW-episode. Morgan går på med en iver man sjelden har sett maken til i noen tv-serie, verken før eller siden. Han pakker fortellingen inn i forfatteren Jose Chung's bok, slik at vi kan tillate oss merkelig oppførsel fra protagonistene våre, som det skal vise seg å være mer enn nok av i denne snodige bragden av en tv-episode.

Som i episodene før, og da særlig *War of the Coprophages*, er denne episoden full av referanser. UFO forfatterne Philip Klass, Robert Schaeffer og Jacques Vallee har fått henholdsvis steder og karakterer oppkalt etter seg. Rockemusikeren Roky Erickson har gitt navn til Roky Crickenson (William Lucking), Mulders pseudonym Reynard kommer fra den sagnomsuste reven med samme navn, obduksjonsvideoen "Dead Alien! Truth or Humbug?" refererer til Morgans tidligere episode *Humbug*, mens Yappis narrasjon av videoen er en referanse til *Clyde Bruckman's Final Repose*. Obduksjonsvideoen er også en parodi på en påstått ekte obduksjon av et romvesen som FOX hadde sendt tidligere det året. Lord Kinbote, og den ekstremt dårlige stop-motion-effekten hans bevegelser har, er en referanse til Ray Harryhausens kjente stop-motion-filmer. *Humbug* og *Clyde Bruckman's Final Repose* er i mindre grad preget av intertekstualitet som i stor grad preger Morgans episoder fra og med *War of the Coprophages*. Men tilbakevendende tema som ensomhet og bekmørk humor preger også denne episoden.

"How the hell should I know!" er en frase som går igjen i hele episoden. Det ytres allerede i første scene da en UFO får bilen til Harold (Jason Gaffney) til å stoppe på en øde skogsvei. Ut av UFOen kommer to små grå romvesener og passasjeren i bilen, Chrissy (Sarah Sawatsky), spør med frykt i stemmen: "Harold, what are those things?" Det litt frekke svaret kommer uventet, da Harold kort tid før nettopp har bekjent overfor Chrissy at han elsker henne, til tross for at dette er deres første date. De grå romvesenene luller Harold og Chrissy i søvn og drar dem ut av bilen, og mot den lille runde flyvende tallerkenen (som forøvrig er som tatt ut av en 50-talls science-fiction-film). Før de rekker helt frem dukker et nytt fartøy opp; en trekantet UFO hvor et stort og fryktinngytende rødt romvesen som beveger seg i merkverdige stop-motion-bevegelser stiger ut. Det tredje romvesenet vifter med de store armene sine og skriker som et villdyr. De grå romvesenene ser uttrykksløst på det tredje vesenet da en av dem sier: "Jack, what is that thing?" Det andre romvesenet, da tydeligvis ved navn Jack, svarer: "How the hell should I know!"

Med et anslag som dette, skjønner man fort at man er i ferd med å se noe uvanlig. Fordi dette er fjerde episode Morgan skriver for *X-Files* er det nå mulig å kjenne igjen visse trekk. Det litt frekke og bitre som ligger i et svar som "How the hell should I know!" er et typisk trekk ved Morgans dialog, som vi også har sett eksempler på i analysene over. Frasen går igjen også mot slutten av episoden da hovedrollen i episoden vår, Jose Chung (Charles Nelson Reilly), spør Mulder "What really happened to those kids that night?" Mulders svar er nøyaktig det samme. Morgan benyttet seg av et lignende grep i *Humbug* da han lar Scully og Dr. Blockhead ytre samme frase i løpet av

episoden, men med helt ulike betydninger. Etter anslaget er det kanskje naturlig å stille et lignende spørsmål som seer; hva er det som foregår? Hvordan i helvete skal jeg vite det? For det er vanskelig å henge med i *Jose Chung's From Outer Space*, og det er også poenget. Morgan speiler mytologien og parodierer dermed serien han selv skriver for. Et vågalt eksperiment som i andres hender fort kunne endt som et skudd i egen fot. Men fordi Morgan til en viss grad følger seriens konvensjoner, og forklarer enhver brytning med kreative grep i narrativet. For eksempel truer både Scully og Mulder UFO-jegeren Blaine Faulkner (Allan Zinyk) på livet ved to ulike anledninger i episoden. En svært lite karakteristisk oppførsel fra begge parter som kan forklares med at vi ser Faulkners gjenfortelling av hendelsene. Når Jose Chung forteller Scully om hendelsene blir hun overrasket og forteller om gjennomgående god behandling av Faulkner. Også Mulder får gjennomgå da Scully forteller i detalj hva Mulder foretok seg på den lokale kafeen i den lille byen der episoden finner sted. Scully kan fortelle om et møte Mulder hadde med løytnant Jack Schaefer (Daniel Quinn) som endte med at han ble hentet av offiserer fra flyvåpenet. Jose Chung ble på den korte tiden han tilbragte i byen god venn med innehaveren av kafeen, og han kan fortelle at verken Schaefer eller noen offiserer fra flyvåpenet var innom den kvelden Mulder har beskrevet til Scully. I følge innehaveren av kafeen, som jobbet den kvelden, kom Mulder helt alene og satte seg ned ved bardisken og bestilte ett og ett paistykke. Hvert stykke med et nytt spørsmål til innehaveren. Samtalen Mulder har med innehaveren i denne scenen er ikke bare typisk for Morgan, den er også en referanse til *Twin Peaks* som ikke bare har inspirert selve serien *X-Files*, men også i stor grad Darin Morgan.

