

Afslutningen og dens modaliteter

EN UNDERSØGELSE AF AFSLUTNINGER FRA HAPPY-ENDING
TIL DEN SERIELLE AFSLUTNING

Mads Laurs Viuf Kjær

Studienummer: 20176695 | MODUL: KANDIDAT SPECIALE. SEMESTER: 10. ANSLAG: 188.133 ANSLAG
TILLADT: 192.000

DATO: 01-06-2022. ANVENDT FILOSOFI

Indhold

Abstract	1
Indledning.....	2
Problemformulering	4
Afslutningens århundred.....	4
De store fortællingers død	5
Happy ending.....	6
Den store finale – En mesterlig afslutning.....	10
Fantasmiet om den lykkelige afslutning.....	20
Will the real happy-ending please stand up.....	25
Casablanca	28
afslutningen på afslutninger – Fukuyama og Lyotard ser Netflix.....	34
Se med næste gang! - episodiske afslutninger og den analytiske session	43
Den episodiske afslutning fortsat....	53
Afslutningen på serien.... eller?	58
Afslutningens Mesterdiskurs	67
Afslutningens Universitetsdiskurs	71
Afslutningen Hysteriske diskurs	73
Konklusion	76
Litteraturliste.....	79

Abstract

This thesis seeks to investigate the relationship or difference between the classic Hollywood happy-ending and the modern (tv)series. We seem to have moved from a time full of endings, not only at the cinematic level but in our sociopolitical everyday lives as well. In the good old Hollywood days, the ending was something worth naming an entire convention after. In the happy-end cinema, the ending endows the narrative with coherence and signification. The coherence of the ending is contrary to the common theoretical notion not attained as a causal result stemming from the linear progression of the narratives, rather this coherence and linearity are produced by the ending itself. The endings functions as a Master-Signifier which retroactively converts the narrative into a totality. The ending is the point from which the whole narrative recognizes itself as a whole, thus retroactively determining the contingency of the narrative into a

necessary structure. Through analysis of various happy endings, the thesis follows Jela Krecic and James MacDowell to provide a new understanding of the happy ending as much more ambiguous than commonly thought. Thus, the thesis provides an investigation of the ending as being both the Master-Signifier that quilts to field, but as Krecic suggests the ending is also on the verge of a new beginning.

It seems as if we went from times where the ending was everywhere, from the happy endings to the end of grand narratives and the end of history, to times that cannot end. Following Alenka Zupancic and Jela Krecic, this thesis argues that the many "end of" theories inaugurates something rather different – the impossibility to end. It is rather interesting that we today find the series, the most dominant medium of entertainment because its structure seems to fit so well in these unending times. We have certainly changed from grand endings to more minor endings- if any at all. The series has an intimate relationship with the drive which seems to provide it with a clear aversion to the ending. Since the series is structurally defined to not end, this thesis investigates the small endings permitted by the serial logic. Through an examination of the episodic ending this thesis -following Ryan Engley- entertains the relationship between the episodic end and the end of the analytical session in Lacan and Freud. Furthermore, this thesis closely examines the most iconic serial endings.

Indledning

Der er dedikeret megen filosofisk tankevirksomhed til begyndelser, men overraskende lidt til afslutninger. Specialets oprindelige ide var at undersøge afslutninger, særligt ville jeg undersøge forholdet mellem det tyvendeårhundredes mange afslutninger "End og History, End of Grand narratives osv." og nutidens manglende afslutninger. Her ville jeg bruge Alenka Zupancic, Slavoj Zizek og anden Lacaniansk teori, til at komme ind på hvad det vil sige at afslutte noget. Igennem min litteratursøgning fandt jeg dog at den mest relevante litteratur om dette emne var på

slovensk, hvorfor jeg kun havde brudstykker af relevant teori. Flere af disse brudstykkester inddrog film til at vise hvordan afslutningen i dag synes at være umulig. Igennem kyndig vejledning blev specialets genstandsfelt således afslutninger i film og serier. Dette emne besidder næsten lige så lidt teori som afslutningen selv. Der er dedikeret ganske få værker udelukkende til filmafslutninger, samt ganske få kapitler om serier afslutninger. Ved nærmere undersøgelse findes der kun en artikel, som undersøger forholdet mellem afslutninger i film og serier på filosofisk vis – Jela Krecic' artikel "In Defence of Happy Endings, or, Where Lies the Trap of Never-Ending Stories". Denne tekst er således omdrejningspunktet for specialet. Det er ganske interessant, at Krecic netop forsøger at vise – med henvisning til Zupancic – hvordan vi er gået fra en tid med klare afslutninger, til en tid uden afslutninger – fra filmen til serien. Som nævnt er der ganske lidt teori knyttet til afslutninger omkring film og serier, hvorfor specialet deler referencer med Krecic' tekst. Dette skal ikke ses som et udtryk for dovenskab, derimod findes der blot en bog der helhjertet skriver om happy-endings. James Macdowell har i sin bog om happy-endings indsamlet stort set alt kritik af disse film, samt forsøgt at udfolde en seriøs akademisk teori om disse film. Derfor er det kun naturligt at enhver tekst, som ønsker at undersøge happy-endings må starte hos ham.

Specialet vil starte med kort at præsentere teorierne "End of History" og "End of Grand Narratives" Dette vil blive gjort med henblik på deres senere brug, derfor bør man ikke blive fortvivlet, når specialet går direkte fra disse teorier til en præsentation af happy-ending film.

Dernæst vil specialet præsentere den klassiske opfattelse af happy-endings, dette er således hverken Macdowells eller Krecic opfattelse, derimod er det den gængse opfattelse. Den klassiske opfattelse er baseret på Macdowells indsamling af kritikens påstande om disse film. Således vil jeg først præsentere en klassisk opfattelse af happy-endings, dernæst vil jeg forsøge at opstille en teori, som kan forklare hvordan en sådan afslutning er mulig. Dette vil blive gjort med henvisning til Jacques Lacan og Slavoj Zizek. Ligeledes vil der blive undersøgt hvilken funktion happy-endings har for publikummet. Efter at have påvist den klassiske opfattelse, vil specialet udfordre denne opfattelse. Dette vil især ske med henvisning til Krecic og hendes fremragende analyse af filmen Casablanca. Dermed vil specialet vise hvordan happy-endings ikke er så utvetydig, som de bliver gjort til, samt vise hvilken funktion afslutningen spiller.

Efter filmen går specialet videre til serien, hvor Alenka Zupancic og Krecic vil blive inddraget, dette vil have til formål at vise hvordan det tyvendeårhundredes mange "End of" teorier har haft stor indflydelse på hvordan vi forholder os til afslutninger i dag. I det enogtyvendeårhundrede synes afslutningen at være en umulighed. Her vil jeg ligeledes inddrage relevant serie og medie teori, og dermed udfolde hvorfor serien ikke kan afslutte. Det vil ligeledes blive argumenteret at serien synes at være et symptom på kapitalismens umulighed til at afslutte. Serien er struktureret på en sådan måde at afslutninger ikke synes at forekomme. Derfor vil specialet undersøge de provisoriske afslutninger altså de episodiske afslutninger. Der vil blive lavet en sammenligning mellem den psykoanalytiske session og den episodiske afslutning. Her vil jeg inddrage den Amerikanske filosofi Ryan Engley, samt at udfolde begreberne om drift og begær. Det er en påstand igennem hele opgaven, at serien ikke kan afslutte, hvilket står i stor kontrast til mange af de mest populære serier, der netop afslutter. Derfor vil de serielle afslutninger bliver undersøgt og påvise hvordan deres afslutning fungerer. Slutteligt vil specialet forsøge at formalisere afslutningen i henholdsvis filmen og serien. Afslutningens diskurser vil forsøge at opstille de respektive afslutninger, samt vise deres samfundsmæssige rolle. Jeg skal her ligeledes noterer, at specialet er blevet udtænkt og skrevet i Finland. Derfor forekommer stort set alle citater på engelsk, da de finske biblioteker ikke bugner med danske oversættelser. Derudover vil jeg nævne, at "End of teorier" henviser til det tyvendeårhundredes "End of History" og "End of Grand narratives" det kunne ligeledes henviser til de mange andre af disse teorier, men det er særligt disse to, som fremgår i specialet.

Problemformulering

Hvordan adskiller afslutningen i klassiske happy-ending film sig fra den moderne serie - og hvilken rolle spiller det tyvendeårhundredes 'End of teorier' for denne adskillelse.

Afslutningens århundred

Det tyvendeårhundred var på mange måder afslutningernes epoke, hvor ikke blot et århundrede og et årtusinde blev afrundet, også den kolde krig og dermed Sovjetunionen ophørte i denne epoke. I den akademiske verden måtte fastforankrede fænomener som historien, realiteten, mennesket, og de store narrativer måtte lade livet. I den sociale sfære var atombomben og dets

trussel om selve livets afslutning yderst presserende. Det tyvendeårhundrede var altså på mange måder stærkt påvirket af afslutninger, der opløste og besvarede mange menneskelighedens centrale spørgsmål. Af de mange afslutninger som perioden introducerede, er historien- og de store narrativers afslutning formentlig de mest skælsættende.

Fukuyama og historiens afslutning

i 1989 udgav Francis Fukuyama i en artikel, det første uddrag om hans tese om historiens afslutning. Fukuyamas tese var at vi havde nået historiens afslutning, igennem Sovjetunionens forfald. Fukuyamas tese er begrundet i Alexander Kojevs læsning af Hegel og historiens udvikling. Historien udvikler sig igennem modstridende ideers, hvor til historien vil nå sin ende når verden samles under en ideologi eller styreform, der vil opløse alle modsætningsforhold og dermed opløse ideologi – og historien som sådan. Fukuyama så dette stadie som opnået ved Sovjetunionens forfald ” The triumph of the West, of the Western *idea*, is evident first of all in total exhaustion of viable systematic alternatives to Western liberalism.” (Fukuyama. 1989. S, 3). Det liberale demokrati stod til at sejre over alle historiens hidtidige ideologier, således var det blot et spørgsmål om tid før Sovjetunionen ville falde, eller tilskrive sig det liberale demokrati – hvilket der allerede var tegn på igennem reformer. Med sejren over kommunismen var der intet seriøst ideologisk eller økonomisk alternativ til det liberale demokrati tilbage. Historiens afslutning betyder altså ikke, at tiden ophører eller at intet ny kan opstå – der vil stadig blive skrevet nye bøger -, men derimod betyder det ende på ideologi og modstridende verdenssyn. At modsigelser ophæves sammen med historien, betyder ikke at krig og disharmoni mellem stater ikke kan forekomme. Derimod betyder det, at selv hvis disse opstår, er det ikke noget der nedbryder det liberale demokrati som global styreform- med andre ord, er det ikke noget kapitalismen ikke kan overkomme.

De store fortællingers død

Jean François Lyotard afskrev i 'The postmodern condition' de store narrativer eller metanarrativer. Disse kan karakteriseres som narrativer der forgiver at kunne gengive totalitære

forklaringer på forskellige historiske begivenheders sammenhæng, med henvisning til en universel gyldig sammenhæng. ” some grand narrative, such as the dialectics of Spirit, the hermeneutics of meaning, the emancipation of the rational or working subject, or the creation of wealth.” (Lyotard. 1984. S, XXIII). Igennem det tyvendeårhundredes metafysiskkritik og teknologiske udvikling kan disse narrativer ikke længere opretholdes. Derfor påkalder Lyotard de små narrativer – lokale sprogpil med henvisning til Wittgenstein – disse er lokale narrativer, der internt konkurrer med hinanden, således at der ikke findes universelle sandheder, der kan forklare alle andre sandheder, men derimod mindre sandheder, der alle indgår i et vidensfelt. Dette kan ligeledes siges at være indgangen til det man kan kalde postmodernismen ” Simplifying to the extreme, I define postmodernas incredulity toward metanarratives.” (Ibid. S, XXIV). Postmodernismen handler således om at påvise hvordan alle store narrativer er nedbrydelige, eller påkalder sig en referent, der står uden for den sproglige diskurs – og dermed giver mening til hele feltet, uden selv at være betinget af feltet i sig selv. Vi kunne hævde at en metanarrativ måske kan siges at være en klassiske happy-ending. Dette og ovenstående afsnit om historiens afslutning, har til formål, at præsenterer kort hvad jeg kalder det tyvendeårhundredes ”End of” teorier. Disse vil blive genbesøgt efter analysen af afslutningen i happy-ending film. Således forlader vi Fukuyama og Lyotard for en stund. Specialet vil nu gå over til undersøgelsen af afslutningen i happy-ending film.

Happy ending

Hollywood happy endings er velsagtens blandt de mest udbredte og kendte former for film afslutninger. Happy ending film er kendt for deres struktur hvor hovedrollen/helten først introduceres, dernæst møder denne en forhindring der må overkommes for at opnå et bestemt mål. Afslutningen i disse film har sit omdrejningspunkt i at samle og forløse narrativet, således sejre helten til sidst og afslutningen er det punkt efter sejren hvor alt igen er godt. Denne strukturelle logik er ikke udelukkende et Hollywood fænomen, men noget vi finder i de fleste eventyrer, der typisk ender med ”og de levede lykkeligt til deres dages ende”. Happy endings kendetegnes ligeledes ved det romantiske par, der ved afslutningen får hinanden og tilbringer resten af deres liv sammen i evig lykke.

Happy endings er særdeles udbredt og hyldet blandt forbruger- der findes næppe folk i dag, som ikke kender en film med en lykkelig slutning. Trods dette er happy endings stort set negligeret i akademiske kredse, hvor der er blevet skrevet overraskende lidt om hvad der teoretisk kendetegner en happy ending film i forhold til hvor megen film teori og filosofi, der er blevet produceret. Et eksempel på dette kunne være: Shelia Kunkles antologi *Cinematic cuts: Theorizing film endings*, hvor flere prominente navne som Todd McGowan, Slavoj Zizek, Fabio Vighi m.fl. Her modtager happy endings en halv side, ud af 337. Når den akademiske opmærksomhed alligevel falder på happy endings er det ofte, med henblik på at kritisere eller afskrive dem som værende ideologiske, konservative, patetiske osv. (MacDowell. 2014. S, 2). Kritikken opstår som ofte fordi happy endings slutter med et komplet narrativ – en lukket enhed- samt det succesfulde romantiske par ved afslutningen af filmen, optræder som værende et produkt af fiktion, eller decideret urealistisk. Jela Krecic mener at kritikken består i selve det punkt hvori i de ender:

” The mere fact that something ends seems fake and artificial. The problem many critics and theoreticians sense in Hollywood is its incompatibility with so-called real life (...) The happy ending concludes the story of the couple at the point where – according to a certain perception of realism or authenticity- it should only just begin. This is why a happy end appears as a conspicuously artificial construction: it offers happiness where there should only be misery or at least the monotony of everyday life.” (Krecic. 2020. S, 161).

Happy endings er urealistiske netop fordi de afslutter, eller fordi de afslutter på den måde de gør, de konkluderer narrativet, hvilket er i stærk modsætning til vores hverdagsopfattelse af livet, som går videre og hvor kærlighed ikke er evigt lyksalig, men derimod også bliver ”normaliseret”. Den manglende opmærksomhed fra de akademiske kredse kan skyldes, at den lukkede afslutningen virker ideologiske og urealistisk. Generelt synes teoretikere at være mere interesseret i de film, som ikke forfalder til den lukkede afslutningen, men derimod arbejder med en åben eller tildeles åben slutning, da disse synes at være mere i overensstemmelse med virkeligheden.

Der findes kun James MacDowell, der helhjertet vier en hel bog til happy endings, derudover findes der forskellige – igen overraskende få – videnskabelige artikler der forsøger arbejde konstruktivt med happy endings. I det første kapitel af bogen redegør MacDowell for hvordan happy-endings ofte er blevet fremstillet af diverse teoretikere. Jeg vil her forsøge at udlægge den

klassiske opfattelse af disse film. Derfor vælger jeg at citerer de original tekster, således at der ikke hersker nogen tvivl om, at dette ikke er MacDowells pointe, men derimod teoretikernes.

Happy endings henviser til de mange klassiske Hollywood produktioner, ligeledes henviser til den konvention, der herskede i film i mange år- at det ofte endte lykkeligt. film-teoretiker/historiker David Bordwell skriver:

” It is significant that of one hundred randomly sampled Hollywood films, over sixty ended with a display of the united romantic couple – the cliché happy ending, often with a ”clinch” – and many more could be said to end happily.” (Bordwell. 1985. S, 159). (Det bør nævnes at Bordwell ingen kilder har på dette sample, som MacDowell 2014 har noteret). Om Bordwells påstand er faktisk eller ej, skal specialet ikke dvæle ved, dog er det sigende for den intuitive ide man har om disse film.

MacDowell har analyseret forskellige filmteoretikers brug af happy endings, samt medgivet sine egne analyser af happy ending film. MacDowell nævner at flere filmteoretikere og kritikere udfolder happy endings, men med henblik på at afskedige disse. Filminstruktør Fritz Lang har ifølge MacDowell givet en definition på happy endings, der ræsonnerer med den umildbare opfattelse af disse film:

”The traditional happy-ending story is a story of problems solved by an invincible hero, who achieved with miraculous ease all that his heart desired. It is the story of good against evil, with no possible doubt as to the outcome. Boy will get girl, the villain will get his just deserts, dreams will come true as though at the touch of a wand” (Lang. 1948.)

Ifølge MacDowell er Langs definition af happy endings en overdrivelse, men problemet er at alle er indforstået med hvad han fremstiller, vi kan nemt finde film som mere eller mindre passer ind i denne fremstilling (MacDowell. 2014. S, 7). Her kunne man advokere for film som: Star Wars, The Notebook, It's a Wonderful Life osv. På det narrative plan er der bestemte elementer som ovenstående, der skal være gældende hvis en film skal fungere som en happy ending – foruden at

den skal afsluttes lykkeligt. Strukturelt er der som anført også bestemte tendenser eller regler der gør sig gældende for happy ending film.

”Within the terms of Hollywood’s own discourse, whether the happy ending succeeds depends on whether it is adequately motivated. The classical Hollywood cinema demands a narrative unity derived from cause and effect. The ending, as the final effect in the chain, should resolve the issues in some definite fashion.” (Bordwell. 1982. S, 2)

Happy endings er altså en lineær progression af narrativet – i den forstand at narrativet opbygges således at det forløses af afslutningen, hvor afslutningen er forårsaget af narrativets forudgående scener. Den narrative enhed har sin strukturelle betingelse gennem den lineære nødvendighed. Den lukkede afslutning tager ifølge Bordwell to forskellige former: forløsning eller epilog (ibid. S, 6) Forløsningen kan siges at være den hvor den centrale problematik bliver opløst til heltens fordel – eller foreningen af det romantiske par, mens epilogen ofte ender i stasis, hvor afslutningen efterligner begyndelsen – disse afslutninger kan optræde i samme film. Epilogen kan ligeledes være en markør, der indikerer at problemerne er overstået og lykken igen huserer. Dermed er det centralt at afslutningen i de klassiske Hollywood at de centrale problemer bliver forløst, således at der ikke lure flere problemer efter afslutningen.

Bordwell viser os at en happy ending som afslutningsform, kun fungerer hvis den er en konsekvens af narrativet. Det giver ikke mening at protagonisten får sin kærlighed til sidst, hvis dette ikke er motiveret af narrativet. Afslutningen er altså en forløsning eller overkommen af narrativets antagonismer. Happy endings er altså ifølge Bordwell en lykkelig kulmination, der er kausalt forårsaget af narrativet. Kausalforholdet består altså af konflikter eller begivenheder (årsag), disse driver narrativet frem (virkning), hvor afslutningen er det sted i filmen hvor konflikterne løses (den sidste virkning). Afslutningen er på en og samme tid en effekt og det som sætter en stopper for effekterne. Afslutningen samler alle filmens narrative tråde op, og binder dem sammen til en kohærent helhed omkring narrativet. Dermed befinder vi os altså i en happy-ending film når der er

tale en bestemt strukturel opbygning igennem forhindringer, der driver narrativet frem dets afslutning, hvor afslutningen står i eller efter forløbet. Centralt for opfattelsen af happy-endings er at afslutningen opsamler alle de narrative tråde, så handlingsforløbet bliver afsluttet fuldstændig utvetydigt.