**MULDER:** You ever seen a UFO in these parts?

**JOSE CHUNG:** He then ordered piece after piece, each time asking another question.

**MULDER:** You ever experienced a period of "missing time?"

(Nytt paistykke)

You ever had the suspicion that you've been abducted by aliens?

(Enda et paistykke)

Have you ever found a metal implant in your body?

(Innehaveren rister på hodet, Mulder hiver i seg enda et paistykke)

Have you checked everywhere?

(Innehaveren ser rart på Mulder som reiser seg, betaler og forlater kafeen)

**JOSE CHUNG:** He ate a whole pie in that fashion, then got up and left. My friend never saw him again.



(Transkribert fra *Jose Chung's From Outer Space*)

Episoden er i sin helhet basert på karakterenes fortellinger om en sak som har skjedd tidligere, derfor kommer Morgan unna med slike karakterbrudd, samt andre merkelige grep som for eksempel politibetjent Manners (Larry Musser) sitt fargerike språk som blir maskert med ord som "bleep", "blankhole" og "you bet your blankety-blank bleep I am". Hadde ikke fortellingen vært rammet inn i den intervjusettingen den er, ville slike formgrep vært lite fruktbare. Også det faktum at Alex Trebek, programlederen for Jeopardy i USA, spiller seg selv som en av mennene i svart er så absurd at hadde det skjedd innenfor seriens normale narrativ ville vi himlet med øynene. Det samme kan sies om wrestlingkongen Jesse Venturas cameo, som er hysterisk festlig bare fordi det passer inn i myten om mennene i svart og hvordan alle som forsøker å beskrive dem virker gale. Mulder virker unektelig gal når han forsøker å forklare Scully at han har sovet på rommet hennes fordi Jesse Ventura og Alex Trebek har sluppet ham inn.

Besettelse er det også flust av i denne episoden. Først og fremst spiller Morgan her på Mulders besettelse i forhold til utenomjordisk liv, men dette er en besettelse som er tilstede fra første episode. Blaine Faulkners besettelse er derimot mer ekstrem. Han gjør alt han kan for å finne romvesener, og som han sier selv, ikke fordi han må, men fordi han vil. Faulkners største ønske her i livet er å bli tatt med til en annen planet, da han hater mennesker og vil heller starte et nytt og bedre liv i en annen galakse. Harold's besettelse ligger i noe så enkelt som forelskelsen han føler overfor Chrissy. Etter at de blir kidnappet blir Chrissy først returnert. Det er hennes retur som setter i gang hele saken, som først ser ut som et ekkelt tilfelle av voldtekt. Chrissy husker ingenting av hva hun har blitt utsatt for, og tror derfor selv at hun har blitt voldtatt. Harold's ord: "Chrissy, I did everything I could!" er kanskje derfor ikke de klokeste han kunne valgt. "Don't I know it, you bastard!" er det kalde svaret han får tilbake før han blir jaget av Chrissys far og senere arrestert for voldtekt. Senere innser Chrissy at Harold slett ikke voldtok henne, men hun gjengjelder aldri kjærligheten. I stedet blir hun besatt av å redde verden og melder seg inn i alt som er av organisasjoner, blant annet Amnesty. Ekstremt besatte folk ender fort opp som ensomme folk også, bare se på protagonisten vår Mulder. Og alle karakterene i *Jose Chung's From Outer Space* er på en eller annen måte svært ensomme sjeler. Jose Chung's avsluttende monolog forteller hva episoden dypere sett egentlig har handlet om.

**JOSE CHUNG:** Evidence of extraterrestrial existence remains as elusive as ever...

...but the skies will continue to be searched by the likes of Blaine Faulkner, hoping to someday find not only proof of alien life, but also contentment on a new world. Until then, he must be content with his new job.

Others search for answers from within. Roky relocated to El Cajon, California, preaching to the lost and desperate.

**ROKY CRIKENSAN:** And so, at each death, the soul descends further into the inner earth, attaining ever greater levels of purification, reaching... enlightenment at the core. Assuming, of course, that your soul is able to avoid... the lava men.

**JOSE CHUNG:** Seeking the truth about aliens means a perfunctory nine-to-five job to some. For although Agent Diana Lesky is noble of spirit and pure in heart, she remains, nevertheless, a federal employee.

As for her partner, Reynard Muldrake... that ticking timebomb of insanity... his quest into the unknown has so warped his psyche, one shudders to think how he receives pleasures from life.

Chrissy Giorgio has come to believe her alien visitation was a message to improve the condition of her own world, and she has devoted herself to this goal wholeheartedly.

(Harold kaster sten på vinduet til Chrissy)

**CHRISSE GIORGIO:** Oh, it's you. What do you want?

**HAROLD LAMB:** I just wanted to tell you I still love you.

**CHRISSE GIORGIO:** Love. Is that all you men think about?

(Chrissy lukker vinduet, Harold begynner å gråte)

**JOSE CHUNG:** Then there are those who care not about extraterrestrials, searching for meaning in other human beings. Rare or lucky are those who find it.

For although we may not be alone in the universe, in our own separate ways on this planet, we are all... alone.

(Transkribert fra *Jose Chung's From Outer Space*)

En episode med en såpass sprø og innviklet fortelling, som i utgangspunktet er en MOTW-episode, men også vinker til seriens mytologi, fortjener også stilistisk eksperimentering må Morgan ha tenkt. For stilgrepene i denne episoden er også eksperimentelle. Tilbakeblikk er ikke et nytt grep, men mye av det som skjer i tilbakeblikkene er uvanlig. For eksempel er avhørene av Harold stilistisk kreative. Først blir han avhørt av politbetjent Manners som går frem og tilbake foran Harold på truende vis. Harold svarer på spørsmålene Manners stiller og mens Jose Chung og Scully snakker i voiceover ser vi på en skuffet Harold, som nå plutselig sier han har gjort det Manners anklaget ham for. Uten at scenen blir klipt er det plutselig Mulder og Scully som leder avhøret og spør de motsatte spørsmålene som Manners på nøyaktig samme vis. Det samme grepet blir senere brukt i garasjen til

Roky Crikenson, da han sitter forskreket med manuset trykket til sitt bryst etter å ha blitt truet av mennene i svart, for så uten at det klippes, gi manuset til Mulder og Scully som nå plutselig er i rommet. Også den stadige klippingen mellom tilbakeblikk og Chungs og Scullys intervju er et sjelden stilistisk grep. Særlig de gangene Chung eller Scully bryter inn og stopper fortellingen fordi de mener noe ikke stemmer, som da Chung forteller om Faulkners ublide møte med Scully, og før han får fortalt ferdig bryter hun ut: "He said I said what?" Det samme skjer når Mulder i et av Scullys tilbakeblikk leser fra Crikensons manus og avbryter bildene midt i handlingen ved å fortsette det røde romvesenet Lord Kinbotes teatraliske dialog med et klipp.

Som med *War of the Coprophages* er det til slutt vanskelig å si hva som egentlig har skjedd i episoden, men det vi vet med sikkerhet er at Morgan med vilje forsøker å forvirre oss og spiller derfor på mytologien som på dette tidspunktet blir stadig vanskeligere å følge med på. Det begynner å føles som om seriens, eller særlig mytologiens, slagord heller burde være "The Truth Isn't Out There!" Morgan leker elegant med seriens egne konvensjoner i alle sine fire episoder, men med *Jose Chung's From Outer Space* treffer han på alle punkter. Treffende nok er det da at dette ble hans svanesang i *X-Files*. Morgan har selv beskrevet seg som en svært lat type, og innrømmet at tempoet serien ble produsert i ble for raskt for ham. Han tok seg derfor en pause fra hele bransjen, men dukket opp igjen i Carters andre serie *Millennium*, litt over et år senere.