Den store finale – En mesterlig afslutning

Dette afsnit vil have til formål at teoretisere og udfordre opfattelsen af afslutningen i happy-ending film, som værende et produkt af en kausalstruktur. Afsnittet vil hævde, at der nærmere er tale om en omvendning af kausalforholdet. Dette vil blive begrundet igennem Lacans meningsstruktur (Signification- her vil både mening og betydning henvise til signification) hvordan mening optræder retroaktivt gennem et fæstningspunkt. Afsnittet vil argumentere for at afslutningen fungerer som et privilegeret fæstningspunkt, der gengiver narrativet på en meningsfuld og kohærent måde. Disse argumenter har til formål at påvise hvorfor vi oplever afslutningen som en naturlig og nødvendig konsekvens af narrativet, samt hvordan afslutningen skaber en helhed og kohærens. Afsnittet vil dermed påvise hvordan Happy endings i den klassiske forstand bidrager subjektets fantasmatiske imaginære.

Dernæst vil afsnittet vise hvordan happy-ending afslutninger er mere tvetydige, end hvad den klassiske opfattelse giver udtryk for. Dermed vil kapitlet vise hvordan Afslutningen ikke blot samler narrativet, men ligeledes indvier en ny begyndelse. Det er her vigtigt at notere, at det kan forekomme at kapitlet laver en selvmodsigelse, men der er nærmere tale om en udfoldelse af to forskellige dimensioner af afslutningen. Denne "selvmodsigelse" kan beskrives som følgende: Først præsenterer specialet et teoretisk grundlag, for hvordan afslutningen i disse film fungerer, baseret på ovenstående fremstilling. Teorien bringer dog nogle enkelte rettelser af fremstillingen. Dernæst vises det hvordan happy-endings har en fantasmatisk funktion, samt hvilke konsekvenser dette har for seeren. Efter disse afsnit skifter specialet position, hvor jeg vil påvise igennem Krecic og Macdowell, at happy endings ikke er så entydige som den teori jeg har opstillet, gør dem til. Dette betyder ikke at jeg afskriver den første teori, derimod bliver den forfinet.

Afslutning stammer fra det latinske ord Terminus eller Finis, der begge henviser til grænse eller et slutpunkt. Happy-ending er så at sige en/et lykkelige grænse- eller slutpunkt. Afslutningen er det sted hvor resolution eller meningsfuldhed opstår. Det er særligt interessant at Jacques Lacan i sin teori om signifiantkæder, netop hævder at det ikke blot er ved afslutningen, at vi kan se meningen med det hele, derimod er det afslutningen selv, som skaber mening.

Lacans meningsstruktur tager sit udgangspunkt i Ferdinand de Saussures lingvistiske teori om forholdet mellem signifianter og signifierer. Signifianten er det akustiske billede, der betegner et begreb eller koncept, det betegnede begreb er signifieren. Saussure bruger et træ som eksempel: her er signifieren, det billede eller det begreb som opstår når vi hører ordet træ- mens selve ordet (Læst eller hørt) er signifianten. (Saussure. 1991. S, 419). For Saussure indgår signifiant og signifier i et gensidigt en til en forhold, hvor hver signifiant har en tilsvarende signifier. Det gensidige forhold betyder, at der er enhed mellem betegnet og betegner, således at de korresponderer med hinanden på en meningsfuld måde. En til en forholdet er ikke kausal nødvendighed, derimod kan forskellige signifianter sættes i stedet for en anden og stadig betegne en signifier. Eksempelvis kan signifianten blæksprutte udskiftes med Squid, Tintenfisch, Calamar, eller lula og stadige henvise til det samme begreb. Lacan tager denne tråd op fra Saussure. Således er Lacan enig i at signifianter i sig selv ikke kun har en signifier, men derimod er det i sammenspil med andre signifianter at mening opstår – Som når man bruger to flintesten til at skabe ild. Vi kan her bruge signifianten bjørn: En bjørn er et pattedyr, der lever i skoven og spiser alt fra bær til fisk. Her kan vi se hvordan signifianten bjørn kun kan gøres meningsfuld igennem andre signifianter. Det er også på dette niveau at vi kan se hvordan signifianter opnår en eller anden form for selvstændighed ved at differentierer sig fra andre signifianter – en bjørn er en bjørn fordi det ikke er en hest. Signifianterne har deres differentieret mening igennem det Lacan kalder den store Anden (den Anden) – dette betyder altså at vi ved at en fisk henviser til en bestemt genstand, fordi det er sådan konkrete andre, bruger betegnelsen. Dog kan vi ikke henviser til konkrete andres brug, hvorfor vi henviser til den Anden – man kunne sige: Sådan siger man, man konnoterer her den Anden (Flisfeder. 2012. S, 29). På dette niveau adskiller Lacan sig som sådan ikke fra Saussure. Saussure mente ligeledes at sproget bestod af relationelle forskelle, der ligeledes udgjorde et sprogspil (den Anden), som fast holdte betydningen mere eller mindre fast.

Lacan adskiller sig dog fra Saussure og udvikler en anden måde hvorpå vi kan genere mening igennem en sætning. "every real signifier is, as such, a signifier that signifies nothing." (Lacan. 1997. S, 185). Citatet henviser til, at signifianten får primær status hos Lacan, det er således ikke længere en, en til en korrespondens mellem signifianten og signifiien, som skaber mening. Derimod er det signifianten, der retroaktivt skaber mening.

For Lacan optræder meningen med en given sætning ikke igennem ordenes relation til hinanden derimod er det, det sidste ord som determinerer og fikserer hele sætningens betydning. Vi kan tage en sætningen som: Julen er i virkeligheden.....) denne uafgjorte sætning har ingen betydning, men indeholder potentiel betydning- den afventer så at sige sin dom. Denne dom kan tage mange forskellige drejninger: Julen er i virkeligheden: børnenes fest/ en lortetradition/ den måned hvor flest hunde bliver født. For at blive i julens tema, er afslutningen den der bringer gaver til sætningen – i form af betydning. Den første del af sætningen får altså først sin betydning retroaktivt igennem afslutningen. "The sentence only exists as completed and its sense comes to it retroactively. We need to have got right to the end" (Ibid. S, 262-63). For at krystalliserer forholdet mellem signifianten og dens signifie, kan vi se hvordan der ikke optræder et en til en forhold. Den første sætningen Julen er i virkeligheden børnenes fest henviser til et koncept om glade børn der leger og synger, mens sætningen julen er i virkeligheden en lortetradition henviser til en mere dyster opfattelse, der ikke er indeholdt i det første koncept.

Dette bringer os til filmen, der måske er det bedste eksempel til at vise hvordan signifianter langt fra er selvindlysende, men derimod er deres betydning altid et retroaktivt produkt, frembragt gennem et slutpunkt. I John G. Avildsens film 'The Karate Kid' (1984) (Jeg refererer løbende til denne film efter egen hukommelse og igennem et referat hos IMBd) har vi det ikoniske eksempel med "vax on, vax off": Viceværten Mr. Miyagi har lovet teenageren Daniel at lære ham karate, i stedet for kamptræning bliver Daniel sat til at polerer biler og male Mr. Miyagis stakit. Som seere af denne scene opfatter vi (ligesom Daniel) dette arbejde som værende udnyttelse af Daniel, der blot laver husarbejde – løftet om karatetræning er altså blot et dække for husarbejde. Scenen hvor Daniel polerer biler bliver først forståelig for os, når i en ny scene, hvor Daniel konfronterer Mr. Miyagi og nægter at gøre hans husarbejde. Mr. Miyagi beder Daniel om at vise ham "Vax on, Vax off" bevægelsen, hvor efter Mr. Miyagi angriber ham. Daniel kan nu forsvare sig mod disse angreb

igennem muskelhukommelse i form af "Vax on, Vax off" bevægelsen. Her ser vi hvordan hver scene i filmen ikke er selvforklarende, men derimod altid afhængig af en ny scene, der retroaktivt om danner de forudgående scener ind i en forståelsesramme og dermed oplyser dem om deres mening. Pointen her er selvfølgelig at scenen hvor Daniel polerer biler, kunne være et udtryk for mere end en ting: arbejdes udnyttelse, alternativ karatetræning, reklame for amerikanske biler osv. Det er først når den "virkelige" effekt bliver vist/ aktualiseret, at vi kan lave den retroaktive bevægelse og dermed se den/de forudgående scener som det de selvfølgelig altid var – karatetræning/årsagen.

Anderledes formuleret kan det siges, at indholdet bliver oplevet og nærmest transcendentalt lageret, men det kan først tilgås med retroaktiv virkning. Den retroaktive bevægelse opstår igennem et afslutningspunkt, der sætter stopper for de forudgående sceners mangefold af betydning, det er først fra dette punkt at det forudgående bliver 'læseligt' for os som en kohærent enhed. Disse afslutningspunkter kalder Lacan for *Point de capiton*.

Point de capiton fungerer som det punkt der fastholder betydningen i sætningen, den negler betydning fast til signifianten "the intervention of a 'quilting point (*point de capiton*)' retroactively stabilizes-totalizes the field and specifies the efficiency of the causes – that is, the way the causes will act" (Zizek. 2007. S, 29). Point de capiton (fæstningspunktet) er betydningsdannelsens strukturelle dimension – vi læser en sætningen og ved dens ende fæstnes meningen med hele sætningen, således at de første ord får deres betydning med tilbagevirkende kraft.

Fæstningspunktet stopper altså signifianternes endeløse glidning og fastholder en bestemt betydning. Afslutningen informerer de forudgående signifianter og oplyser dem om deres betydning. Her ser vi altså hvordan betydning, ikke er noget vi tilgår gradvist eller direkte, derimod har betydning sit omdrejningspunkt omkring et gab, der retroaktivt bliver dækket over.

I filmen har vi således flere afslutningspunkter eller fæstningspunkter der gør diverse scener forståelige for os. Dette rejser dog spørgsmålet om hvilken status filmens reelle afslutning har. Hvis vi har et fæstningspunkt 1, der retroaktivt bestemmer de forudgående sceners betydning, vil et senere fæstningspunkt 2 kunne ændre opfattelsen af punkt 1 osv. Dette ser vi eksempelvis i film

der operer med plottvists. Sheila Kunkle har vist hvordan dette fungerer i filmen ”Den Sjette Sans” (1999) hvor psykologen Malcolm (Bruce Willis) i begyndelsen af filmen bliver skudt i sit hjem af en indbrudstyv. Det virker uklart om Malcolm overlever, men efter denne scene skiftes der til en ny scene hvor vi ser Malcolm i live og tilbage i sit virke, vi ser igennem hele filmen Malcolm snakke til sin kone og andre mennesker, hvilket bekræfter os i at han overlevede indbruddet. Malcolm har til opgave at behandle en dreng, der hævder at kunne se og tale med de døde. Gennem det meste af filmen oplever vi denne dreng som værende plaget af vrangforestillinger. Mod filmens slutning bliver det dog klart for os, at Malcolm faktisk døde ved indbruddet og det er derfor drengen kan tale med ham. Efter denne viden går vi tilbage i filmen og finder spor, der indikerer at han selvfølgelig hele tiden var død. (Kunkle. 2016. S,16).

Pointen her er at filmens afslutning fungerer som det sidste fæstningspunkt – et mere privilegeret fæstningspunkt- der fungerer som en mester over alle de andre punkter, og dermed samler dem alle under en absolut forståelse. Film operer med fæstningspunkter igennem hele narrativet, disse illustrer hvordan vi som subjekter altid danner betydning retroaktivt, men filmens afslutning kan ændre koordinaterne for alle disse punkter og samle dem alle under en betydning.

Dette er kendetegnet for happy-endings, der ” retroactively connects elements of the narrative and delivers it as a whole (story)” (Krecic. 2020. S 167). Happy endings sammen syer de forudgående scener således at de bliver til et meningsfuldt narrativ, hvor narrativet ikke har nogen løse tråde. Afslutningen i Happy endings giver et fæstningspunkt, der underordner alle scenerne til et punkt.

Det er ikke et ukendt fænomen at man har set en film, der undervejs har været stimulerende og ganske interessant, men hvis afslutning er så dårlig at man afskriver hele filmen, som katastrofal – det omvendte kan også være tilfældet hvor filmen er kedelig, men afslutningen redder hele filmen. Afslutningen har en bestemmende kraft på vores helhedsvurderingen af filmen, den former/fæstner så at sige vores generelle opfattelse af filmen som helhed. Afslutningen er i disse både et bestemt fæstningspunkt, men ligeledes en dommer eller mester, der definerer hele filmens opfattelse. Denne mester rolle er ikke uvæsentlig i forhold til fæstningspunktet. I den Lacanianske teori er mesteren (Mester-Signifianten) tæt forbundet med fæstningspunktet. Fæstningspunktet og Mester-Signifiantens særlige forhold kan informere os om hvordan

afslutningen i Happy endings fungerer eller hvad der gør, at de modsat andre film, netop kan konkludere et narrativ, modsat film med tvetydige eller åbne afslutninger.

” the “Master-Signifier,” a signifier without a signified” (Flisfeder. 2012. S, 29) Mester-Signifianten er grundløs signifiant, den er selvreferentiel i den forstand at den fungerer som eksempelvis en far skal forklare sit barn hvorfor det skal rydde op ”fordi jeg siger det!”. Mester-Signifianten har altså ingen nødvendig årsag – der er ingen grunde til at barnet skal rydde op, andet end fordi faderen siger det. Handlinger (at rydde op) får altså sin oplysning igennem henvisning til faderen (Mester-Signifianten). Mester-Signifianten fikserer altså betydning, eller fungerer som garant for andre signifianters betydning. Dette minder på mange måder om fæstningspunktet, der ligeledes generer betydning til signifiant kæderne. ” the Master is the one who invents a new signifier, the famous “quilting point” which stabilizes the situation again and makes it readable” (Zizek. 2006 a. S, 37). Zizek beskriver her forholdet mellem Mester-Signifianten og fæstningspunktet, Mester-Signifianten er den signifiant der indsætter fæstningspunktet. Vi kan forstå dette via en politisk kontekst, hvor en et nyt problem opstår eksempelvis klimakrisen: Mesteren er den som intervenserer og fortæller hvordan vi skal forholde os til klimakrisen, således skaber mesteren en ny forståelse og gør hele feltet forståeligt igen. (Zizek. 2010. S,133). Mester-Signifianten er altså fæstningspunktet, der giver betydning til et helt felt af signifianter, således opnår hver signifiant betydning igennem Mester-Signifianten, samt at differentierer sig fra denne (ved at have et positivt indhold). De flydende signifianter opnår en fast betydning, ved at pege tilbage til den grundløse Mester-Signifiant:

”The Master-Signifier defines the relation between the series of signifiers, which turn back toward the Master-Signifier as their primary point of differentiation. It is a completely *contingent*, particular content, retroactively posited as *necessary* by the existing state of things – by the series of ordinary signifiers, which derive their own meaning by way of the their differentiation from the Master-Signifier. The Master-Signifier is thus the signifier of the form itself. (...) In order for all the other signifiers to have some kind of static or ultimately fixed meaning (to posit their own meaning as necessary), they must all refer back to the unary point of the Master-Signifier.”

(Flisfeder.2012. S, 44)

Mester-Signifianten er den instans, der sætter fæstningspunktet, som strukturer alle andre signifikanter og bestemmer deres betydning. Det interessante her er hvordan Mester-Signifianten omdanner et kontingent felt til et nødvendigt. Mester-Signifianten er altså det punkt der indtræder og samler alle de flydende signifikanter og gør deres betydning nødvendig, således at det kun er igennem Mester-Signifianten at vi kan se en kohærent helhed, der på harmonisk vis ikke har nogen mangler.

Mester-Signifianten som fæstningspunkt er instrumental for at kunne analysere happy-ending film. Den eneste måde hvorpå vi kan opfatte afslutningen i disse film, som værende helhedsskabende, nødvendige og uden tvetydige løse tråde, er netop fordi disse film afslutninger fungerer som Mester-Signifianten. En happy-ending kan skabe enhed omkring dets narrativ, fordi afslutningen forekommer at være en naturlig og nødvendig udfoldelse af de forudgående scener. Nødvendigheden indtræder dog først i filmen fra afslutningens position – således er det først fra afslutningen, at vi kan sige ”selvfølgelig, det kunne ikke være anderledes”. Her kan vi igen tage 'The Karate Kid'

I 'The Karate Kid' møder vi teenageren Daniel LaRusso, der flytter fra New Jersey til Californien med sin mor. Livet i Californien lever ikke op til modernes løfter, og Daniel er svært utilfreds med situationen. Daniel møder en aften på stranden den smukke Ali, men deres møde bliver afbrudt af gruppe 'bøller' fra den aggressive karate dojo Cobra Kai, ledet af Alis ekskæreste Johnny Lawrence. Johnny er stadig interesseret i Ali og derfor bliver Daniel hurtigt offer for Johnny og hans venners vrede. Daniels problemer vender efter viceværten Mr. Miyagi forsvare Daniel og bekæmper Johnny og hans venner. Mr. Miyagi lover at træne Daniel op til den store Karateturnering, hvor han vil møde Johnny i finalen. Trods Cobra Kai's mange beskidte trick, vinder Daniel finalen over Johnny. Efter sejren kaster Ali sig omkring Daniel og Johnny overrækker ham trofæet, hvorefter filmen slutter. Daniel vinder ved at bruge et bestemt spark-traneteknikken- dette spark ser vi en

gang tidligere i filmen udført af Mr. Miyagi. Mr. Miyagi øver traneteknikken på stranden mens Daniel træner balance i vandet.

Afslutningen på filmen virker altså som om den har sin nødvendighed gennem narrativet, men Daniel kunne lige så vel have brugt en anden teknik – Eller Johnny kunne have nægtet at kæmpe, eftersom hans træner ville have ham til at bruge beskidte tricks. Denne afslutning ville henvise til, hvordan Johnny overkommer sine problemer og dermed lader Daniel vinde. Begge alternative afslutninger, ville kunne begrundes have det forudgående narrativ.

”the experience of a linear ”organic” flow of events is an illusion (albeit a necessary one) that masks the fact that it is the ending that *retroactively* confers the consistency of an organic whole on the preceding events. What is masked is the radical contingency of the enchainment of narration, the fact that, at every point, things might have turned out otherwise” (Zizek.1991. S,69).

Pointen er afslutningen er fuldstændig kontingent men når den indtræder, binder den alle de forudgående scener sammen på en sådan måde at vi altid vil finde afslutningen nødvendig. Hermed kan se hvordan Bordwells teori om happy-ending afslutningen, som værende en naturlig konsekvens af narrativet er korrekt, men af de forkerte grunde. Det er ikke fordi afslutningen afstedkommes af narrativet, men derimod at narrative kunne have afsluttet på mange forskellige måder, men når afslutningen indtræder, fungerer den som den eneste mulige og dermed retroaktivt former narrativet efter den.

Afslutningen i happy endings formår at binde de centrale konflikter og person sammen mod afslutningen, hvor der oftest er en central problemstilling der skal løses. udkommet af denne løsning binder de forudgående scener sammen igennem afslutningen og fremkalder dermed en følelse af nødvendig progression. Denne følelse eller oplevelse, er så at sige betinget af vores egen miskendelse af situation.