## 10.6 Jose Chung's Doomsday Defense

Som første episode for *Millennium*, en mye mørkere serie enn *X-Files*, velger Morgan å spille humorkortet fullt ut. Det er en sjansespill, særlig fordi protagonisten i serien er en mørk og svært alvorlig mann, og tematikken som regel dreier seg om apokalypsen eller brutale seriemordere. Men Morgan velger å gå til røttene av *Millennium* som handler om frykten for det nye millenniumet blant ulike grupperinger i samfunnet. Han går hardt ut og tar for seg scientologikirken, eller lurt omdøpt som selphosophy i denne anledning, og rammer fortellingen inn ved å bruke samme karakter han brukte i sin sprøeste *X-Files* fortelling, Jose Chung. Anslaget presenterer selphosophy som en kult skapt av en Juggernaut Onan Goopta; tidligere venn og kollega av Jose Chung. Goopta skapte selphosophy en natt han lå med feber, og fikk raskt tilhørighet over hele landet – vi ser et kart med røde prikker som dukker opp i hopetall, men bare på vestkysten av USA. Referansen er klar, Goopta skal forestille scientologens far L. Ron Hubbard, og scientologikirken er størst blant kjendisene på vestkysten av USA. Etter en lang og informativ sekvens om Goopta og selphosophy, fortalt via

voiceover av Chung, får vi vite at Chung har skrevet en negativ novelle om selphosophy-bevegelsen i mannebladet Playpen (en klar referanse til Playboy) som har satt sinnene i kok hos bevegelsens medlemmer. En avhopper har valgt å prate med Chung, som nå skriver på en bok om diverse religiøse bevegelser og andre kulters syn på årtusenskiftet. Etter Chungs besøk ender avhopperen, Joseph Ratfinkovich (Patrick Fabian), med døden.

Dette er Jose Chungs episode, og Morgan har gjort lurt i å ramme inn fortellingen rundt Chung. Skal man først gå til angrep på scientologikirken er det greit å gjøre det med litt ironisk distanse, noe episoden hadde manglet fullstendig om Frank Black skulle figurert som i en vanlig *Millennium*-episode. Episoden viker i aller høyeste grad fra seriens normalt dystre selv, men som vanlig klarer Morgan å balansere det humoristiske med seriens vanlige konvensjoner. Men det spesielle med *Millenniums* andre sesong, som denne episoden foregår innenfor, er at den ikke lenger har noe vi kan kalle vanlige konvensjoner. Glen Morgan og James Wong forkastet det serien hadde bygget opp av konvensjoner fra første sesong da de tok over i andre sesong og, som analysen min over også viser, gjorde serien om til en eksperimentell lekegrind. Derfor hadde kanskje Morgans episode kanskje passet bedre inn i den første sesongen. Særlig hvis målet bare var å vise at eksperimentering og lekenhet også var mulig i *Millennium*. Heldigvis er Morgans episode mer enn bare en stiløvelse, slik den sammenlignbare og lekene, men svært substansløse ...*Thirteen Years Later* i tredje sesong viste seg å være. Den er, som *X-Files*-episoden *Syzygy*, et forsøk på å imitere Darin Morgans episoder. Begge feiler, der Morgan selv lykkes. For også han forsøker jo her å imitere sine egne episoder. Han bruker samme formel som tidligere, men setter den inn i et nytt univers.

Som nevnt går han et stykke lengre med humoren i denne episoden, men det fungerer fordi det viker så brutalt fra den sedvanlige tonen i serien. Og i bunn og grunn er dette krass satire hvor scientologikirken er offeret. Å bruke en serie som *Millennium* som bakteppe for å lire av seg en tirade mot en kult som utnytter de svake i samfunnet, ser Morgan overhodet ikke som noe problem, og han skyter fra hofta. Og han treffer blink. Noen av situasjonene er så overdrevne at de blir direkte usannsynlige, men som med Jose Chung-episoden i *X-Files* rammer Morgan disse situasjonene inn i tilbakeblikk eller fantasier. De eneste som opptrer innenfor seriens virkelige univers, og fortsatt virker usannsynlige er scientologene i episoden. For eksempel er forfatteren Mr.Smooth (Richard Steinmetz) så overdrevet og karikert at han egentlig hører hjemme i en helt annen serie, men fordi han er en scientolog, eller en selphosophist som de jo heter i denne episoden, kjøper vi det likevel. Kulten, eller religionen (avhengig av hvem man spør), er så sprø i seg selv at man lett kan se for seg at personer som Mr.Smooth er et ekte menneske. Og i tråd med faste

Morgan-trekk er han også en besatt av Jose Chung's novelle. Han nekter å gi slipp på den, og lover Chung en blodig hevn. Chung blir reddet i siste liten, men ender likevel med å dø da episodens andre sak viser seg å henge sammen med selphosophy-saken. Han de kaller "The Nostradamus Nutball" er egentlig bare en frustrert ung mann, som ender med å drepe Jose Chung fordi ekskjæresten (som han dreper tidligere i episoden) leste Chung's bøker, noe "The Nostradamus Nutball" tar som et signal om å han må drepe Chung.