Afslutningen i 'The Karate Kid' viser denne miskendelse, hvor en begivenhed først fremstår som værende kontingent, men ved begivenhedens gentagelse bliver den retroaktivt cementeret som nødvendig "Kun i kraft af gentagelsen bliver denne begivenhed anerkendt i sin symbolske nødvendighed – finder den sin position i det symbolske netværk, bliver den realiseret i den symbolske orden." (Zizek. 2010. S, 104). Det er præcis denne måde vi skal "se" Daniels spark i finalen: ved første visning, er det blot endnu et af mange forskellige scenariske elementer, men når denne begivenhed gentages, ophøjes den som en central nødvendighed for hele filmen – vi behøver blot at tænke på hvad der generelt bliver forbundet med filmen: sparket – Miskendelsen er altså, at vi ved afslutningen tilskriver, det første moment en vital betydning, men pointe er, at den først får denne vitale status anden gang, eller ved afslutningen. Her kan vi også se den libidinale forbindelse til Mester-Signifianten, gennem ekskluderingen af de mange potentielle udkom. De ikke-realiserede scenarier, dukker op hos seerne som et nydelsesfuldt fantasmatisk element. Fraværet af de forskellige frembringer et ekstra element, som bliver genstand for nydelse "det er denne forsagelse, denne opgiven af nydelsen selv, der frembringer mer-nydelse." (ibid. S,126).

Det er altså kun fra afslutningens position at vi kan se hele filmen som et sammenhængende og nødvendigt narrativ. Happy-ending film har altså ikke en præfabrikeret betydning eller indre essens, derimod får filmen essens eller denne essens skabes fra afslutningens punkt, således at det forekommer os som værende altid allerede meningsfuld. Denne oplevelse er på mange måder korrelativ med selve akten af at optage og producerer en film " The ultimate example of such careful stitching of the film material is the Hollywood film industry, more precisely, its continuity editing which covers up all the signs of movie-making machines" (Krecic. 2020. S, 162). Krecic pointe er, at film netop forsøger at fjerne sin egen redigeringsproces.

Jeg vil her vise dette i eksempelvis Dirty dancing, hvor vi ser den som en kronologiske historie – fra begyndelse til slutning. Optagelsen af Dirty Dancing er dog ikke optaget i en kronologisk rækkefølge, derimod optager film alle scener, der forgår på samme lokation på en gang – gerne efter hvad der er mest rentabelt, da visse "kulisser" koster mere end andre. Dirty Dancing kan således have optaget filmens afslutning før filmens kronologiske begyndelse. Den oplevelse vi har

af kronologi, er altså et produkt af et stort redigeringsarbejde, der har til opgave at sammensætte narrativet, samt fjerne alle spor af filmoptagelsen – selve filmen fungerer altså som signifiant strukturen, hvor en scene ikke er selvforklarende, men altid må søge sin mening i næste scene. Scenerne er som signifianterne, de er manglende og kan kun opnå mening igennem flere scener og deres sammensætning. Afslutningen på filmen kan siges at være enden på redigeringsarbejdet for filmfolk, men begyndelsen på redigeringsarbejdet for seeren.

De klassiske film forsøger at dække over disse mangler således at de opnår et kohærent narrativ. Her kan det siges at Mester-Signifianten er som redigeringsprocessen, slutpunktet, der dækker over hullerne i narrativet, således at alle scenerne opfattes som meningsfulde i den narrative helhed. Det er også i denne sammenhæng at vi kan forstå de mange kritikeres anklager om happy end film som værende ideologiske.

Filmene forekommer ideologiske, fordi de skaber en totalitet – uden mangler – altså lover en helhed hvor modsigelser problemfrit ophæves. Vi har set at dette opnås igennem den retroaktive bevægelse hvor seeren miskender det kontingente som nødvendigt som konsekvens af fæstningspunktet eller Mester-Signifianten. Mester-Signifianten forskubber forholdet mellem det kontingente og det nødvendige for seeren. Når vi oplever noget i narrativet der forekommer usammenhængende eller meningsløst, opleves det ikke som værende en strukturel nødvendighed (sproget er ufuldkommen, signifianter er aldrig selvforklarende), men derimod som noget kontingent eller potentielt ” det er nok bare mig der ikke har fanget det endnu” således er mening altid til stede i disse lukkede film. Den lukkede afslutning manifesteres ofte igennem foreningen af det romantiske par (De levede lykkeligt til deres dages ende), eller med en efterligning af begyndelsen. Disse afslutninger kan læses som udtryk for den helhed filmene forsøger at skabe – det romantiske par hvor to sammensmeltes til en enhed, eller hvordan det gode sejre og opnår de efterstræbte mål.

Vi vil nu se på hvordan happy-endings forholder sig til subjektivering, nydelse og fantasi – dette vil blive gjort med henvisning til filmen *Sleepless in Seattle* (1993). Jeg skal her gøre opmærksom på, at *Sleepless in Seattle* er et eksempel jeg har fra MacDowell. Vi vil besøge filmen igen efter dette afsnit hvor MacDowells egen brug af filmen vil optræde. Da MacDowell ikke selv giver et referat af filmen vil jeg her give mit eget- baseret igen på hukommelse og IMDb. *Sleepless in Seattle* vil altså

først blive brugt som eksempel på den klassiske opfattelse af happy-endings, og efter dette afsnit, vil det blive vist hvordan den kan læses på en mere tvetydig måde.

Fantasmets om den lykkelige afslutning

I *Sleepless in Seattle* møder vi den midaldrende mand Sam der efter at have mistet sin kone, flytter med sin otteårige søn fra Chicago til Seattle. Sam er sønderknust og lider af søvnløshed, derfor ringer hans søn ind til en radiopsykolog juleaften. Sam snakker med psykologen om sine problemer og den magiske kærlighed han følte ved sin afdøde kone. Samtalen bliver sendt direkte i radioen ud til hele USA, hvor kvinden Annie fra Baltimore lytter med. Annie er selv forlovet med Walter, men hun bliver flere gange mindet om, at deres kærlighed ikke er magisk. Annie bliver forelsket i den ellers ukendte Sam, men bliver mindet om at hun ikke kan bo i Seattle, hvor det regner hele tiden. Sam modtager efter radioprogrammet en masse breve fra forskellige kvinder, der alle synes at han virker som den perfekte mand. Sønnen finder et brev interessant – Annie fra Baltimores brev – hvor hun forslår at de mødes på toppen af empire State building. Filmen slutter, ved at Annie afbryder sin forlovelse med Walter, for at møde Sam og sønnen ved Empire State – Sønnen har lokket Sam med til dette uvidende at det er for at møde Annie. Da Annie når til toppen af bygningen finder hun kun en taske, tilhørende sønnen. Sam og Sønnen kommer ud af elevatoren for at hente den glemte taske, hvorefter Sam og Annie møder hinanden for første gang, filmen indikerer et magisk øjeblik hvor Sam og Annie forelsker sig hvorefter de alle tre tager elevatoren ned sammen (IMDb).

Afslutningen viser hvordan gentagelsen af den magiske berøring bringer en nødvendighed til narrativet. Ligeledes fungerer afslutningen ved at fæstne hele narrativet således det retroaktive bliver indskrevet i en meningsfuldhed. *Sleepless in Seattle* giver en iscenesættelse af selve symboliseringens processen/ kasterationsakten og dennes overkommen. Her mener jeg at filmen viser hvordan Lacans tre registre fungerer. Den struktur som happy-endings og især denne film bruger, vidner om et tab på en helhed, som må eftersøges i et nyt symbolsk univers. Hvor afslutningen er stedet hvor det hele overkommes. Jeg vil her vise hvordan filmen faktisk

istandsætter en fornemmelse de fleste kender til, dette vil jeg gøre med henvisning til et lidt spøjst citat fra Alenka Zupancic, hvorefter jeg vil applicere citatet på filmen.

” With the cry there is the signifier as the carrier of the symbolic cut, and with it all subsequent symbolic differentiations. The background, which is constituted with this cry and appears, from a later perspective, as the lost pre-existing primordial Unity, is the imaginary. The effect of the symbolic cut itself, that is to say the consistency of the cut as such, is the real” (Zupancic. 2007. S, 37)

Hvad vi får her, er naturligvis frembringelsen af Lacans tre registre samt konstituerings det splittede subjekt. Det er præcis den samme struktur vi får i *Sleepless in Seattle*. Filmen starter med den grådkvalte Sam, der efter tabet af hans kone er sat fuldstændig perpleks i verden. Tabet af konen kan siges at være på linje med indtrædelsen i den symbolske orden, hvor subjektet må opgive sin komplementhed igennem at indtage et symbolsk mandat – dermed blive repræsenteret igennem sproget/ signifikanter, der ikke tilhører en selv men er nødvendige, for uden disse ville selvet ikke eksisterer. Det symbolske er således stedet der fratager os den harmoniske helhed (det imaginære), men paradokset er, at denne helhed kun opstår som en forstillet entitet igennem det symbolske selv. Det er ikke tilfældigt at vi aldrig oplever den imaginære helhed mellem Sam og hans kone, derimod oplever vi det kun som en forudsætning for filmen, eller ved Sams erindringer. Det imaginære fungerer som en forudsætning – noget der må gå forud for narrativet, som noget der er tabt. Det er præcis dette Zupancic henviser til, indgangen i den symbolske orden, konstituerer den præsymbolske enhed forud for selve indgangen. Den harmoniske helhed er således i den lacanianske terminologi ikke noget vi faktisk har oplevet, men derimod noget der kommer med selve tabet i indgangen til det symbolske. ”entrance into society requires the renunciation of enjoyment: one must indeed renounce one’s enjoyment, but this enjoyment is something that does not exist prior to its renunciation” (McGowan. 2004. S, 16).

Narrativet kan således læses som subjektets kamp på at overkomme eller udfylde sin mangel, og dermed blive komplet igen. Denne bevægelse kan siges at være drevet af den reelle rest, som splittet mellem det symbolske og det imaginære efterlader sig – objekt a

”Objet petit a is the “object- cause” of desire: not an actual object, but the lack of enjoyment, jouissance, objectified. As a pure parallax object, objet petit a is the “absent cause” of a “parallax gap”: it is the unfathomable X that constantly eludes the Symbolic and produces a multiplicity of symbolic perspectives and interpretations” (Flisfeder. 2012. S, 42).

Objekt a fungerer som begærs årsagen og dets (begærets) objekt, det konstituerer subjektet som begærende qua manglende – i den forstand at det er fordi subjektet ikke er komplet, men derimod splittet, at det begærer hvor objekt a er selve inkarnationen af denne mangel. Subjektet leder konstant efter det objekt (fra sko til en partner), som kan udfylde dets mangel. Objektet a dog ikke andet end selve umuligheden på komplementet, det paradoksale er dog at det er selve denne umulighed der muliggør tanken om komplementet. Objekt a er selve det mere i et objekt end objektet, der kan aldrig integreres i det symbolske – enhver materialisering eller fortolkning af dette vil fejle- hvorfor det aldrig kan fastholdes i et objekt, men derimod holder det begæret i gang.

Objekt a fungerer altså som årsagen til begæret, narrativet er drevet af en stræben på at finde det objekt, der vil fungere som garant for at genskabe helheden. Anderledes formuleret er opgivelsen af jouissance selve det der effektivt skaber fundamentet for ideen om komplet jouissance skulle være muligt. Afslutningen i happy-ending film er det punkt, hvor protagonisten (gen)finder det tabte objekt og dermed (gen)indstifter helhed, nydelse, og kohærens. Afslutningen interPELLERER således os som seer i den forstand, at den viser eller fortæller os, at helhed og fuld nydelse er muligt – også for dig. Som nævnt i introduktionen er dette grundlaget for kritikken af happy endings som værende urealistiske, da disse minder på mange måder om en eventyr eller en fantasi.

”The first thing to note is that fantasy does not simply realize a desire in a hallucinatory way: rather, its function is similar to that of Kantian 'transcendental schematism': a fantasy constitutes our desire, provides its coordinates; that is, it literally 'teaches us how to desire'”. (Zizek. 2008. S,7).

Fantasien er altid fantasien om selve kasterations øjeblikket, det er altså en fantasi om hvordan vi overkommer vores mangel for at opnå helhed. Det er i overensstemmelse med dette, at jeg hævder at happy-endings fungerer som en præfabrikeret fantasi. Den sædvanlig plotstruktur i happy-endings er: et problem indtræder, som må overkommes og afsluttes med en (gen)indstiftelse af en harmonisk situation.

Logikken efterligner vores fantasmatiske scenarier, i den forstand at fantasiens omdrejningspunkt ikke er hvordan vi agerer når vi er i besiddelse af objekt a, derimod er fantasien selve iscenesættelsen af vejen mod dette objekt. Fantasien og filmen fortæller os dog ikke blot vejen, men ligeledes hvad vi bør begære. Vores begær kommer ikke naturligt til os, men som Zizek påpeger, er det noget vi må læres. Begærets unaturlige status skyldes for Lacan at "*Menneskets begær er den Andens begær*" (Lacan. 2004. S, 37). Den Andens begær fungerer som en enigma for subjektet, hvordan skal jeg gebærde mig for at andre synes om, det er altså i sin yderst konsekvens hvad vil den Anden have fra mig? Fantasi spiller her rollen som netop det, der strukturerer subjektets forhold til den Anden og dermed giver mening til den Andens enigmatiske begær. Fantasien er altså et værn mod den Andens begær, dette betyder at fantasien sætter en forståelses ramme op for os, således at vi kan give mening til hvad den Anden vil have fra mig.

På baggrund af denne struktur, kan man kalde happy endings for perverse "*perversion enacts the disavowal of castration: the fundamental illusion of the pervert is that he possesses a (symbolic) knowledge that enables him to regulate his access to *jouissance**" (Zizek. 1999. S, 322). Filmene er ikke udelukkende perverse fordi de forgiver at fortælle seeren hvordan subjektet kan opnå adgang til Jouissance (nydelse), de er ligeledes perverse fordi de forgiver at objektet a faktisk findes som positiv genstand, der opnås ved afslutningen. Anderledes formulereret er Happy endings perverse, fordi de informerer os om hvordan vi bør strukturere vores begær, således at objektet kan blive muligt. Narrativet i happy-endings er altså struktureret som en præfabrikeret fantasi, der giver os koordinater til hvordan vi skal forholde os til vores mangle – altså hvordan vi skal orientere vores begær. Filmene forgiver at have kendskab til den Andens begær, hvilket har en formativ funktion på subjektet. Afslutningen på *Sleepless in Seattle* viser på sin vis at lykken altid findes i det

symbolske, man så sige må kastraters før lykken kan indtrædes. Helt konkret betyder afslutningen her, at Sam og eller Annie vælger alle mulighederne fra for den ene, dermed må de give op på et potentielt mangefold af nydelse, for at blive subjekter som sådan. Det Interessante ved afslutningen er at den viser kastrationen af to individer, men som seer, oplever vi det som sammensmeltningen til en. Vi kan således sige at afslutningen arbejder på to niveauer: det symbolske plan, hvor vi underkaster os loven, ægteskab, monogami, partial nydelse. På det imaginære plan ser vi jo netop det modsatte, vi ser fuld nydelse og en form for overvindelse af kastrationen, hvor man sammensmeltes til en – en enhed med fuld nydelse og kærlighed. Vi kunne dermed hævde, at der ikke findes nogen imaginær fantasi uden det symbolske.

Afslutningens status i happy-endings fungerer på samme måde som i fantasien, den fortæller os at objekt a kan opnås hvorefter filmens narrativ ganske vidst ophører. Det er igennem demonstrationen af objekt a som et positivt objekt, der gør at vi som seere finder tilfredsstillelse i disse film. Afslutningen henviser til at verden i bund og grund fungerer som den skal, hvorfor vi som seer roligt kan tage på arbejde dagen efter og fortsætte vores liv. I *Sleepless in Seattle* fungerer mødet som konstitueringen af objekt a og (gen)indstiftelsen af helheden.

Det er i denne forstand, at happy endings ofte bliver kritiseret for at være ideologiske – igennem deres portrættering af objekt a, som et positivt objekt. Det ideologiske er netop, at objekt a aldrig kan opnås, men derimod altid undviger sig symbolisering. Happy endings dækker altså over denne dimension ved at afslutte filmene efter selve opnåelsen af objektet, hvilket står i kontrast til vores hverdagsopfattelser dette objekt er opnåeligt. Objektets virkelige status bliver styrket af de klassiske Hollywood films brug af "The end". Hugh Manon nævner ganske kort happy-endings som indledning på hans kapitel om film afslutninger. Det interessant er at han nævner hvordan film bruger bestemte signifikanter til at signalerer afslutningen:

" in mainstream film, resolutions employ conventional sets of signifiers to let viewers know that they have reached the end and that the story is now complete: it is okay to leave the theater now, but also, in a more primal psychological sense, simply it is okay. The characters are okay. The world is okay. You are okay" (Manon. 2016. S, 41).

Indførelsen af "The End" efter narrativet faktisk er afsluttet, men det synes at have en strukturel funktion, der garanterer evigheden af den narrative afslutning. Afslutningen står som det der fortæller, at intet nyt optræder efter dette – alt er godt og forbliver godt, bare rolig. Her kan vi binde afslutningen som Mester-Signifiant sammen med objekt a. "The End" fungerer som garant for det nydelsesfulde objekt findes og kan opnås, hvilket fungerer som faderens vrede: Fordi jeg siger det! Mesteren er således den der indtræder og garanterer at nydelse igennem den Anden er opnåelig. Seeren binder sig til Mester-Signifanten og har dermed objekt at rette sit begær imod – i de klassiske Hollywood film, er dette typisk det heteroseksuelle forhold. Vi vil nu bevæge os mod en ny læsning af happy-endings som værende mere tvetydige.

Will the real happy-ending please stand up

Ovenstående er en teoretisk udfoldelse af den generelle opfattelse af klassiske happy endings. Disse rummer bestemt ideologiske elementer, der har til hensigt at dække over mangler og selvmodsigelser i det sociale rum. Denne opfattelse af happy endings vidner bestemt om en opretholdes af status quo, hvor intet nyt kan indtræffe, men derimod bevarelsen af de forholdsvist konservative livsanskuelser. Problemet er ifølge James MacDowell og Jela Krecic at denne opfattelse af klassiske happy ending film svære at finde empiriske eksempler på (MacDowell. 2014. S, 8). Vi kunne måske hævde at betegnelsen happy-ending selv er en form for Mester-signifiant – altså en signifiant uden signifié, i den forstand at det er tomt begreb, som vi alle synes at kende til, men som igen rigtig ved hvad er. Krecic der ligeledes har beskæftiget sig med fænomenet skriver:

" I wanted to illustrate how the notion of movie structure as lacking, full of voids, may seem to support the thesis that Hollywood movies—aimed at covering this lack and filling the void with a happy ending—form a paradigmatic ideological apparatus. But I must again emphasize how difficult it is to find Hollywood endings that would attest to the fantasy of an unambiguous meaningful ending." (Krecic. 2020. S, 162).

Krecic hævder at happy-endings er mere tvetydige end først antaget. Her kan vi vende tilbage til MacDowells eksempel med filmen *Sleepless in Seattle* og kigge på det romantiske par. *Sleepless in Seattle*, der før fungerede som klassisk eksempel på den gængse opfattelse af happy endings: hvor i den klassiske opfattelse fungerede det romantiske par som fæstningspunktet der skabte nødvendighed og dermed dækkede over de narrative huller. Det var altså ved at synliggøre objekt a som en faktisk genstand, at afslutningen ligesådan fungerede som ideologisk. Filmen fortæller at hvis blot man møder den rigtige magiske partner, så er man garanteret et langt og lykkeligt liv.

Hvis man vil forstå disse film, må man dog undersøge, hvad narrativet faktisk forsøger at konkludere og svare på, da afslutningen på ingen måde giver nogen garanti for parrets levedygtighed: "That this question of who will live where goes unaddressed is indicative of the broader fact that *Sleepless* does not just treat the beginning of a romantic relationship as its ending: it treats the moment when its couple meet as its ending" (MacDowell. 2014. S, 60-61).