Både Chung og Frank er ensomme. Franks nye liv og nye hus uten Catherine er vanskelig på ham, og ingen fremstiller det bedre enn Morgan. Også det såre og vanskelige i å ha en evne til å se det morderen ser gjør at vi forstår hvorfor Frank støter folk fra seg, til tross for at han egentlig ikke vil. Chung har det litt på samme måte. Han ser ikke det morderen ser, men har dedikert hele livet sitt til å dikte opp historier om folk han ikke vet noe om. På mange måter det samme som Franks arbeid, og underliggende også det samme som Morgans arbeid. Og mye av Morgan ligger nok i karakterene han lager, og særlig Chung er det lett å se reflekterer hans eget liv. Morgans bitre, ironiske og litt late personlighet reflekteres i scenen hvor Chung møter Smooth.

**SMOOTH:** Writing more blasphemy about Selfosophy?

**JOSE CHUNG:** I'm trying to, but it's awfully noisy in here.

**SMOOTH:** You know, you're exactly how I imagined you.

**JOSE CHUNG:** As are you! Although I didn't expect such a flair for the dramatic.

**SMOOTH:** Cranky, miserable, sarcastically bitter.

**JOSE CHUNG:** I'm always grouchy when facing a deadline.

**SMOOTH:** Maybe that's because you call it a "deadline". You might react more positively to them if you called them a "liveline", or "birthline".

**JOSE CHUNG:** If you're here to kill me, fine. But please refrain from murdering the English language.

(Transkribert fra *Jose Chung's Doomsday Defense*)

## 10.7 Somehow, Satan Got Behind Me

Før han tok seg pause, som egentlig fortsatt holder på, avsluttet Morgan i 1998 med å lage en episode så full av bitterhet og sarkasme at det nesten holder på å renne over. I den grad Frank Black var nedprioritert i Morgans forrige *Millennium*-episode, er han enda mer nedprioritert her. Dette er en liten historie om fire djevler som deler historier om evig fortapelse. Frank er bare innom fordi

han må.

Å ramme inn historien sin rundt fire djevler er ingen dum idé når det har blitt etablert at djevler, demoner og andre overnaturlige vesen finnes i seriens univers. For andre sesong av *Millennium* har så godt som etablert det som en sannhet. Derfor er det fornøyetlig å se Morgan ta tak i det å leke med formene på sin særegne måte. Vi møter fire djevler som deler en morgenkaffe på en liten kafè. Hver av dem har en historie å fortelle om hvordan de får mennesker til å synde så de kan fordømme dem til evig lidelse i helvete. Igjen bruker Morgan et spesielt rammeverk som narrativt grep for å maskere alt tullet han egentlig presenterer oss for. Episoden hadde aldri fungert tidlig i første sesong, fordi det da ville vært så usannsynlig at det i det hele tatt eksisterer djevler, men mot slutten av en sesong som så til de grader har forandret seriens grunnkonvensjoner passer den fint. Morgan fortsetter med sin underfundige og særegne humor, men toner den litt ned igjen etter den noe overdrevne forrige episoden. Humoren varierer noe i de ulike fortellingene. For eksempel er den første historien, som djevlen Blurk (Bill Macy) forteller, en parodi på *Millenniums* første sesong, hvor mange av seriemorderene fremstår som noe stereotypiske. Blurk har klart å lure en uskyldig 20-åring til å begå en rekke mord, men Blurk blir fort lei av seriemorderen sin på grunn av ekstremt lite oppfinnsomhet og hans ønske om å bli den mest produktive seriemorderen ved å slå rekorden holdt av Johnnie Mack Potter (Michael Sunczyk). I tilbakeblikket vi får fortalt historien ser vi for første gang Frank Black i episoden. Hans eneste link til episoden er at han i alle fortellingene har vært til stede og sett deres sanne utseende. Frank ser onsdskapen som skjuler seg bak deres menneskelige maske. Abum (Richard Bakalyan), den andre djevlen, har en mindre ondsksfull tilnærming til fordømmelse. "Mankind has progressed to a point in its dim-witted history where life has been drained of all of its enchantment. All you got to do is sit back and enjoy." Abum gjør med andre ord nærmest ingenting, han bare lener seg tilbake og ser hvordan vi som mennesker fordømmer oss selv. En rekke begivenheter må nødvendigvis til før det skjer, og Abums historie er representert ved en litt tykk, singel mann i midten av 40-årene. Mens vi ser bilder av at mannen forsøker å våkne en tidlig morgen forklarer Abum: "I mean, I ask you: what evil genius invented the alarm clock? No other creature but man could concoct a device that interrupts, on a daily basis, their only natural state of happiness. No doubt, the evil genius' evil twin contributed the snooze button." At vi frivillig utsetter oss for tortur ved å trene er et annet punkt, og i klesveien får særlig slipset gjennomgå: "Not only required to cover their God-given bodies, they also tie a superfluous, constricting piece of cloth around their necks. For no reason whatsoever!" Abum blir stadig avbrutt, da ingen av de tre andre djevlene ser ut til å forstå hvordan noe av dette leder til evig fordømmelse.