For MacDowell er dette en happy ending, fordi filmen konkluderer det store narrative spørgsmål – vil Sam og Annie møde hinanden (Ibid)- filmen afslutter altså det narrative spørgsmål. Afslutningen indikerer dog ikke, at de levede lykkeligt til deres dages ende, tvært imod er det uklart om de overhovedet vælger at flytte sammen. Afslutningen bliver tvetydig i den forstand, at den henviser til noget ud over det fæstnede narrativ, afslutningen bringer altså en vis sikkerhed ind i narrativet, men henviser til noget udover sig selv. Afslutningen viser hvordan vi ikke er stilet nogen garanti i forhold begærs objektet. Her må vi lave en distinktion mellem begærs objektet (object of desire) og begærs objektets årsag (object cause of desire), bliver afslutningen tvetydig. Objekt a fungerer som det, der sætter begæret i gang, samt som et sublimt supplement til faktiske objekter derude. Når vi forelsker os i et par sko, er det ikke x kvalitet ved skoen, som gør at vi bliver forelsket – derimod er det, som om skoen har noget der overgår skoen selv, noget der at mit hjertes udkårende endelig vil falde for mig. Dette mere er objekt a manifesteret i objektet, det som gør det til en begærlig genstand "Det sælsomme legeme i mit indre, som ' i mig mere end mig', som er radikalt inderligt og samtidig allerede udvendigt" (Zizek. 2010. S, 233).

Objektet derude kan altså *ophøjes til 'tingen'* der fuldender mig, men når denne genstand er opnået, kan den dog miste sin sublime status og dermed bliver den blot et blandt andre vilkårlig ekskrementale objekter. Dette skyldes endnu en distinktion mellem det beviste og det ubeviste: Det bevidste subjekt, leder i den Andens domæne efter objekter, der kan tilfredsstillе dets mangle og dermed konstituerer en fuldkommen identitet, dette er således objekt a manifesteret i positive objekter – det mere i objektet, end objektet. Det ubevidste relaterer sig til objekt a, som det umulige objekt, altså som begærs årsagen – dette betyder at begæret kun tilfredsstillés via mere begær, således at intet positivt objekt vil kunne udfylde vores mangel, dette er årsagen til, at de faktiske objekter mister deres sublime status, og dermed holder begæret i evig bevægelse. Afslutningen på *Sleepless in Seattle* viser hvordan begærs objektet, fungerer som en vikar for objekt a – i den forstand, at vi ikke garanteres at forholdet er levedygtigt. Hvor den hurtige afvikling af afslutningen før fungerede som ideologisk, synes den her at fungerer som tvetydigt. Det lykkelige element er således at de mødes, men efter det er lykkens status uvis.

Afslutningen fæstner narrativet så der at der på ingen måder er tvivl om hvor vidt de mødes, eller udkommet af dette møde – de er forelsket, men hvad dette betyder dækker afslutningen ikke over, den indikerer blot at der sker noget nyt. Happy ending er altså ikke betinget af at skulle bringe alle narrativets tråde til ende, men derimod blot bevare narrativets hovedspørgsmål. Den lykkelige afslutning er således ikke istandsat for at dække over de narrative huller (Ideologisk funktion). Eksempelvis lærer vi i filmen at *Seattle* nærmest, er en umulighed for hende da det regner ofte. Afslutningen giver os som nævnt ingen indikationer på om eller hvor parret flytter hen, altså er der en uvished om forholdet. Hvis regnen er en umulighed for Annie og Sam ikke ønsker at flytte sønnen nok engang, så står det magiske forhold i en problematisk situation. Afslutningen på *Sleepless in Seattle* giver os det romantiske par, men dette betyder ikke at afslutningen er utvetydig. Afslutningen giver her meningen til narrativet, men henviser ligeledes til noget udover meningen – den nye start som ikke kan indlemmes i fæstningspunktet. *Sleepless in Seattle'* viser ydermere at Happy endings ikke kræver entydighed med alle filmens elementer. Dette ekstra, som afslutningen sigter til, er objekt a, det der ikke kan indlemmes i det symbolske.

Sleepless in Seattle afviger fra den klassiske opfattelse, ved netop at bringe en vis mængde uvished ind med afslutningen. Dette betyder dog ikke at afslutningen som fæstningspunkt er uholdbart, men det kan vidne om at dette ikke er afslutningens eneste funktion. Filmen tilskriver sig dog den klassiske opfattelse, ved netop at afslutte med det romantiske par. Specialet vil nu følge Krecic og vise, at end ikke det romantiske par er nødvendigt for en happy ending via filmen Casablanca. Jeg vil give mit eget referat af Casablanca, da Krecic' er til den lange side. Dernæst vil jeg fremstille Krecic analyse af filmen, samt at binde denne ind i en samlet teori om afslutningen i happy-ending film.

Casablanca

Casablanca udspiller sig i Marokko under Anden verdenskrig. Byen tiltrækker folk fra det meste af Europa, da man igennem Casablanca kan komme til USA og dermed væk fra Nazisternes rædsler. Casablanca er stedet hvor smugler, gambler, frihedskæmpere, og nazister alle befinder sig. I byen er Ricks bar Americain – tilhørende Rick Blaine – centrum for alle disse forskellige typer af mennesker. Rick er i eksil fra USA, og vi lærer at han tidligere har været en revolutionær skikkelse, men nu er blevet en kyniker, der ikke sætter sig selv på spil for nogen! To nazi-soldater bliver dræbt og får taget to visum til Lissabon, hvorfra man kan komme til USA. Rick lover "tyven" Ugarte at holde disse papirer i nogle timer, Ugarte har til hensigt at sælge disse til højst bydende. Ugarte bliver dog anholdt af politiinspektøren Louis Renault, en korrump Vichy politiinspektør, der arbejder på Nazisternes gebet. Igennem Renault bliver Rick introduceret for nazisten Major Strasser, der informerer Rick om en prominent frihedskæmper ved navn Victor Laszlo snart vil komme til Casablanca – Victor er eftersøgt i hele den nazi-besatte del af verden. Laszlo ankommer til Ricks bar, og med sig har han sin elsker Ilsa Lund. Vi lærer at Rick og Lisa har haft et forhold i fortiden i Paris, men Lisa efterlod Rick ved toget væk, da nazisterne kom til byen.

Laszlo har brug for en vej til USA så han kan fortsætte sig modstandsarbejde, han finder ud af at Rick er i besiddelse af papirerne, da Laszlo efterspørger disse bliver de afbrudt af syngende Nazister i Ricks bar. Laszlo beder barens band om at spille La Maserillaise – den franske national og

frihedssang – Rick godkender afspilningen, og hele baren går med på sangen – og dermed overdøver nazisterne. Dette får Major Strasser til lukke baren ned. Om Aftenen går Ilsa til Rick for at overtale ham til at give hende og Laszlo papirerne, hun truer ham sågar med en pistol, men kan ikke få sig selv til at skyde Rick. Hun erklærer sin kærlighed til ham, og i det moment medgiver Rick at hjælpe Laszlo, da Ilsa vil blive hos Rick. Laszlo er i mellemtiden blevet anholdt af inspektør Renault, men Rick overtaler ham til at løslade ham, til gengæld vil han lade Renault anholde Laszlo med papirerne i hånden – en meget større forbrydelse.

Rick snyder dog Renault og tvinger ham til at assistere ham med Laszlos flugt. Lige før flyet afgår får Rick Ilsa til at gå ombord på flyet, med Laszlo, Rick fortæller hende at hun vil fortryde det, hvis hun blev hos ham – de vil altid have Paris sammen. Efter Ilsa er gået ombord på flyet, ankommer major strasser, der har fået et tip af Renault. Rick skyder Strasser da han forsøger at stoppe flyet, da politiet ankommer, beordre Renault dem om at hente de sædvanlige ”ballademagere”. Renault forslår Rick at de bør forlade Casablanca og gå ind i modstandsbevægelsen hvorefter Rick siger ”Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship” hvorefter La Maserillaise spiller og filmen slutter. (IMDB)

Casablanca bliver ofte hyldet afslutnings måde at underminerer den klassiske happy ending på. Lige som vi troede at Laszlo ville gå ombord på flyet alene, og dermed genforene Rick og Ilsa i en smuk finale, skifter filmen terræn og Rick frasiger sig Ilsa. Denne handling bliver ofte genstand for det ultimative offer ” Rick performs an act that risks the Real of desire but preserves the fantasy of the couple: by sacrificing his life with Ilsa, Rick preserves the fantasy of their relationship, summed up by the well-known phrase “We’ll always have Paris” (Flisfeder. 2012. S, 44). Seeren oplever på denne måde afslutningen fra Ricks synspunkt – vi kan for evigt nyde fantasien hvordan tilværelsen mellem Rick og Ilsa ville have været, hvis blot hun var blevet. Som Zizek har vist er det præcist det samme der gør sig gældende i Titanic, hvor skibsforliset udelukkende har til funktion, at redde vores fantasi – Hvis skibet ikke var sunket var Jack og Rose formentligt gået fra hinanden efter tre uger, kun på grund af forliset får vi den store romantiske historie (Perverts guide to ideology tid:

1t:1m). Denne læsning baserer sig på at narrativet i Casablanca undgår afslutningens fæstning, ved at afvige fra den 'naturlige' afslutningen – hvor Rick havde fået Ilsa.

Krecic har en anden læsning af Casablanca der fokuserer på hvordan Narrativet ikke har sit omdrejningspunkt i den romantiske intriger mellem Rick og Ilsa, men derimod

” The main issue of the movie is how to get the two greatest cynics to join the resistance. The movie hints at this ending all along: from the establishing shot with waves of immigrants coming to Casablanca, to several episodes with the migrants, the singing La Marseillaise in Rick’s club, and Rick’s lamenting about America sleeping in the year of 1941— an obvious call out to the USA to join the fight against Hitler” (Krecic. 2020. S, 166).

Krecic har fæstningspunktet implicit med her, således at det kun er fra det punkt hvor Rick siger ”This is, the beginning of a beautiful friendship” at vi kan lave denne læsning. Casablanca er i denne forstand en film om hvordan et utilsigtet par (Rick og Renault) dannes igennem en fælles sag – deltage i modstandsbevægelsen/ kampen og forhåbentligt sejren over det onde, som giver den lykkelige slutning. Den lykkelige afslutning er naturligvis, at Rick som konnoterer amerikanerne, går ind i krigen mod nazisterne.

Krecic’ pointe er at blot fordi filmen kan læses på to forskellige og valide, er dette ikke modsigende, men derimod et tegn på hvordan en happy ending bestemt ikke utvetydig, samt at den lykkelige slutning ligeledes kan have en vis mængde sorg hos narrativets bærende protagonist. Læsningerne bekræfter hvordan afslutningen altid er en retroaktiv konstruktion – lige meget hvilken afslutning vi vælger, vil den virke som en naturlig og konsistent nødvendighed af narrativet: Rick der opgiver Ilsa, således han kan få hende i evigheden, eller Rick opgiver hende, så han kan deltage i modstandsbevægelsen.

Krecic laver en komisk samlæsning af de to afslutningsformer i Casablanca. Selve kærlighedshistorien er nødt til at komme til ende, således at modstandsbevægelsen kan begynde: ”Casablanca has to end for the resistance to start. (..) the ending also implies another story after the ending ” (Ibid. S, 167). (Ibid. S, 167). Krecic viser således kunne at afslutningen er nødvendig for at noget radikalt nyt kan begynde. Denne dobbelt afslutning peger ind i hjertet af mange happy

ending film, eksempelvis 'Sleepless in Seattle' hvor afslutningen på narrativet, ligeledes indikerer begyndelse på noget nyt. Det nye har dog ikke status eller garanti af evig lyksalighed, derimod er der en vis uvished forbundet med det – Vi kan ikke vide hvordan det ender, det er kun igennem afslutningen overhovedet at dette nye bringer sig frem, men hvad den betyder er endnu uvist.

Denne nye fortælling ser vi i Casablanca som modstandsbevægelsen, i Sleepless in Seattle tager det nye form igennem kærlighedsforholdet. Krecic giver om ikke andet indikationer på, at afslutningen ligeledes fungerer på to måder for publikummet: "The ending is a limit that stretches in two directions. Firstly, it completes a story—it closes up its own fictional universe. It is a point toward which the narrative is directed, a point where a story reaches its completion, its full realization. However, secondly, the ending also implies another story after the ending" (Ibid. S, 167).

Krecic pointe er at afslutningen fæstner narrativet og konkluderer det, men ligeledes peger afslutningen på det faktum, at filmen er slut og nu kan man begynde – altså noget radikalt nyt, som at indgå i modstandsbevægelser eller tage opvasken. Krecic pointe er således at afslutningen både henviser til en radikal ny historie i filmen, men ligeledes noget radikalt andet for publikummet, altså at afslutningen ligeledes betyder noget nyt form dem.

Her vil jeg hævde at Mesteren-Signifianten kommer til sin fulde funktion. Mesteren indordner alle de forudgående elementer i en meningsfuld funktion, den repræsenterer mening for alle de andre scener, men er i sig selv meningsløs – den færdiggør den filmiske enhed, men den samtidig er den ligeledes et tegn for selve denne oplevelse er slut – og dermed noget nyt kan begynde. Afslutningen genererer en ny forståelse igennem selve fæstningen, men ligeledes fungerer afslutningen til at henvise til noget nyt. Dette er tydeligt i Casablanca og Sleepless in Seattle hvor afslutningen gengiver, men ligeledes åbner et rum for noget nyt. Dermed er afslutning ikke et fuldstændig lukket rum, men har derimod to funktioner. "the ending is not a finalization of meaning but leaves an open space for imagination. Its function is not only to close up a narrative but to point beyond its stable determinate meaning" (Ibid. S, 162-163).

Afslutningens dobbelt funktion er altså allerede til stede i narrativet, men kan ligeledes ses ved igennem den faktisk brug af afslutningen i filmen – altså at historien er slut, og vi nu kan lave noget andet.

Afslutningen strækker sig altså både mod narrativet, men ligeledes mod en ny begyndelse. Det er således selve afslutningens benævnelse, der samler narrativet, men ligeledes annoncerer en ny begyndelse. Denne pointe finder vi ligeledes hos Alenka Zupancic: "The "end" is not conclusive but inaugural; it inaugurates the very split that leads to it. The "end" is nothing other than the joint or hinge of two ends that seem to point in opposite directions." (Zupancic. 2003. S, 23).

Zupancic viser her, at afslutningen ikke udelukkende er et slutpunkt, men ligeledes en indgang til noget nyt. Ifølge Zupancic markerer afslutningen selve den splittelse mellem at være et stop og en ny begyndelse, hvilket resonerer ganske fint med Krecic pointe. Som nævnt finder vi ligeledes dette i Mester-Signifianten der både knytter det hele sammen, men ligeledes er denne jo ubestemt, hvilket efterlader et ubestemt rum. Afslutningen i happy-endings fungerer altså centralt som en Mester-signifiant.

Afslutningen er både det punkt hvor narrativet afrundes, men ligeledes det punkt hvorfra vi kan forstille os en ny begyndelse. Afslutningen er set i dette lys ikke udelukkende epicenteret for filmens mening, men derimod selve splittet mellem det forudgående og det nye – altså et sted der henviser til mening, men ligeledes er et meningsløst sted. Happy endings afslutter altså ikke med en (romantisk) enhed, men derimod med en adskillelse eller split. Afslutningen er et produkt af narrativet, men afslutningen gengiver eller skaber ligeledes hele narrativet retroaktivt.

Afslutningen er ydermere det der skaber rummet for den nye begyndelse, men den nye begyndelse er selv betinget af afslutningen. Dermed er afslutningens fæstningspunkt midlertidigt – i den forstand at historien opsamles til en organisk helhed, men ligeledes åbnes et rum mod en ny fortælling, hvis betydning ikke er garanteret af afslutningen.

Den klassiske kritiske opfattelse af happy-ending film, skyldes måde hvorpå afslutningen konkluderer narrativet og dermed helliger sig den fantasmatiske imaginære ide om helhed og fuld nydelse. Her kan vi dog sige, at disse film er mere tvetydige og giver ingen garanti for denne nydelse. Happy-ending film giver dog fantasmatiske koordinater til hvad og hvordan vi skal agere i det virkelige liv, men afslutningen stiller ingen garanti for det evige lykkelige liv. Afslutningens mening er kun temporal, og forholdsvis ustabil da fæstningspunktet er altså kun midlertidigt.

For at opsummerer er afslutningen i Happy-ending film det punkt, som fæstner narrativet og indruller det i en meningsfuld helhed. Paradoksalt er afslutningen et tilfældigt stoppested, der retroaktivt bringer nødvendighed til hele narrativet. Afslutningen henvender sig til det forudgående narrative materiale, og tildeler det en plads i en samlet og meningsfuld historie. Vi kan igennem happy-ending afslutninger udlede nogle centrale pointer og lukkede afslutninger.

En lukket afslutning, afslutter det der går forud for den selv, og på den måde ophører afslutningen. Afslutningen i Happy-ending åbner for en ny begyndelse, dette betyder at afslutningen afslutter sig selv, således at noget nyt kan begynde. Det er her centralt at afslutningen ikke har nogen teleologisk funktion, altså at den ikke et nødvendigt udkom af narrativet, men derimod bliver den først nødvendig retroaktivt. Afslutningen i happy-endings viser at vi kan fælde domme over et indhold, når afslutningen har indtruffet. Vi kan perspektivere dette til Hegels retsfilosofi:

”This lesson of the concept is necessarily also apparent from history, namely that it is only when actuality has reached maturity that the ideal appears opposite the real and reconstructs this real world, which it has grasped in its substance, in the shape of an intellectual realm (...) the owl of - Minerva begins - its flight only -with the onset --of dusk.” (Hegel. 1991. S, 23). (Slavoj Zizek har udlagt en bestemt læsning af dette citat utallige gange, som jeg her er inspireret af).

I dette citat for vi kernen i den lukkede afslutnings funktion. Afslutningen indtræder på et kontingent tidspunkt, men når den indtræder, bliver den nødvendigvis den eneste mulige afslutning, som retroaktivt omskriver historien igennem dette slutpunkt. Uglen flyver over historien når denne er afsluttet, altså kan vi først sige noget om en helhed fra afslutningens punkt. Det er dog centralt at afslutningen ikke betyder at det afsluttede fortsætter, men derimod er det selv en del af det afsluttede, således at noget nyt kan begynde. Vi vil nu bevæge os med seriens

afslutninger – eller mangle på samme. Det første afsnit vil forbinde det tyvendeårhundredes 'end of' teorier, med det postmoderne/senkapitalismens tilsyneladende umulighed ved at afslutte med serien.

afslutningen på afslutninger – Fukuyama og Lyotard ser Netflix

I dette afsnit vil der blive undersøgt hvorledes det tyvendeårhundredes mange afslutninger, har bevirket et modalitetsskifte i forhold til afslutninger som sådan. Specialet vil vise igennem Alenka Zupancic hvordan det tyvendeårhundredes "end of" teorier faktisk signalerer noget markant andet end hvad de henviser til – netop en umulighed i at afslutte. Dette vil blive overført på serien i dag. Bindeledet mellem Zupancic' analyse af "end of" teorierne og serien, er ikke en original ide. Jela Krecic har som den første og eneste lavet denne forbindelse. Derfor vil dette afsnit først fremstille Zupancic' tænkning, som Krecic ligeledes bruger. Dernæst vil Krecic blive inddraget, hvor jeg vil understøtte hendes tænkning igennem Serie og medie teoretiker Jason Mittell.