**ABUM:** Well, that's the beauty of it! They fail to see it, too, because they think they're living a so-called "normal" life. And you guys have no idea of the torments they'll put themselves through for the sake of such a life. They'll spend a third of every day in a place that they can't stand, doing stuff they don't wanna do! All in the name of earning a living. I've seen places in punishments in Hell less severe.

When not at work, their free time is spent in servitude, performing menial chores, none of which could be called "life-affirming". As a wise devil once said: "All roads through Hell lead through coin-operated Laundromats."

**BLURK:** You seem to be forgetting one little thing in this method of yours: sin!

**ABUM:** I choose to forget it. Because humans have, as well.

I don't mean stop committing sins. Just the opposite.

They sin so often, it's just become another part of their routine. And whatever passion first compelled them to commit such acts, has long since passed away.

[...]

**BLURK:** Umm ... am I missing something?

**GREB:** Yea. Having him fall asleep is not quite the same as having him fall into the fiery pits of hell.

**TOBY:** How can you expect to ruin them if you don't interact with him?

**ABUM:** Oh, every once in a while I interact with them, but nothing too evil – minor irritations are all you need.

(Transki

Frank dukker raskt opp igjen i det Abum gir en parkeringsbot til vår man i 40-åra. Også denne gang ser Frank det sanne ansiktet til djevelen og blir forferdet. Historien fortsetter så om den deprimerte mannen som fordømmer seg selv ved å bare leve sitt sedvanlige liv. De tre andre djevlene har fortsatt ikke forstått Abums djevleske plan, som til slutt viser seg å være så simpel at mannen blir lei av livets små irritasjoner og hopper ut av soveromsvinuet og i døden.

**ABUM:** And it never ceases to amuse me how these idiots only learn to appreciate the glorious freedom of life just when they're taking it. And just before they hit pay dirt.

Grebs (Alex Diakun) historie er den eneste som tar Morgans humor til et overdrevet nivå som minner om *Jose Chung's Doomsday Defense*. Her får vi en parodisk kommentar fra Morgan om måten de sensuransvarlige behandlet ham da han skrev *War of the Coprophages* for *X-Files*.

Spesielt ordet "crap" ble det reagert på i den episoden, og Grebs måte å fordømme mennesker til helvete er å ta i bruk satans selvlagde instrument, fjernsynet. Ved å gjøre den sensuransvarlige ved en ikke navngitt tv-kanal gal ved å materialisere seg selv om en liten dansende djevel-baby (en klar referanse til *Ally McBeals* dansende baby, som var svært populær på dette tidspunktet), får han den sensuransvarlige, som er overdrevent opptatt av at ingen skal si ordet "crap" til å bikke over og til slutt foreta en massakre på et tv-set som minner mistenkelig om *X-Files*. Fordi ikke alle tv-kanaler har like strenge sensurregler ender massakeren hans opp med å bli visst for flere millioner mennesker verden over, og dermed mener Greb han har fordømt millioner på en og samme tid. De andre er ikke imponert. Det er også her, på settet etter massakeren, at Greb blir lagt merke til av Frank.

Den siste fortellingen er den mest typiske Morgan-fortellingen. Toby (Wally Dalton) er en gammel og sliten djevel, han er lei av livet og sånn sett en typisk Morgan-karakter. I sin historie møter han Sally (Gabrielle Rose), en stripper i 50-årene, som han får til å falle hodestups forelsket i seg. En sår kjærlighetshistorie utvikler seg, og det forventes nærmest at Toby skal bli menneskelig å falle for henne tilbake. Inntill denne scenen finner sted:

**TOBY:** Sally, there's something I've wanted to ask her for quite a while now.

(Sally smiler bredt)

**SALLY:** What is it, Toby?

**TOBY:** Sally, will you ma...

Will you – mind if we didn't see each other anymore? I'm really tired of you; in fact, you make me sick, you fat, old cow.

Tobys tro på seg selv hadde ikke vært det samme den siste tiden, men fordi Sally nå gikk hjem og drepte seg selv fikk Toby tilbake selvtilliten.

**TOBY:** I'm a little ashamed to admit that I was worried. That I might feel sympathy for this being. But seeing her like that only reminded me what ridiculous creatures they are – to destroy themselves over something so fleeting as emotional attachments and biological needs. I was overcome with relief. Plus, it had been such a long since I had notched a soul.



Men det er hjemme hos Sally Toby også støter på Frank. Han spiller den sørgende kjæresten som nettopp har mistet den han elsker mest i verden, men Frank gjennomskuer ham og sier en setning som setter tonen for hele episoden, "You must be so lonely". Alle fire får en noe sørgelig mine over seg, for alle forstår hva Frank egentlig mente, at de er ensomme, stakkarslige djeveler som selv er fordømt til evig pining ved å dag inn og dag ute leve av å pine andre. Når alt kommer til alt handler det altså også denne gang om ensomheten og depresjon, et tilbakevendende tema som bærer så mye i seg at det er vanskelig å se at Morgan egentlig sier det samme i hver episode.

## 11.0 Konklusjon

Mange tv-serier begår overtramp mot sine egne konvensjoner innenfor eksempelvis stil eller narrasjon og skaper noe helt unikt og annerledes en gang i blant. Seinfeld gjorde det i sesong 9 med episoden *The Betrayal* ved å la den foregå baklengs. Enda før, i 1967, gjorde Star Trek det også i episoden *The City on the Edge of Forever*. Her blir hele serieuniverset plukket fra hverandre og alle karakterene som vanligvis er omringet av romskip og alt det innebærer, befinner seg plutselig i New York under depresjonen på 30-tallet. Det er ikke lett å finne et samlende begrep for slike episoder, men avviksepisoder er et godt nok alternativ, nettopp fordi de viker fra sitt sedvanlige mønster.

Både *X-Files* og *Millennium* har avviksepisoder, og det var Darin Morgan som startet det som etterhvert ble en trend i begge seriene. Som vi har sett av analysene over har altså Morgan, i tillegg til å være trendsetter, en helt unik og personlig stil. Hans episoder er så umiskjennelig i stilen at det er vanskelig å kalle ham noe annet enn auteur. Det dukker likevel opp et godt og kritisk spørsmål etter min analyse. Ja, han har en umiskjennelig stil og benytter unike narrative grep, men hvordan hadde Darin Morgans historier gjort seg alene? Han har skrevet sine episoder innenfor serieunivers han ikke selv har vært med på å skape, hva gjør det for auteurrollen jeg forsøker å gi ham? Ved å ta *Somehow, Satan Got Behind Me* fra *Millennium* som eksempel kan vi spørre; hvordan hadde premisset om med de fire djevlene fungert for seg selv, som en film eller en pilotepisode? Eller kunne Jose Chung hatt sin egen tv-serie? Svaret er nok et rungende nei, for til tross for at Morgans fortellinger er krative og særegne, er de også gimmicky. Det vil si at de er kreatvie og særegne nettopp fordi de bryter etablerte konvensjoner, og med vilje streber etter å være annerledes. Morgans episoder ville ikke i like stor grad fremstått som annerledes dersom det ikke hadde vært noe å sammenligne med. Som film ville nok *Somehow, Satan Got Behind Me* vært humoristisk, for humoren til Morgan er tydelig lett overførbar til alle typer medier, men filmen ville lidd under det

faktum at den ikke var forankret i en større fortelling. Djevlene og deres historier er rammen historien trenger for å passe inn i seriens overordnede kanon, ikke omvendt. Det samme gjelder Jose Chung. Han ville ikke fungert som en hel series protagonist, til det er han for lite fokusert og jordet. Jeg ser for meg en serie hvor Chung i hver episode forsøker å skrive en ny bok om et nytt tema, kanskje i utgangspunktet en god idé, men det ville fort blitt svært usannsynlig og repeterende. Så kan jeg da egentlig kalle Morgan en auteur?