De klassiske Hollywood film afsluttede ved at samle narrativet, men ligeledes ved at markerer indgangen mod en ny begyndelse. Afslutningen afslutter altså, det den selv er den del af og dermed kan noget nyt begynde. Mod udgangen af det tyvendeårhundrede skete der et skifte i afslutningens modalitet. Fukuyamas hævede at med Sovjetunionens sammenbrud, stod vi med det liberale demokrati (kapitalisme) ved historiens afslutning. Fukuyama hævede altså at vi nu stod ved afslutningen, men modsat de klassiske Hollywood film, synes historiens afslutning ikke at gøre en ende på det den er en del af. Alenka Zupancic skriver at historiens afslutning "marks the opposite of what it seems to suggest, namely that we have finally reached the End. What it marks is, quite the contrary, the impossibility to end: namely the impossibility to end capitalism, or the impossibility for capitalism as we know it to come to an end" (Zupancic. 2020. S, 833).

Historiens afslutning vidner om en umulighed ved at afslutte som sådan- det er en afslutningen der kan fortsætte i en evighed, der er ingen indre nødvendighed for at kapitalismen kommer til

ende. Der er ingen politiske alternativer, da alle nationen langsomt var eller var undervejs ind i den liberal demokratiske form. Kapitalismen dannede på den måde ring om sig selv, hvor alle nationer blev indrullet, således at der ikke eksisterede et "udenfor" (ibid). Historiens afslutning er således en afslutning, der fortsætter som enhed efter det, den har afsluttet – afslutningen fortsætter altså efter det den har afsluttet. Afslutningen her er altså ikke et slutpunkt, men selve umuligheden i at afslutte – en afslutning der fortsætter eller udsættes evigt, på den måde gentager vi evigt afslutningen, således at det er en fortsættelse af det samme. Historiens afslutning vidner for Zupancic om, at den historiske tid har sat sig fast, således at ingen afslutning synes mulig.

1980-90'erne og historiens afslutning indviede et modalitetsskifte angående afslutninger – ikke at dette skifte opstod fra den ene dag til den anden, men derimod var det en gradvis begyndelse, der således accelererede mere og mere. Krecic argumenterer for at kapitalismens umulighed i at komme til en afslutning, kan aflæses igennem den postmoderne 'end of grand narratives':

"When a grand narrative dies, when grand stories are understood as just another deception, mystification, an ideology par excellence, or at least something that we must question from the standpoint of postmodernist relativization of all truth or hierarchies (of knowledge), the possibility of a real ending also dies" (Krecic. 2020. S, 174).

Modalitetsskiftet betyder helt konkret, at vi er gået fra en tid med store fortællinger og grandiose afslutninger, til en tid uden afslutninger – en tid hvor afslutningen synes umulig. Krecic og Zupancic henviser således til et bestemt ideologisk skifte i forhold til afslutninger, således at vi i dag forsøger at undgå afslutninger og i stedet prioriterer fortsættelser. Det er ligeledes i denne periode, at det (tv)-serielle format begynder at vinde indpas i den bedste sendetid- det er vel forholdsvist uproblematisk at hævde, at serier i dag den mest udbredte form for underholdning. Der synes at være en generel konsensus blandt teoretikere, at serien har et problem med at afslutte. Således argumenterer både Krecic (ibid. S, 170) og den Amerikanske serie og medieforsker Jason Mittell, at dette skyldes en bestemt struktur i serieindustrien:

"most successful television series typically lack the crucial element that has long been hailed as of supreme importance for a well- told story: an ending. Unlike nearly every other narrative medium

except comics, American commercial television operates on what might be termed the “infinite model” of storytelling” (Mittell. 2015. S, 35).

Her kunne vi sige, at Mittell u-intenderet understreger Krecic og Zupancic pointe. Serien er i dag det dominerede medie, og det interessante ved netop dette medie er, at det i dets grundstruktur modsætter sig afslutningen. Dermed kan vi allerede på nuværende tidspunkt hævde at serien er det ultimative 'End of history' medie. Som Zupancic viste betyder historiens afslutning netop en vis umulighed i at kapitalismen kan komme til en afslutning. Serien manifesterer denne ideologi igennem dens strukturelle/ økonomiske struktur er baseret på ikke at kunne afslutte. ” the (amerikanske tv-) industry equates succes with an infinite middle and relegates endings to failures” (Ibid. S, 321). Hvor Mittell primært fokuserer på den amerikanske serieindustri, men samme tendens synes i stigende grad at gøre sig gældende i eksempelvis Danmark. En serie som Badehotellet fortsætter lystigt fremad uden nogen indikationer på en reel afslutning. Denne nærmest evige fortsættelse er ikke blot et tænkt eksempel, ser vi på serier som Family Guy, The Simpsons, Grey's Anatomy, og Supernatural, der alle har på den gode side af ti sæsoner på samvittigheden. Den økonomiske struktur har en særlig indvirkning på seriens forhold til afslutninger. Der er her igen konsensus omhandlede at serien ikke synes at afslutte af interne årsager, men derimod af eksterne årsager. Helt konkret betyder dette, at den mest gængse form for afslutning i en serie skyldes en annullering. Her vil jeg igen henvise til Mittell, selvom denne pointe optræder hos flere andre.

” The most prevalent form of ending is the stoppage, an abrupt, unplanned end to a series when the network pulls the plug (...) A stoppage is always extratextually motivated, usually when a network loses faith in a series's ratings or potential for growth or sometimes when a personnel issue with a creator or cast member creates a crisis, resulting in a premature cessation of a series without narratively motivated closure or finality” (Ibid. 319).

For at illustrere Mittells point kan vi tage et særdeles aktuelt eksempel. Stjernen i Disney plus serien 'Moon knight' Oscar Isaac, har kun underskrevet en kontrakt på en sæson - det er således uvist om serien vender tilbage med ny sæson (Roman. 2022). Her kan vi sige at serien ikke slutter

af interne årsager, men derimod afsluttes af eksterne grunde. Her kan vi se lighed til historiens afslutning, hvor kapitalismen ikke kan afsluttes af interne årsager, men kun af eksterne – fx igennem en katastrofe (Zupancic. 2020. S, 834). Den serielle logik om fortsættelse har indflydelse på hvordan serien laver sæsonafslutninger. Hvor filmen konkluderede narrativet, og dermed opsamlede de fleste af narrativets tråde, er det centralt for serien ikke at konkludere. Serien er ikke garanteret fornyelse ved sæsonafslutningen, derfor fungerer denne som hvad Mittell kalder et *wrap up* (Mittell. 2015. S, 321). Et *wrap up* fungerer som afslutningen på en sæson, men skal ligeledes kunne fungere som seriens faktiske afslutning, hvis denne ikke bliver fornyet. *Wrap up*'et er ikke planlagt forud for serien, men opstår undervejs – det centrale for denne er, at den skal efterlade nok ubesvarede narrative spørgsmål, således at serien vil kunne fortsætte. Mittell viser således at succeskriteriet for en serie, ikke at give en klassisk fortælling med en begyndelse og en afslutning, men derimod slet og ret at fortsætte. Serien arbejder altså ikke med afslutninger på samme måde som de klassiske happy-ending film. Krecic bringer et ganske interessant citat fra David Bordwell, som på skønneste vis kan illustrere adskillelsen mellem serien og om ikke andet så den klassiske film. Specialet vil her bringe det originale citat:

”Once you’re committed, however, there is trouble on the horizon. There are two possible outcomes. The series keeps up its quality and maintains your loyalty and offers you years of enjoyment. Then it is canceled. This is outrageous. You have lost some friends. Alternatively, the series declines in quality, and this makes you unhappy. You may drift away. Either way, your devotion has been spit upon. It’s true that there is a third possibility. You might die before the series ends. How comforting is that? With film you’re in and you’re out and you go on with your life. TV is like a long relationship that ends abruptly or wistfully. One way or another, TV will break your heart.” (Bordwell. 2010).

Vi kan bryde Bordwells citat ned i flere dele. Den centrale pointe, som Krecic ligeledes noterer: ”This passage points to an inherent impossibility of ending a TV series” (Krecic. 2020. S, 172). Serien slutter enten for tidligt eller for sent – der findes igen ægte afslutning på serien, hvilket opsummerer Mittells pointe. Bordwell laver en interessant note angående filmen ”You’re in and you’re out”. Hvilket bestemt passer på de klassiske Hollywood film, hvor man så at sige blot var investeret i max to timer, hvorefter man kunne vende tilbage og leve sit liv i ro og mag. Men står

især Hollywood film i dag ikke overfor det samme problem i dag som serien? flere og flere Hollywood film operer med en afslutning, som direkte henviser til dens efterfølger. Det synes næsten ukontroversielt at hævde, at filmen i dag er blevet serialiseret. James Bond filmene synes at vise denne overgang perfekt. De klassiske James Bond film synes at være enkeltstående fortællinger, hvor især de nye med Daniel Craig kan siges at være serielle. Krecic har en lignende pointe omkring Marvel film, hvor hun henviser til filmen Endgame, som skulle afslutte Marvels univers (Ibid. S, 170). Kunne man ikke her hævde, at afslutningen i de serielle film, fungerer lige som afslutningen i de klassiske happy-ending film – Altså at de ligeledes slutter og peger i retningen af en ny historie? Denne pointe misser så at sige hele pointen. Afslutningen i de serielle film, peger netop ikke i retning af noget nyt, men derimod peger de i retning af det samme – en fortsættelse af det samme fiktive univers. Vi kunne hævde at de serielle film i dag fungerer, som Tv-serier (Ved Tv-serier menes der, serier sendt i tv'et, altså med en fast sendeplan) hvor man ligeledes efter endt episode kan fortsætte med sit liv dog med det i mente, at fortsættelsen stadig hænger fast i hukommelsen. Således er den filmiske afslutning i dag, ikke en afslutning men derimod en fortsættelse.

Vi kan således se hvordan afslutningen evigt bliver forskubbet, således at klar helhed kan dannes. Krecic forbinder den serielle logik med den postmoderne frygt:

” The contemporary openness of narrative is linked to the (postmodern) fear of the falsehood of a closed fictional universe, of determinate meaning and of the totality of the whole as such. The series is not the form of great stories but above all the form of great endless and unfinished stories” (Ibid. S, 174).

Her fristes man til at tage skridtet videre og spørge: Hvad er grand narratives andet end en fremkaldelse af serien over filmen? Krecic mener at serien passer ind i den postmoderne logik fordi de ikke afslutter, men derimod fortsætter og potentielt kan tage nye retninger konstant. Dette er naturligvis korrekt, men man kunne måske styrke denne pointe ved se på hvordan serien netop viser dette. Serien viser ofte et mangefold af forskellige perspektiver og opfattelser på en begivenhed, er det ikke lige præcis pointen med Lyotards tekst? Altså der ikke findes et korrekt perspektiv, men derimod en masse subjektive vinkler – hvis rolle er at bidrage til en forståelse af en begivenhed ikke har en objektiv status. Vi kunne ligeledes sige at serien som format jo netop

består af mange små fortællinger, der ikke nødvendigvis bidrager til en stor fortælling, men derimod blot forsøger at skildre nogle subjektive oplevelser. Altså fungerer en serie som sit eget lokale sprogspil, der altså aldrig tager en metaposition.

Man kan binde Mittells beskrivelser af *stoppage* og *wrap up* til Krecic ide om det postmoderne. *Wrap up* synes fuldstændigt at tilskrive sig Krecic pointe – At efterlade en tilstrækkelig mængde af åbne narrative tråde, er vel præcis det Krecic forsøger at beskrive. således kan ingen seriel fortælling bringe en stor afslutning, fordi deres mål nærmere er at fortsætte, fremfor at afslutte. *Wrap up* sigter altså til form for halvbagt afslutning, der ikke forgiver at give svar på det hele, men derimod blot at afdække nogle af de narrative tråde. Er *stoppage* ikke en manifestation en effekt af det postmoderne? – I den forstand at det ikke handler om det store perspektiv, men derimod er det, det subjektive der tæller. Således handler det ikke om det store fortælling, men derimod er det de mange eller de individuelle fortællinger det handler om, altså når de mange individer (seerne) ikke finder narrativet interessant, så stopper den. Min pointe er her er at det individuelle pludselig har stor indflydelse på en serie og dens afslutning, om ikke andet så fremtræder seriens levetid som en mere demokratiske proces – dog kunne man hævde at den drivende faktor synes jo netop at være seriens rentabilitet hvorfor den tilsyneladende demokratiske proces synes at være et skin.

Vi kan altså se hvordan serien er et symptom på historiens afslutning og det postmoderne – i yderste potens kan vi hævde at seriens manglende afslutning synes at være tæt forbundet med kapitalismens umulighed i at afslutte. Denne forbindelse har utrolig mange udtryksformer som Krecic skriver:

”The openness of the series promises above all that the narrative will not be concluded, that no meaning will be fixed, or that the meaning of the series may change in every moment. Everything is possible in a series: characters can be reinvented or transformed; the story can evolve in any possible direction. (...) Everything is possible, only the impossibility itself is no longer possible— it is not possible to conclude a narrative (...) The fact that TV-series is structurally defined by the impossibility of the end, and also by the inability to exit a certain fictional universe or its political paradigm (late capitalism)” (Ibid. S, 174-5).

Som Krecic skriver synes alt at være muligt i serien, vi kan vitterligt forestille os at alt kan forekomme. Her kan man henvise til Family Guy, hvor Brian (den talende hund, hvilket i sig selv viser at alt kan ske) og Stewie (en talende baby, med en et stort intellekt, at han har bygget en tidsmaskine) i Sæson 8 afsnit 1 "Road to the multiverse" finder Brian ud af at Stewie har knækket koden til multivers (tanken om at deres eksisterer parallelle verdener med vores), således at han igennem en fjernbetjening frit kan rejse mellem disse verdener. Brian og Stewie rejser til et hav af forskellige universer: Et univers hvor angrebet på Pearl Harbor var en succes, hvorfor USA nu høre under Japan, således oplever de deres familie og venner igennem en japansk linse. De besøger et univers, hvor hunde har mennesker som kæledyr, samt et vores faktisk univers (Family Guy Fandom. 2022). Pointen er at alt er muligt i disse serier – bort set fra afslutningen, hvilket resonerer ganske fint med Family Guy har kørt siden 1999. En anden interessant sammenligning mellem Family Guy og historiens afslutning/kapitalismen: Zupancic påpeger, at vi den historiske tid er sat ud af spil, således at kapitalismen ikke kan afslutte. Viser animationsserier som Family Guy, The Simpsons, og South Park, ikke den samme logik? Lige meget hvor mange år serien køre, synes karaktererne ikke at ældes, det er som om den historiske tid har sat sig fast, således alle former for begivenheder kan forekomme, men det rykker ikke på tiden. Som Krecic skriver så synes alt at være muligt med undtagelse af afslutningen. Serien må nødvendigvis holde sig åben, således at den kan blive ved med at akkumulerer nye fortællinger, man kunne med Krecic hævde at de mange episoder/fortællinger er en stræben på at nå afslutningen, men uanset hvor mange episoder, som produceres, kan afslutningen aldrig indfanges:

" the logic of progressing from part to part (from episode to episode) where the end remains some distant limit that can never be fully reached. In the 21st century and with the predominance of serial logic, the end becomes the Kantian transcendental idea—an idea that can only be approached infinitely but can never be attained." (Ibid. S, 175). Krecic hævder at den serielle logik omhandler at forskubbe afslutningen evigt ud i fremtiden, som hun indikerer synes dette at være den generelle logik i dag. Hvor Krecic ikke udfolder denne påstand, vil jeg her vise hvordan dette synes at være tilfældet. Todd McGowan har i sin bog Capitalism and Desire undersøgt forholdet mellem kapitalismen og subjektet. I bogen udfolder McGowan Hegels ide om den slette uendelighed: " The bad infinite, for Hegel, has no limit. Like the series of whole numbers, it simply

keeps going and going without reaching an endpoint(...) The logic of capitalism and its inherent relation to the bad infinite lend it to the conquest of space." (McGowan. 2016. S, 137-8).

McGowan beskriver først hvordan Hegels slette uendelighed fungerer, som en konstant bevægelse uden endepunkt – hvilket er meget lig Krecics formulering. Ligeledes forbinder McGowan den slette uendelighed med kapitalismen, hvor han beskriver hvordan tanken om evig ekspansion medførte rumrejser osv. Kapitalismens ide om uendelig ekspansion indeholder implicit, en afstandtagen fra afslutninger. Vi kan her se hvorfor især serien synes at være symptomatisk for kapitalismen, da denne vitterligt synes at vise nutidens ideologi om fortsættelse af det samme (kapitalismen). McGowan mener at kapitalismens behov for evige udvidelse, ligeledes faciliterer et evigt udbud " the infinite of desire justifies the infinite of production and consumption." (Ibid. S, 144). Er det ikke præcis det samme vi får i serien, der nærmest fortsætter evigt således med henblik på at kunne tilfredsstille enhver tilbøjelighed. Ligeledes synes masseproduktionen af serier også at fungerer til det stigende krav om nydelse. Der er ingen undskyldning i dag for ikke at se en serie, hvis man ikke finder den ene serie tilfredsstillende, kan man blot vælge mellem de 500 andre. Det er næsten som om, at de mange serier ligeledes faciliterer at man skal se dem – man kan vel nærmest i dag ikke sige at være et dannet menneske, hvis man ikke har set Game of Thrones eller Breaking Bad osv. For at understrege denne pointe, kan man jo prøve at nævne for ens bekendte at man aldrig har set Game of Thrones, dette afføder som oftest voldsomme reaktioner. Hvor Krecic hævder at serien fungerer som den transcendentale ide – altså på begærets logik, vil jeg dog gå skridtet videre og drage den fulde konklusion af seriens forhold til kapitalismen – jeg bringer her et længere citat af Zizek:

"At the immediate level of addressing individuals, capitalism of course interpellates them as consumers, as subjects of desire, soliciting in them ever new perverse and excessive desires (for which it offers products to satisfy them); furthermore, it obviously also manipulates the "desire to desire;" celebrating the very desire to desire ever new objects and modes of pleasure. However, even if it already manipulates desire in a way . which takes into account the fact that the most elementary desire is the desire to reproduce itself as desire (and not to find satisfaction), at this level, we do not yet reach the drive (...) We enter the mode of the drive the moment the circulation of money as capital becomes an end in itself, since the expansion of value takes place only within this constantly renewed movement." (Zizek. 2012. S, 496-7).

Min påstand er, at Krecic her befinder sig på begærets logik, således forsøger serien hele tiden at forskubbe afslutningen, således at begæret aldrig kan opnå tilfredshed, hvorfor dette kan fortsætte evigt uden ekstern grænse. Min pointe er netop at serien og kapitalismen som Zizek opererer med en intern grænse – med dette mener jeg at det er ikke fordi serien evigt søger mod en faktisk afslutning, som den blot ikke kan nå, men at det er selve denne umulighed i at nå at afslutningen, som bliver genstand/omdrejningspunktet for serien. Altså bliver serien ved med at producere episoder, som et mål i sig selv – således at afslutningen aldrig bliver nået. Det er altså en strukturel umulighed ved begæret, der gør at driften kan træde ind og gøre denne umulighed til dens drivende kraft. Jeg vil for øvrigt hævde at dette er i tråd med Mittells påstand angående den succesfulde serie er den, som ikke slutter, men fortsætter. Altså bliver produktionen af episoderne et mål i sig selv, dette er præcis hvorfor afslutningen er umulig. Jeg vil komme nærmere ind på hvordan driften om begæret operer sammen, men for nu er nok at vide, at vi behøver begæret, for at kunne opnå nydelse ved driften.