Svaret er et rungende ja! For auteurteorien handler nødvendigvis ikke bare om å skape noe helt nytt og originalt. De yngre kritikerne i det franske magasinet *cahiers du cinéma* fremmet auteurur som arbeidet med andres manus. Det var bare den gamle skolen som holdt på ideen om at en auteur må være både manusforfatter og regissør. Senere ble ideen om at også manusforfattere kan være auteurur uten å regissere fremmet, og da særlig innenfor tv-produksjon. For hva er vel en tv-serie uten manusforfattere. Som kapittelet over viser er det i mye større grad manusforfatteren som preger både narrativet og det stilistiske i en tv-serie. Selv om det er Robert Mandel som har regissert pilotepisoden av *X-Files*, er det Chris Carters visjon som kommer frem. Mandel og andre tv-regissører fungerer mer som manusforfatterenes utløp. Ser vi nærmere på David Nutter, kommer denne tanken enda bedre frem. På Nutters filmografi står en rekke pilotepisoder til serier som *Space: Above and Beyond*, *Millennium*, *Roswell*, *Smallville*, *Without a Trace*, *Supernatural*, *Terminator: The Sarah Connor Chronicles* og *The Mentalist* samt flere vilårlige episoder i svært ulike serier og mini-serier som *X-Files*, *Band of Brothers*, *The West Wing*, *ER*, *Nip/Tuck*, *The Sopranos*, *The Pacific*, *Entourage* og *Game of Thrones*. Nutters signatur er i så måte at han ikke har noen signatur, at han snarer tvert i mot adopterer manusforfatterens signatur. Det er også Nutter som regisserte Morgans andre manus, *Clyde Bruckman's Final Repose*. Dette er med på å forsterke min påstand om at innenfor tv-produksjon er det manusforfatteren som er hovedkunstneren. Det er hans visjon som blir gjort levende, og regissøren er bare et verktøy på linje med fotografen og klipperen. Og innenfor ethvert serieunivers opererer det flere manusforfattere ved siden av hverandre, noen arbeider målrettet videre med serieskaperens visjon, mens andre forsøker å pløye ny mark i etablerte områder. Morgan faller inn under sistnevnte, og blir markens pløyd på riktig måte kan det få store ringvirkninger for hele serieuniverset. Både positivt og negativt. Morgan utvidet *X-Files*-universet med sine episoder. Også broren hans Glen Morgan og skrivepartner James Wong gjorde vellykkede forsøk med episoder som *Never Again* og *Home*, men da de fikk ansvar for andre sesong av *Millennium* så vi hva som kan skje da individualister får altfor fritt spillerom. Det er noe som heter for mye eksperimentering også.

Jeg har i dette prosjektet satt lys på auteurteorien innenfor tv-produksjon ved å se på manusforfatteren Darin Morgan. Jeg har besvart problemstillingen min med komplekse analyser som viser hvordan Morgans episoder skiller seg ut fra de resterende. Seriene som helhet har, som vi har sett over, blitt preget av Morgans nærvær i stor grad. Særlig *X-Files* utviklet seg og et sted hvor manusforfattere fikk eksperimentere med narrativ og stil. Han har ikke hatt like stor betydning på søsterserien *Millennium*, da denne i stor grad var midt i et misslykket eksperiment da han kom på banen. *Millennium* bar altså preg av eksperimentering allerede før Morgan ble med som manusforfatter, mens *X-Files* begynte å eksperimentere på grunn av Morgan. Som individuell manusforfatter skiller likevel Morgan seg såpass ut i begge seriene ved å ha helt særegne narrative og stilistiske fingeravtrykk at han må kunne kategoriseres som en ekte auteur. Selv i så utgangspunktet tematisk ulike serier som *X-Files* og *Millennium* gjennomsyrrer Morgans signatur episodene. Fingeravtrykkene hans er synlige til tross for ulike serieunivers. Det store spørsmålet man da sitter igjen med er; hvor ble det av autoren Darin Morgan?

## 12.0 Litteraturliste

### Bøker

Akass, Kim & McCabe, Janet (2007) *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, I.B. Tauris.

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2004) *Film Art: An Introduction* New York, McGraw-Hill

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2010) *Film History: An Introduction*. McGraw-Hill.

Buckland, Warren & Elsaesser Thomas (2001) *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis* New York, Bloomsbury Academic.

Davies, Máire Messenger (2007) *Quality and Creativity in TV: The Work of Television Storytellers* i *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, I.B. Tauris.

Delasara, Jan (2000) *PopLit, PopCult and The X-Files*, McFarland & Company Inc. Publishers.

Feuer, Jane (1984) *MTM: Quality Television*, University of California.

Gripsrud, Jostein (2006) *Mediekultur, Mediesamfunn* Oslo, Universitetsforlaget.

Millerson, Gerald & Owens, Jim (2012) *Television Production*, Focal Press.

Moine, Raphaëlle (2008) *Cinema Genre*, Blackwell Publishing

Shearman, Robert (2009) *Wanting To Believe*, Mad Norwegian Press.

Stam, Robert (2000) *Film Theory: An Introduction*. Oxford, Blackwell Publishing.

Thompson, Robert J. (2007) *Preface i Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, I.B. Tauris.

#### Internett

Dixon, Will (2007) *Wherefore Art Thou, Darin Morgan*, Tilgjengelig fra

<<http://uninflectedimages.blogspot.com/2007/05/wherefore-art-thou-darin-morgan.html>> (Nedlastet 15.05.2013)

Kirby, Jonathan (2007) *Not Just A Fluke: How Darin Morgan Saved The X-Files*, Tilgjengelig fra

<<http://www.popmatters.com/pm/feature/not-just-a-fluke-how-darin-morgan-saved-the-x-files/>> (Nedlastet 15.05.2013)