Afslutninger synes altså at være den eneste vare som kapitalismen og den serielle logik ikke kan udbyde. Alligevel bruges ideen om afslutningen, som en retfærdiggørelse af vor tids ideologi om fortsættelse. Dette er en pointe delt af McGowan, Krecic, og Zupancic. Der er en påfaldende stigning af apokalyptisk og post-apokalyptiske film og serier siden historiens afslutning. Disse film og serier viser således enten jordens undergang – ofte som et resultat af en ekstern krise (McGowan. 2016. S, 139). Krecic viser ligeledes igennem Game of Thrones og The Handmaids tale, hvordan serier i dag viser dystopiske fantasiverden, hvor alt kan forekomme: kvindelige eller krøblinger kan i disse verdner være leder. Fælles for disse fortællinger er at de viser alternative verdener, hvor forskellige styreformere kan forekomme. Alle disse nye styreformere ender dog ofte i brutalitet. Hvorfor vi i dag ikke bør lave noget om – det kunne jo ende helt galt. Krecic opsummerer pointe således: ” we can imagine major dystopias, catastrophic events in the future, horrific governments, etc., but we always see them against the backdrop of our unproblematic and idealized historical moment. The future serves as a vehicle for the nostalgia for the present.” (Ibid. S, 178).

Krecic mener altså at dystopiske serier bruges til at forstille potentielle katastrofer – reelle afslutninger – med henblik på at retfærdiggøre vores egen nutid. Således fungerer ideen om afslutning altså som et værn mod ændringer, hvorfor vi oplever vores nuværende tid uden klare afslutninger, som værende særdeles behagelig. Zupancic har lavet en lignende pointe, men med et lille tvist. Vi lever i en tid hvor afslutninger ikke længere rigtigt forekommer, således er den serielle logik/ kapitalistiske ide om fortsættelse den eneste mulighed. Som vi så vidner historiens afslutning jo netop om kapitalismens umulighed i at afslutte. Her spiller apokalypsen en anden rolle end hos Krecic. ” we can find consolation in the fact that it will “all be taken care of” anyway (by this same catastrophe as an inevitable end).” (Zupancic. 2020. S, 843). Zupancic viser her, at afslutningen ligeledes kan fungere, som et kynisk håb i dag. Siden vi lever i en tid hvor intet kan afslutte - og dermed noget nyt kan begynde – er vi efterladt uden muligheder på at handle, hvorfor vi må vente på en virkelig afslutning, kommer og redder os – altså jordens undergang.

Zupancic og Krecic viser altså at den dominerende ideologi i dag, er betinget på en verden uden afslutninger, en slags fortsættelse af det samme. Det interessante ved dette er, at vi kan se netop dette skifte fra klare afslutninger til ingen afslutninger, i overgangen fra klassiske film til serien. Serien forekommer som et symptom på denne ideologi ved både at være struktureret til ikke at kunne afslutte, men ligeledes fordi serien ikke længere fortælle store fortællinger, men store afslutninger. Derimod er serien små historier uden afslutninger, dog synes der jo faktisk at forekomme nogle afslutninger – i denne tid uden afslutninger. Derfor vil specialet nu undersøge henholdsvis den episodiske afslutning, og dermed undersøge hvilke konfigurationer, som gør sig gældende for denne afslutning. Dernæst vil der blive undersøgt serier, som faktisk afslutter- altså vil det blive undersøgt hvordan man kan hævde, at serien i dag ikke afslutter når nogle serier faktisk synes at gøre det.

[Se med næste gang! - episodiske afslutninger og den analytiske session](#)

Serien er modsat klassiske film kendetegnet ved fraværet af afslutninger, der konkluderer narrativet. Serien kan dog ikke frasige sig afslutninger som sådan, da netop den unikke forskel mellem de klassiske film og serien, er seriens episodiske form. Serien operer med ”små”

afslutninger i hver episode, der laver et brud i narrativet kontinuitet. Disse afslutninger markerer et brud i narrativet, men forbinder ligeledes seeren til den næste episode. Dette afsnit vil have til formål at undersøge de episodiske afslutninger i Tv-serier, samt at forbinde disse med den psykoanalytiske session. Dette vil nærmest tage en seriel form: først vil jeg præsentere serien som episodisk, dernæst vil jeg fokusere mest på cliffhangeren og det analytiske session- for så at vende tilbage til de episodiske afslutninger, som ikke tilskriver sig cliffhangeren.

Her kan vi starte med Mittell, der viser hvilken rolle de episodiske afslutninger spiller for serien. "the gap between installments is the constitutive element of serial fiction" (Mittell. 2015. S, 41). Serien er kendetegnet ved -modsat klassiske film- at være opdelt i episoder. Episoderne er i klassiske Tv-serier opdelt igennem en tidslighed, således at når en given episode blev vist på tv, ville der typisk gå en uge før næste episode ville blive vist. At en given produktion fungerer i episoder, gør det ikke nødvendigvis serielt. Det serielle ved seriens episoder, er at disse bidrager til en overordnet fortælling, således at forudgående og efterfølgende episoder alle bidrager til et narrativ. Dette betyder ikke at en serie skal fortælle en samlet historie – enkeltstående episoder kan fortælle en historie der som sådan ikke bidrager til den narrative fortælling, men hvor det serielle ved disse er, at bidrage til karakter dannelse således at vi dermed lærer noget nyt om en given karakter. Episoderne er i klassiske Tv-serier betinget af en bestemt tidsramme, hvori narrativet kan udfolde sig, hvilket betyder at hele det serielle narrativ (den komplette serie) ikke kan udfoldes indenfor dette tidsrum:

" Our moment- to- moment comprehension is framed by our perception of screen time, as the approaching end of an episode will frequently trigger expectations that particular plotlines will be resolved (...) Shattering these established expectations can become particularly exciting or frustrating (or both), as with the moment when an episode ends with an unexpected "To Be Continued" graphic " (Ibid. S, 168).

Ifølge Mittell bruger vi den fastsatte skærmtid til at afstemme vores forventninger, således ved vi at med femten minutter igen, at der snart må komme en forløsning på den episodiske fortælling. Dette kan på mange måder minde om den klassiske film, hvor afslutningen ligeledes fungerer som

'stand-in' for forløsningen på den narrative konflikt. Seriens episodiske afslutning adskiller sig dog fra filmen ved enten implicit eller eksplicit at henvise til "To Be Continued". Dette kan tage form af en cliffhanger, hvor episodens afslutning ikke giver svar på en højspændt situation eller levere ny information. Episoden kan dog bringe forløsning, men selve "To Be Continued" fortæller os, at der er mere til historien, der endnu ikke er blevet fortalt. Afslutningen på episoden fungerer altså som et temporalt brud, der forhindrer os i at akkumulere viden om narrativet.

Cliffhangeren er særligt kendetegnende for Tv-serier eller serien generelt. Cliffhanger blev/bliver brugt til, nærmest at tvinge seeren til at se næste afsnit – af ren og skær spænding. Det interessant ved cliffhangeren i Tv-serier er, at den indtræder lige i det øjeblik, man forventer at spændingen vil blive forløst, indtræder der et -fortsættelse følger. Som Mittell nævner, kan man som seer opleve stor frustration ved denne afslutning – havde der blot været et minut mere sendetid, så ville jeg have haft svaret. Det er ligeledes denne frustration, der kan vælte over i spænding, hvor man nødvendigvis må se hvad der sker i næste uge.

Den amerikanske filosof og medie teoretiker Ryan Engley mener at den serielle cliffhanger på mange måder minder om afslutning på den analytiske session hos Sigmund Freud. Speciale vil udfolde Engleys ide og forholdet mellem cliffhangeren og den analytiske session som fundet i Freud. Hvor Engley mere eller mindre kun fokuserer på cliffhangeren vil specialet vise hvordan de mere normale episoder ligeledes kan blive fundet igennem den analytiske session.

Engley skitserer først hvordan den analytiske session lider af et serielt problem: "he (Freud) notes that analysis has a serial problem. While the talking cure requires the analysand's narrative to form free of interruption, the analytic session itself has to end at some point." (Engley. 2021. S, 322). Freud selv blev altså klar over, at psykoanalysen havde et problem med sessionens afslutning, som minder om den serielle afslutning. Engley citerer Freud for selv at sammenligne den analytisk session med at læse en historie i avisen. Jeg bringer her Freuds originale citat:

” interruptions which are imperatively prescribed by incidental circumstances in the treatment, such as the lateness of the hour, often occur at the most inconvenient points, just as one may be approaching a decision or just as a new topic emerges. Every newspaper reader suffers from the same drawback in reading the daily instalment of his serial story, when, immediately after the heroine's decisive speech or after the shot has rung out, he comes upon the words: ‘To be continued.’ In our own case the topic that has been raised but not dealt with, the symptom that has become temporarily intensified and has not yet been explained, persists in the patient's mind and may perhaps be more troublesome to him than it has otherwise been (...) since by themselves they cannot take any steps towards getting rid of it, they suffer more, to begin with, than they did before the treatment” (Freud. 1955. S, 296-7).

Freud sammenligner den analytiske session med det at læse den daglige installation i avisen, som Engley hævder kan vi sige at Freud ligeså taler om cliffhangeren som den fungerer i Tv-serien. Engley er interesseret i den serielle funktion, som psykoanalysen og alle former for serielle medier deler. Indeværende speciale er dog kun begrænset til tv-serien/serien generelt. Cliffhangeren er problematisk fordi indtræder på den plads hvor vi forventer en eller anden forløsning i narrativet skulle have været. Som Freuds citat viser er det præcis den samme funktion, som gør sig gældende i den analytiske session. Som Engley viste i første citat, er omdrejningspunktet i den analytiske session, analysandens frie associationer – at kunne sige hvad end, der falder patienten ind, således er det analysandens tale/narrativ der åbner for det ubevidste. Problemet for Freud var at igennem sessionen var der blevet åbnet for symptomet (det problematiske traume for analysanden), men dette var på ingen måde blevet undersøgt eller behandlet. Dette efterlod patienten i en mere problematisk position end før vedkomne startede i analyse. Engley hævder med Freud at cliffhangeren sætter seeren og analysanden i en ulidelig spændingsfyldt situation, som ikke kan forløse for næste uge, altså formår cliffhangeren at fremstå som en afslutning, der ligeledes binder os til at vende tilbage i næste uge.

”The phrase “to be continued” interrupts the narrative in a serial story, as Freud says. It announces that continuation is not forthcoming at the moment and this is what makes the serial interruption so fascinating: it imposes an ending while announcing itself as a link to the next

installment (...) By interrupting a narrative scene before its resolution, a cliffhanger holds the audience in suspense, causing them to “suffer more” than if the tense situation had simply reached its conclusion.” (Ibid S, 323).

Tv-serien og den analytiske session afsluttes dermed ikke af interne årsager, men slet og ret grundet et eksternt temporalt problem. Hvis serien eller session blot havde fem minutter mere, ville den forløsningen have været en mulighed, dermed ville seeren/analysanden ikke være efterladt i en endnu mere psykisk belastet tilstand. Engley viser hvordan cliffhangeren introducerer et hul eller gab i narrativet, der går et helt og kohærent narrativ umulig, hvilket er i overensstemmelse med Mittells pointe. Det er igennem dette hul at cliffhangeren som afslutningen, binder os til næste episode eller session, som Freud selv skriver, er vi på sin vis umyndiggjort – i den forstand at vi ikke selv kan fremskynde processen, men derimod må vi blot vente til næste uge på forløsningen.

Serien og den analytiske session deler altså samme struktur, i den forstand at de begge er betinget igennem disse brud eller huller i narrativet. Hullet har dog ikke blot den funktion at binde os til næste installation, men som vi har set bringer det os i den spændingsfyldt tilstand. For Engley er det vitalt af spændingen som sådan ikke er forårsaget af narrativet selv, men direkte i hullet – dette gælder både for Tv-serien og den analytiske session.

” the impending cut of the “To Be Continued” changes one’s relation to the narrative content. It is an end which does not. That sense of an unending lingers in the psyche (..) The psychic life of the serial far exceeds the tangible and material life of the serial. Put another way, one lives much longer in the gaps of the serial than they do in the presence of an installment.” (Ibid. S, 324)

Seeren/analysanden lider fordi hullet afbryder eller stopper for narrativet, således er der blevet åbnet for fortællingen, men uden denne har fået en klar betydning. Det er i denne forstand, at Engley kalder cliffhangeren en afslutning, som faktisk ikke afslutter, derimod fungerer den som en uafsluttet afslutning. Engleys pointe er at cliffhangeren yder modstand mod en fuld fortælling, hvilket har en traumatisk, men også produktiv indvirkning på psyken. Lad os antage at en episode

og en session har en times varighed, således kan vi problemfrit hævde at vi befinder os i narrativet i en time, men Engleys pointe er at vi befinder os i gabet – indstiftet af cliffhangeren – indtil næste installation. Cliffhangerens mangel på oplysning sætter os i gang med at danne fantasier om hvad der kommer til ske, eller hvad dette stop mon betyder.

Vi lever altså langt længere i gabet end i selve narrativet, da den spændingsfyldte situation efterlader os med tanker om hvad der mon sker næste gang. Engley begrunder dette igennem, at hvis narrativet havde været fem minutter mere, så ville havde fået forløsning og dermed ville spændingen forsvinde. De ekstra fem minutter ville således opklare eks. hvorfor jeg er bange for fugle, eller hvem morderen virkelig var. Der er således fordi gabet netop indtræder hvor det gør, at vi ikke opnår en oplysning af narrativet, og derfor vi lider mere, da vi netop ikke kan gøre andet end at vente på næste uge. Det er præcis dette hul, som gør at vi kommer på overarbejde – ikke kun negativt men også formativt ” Serials are premised on saying too much and not enough, producing a gap in meaning” (Ibid. S, 325). Cliffhangeren er problematisk fordi den siger alt for meget, men aldrig nok. Den fortæller at der mere til narrativet, og dette mere er præcis det som indfanger os. Vi bliver perplekse over det vi ikke fik, vi kunne næsten hævde at cliffhangeren fungerer som objekt a – begærs årsagen -, da cliffhangeren sætter begæret i gang på det tabte objekt – det vi ikke fik med. Det er således i denne forstand at vi kan læse cliffhangeren i både den analytiske session og i Tv-serien som en anti-afslutningen, den modsætter sig et helt og fuldkommen narrativ. Det er altså selv gabet for Engley der skaber spændingen, netop fordi den er anti-afslutning og dermed bryder narrativet op i mange dele – hvilket betyder at der altid er mere at fortælle. ” It matters not whether this urgent feeling is narratively earned or not; the mere presence of the interruptive closure of the cliffhanger—not “interruption of closure” but interruptive closure—is what generates urgency and distress” (Ibid. S, 325-6).

Gabet er for Engley konstitutivt for serien og den analytiske session, hvilket også er i overensstemmelse med Mittells tanker om serien. Det er altså kun fordi cliffhangeren yder modstand mod forløsning og dermed skaber et gab i narrativet, at vi bliver perplekse og umyndiggjort.

Engley hævder ligeledes at den analytiske session og Tv-serien/serien generelt begge deler retroaktivitet som grundelement. Engley viser hvordan Freud så traumet hos analysanden som værende en retroaktiv opdagelse.

” Trauma, for Freud, relies on this precise understanding of retroactivity: a seemingly innocuous incident calling forth the trauma of a previous event. This is the way for a prior event to even register as a trauma in the first place. What Freud begins to understand here is that trauma does not occur continuous with the subject’s linear experience of time ” (Ibid. S, 322).

Jeg vil her kort parafrasere argumentet. Engley henviser til hvordan en begivenhed (nr.1) som sådan ikke konstituerer eller opfattes som et traume når den opleves, derimod fortrænges den – altså bliver den ikke bevidst indskrevet som et traume. Her kan vi tage frygten for fugle, en analysand beskriver at ikke er i stand til at spise på udendørs restauranter i nutiden grundet dennes frygt for fugle. Analysanden begrunder dette med en tidligere begivenhed i livet, hvor eksempelvis en fugl kom og tog deres mad mens de spiste udendørs. Freud opdagede at den begivenhed analysanden henviste til ikke var begivenhed nr.1 men derimod begivenhed nr.2. Igennem analysen viste det sig, at endnu en begivenhed (nr.1) gik forud for begivenhed nr.2 eks at analysanden havde haft en første traumatisk oplevelse med fx fugle forud for begivenhed nr.2, men som blev fortrængt og dermed ikke oplevet som et traume. (logikken i eksemplet stammer fra Engley, mens indholdet er selvstændigt). Engleys pointe at det kun er igennem begivenhed nr.2 at den analytiske session når frem til den fortrængte begivenhed nr.1. Således er det altså ikke en lineær progression men en retroaktiv dannelse af det første traume. Engley henvender denne logik til det serielle: ”Seriality as form shares exactly this same structure: it appears continuous and linear but our understanding of it relies, crucially, on Nachträglichkeit, or retroactivity” (Ibid. S, 322).

Engley hævder at serien fremstår som lineær, men grundet hullerne i serien kan vi kun tilskrive mening retroaktivt. Det er altså først i næste episode, at vi kan gribe hvad cliffhangeren virkelig betød. Den retroaktive struktur fandt vi ligeledes ved filmens afslutning, men i tv-serien synes den er fungerer anderledes. Hvor filmens afslutningen bragte en forløsning på narrativet, er den

episodiske cliffhanger derimod en modstand mod forløsning og oplysning. Ligeledes for vi på ingen måder en fornemmelse af en mestersignifiant, der tilskriver mening til det forudgående, tværtimod synes netop fraværet af denne at forårsage en spændingstilstand. Dette skyldes ligeledes, at fæstningspunktet, optræder i næste episode, således lukker det ganske kort det forrige narrativ, mens det nye narrativ fortsætter videre – altså når vi aldrig en afklaret tilstand.

Cliffhangeren som beskrevet af Mittell og Engley fortæller os dog noget om en generel opfattelse af afslutning, nemlig at den bør give forløsning/oplysning. Som Mittell skrev forventer vi at afslutningen bringer opklaring på narrativet, det er således ifølge Mittell på baggrund af disse forventninger, at cliffhangeren efterlader os med en uforløst spænding. Havde bruddet ikke indtruffet netop i dette øjeblik, ville vi som seer have haft viden om en given karakter døde eller ej. På samme måde i den analytiske session ville fraværet af bruddet have medført viden om hvorfor jeg i virkeligheden er bange for fugle. Cliffhangeren modsætter sig forløsning og dermed at skabe en totalitet i narrativet, således at disse afslutninger, faktisk bringer stop til narrativet, men ikke på nogen opklarende måde. Indsættelsen af uvished i stedet for oplysning – fremtvunget af det temporale hul- sætter os i en ulidelig tilstand. Fraværet af en klar afslutning, der bringer en forløsning, sætter os altså i problematisk situation hvor vi med død og pine er nødt til at finde ud af hvad der sker næste gang.

Engley forbinder altså cliffhangeren i Tv-serien med den freudianske sessions afslutning. Engley hævder at fremkomsten af streamingtjenester som Netflix passer bedre på Lacans korte sessioner. Her vil jeg indvende og argumenterer for, at Lacans korte sessioner faktisk passer bedre på cliffhangeren end Freud. Hvor Freuds sessioner endte slet og ret på baggrund af tid, mente Lacan at sessionens afslutning skulle indtræde når det ubevidste trådte frem og aflagde rapport om noget vitalt – altså når analysanden sagde mere end tiltænkt, hvilket kan minde om cliffhangerens funktion af at sige for meget og for lidt. Lacan brugte altså cliffhangeren som et aktivt værktøj til netop at sætte patienten på arbejde.

” This is why the ending of the session plays the part of a scansion which has the full value of an intervention by the analyst that is designed to precipitate concluding moments. Thus we must free the ending from its routine framework and employ it for all the useful aims of analytic technique.” (Lacan. 2004 B, S, 44).

Cliffhangeren konnoterer både for meget og for lidt, den viser at der er mere til narrativet, dog efterlader den os uden forklaring og dermed effektivt i en uløselig spænding. Dermed er Cliffhanger et hul eller en afslutning, der sætter seere, såvel som analysanden på arbejde. For analysanden fungerer cliffhangeren afslutningen som et holdepunkt, hvor analysanden tvinges til at konfronterer sig selv, med hvorfor det netop var ved disse ord at analytikerens sessionen stoppede sessionen.

Cliffhangeren fungerer som et bagholdsangreb på det imaginære, der gives ingen viden eller sikkerhed om tingenes tilstand, i stedet er analysanden/seeren efterladt til sig selv, og må derpå undersøge hvad dette kan betyde. Det er igennem cliffhangeren at analysanden tvinges at forholde sig til sine egne ord, og dermed igennem afslutningen begynder at forholde sig, anderledes til disse. Det analytiske arbejde fungerer derfor på sin vis serielt: den analytiske cliffhanger, konfronterer analysanden med sine ord på en sådan måde, at analysanden kan ændre sit forhold til disse og dermed etablerer et nyt forhold, til forudgående begivenheder retroaktivt. Jeg vil hævde at dette stadig er mere eller mindre konsistent med Engleys påstand, at vi lever mere i hullerne mellem episoderne end i narrativet. Det er præcis det Lacan forsøger at gøre med sine korte sessioner, hvor analysanden sættes på arbejde og ikke blot er efterladt i en eller anden infantil uhjælpelig spænding. Det er præcis efter Cliffhangeren at det virkelige arbejde går i gang både for seeren og får analysanden. Dette præcis Lacans intention, som ligeledes dukker op i den faktiske oplevelse af serien ifølge Mittell " we hypothesize to fill in the story gaps and speculate on what revelations might be revealed." (Mittell. 2015. S, 170).

Forskellen er dog betoningen på selve cliffhangeren. Hvor Freud ser den som noget eksternt forårsaget af tid, bruger Lacan den som noget aktivt til at sætte analysanden i gang. Argumentet der taler for Freud er, at Tv-serien bestemt er styret af tid og derfor slutter den nødvendigvis grundet en ekstern årsag og dermed ikke fordi narrativet forløses. Dette vil således også være et argument mod cliffhangeren som lacanianske korte sessioner, da serien ofte ikke varierer i tiden. Argumentet der taler for Lacan er dog den funktion cliffhangeren har. Hvis vi hævder at det blot er på grund af tid, at vi ikke opnår forløsning i narrativet, så falder vi ned i det hul, der hævder at serien er optaget i en lang og glidningsfri køre, således er cliffhangeren blot en vilkårlig adskillelse

for at tilpasse narrativet til skærm tiden. Ser vi dog cliffhangeren som Lacan bruger den så er den indbygget i narrativet netop med henblik på at bruge vores spænding aktivt, til at skabe fantasier og forestillinger. Cliffhangeren er som sådan ikke normen i en serie, men derimod undtagelsen, den er nødvendig i den forstand, at den modvirker, at vi bliver for trygge i en session eller en analyse. Lacan brugte den aktivt for at undgå at analysanden forberedte historier at fortælle. Lige så vel er den i serien en metode til at skabe spænding, således at serien ikke bliver for monoton, således at vi igen bliver aktiveret og engageret i serien. Engley har altså ret i sin analyse af Cliffhangerens funktion, men jeg mener at den bedre passer strukturelt på Lacan, da cliffhangeren netop skaber et stop, der gør at vi må forholde os til hele narrativet på ny, hvilket også er Engleys pointe, men dette synes ikke at være til stede i Freuds afslutning på sessionen.

Tv-serien og den analytiske session har dermed mange ligheder, begge har sit omdrejningspunkt i de narrative huller, i psykoanalysen fungerer dette både igennem sessionens afslutningen, men ligeledes igennem retroaktivitet som vi så med traumet. Psykoanalysen og tv-serien kan begges siges at udfolde sig på sofaen – hvor efter afslutningen denne forlades.

Der er dog centrale forskelle, som er værd at påpege, i den analytiske session er det, analysanden der taler og det især dennes ubevidste der skal træde frem. I Tv-serien skal vi helst ikke tale overhovedet, det er derimod serien der taler. Dette vil sætte seeren i analytikerens position, men som vi har set, er det netop seeren der lider under selve afslutningen – ligeledes har serien ikke kontrol over hvornår ”sessionen afslutter”. Seeren må altså være henvist til analysandens position, og det er derfor en stor forskel, at det i den analytiske session handler om det ubevidste, hvor det imod det for Tv-seeren er bevidstheden, der styrer. Ligeledes er Lacans variable sessionen i tråd med brugen af cliffhangeren som et værktøj, men Lacan afsluttede sessionen når analysanden sagde mere end tiltænkt – dette kunne være efter ti minutter eller en time. Tv-serien derimod arbejder som oftest med faste sendetider, men minimale tidsændringer.

Sammenligningen er dog bestemt brugbar, da som påvist fungerer selve cliffhangerens funktionen til at henstille form og indhold. En sidste klar forskel mellem Tv-serien og den analytiske session findes i den teknologiske udvikling. Som seer kunne man vente på en Tv-serie sæson (eller hele serien) var slut, og dermed se det hele igennem et DVD-sæt (Mittell. 2015. S, 40). Denne luksus

nyder psykoanalysen ikke, den analytiske session bliver ikke styrket af at vare 14 timer, men har derimod brug for de temporale brud. Specialet vil nu vende tilbage og undersøge de episodiske afslutninger, der ikke fungerer som Cliffhanger

Den episodiske afslutning fortsat....

Problemet med Engleys ellers fremragende analyse, er at den ganske rigtigt fortæller os en hel del om forholdet mellem den analytiske session og Tv-serien, igennem deres fælles forhold til cliffhangers. Cliffhangeren er bestemt en notorisk afslutningsform i det serielle univers, men som nævnt er der dog utrolig mange episoder og (Tv)serier, hvor cliffhangeren kun optræder i fåtal. En serie som Family Guy eller Modern Family bruger sjældent Cliffhangere som afslutning på deres episoder. Ligeledes i den analytiske session, er det ikke utænkeligt at analysanden faktisk når at sige noget vitalt før sessionens afslutning. Hvad der er interessant ved dette, er selv når der ikke bruges cliffhangere, så vender vi stadig tilbage til serien eller sessionen næste gang. Tv-serien og den analytiske session behøver altså ikke at efterlade os i en spændingsfyldt situation for at få os til at vende tilbage. I Et typisk Family Guy afsnit er omdrejningspunktet en eller flere lukkede fortællinger – her mener jeg at begivenhederne udfoldes i begyndelsen af afsnittet, disse begivenheder bliver ligeledes afsluttet mod slutning af episoden, således at næste episode ofte omhandler noget radikalt anderledes. Som Mittell påpegede får vi dog en masse information om de forskellige karakterer igennem disse forholdsvis lukkede afsnit. Et Family Guy afsnit kan altså ikke forveksles med en happy ending film, da vi er afhængige af tidligere episoder, for at forstå hvorfor eksempelvis faderen Peter Griffen handler på en bestemt måde. Ligeledes er mange af jokesene i serien referencer til tidligere begivenheder. Engleys pointe om retroaktivitet er således gældende – cliffhanger eller ej. De forholdsvis lukkede afsnit bringer altså nye informationer der strækker sig udover de enkelte episoder. De lukkede afsnit producerer altså en episodiske mening, men ligeledes giver de brudstykker til en større fortælling. Afslutningen på et typisk Family Guy kan ikke siges at binde os igennem narrativet til næste episode, som cliffhangeren gjorde det. Ej

heller fortæller ofte Family Guy en kronologisk historie, tvært imod er hvert afsnit i en sæson mere eller mindre sin egen fortælling. Alligevel vender vi tilbage episode efter episode.

Som forslået tidligere kan denne tilbagevenden skyldes noget så banalt, som selve fremkomsten af endnu en episode, altså at den nye episode vidner om, at der er mere at fortælle om Griffen familien. I denne kontekst arbejder serien efter begærets struktur, hvor vi indfanges igennem det der endnu ikke er fortalt. Dog synes vi at vende tilbage til den næste episode, slet og ret fordi den giver en god historie, som vi kan fordybe os i, mennesker vi kan relatere til og dermed bygge relationer til. De fleste kender det at have (Tv)serie kørende i baggrunden, således handler det ikke om en stor fortælling, men en vis nydelse i den blotte tilstedeværelse. I denne dimension er det vigtige ikke afslutningen, men tvært imod fortsættelsen der er vital. Det faktum at serien bliver ved med at vise nye episoder, der alle giver en god fortælling og 'lidt ekstra' til karaktererne, gør at vi kan blive ved med at cirkulerer omkring serien, uden at afslutte. Her er det ikke længere udelukkende begæret, men ligeledes noget andet som 'driver' værket. Denne cirkulerende tendens kaldte Lacan for driften. Før vi kan anvende driften på serien, vil jeg kort introducerer begrebet, det bør være noteret at Lacans teoretiske virke er en viderebygning af Freud, hvorfor driften oprindeligt er et freudiansk begreb. Jeg vil her gennemgå Lacans udlægning.

Driften er hos Lacan tætbeslægtet med begæret, da disse begge er struktureret ved objekt a. Hvor begæret for at kunne opretholde sig selv, må forblive utilfredsstillet i sin evige søgen på det på det manglende objekt. Driften forholder sig anderledes til objekt a

” Det, der i alle tilfælde tvinger os til at skelne denne tilfredsstillelse fra den erogene zones rene autoerotisme, er det objekt, som vi alt for ofte forveksler med det, som driften slutter sig omkring- det objekt, der rent faktisk kun er nærværet af et hul, et tomrum, der hvis vi følger Freud, kan besættes af et hvilket som helst objekt, og hvis umiddelbare nærvær vi kun kender til i form af det tabte objekt lille a. Objekt lille a er ikke den orale drifts ophav. Det indføres ikke i egenskab af den første føde, men af den kendsgerning, at ingen føde nogensinde kan tilfredsstillende den orale drift, med mindre det sker ved at gå omkring det for evigt manglende objekt. ” (Lacan. 2004. S, 153).

Driften forholder sig til objekt a som dets omdrejningspunkt, hvor objekt a fungerer som et hul hvorom driften kredser. Lacan viser ved den orale drift, at ingen føde nogensinde vil kunne tilfredsstille den, dette synes at minde om begæret, men forskellen er, at driften faktisk netop opnår tilfredsstillelse her. Driften tilfredsstillelse ikke ved føden, men derimod ved at gå evigt omkring det manglende objekt – Lacans pointe er, at driften finder nydelse i gentagelsen – altså ved ikke at nå dens mål (fuld tilfredsstillelse) opnår driften en form for nydelse ved at kunne fortsætte. Lacan nævner igennem Freud, at driftens objekt er underordnet, dette skyldes netop at intet objekt kan stå i stedet for objekt a. For at gribe den centrale pointe her, må vi kort besøge Zizek der giver en fremragende formulering på, hvad der her er på spil: "in the case of the object a as the object of the drive, the "object" is directly the loss itself-in the shift from desire to drive, we pass from the lost object to loss itself as an object" (Zizek. 2012. S, 498). Driftens gør således objekts a til sit objekt, men ikke på begærets facon, derimod gør den selve tabet til genstand, hvilket tillader den evigt tilbagevendende gentagelse. Det er i den forstand at Lacan hævder at driften er den "*Konstante kraft*" (Lacan. 2004. S, 153). Driften forsvinder ikke når den hæfter sig på et objekt, derimod fortsætter den. Dette fortæller os om den om ikke andet så biologiske meningsløshed, som driften bringer til det menneskelige domæne. Hvis vi blot var biologiske væsner, ville vi stoppe med at spise når sulten var blevet stillet, men det gør vi jo netop ikke – desserten i en klassisk tre-retters menu, illustrer driften meget fint, desserten er en slags mer-nydelse der kommer efter vi som sådan er mætte. Pointen jeg forsøger at vise her, er at driften går udover det biologiske ved at hidkalde nydelse for nydelsens skyld – her er film og serier et kerneeksempel på noget der, som sådan ikke bidrager til vores biologiske overlevelse, men alligevel er blandt de bedst betalte brancher, netop fordi de generer en mer-nydelse. Driften har altså en funktion i dens gentagelsestvang, der kan gå direkte imod vores menneskelige interesser – eller sagt på en anden måde kan driftens nydelse forekomme som en biologisk nødvendig.

Hvis vi vender tilbage til den episodiske afslutning, kan vi forklare den tiltrækningskraft, der for os til at vende tilbage til Tv-serien -uden cliffhangeren. De forholdsvist lukkede afsnit i en Tv-serie sigter til at fortælle en historie, der opnår en afrunding inden for sendetiden, men ligeledes

bidrager historien til at fortælle noget mere om karaktererne i et større perspektiv. Befinder vi os ikke her i driften? Den episodiske afslutning opnår ikke en endegyldig afslutning på serien, men derimod muliggøre den en gentagelse, således at vi kan blive ved med at kredse omkring serien, uden at nå til en endegyldig afslutning. Dette betyder at eksempelvis kan blive ved med at følge Griffen Familien, evigt undersøge deres gøren og laden uden at opnå en eller anden resolut fastforankret og endegyldig forståelse af den store mening med Family Guy. Det er særligt interessant at driften netop kredser omkring et tomrum, da netop vi som seere synes at gøre det samme med serier. Tomrummet er naturligvis de episodiske afslutninger, der som Engley viste bryder narrativet op i mange dele, hvilket faciliterer en form for gentagelse. Det er således fordi vi aldrig opnår det faktisk mål med serien, at vi finder en eller anden tilfredsstillende, fordi dette betyder at serien kan fortsætte. Tomrummet fortæller os noget om den adskillelse der er mellem seeren og serien, det er fordi vi aldrig kan blive helt indhyllet i serien, altså snakke med Ross fra Friends, at vi får driftens tilfredsstillende. Den episodiske afslutning giver os altså en glæde ved en form for gentagelsestvang. Det er naturligvis ikke entydigt drift, som er på spil, da vi ligeledes kan blive stimuleret af hvad mon der sker i næste uge – altså en stimulans konstitueret af det vi ikke fik. Begæret kan vises igennem Friends: Når vi ser en scene med Monica og Ross, kan vi ikke se hvad Joey og Chandler laver, der således et begær efter at være helt indhyllet i serien, at vide hvad alle fortager sig, men afbrudt cuts og historie skifte. Begæret ender dog som oftest over i driften, det er kun fordi begæret fejler at vi kan opnå en tilfredsstillende igennem driften, altså ved ikke at komme helt i mål med serien, for vi en nydelse af gentagelse. Ligeledes ender begæret i drift med den episodiske afslutning: det ikke er så vigtigt – hvad der sker i næste uge/ episode, derimod er langt vigtigere for at der blot kommer et nyt afsnit.

Cliffhangeren Kan ligeledes ende i drift, dette ses måske tydeligst ved nutidens streaming serier, hvor alle afsnit af en serie på Netflix er tilgængelige. Her kan man overkomme Cliffhangerens traumatiske effekt, ved blot at klikke til næste episode, men her kommer driften ligeledes ind igen. Cliffhangerens traumatiske effekt sætter gang i det almenkendte fænomen om binge-watching. Binge-watching oscillerer på grænsen mellem begæret og driften. Man kan hævde at den binge-watching operere igennem manglen, altså som begæret. Vi akkumulerer den ene episode efter den, hele tiden på jagt efter den viden, den der vil sætte det hele i orden og dermed afslutte

begæret. Således kan man binge en hel serie uden at finde det man søgte, hvorfor man straks må gå til en ny og fortsætte. Allerede her kan vi ane driftens fremkomst igennem det mislykkede begær. Dog kan binge-watching i sig selv fungerer som driften, når man eksempelvis ser en hel sæson Family Guy på 24 timer, er det næppe grundet en spændingsrus, men derimod en gentagelsestvang. Hvor Begæret er binge-watching efter et evigt undvigende tabte objekt, er driften i binge-watching efter selve tabet, altså er man ikke på udgik efter en ny viden, men blot et ønske om en fortsættelse. Dette viser også det radikale ved driften, da man nærmest kan ende med at nyde mod sig vilje eller egen sundhed. De fleste med et Netflix abonnement har prøvet at se en serie til langt ud på natten, trods en klar viden om man eksempelvis skal på arbejde eller til en Kymlicka forelæsning dagen efter. Pointen er man meget vel ved at, det vil være bedst at få sovet, men alligevel akkumulerer man episode efter episode, ikke nødvendigvis efter et bestemt svar, men slet og ret for gentagelsens skyld. Driften er fuldstændig ligeglad med jegets ønsker, det vil blot fortsætte, derfor kan ofte ende med at gøre ting der synes direkte skadeligt for os. Driften viser hvordan vores forhold til nydelsen ikke blot er en fornøjelig ting men derimod noget, som kan være direkte ubehageligt for os. Driften viser ligeledes at uanset hvad vi gør, kan vi ikke undslippe nydelsen, den klæber sig fast på os. Således Kan driften altså underminerer de mest basale biologiske behov som søvn, og i stedet få akkumuleringen af serier til at fremstå som nærmest en biologisk nødvendighed.

Igennem seriens episodiske afslutninger, har vi således set forskellige afslutningsformer i form af cliffhangeren, og de mere normale episoder. Det er særligt interessant allerede her, at der forekommer forskellige afslutningsformer. Fællespunktet ved disse afslutninger er at de stopper en episode, således informerer de om, at episoden er slut. Det er interessant at en episode kan have nærmest sin egen historie, der kun bidrager en smule til det store narrativ – hvor filmens afslutning bringer os klarhed over det hele, giver den episodiske afslutning os kun en lille information. Som Vi har set, synes dette jo netop at tale ind i den postmoderne kontekst med små fortællinger, små afslutninger. Vi har ligeledes set hvordan manglen på den opklarende afslutning kan have ret alvorlige konsekvenser for subjektet- det kan både skabe en spænding, eller en nærmest afhængighed skabende effekt. De episodiske afslutninger har en spændende funktion, de afslutter bestemt noget, men de binder sig ligeledes til næste installation – hvilket viser at de som

sådan ikke lukker, det de afslutter. Derimod som historiens afslutning, synes den episodiske afslutning at henvise til hvordan det samme vil fortsætte. Det er altså en afslutning der vedbliver efter afslutningen.

Specialet vil nu gå videre til et forholdsvist sjældent fænomen – nemlig seriens faktiske afslutning. Her vil det blive undersøgt, hvilken slags afslutning, der her er tale om. Det er interessant at de mest ikoniske serier, faktisk alle har en afslutning- disse vil blive holdt op imod påstanden om, at den succesfulde serie i dag ikke slutter, men fortsætter.

Afslutningen på serien.... eller?

Det kan virke paradoksalt når specialet hævder, at der i serien ikke findes 'ægte' afslutninger i dag, når de største og måske mest velkendte serier alle deler det faktum, at de faktisk har en afslutning. Serier som The Sopranos, Game of Thrones, Lost, og Breaking Bad, har alle en afslutning. I dette afsnit vil jeg analysere afslutningen i et par af disse serier, samt udfolde og forsvare hvorfor serier i dag, ikke rigtigt ender – selv når de officielt slutter. Analysen vil bruge Ryan Engley og Jela Krecic som samtalepartnere, da begge har beskæftiget sig med serielle afslutninger – i forskellige grader.

Det er blevet hævdet at den succesfulde serie, ikke afslutter men derimod fortsætter. Her bliver nødt til at modificerer denne påstand. Når serier stiger i popularitet, bliver afslutningen et særligt problem, der måske kan siges at blive påført af eksterne årsager. Som vi har set fodre serien begæret, ved hele tiden at sige for meget og for lidt – altså ved at vise små spor, men uden at forklare dem: eksempelvis i Game of Thrones bliver der ofte vist et mytisk symbol i forbindelse med The White Walkers, men vi får aldrig en endegyldig forklaring på hvad dette symbol betyder. Dette betyder at små eller store ubesvarede spørgsmål begynder at hobe sig op, hvilket fans kræver svar på. Serien bliver altså pålagt at disse ting skal have en mening i den store historie (hvilket serien naturligvis selv lægger op til), således forventer vi en eller anden afslutning, hvor vi får svaret på de mange spors sammenhæng. Dette kan anskueliggøres igennem en typisk detektiv fortælling, hvor det ikke er nok blot at afsløre moderen, vi kræver ligeledes at vide hvordan det gik

til og hvilke bevæge grunde der aktualiserede mordet. Serien bliver altså nødt til at give fans svar på et eller flere centrale gåder i narrativet. Dette leder altså til en afslutning i de mest populære serier. Den serielle afslutning er dermed et sted fyldt med mange forventninger til en forløsning, hvilket kan skyldes at vi igennem happy-ending film har fået for vane at afslutningen bør give os forløsning og oplysning. Særligt grundet internettet kan fans i dag få information om hvornår seriens afslutning vil falde hvilket ifølge Mittell ” fans can track the potential futures of their favorite programs as well as consume hype around a planned finale.” (Mittell. 2015. S, 322).

Selve annonceringen af afslutning sætter yderligere forventningerne i gang hos fansene. Disse forventninger taler til vores begær på en sådan måde, at vi får et løfte om at alt det ubesvarede vil blive ført frem i lyset, således vil vi endelig på vidensniveau få det objekt, der ellers har undvejet os igennem serien. Seeren forventer således at afslutning vil bringe oplysning og svar, anderledes formuleret kan afslutningen siges at skulle retfærdiggøre hvorfor vi har brugt uger/år på at følge de mange sæsoner, samt at give mening til de mange personligheders roller i serien.

Lost er særdeles interessant da denne serie, synes fuldt at tilskrive sig ideen om at afslutningen bør give oplysning og forløsning. Mittell skriver at folkene bag Lost forsikrede deres fans, at serien ville svare på alle spørgsmålene ” showrunners Damon Lindelof and Carlton Cuse’s active public presence that regularly assured fans that every mystery had an answer and that they were not making it up as they went along. Throughout the final season, Lost’s hyperactive online fan base generated to- do lists of unanswered questions and even questioned whether new answers might be yet more enigmatic red herrings” (Mittell. 2015. S, 323).

Serien bidrog således selv til en forventning om at svarene ville komme. Lost er en utrolig kompleks og forvirrende serie, hvorfor det ikke er muligt her at give et fuldt og tilfredsstillende referat, derfor vil specialet nævne det nødvendige. Lost omhandler et flystyrt hvor 71 mennesker overlever og strandes på en ø. Igennem serien følger vi over tyve forskellige person historier, igennem flashback samt deres handlen på øen. Øen er et mytisk sted hvor ånder og spirituelle væsner forekommer. Ligeledes er de overlevende fanget i kamp mellem det mørke og det lyse på øen. Afslutningen på serien omhandler hvordan karaktererne (de overlevende) ville have levet deres liv, hvis de ikke ville styrtet ned på øen. Afslutningen viser at øen fungerede som en slags

skærsild og at karaktererne faktisk var døde hele den sidste sæson. Den sidste sæson bringer altså et skifte fra at omhandle det gode og det onde til blot at være en metafiktion om karaktererne (Ibid. 327).

Afslutningen bragte altså ikke svar på fansenes mange spørgsmål om øen, eksempelvis hvorfor øen synes at heale nogen, mens andre døde, samt hvis det er skærsilden hvorfor kan nogle så dø? Listen på ubesvarede spørgsmål er lang, hvilket skabte en stor utilfredshed med afslutningen. Denne utilfredshed er ikke kun Lost forbeholdt, derimod optræder den i også i andre serier.

Tager vi kult-serien *The Sopranos* (Som både Mittell og Engley henviser til) hvor vi følger den amerikansk-italienske mafiaboss fra New Jersey Tony Soprano. Serien har seks sæsoner hvor vi følger Tony igennem hans kriminelle liv, med mange mord, samt hans rolle som familiefar. Vi følger ligeledes Tony igennem hans psykoterapi, hvor vi altså får et førstehåndsperspektiv på Tonys holdninger til sit kriminelle liv. Det store spørgsmål i Serien er således om Tony vil blive fanget af FBI, således at retfærdigheden vinder. I serien oplever vi flere gange, at FBI er tæt på at fange Tony, både igennem aflytninger i hjemmet, samt andre Mafia familiers forsøg på at få ram på Tony. Afslutningen på serien vil således bringe en klarhed over hvorfor Tony går alle disse ting igennem, samt fortælle os hvad der mon skal ske med Tony i fremtiden. Afslutningen giver os dog på ingen måder en sådan forløsning. Afslutningen på *The Sopranos* udfolder sig i en amerikansk diner, hvor Tony skal have middag med sin familie, Tony sætter sangen "Dont stop believin' " på, mens han venter på sin familie. Først ankommer konen og dernæst sønnen. Mens familien venter på det sidste medlem – datteren- indtræder en mand i en grå jakke, vi ser denne mand bevæge sig forbi familien og mod toilettet. Tonys datter parkerer sin bil foran restauranten og i det hun træder ind ad døren, klipper kameraet over på Tony der kigger lidt chokeret op. Herefter stopper musikken og skærmen bliver sort i 10 sekunder, hvorefter serien slutter. For at give et retfærdigt indtryk af den reaktion man som seer får, vil jeg her henviser til to citater af henholdsvis Mittell og Engley.

Mittell: " this cut to black suggested technological failure, inviting many viewers to surmise that their cable had gotten disconnected or their televisions had died at the least opportune moment.

This moment of dead air was certainly the most analyzed and debated edit in the program's history and one of the most contentious endings in television history" (Ibid. S, 333)

Engley: "*The Sopranos* ("The whole series comes down to me thinking my cable went out and not knowing what the point of that was? What the ...")" (Engley. 2016. S, 86-7).

Engley og Mittell bekræfter den fornemmelse man som seere får ved *The Sopranos'* afslutning – Man tænker at ens fjernsyn eller computer er gået i stykker, og det dermed ikke er seriens faktisk afslutning. Hvad vi får her på ingen måder en oplysende afslutning, ej heller kan det siges at være en cliffhanger, da der slet og ret bliver henvist til intet, der kommer ikke flere episoder, som ville kunne bringe mening til denne afslutning.

Med *Lost* og *The Sopranos* har vi altså to – i populærkulturen- store serier, der begge bringer en afslutning. Afslutningen i disse serier bragte en stor utilfredshed hos deres respektive fans, der ikke mente at serien sluttede rigtigt. Dette hentyder om ikke andet til, at serien har et klart problem med at afslutte. En banal indsigt på afslutningens problem kan være, at serien generer så meget narrativ og mange sæsoner, at det kan blive problematisk at opsamle på de mange narrative tråde. Hvor filmen 'kun' vare et sted mellem en til to en halv time, strækker serien sig over mange timer hvilket kan gøre det problematisk at opsamle. Ligeledes er selve det serielle format med til at bryde narrativet op igennem de mange episodiske afslutninger. Den næste episode starter sjældent hvor den sidste slap, således er der et hul, hvor vi som seere er nødt til at kæde begivenhederne sammen. Her kan vi genbesøge Engleys pointe om at de narrative gab modsætter sig et kohærent narrativ. Som vi så i filmen er det dog ikke nødvendigt at opsamle alle tråde, for at få en fornemmelse af et vel afsluttet narrativ. Alligevel synes serien ikke at leve op til dette krav. Vi kan se afslutningerne i *Lost* og *The Sopranos* som et symptom på den serielle logik, hvor den succesfulde serie er den som fortsætter og ikke afslutter. Symptomet i den serielle afslutning vidner om, forholdet mellem begæret og driften. På den ene side bliver vi lovet det tabte objekt, som begæret evigt stræber efter, men når vi ankommer til afslutningen, så finder begæret ingen tilfredsstillelse. Tværtimod finder begæret endnu et mangelfuldt objekt, hvorfor begæret således kan blive ved med at opretholde sig selv som begærende. På den anden side er

det præcis fordi vi ikke får objektet, at driften finder nydelse i den serielle afslutning. Engley mener at den utilfredshed vi oplever ved den serielle afslutning, faktisk generer en *exces* i form af kritik og fanfiction ” Viewers are now identifying with the narrative failure unique to television, using (unconsciously) the encounter with the drive to reproduce excessive investment in a given series.” (Engley. 2016. S, 95). Her skal det nævnes, at Engley henviser til dette excessive element består i fanfiction, gense serier, rollespil osv. i en fodnote (Ibid. S, 101). Engleys pointe er at seriens manglende evne til at konkludere narrativet, faktisk faciliterer driften på en sådan måde, at vi som seere finder stor nydelse i vores utilfredshed. De manglende svar, som den serielle afslutning efterlader, sætter os som seere på arbejde, således forsøger vi at lukke de narrative huller ved at generere fanfiction, på denne måde stopper serien ikke, tværtimod fortsætter den for seeren. ”Further complicating the television finale landscape is the inescapable reality that most people don’t really want their favorite shows to be “over,” to stop airing “new” episodes, to lose the feeling that the next episode might be the truly satisfying object” (Ibid. S, 95).

Vi opnår altså en nydelse ved ikke at få forløst vores begær – i form af en klar afslutning, da dette sætter os i driftens modus ” Drive is, perhaps most crucially, the enjoyment of the disappointment of desire” (Ibid. S, 92). Den serielle afslutning, afslutter ikke narrativet derimod stopper den blot, hvilket efterlader begæret uforløst, men det er præcis derfor vi finder nydelse i at gense serien eller have teoretiske debatter om hvad afslutningen betyder for serien. På denne måde betyder den forfejlede afslutning at serien på sin vis kan leve videre. Det er ligeledes denne logik, som går igen igennem serien, hvor begæret drives frem af det der endnu ikke er fortalt og driften, der tager nydelse i begærets mange mislykkedes forsøge på at opnå et kohærent narrativ.

”This is what Lacan means by the "satisfaction of the drives": a drive does not bring satisfaction because its object is a stand-in for the Thing, but because a drive, as it were, turns failure into triumph-in it, the very failure to reach its goal, the repetition of this failure, the endless circulation around the object, generates a satisfaction of its own.” (Zizek. 2012. S, 498).

Denne serielle struktur mellem driften og begæret stopper altså ikke ved afslutningen, derimod er fortsætter den. Seriens afslutning stopper ikke for hverken begæret eller driften, derimod faciliterer seriens manglende kohærens i afslutningen at vi kan fortsætte med at udvikle nye perspektiver på serien. Den serielle afslutning afslutter altså hverken narrativet eller gentagelsen i serien, tværtimod afslutter serien på en sådan måde, at vi kan fortsætte evigt med at gense eller levere fanfiction. Dette er i tråd med Krecic, der hævder at serier i vores endeløse postmoderne verden ikke evner at lukke sin fiktive verden

Når serien i dag faktisk afslutter, opnår vi ikke den retroaktive fornemmelse af "ahh ja nu giver det hele mening" tværtimod synes vi at være efterladt med et ufuldkomment narrativ. Seriens faktiske afslutning lukker altså på ingen måder det fiktive univers, men i stedet lader de forblive åbnet således at vi kan blive ved med cirkulerer i det. Her kan man indvende at serien stadig afslutter – hvorfor man ikke kan hævde at serier ikke kan afslutte – men mod denne indvending må man dog hævde, at en ellers fast afslutning ikke betyder at noget er blevet lukket, tværtimod som Krecic hævder kan vi aldrig vide os sikker på afslutningens afsluttethed: "one is tempted to say that the cult classics fully fit the context of the universe without end: we cannot be sure that they are forever finished, that they may not be the subject of remakes and spin-offs" (Krecic. 2020. S, 173). Krecic viser altså at selv når en serie er stopper, så kan vi aldrig vide os sikker på om den bliver genoplivet – de såkaldte reboots –, ligeledes åbner seriens mangelfulde afslutning for en masse spin offs. De fleste store serier har i dag mindst en spin off serier, The Many Saints Of Newark er en spin off på The Sopranos, ligeledes kommer der en spin off på Game of Thrones i form af House Of The Dragon. Med Krecic kan vi altså hævde, at serien ikke afslutter – universet er ikke lukket derimod fortsætter det fiktive.

Hermed kan vi vende tilbage til den kliniske psykoanalyse, hvor den afslutning på den analytiske session kunne sammenlignes med den episodiske afslutning. Hvis vi bevæger os væk fra sessionen og i stedet forholder os til analysen afslutning, får vi et komisk sammenfald med serien. Freud beskriver i den endelige og uendelige analyse, hvornår en analyse kan siges at være afsluttet "An analysis is ended when analyst and patient cease to meet for the analytic session" (Freud. 1937. S,

375). Overfører vi dette på serien kan vi sige, at en serie praktisk talt er slut når der ikke er flere episoder, hvilket jo som sådan er rigtigt. Vi kunne dog ligeledes uddrage af dette, at serien vil være slut når vi som seere holder op med at se dem, men her holder vi os til den første præmis. Således kan vi sige, at der bestemt findes slutpunkter i en serie. Dette er dog ikke alt Freud påstår om afslutningens beskaffenhed. Freud hævder at to betingelser skal finde sted før vi kan sige at i denne definition at analysen er slut. ” First, the patient must no longer be suffering from his former symptoms and must have overcome his various anxieties and inhibitions and, secondly, the analyst must have formed the opinion that so much repressed material has been brought into consciousness, so much that was inexplicable elucidated, and so much inner resistance overcome that no repetition of the patient's specific pathological processes is to be feared.” (ibid).

Som vi så ved den episodiske afslutning falder seeren ofte sammen med både analysanden og analytikerens rolle. Her kunne vi sige, at narrativet skal være afviklet på en sådan måde, at de store narrative spørgsmål er blevet oplyst – bevidstgjort- således at seeren ikke længere er føler sig nødtaget til at gentage episode efter episode. Anderledes formuleret kunne vi hævde at serien kan siges at være slut, når vi er nået til et tilfredsstillende punkt, hvor narrativet er blevet belyst på en sådan måde at afslutningen lukker for de mange problemer der er opstået, hvilket giver seeren ro i sindet og dermed kan fortsætte sit daglige virke uden at være spekulerer over serien. Freud går endda så langt til at forgribe den mest normale afslutningsform i serien ” If for external reasons one is prevented from reaching this goal, it is more correct to say that an analysis is incomplete than to say that it has not come to an end.” (Ibid). Freud forgriber her annulleringen (Canceled), hvor serien ikke afvikles af interne årsager, men derimod bliver annulleret/aflyst af eksterne årsager. Ifølge Freud kan vi her ikke tale om en afslutning, men derimod en ufærdig serie.

Inden vi drager de store konklusioner på serien og analysens afslutninger har Freud endnu en formulering på afslutningen

” The second definition of the 'end' of an analysis is much more ambitious. According to it we have to answer the question whether the effect upon the patient is so profound that we can be certain that no further change would take place in him if his analysis were continued. The implication is

that by means of analysis it is possible to attain to absolute psychic normality and to be sure that it will be maintained, the supposition being that all the patient's repressions have been lifted and every gap in his memory filled (Ibid. S, 375-6).

Freud mener en bestemt form for afslutning på analysen ville betyde, at det ubevidste så at sige ville blive sat ud af spil, således ville analysanden ikke længere fortrænge, eller gentage traumatiske begivenheder. Freud hævder at dette ikke er en mulighed, da det ubevidste ikke kan tæmmes på en sådan måde, dette betyder at vi ikke kan stoppe fortrængning, men det betyder ikke at vi ikke kan leve et normalt liv. I forhold til serien kan ligeledes se denne umulighed i den forstand at serien ikke kan netop lever på de gab/huller som den bringer i narrativet. Pointen jeg forsøger at etablerer her er, at vi med Freud kan sige at lige som en psykoanalyse synes serien både at være endelig og uendelige. Her mener jeg at serier helt empirisk faktisk ender, men dette betyder ikke at de afslutter, derimod synes de mange spin offs og fanfiction er vidne om en vis umulighed i at afslutte serien. Der er altid mere at fortælle, og ligeledes en *konstant kraft* der ønsker at genbesøge dette mere.

Ser vi på *Lost* og *The Sopranos* synes de ikke at leve op til Freuds krav om en afslutning, da de ikke hverken bringer svar på de fordunklede spørgsmål, tværtimod afslutter *The Sopranos* uden at give os svar på noget. Afslutningen på *The Sopranos*, der klipper en til mørk skræm sætter os nærmere i en forværret tilstand. Series analysand når således ikke til et punkt, hvor den problematiske tilstand bliver beroliget. Dette synes evident igennem de mange kritiske reaktioner, som afslutningerne affødte. Med henvisning til Krecic og Engley kan vi sige at serien faktisk aldrig er færdig med sin analyse, da nye elementer altid kan dukke op igennem spinoffs eller reboots. De kult-serier vi her har undersøgt, afslutter altså hverken af interne årsager eller af eksterne årsager, derimod forsætter de – selv efter de eftersignede skulle være afsluttet. Dermed kan vi igen vende tilbage til formuleringen om den succesfulde serier, er den som fortsætter. Tager vi de mest succesfulde serier, har de modsat denne formulering jo netop en afslutning. Alligevel synes de at passe perfekt ind i denne logik, vi kunne nærmest sige at de passer ind netop fordi de afslutter. Afslutningen i det postmoderne bringer ingen oplysning tværtimod får vi en åbenhed, som blot

afføder nye fortællinger, således fungerer afslutningen som en åbning for en gentagelse af det samme (det samme fiktive univers, samt flere episoder). Her kan vi vende tilbage til Alenka Zupancic og historiens afslutning. Som vi indledningsvist så argumenterede Zupancic for, at historiens afslutning ikke betød at vi havde nået en afslutning, men derimod en umulighed i at afslutte, således at vi kun kan blive ved med at gentage denne afslutning – altså kapitalismen. Det er i denne forstand at vi ligeledes kan hævde at den serielle afslutning er et symptom på dette. med det serielle format kan vi altså hævde – som Zupancic- at "repetition is inherent to the end; there is something about the end itself that drives the repetition, and repetition is essentially repetition of the end." (Zupancic. 2020. S, 839). Hvis vi overfører dette til det serielle format, kunne vi sige, at bingewatching måske ret fint viser hvordan vi forsøger at nå til enden ved at gentage episode efter episode. Ligeledes fungerer den serielle afslutning på en sådan måde, at den blot sætter en ny gentagelse mod enden i gang.

I dette afsnit har vi undersøgt seriens faktisk afslutninger, hvor det er blevet påvist, at afslutningen ikke konkluderer narrativet, men derimod efterlader serien i det åbne. Den serielle afslutning synes at generere en stor mængde utilfredshed blandt dets fans, hvilket affødte en excessiv gentagelse igennem fanfiction og kritiske debatter. Vi har set hvordan den serielle struktur operer igennem begæret, ved aldrig at vise et fuldt narrativ og dermed altid efterlade en mangel. Det er igennem begæret struktur, at vi kunne lokalisere driften i serien, som optrådte igennem det mislykkede begær. Vi så hvordan disse utilfredsstillende afslutninger, faktisk fungerede som et positivt tegn i den postmodernistiske forstand. Det særligt utilfredsstillende var netop at afslutningen ikke konkluderede narrativet men efterlodte det åbent, hvilket faciliterede muligheden for utallige spin offs eller reboots, hvorfor vi ligeledes så, at den serielle afslutning ikke stopper for gentagelsen, men derimod nærmest er en forudsætning for gentagelsen. Det er dog vigtigt at pointerer, at seriens faktiske afslutninger ikke er normen blandt serier. Som nævnt er den mest gængse form for afslutning af serier, netop en ekstern afslutning – altså en annullering af serien. Dette taler for argumentet, at serier i dag generelt har en vis modvillighed mod afslutningen, hvilket analysen ligeledes understreger. Ser vi på den afslutning, som serien bringer, så minder den ganske meget om den episodiske afslutning. Dette er som sådan ikke underligt, da denne ligeledes faciliterer seriens interne logik. Jeg vil dog hævde at serien kan afslutte, men den

kan aldrig afslutte tilstrækkeligt. Det er således en afslutning, der enten fortsætter, eller en afslutning som ikke helt kan lukke det narrative univers. Serien som kategori synes at være betinget af at være endelig og uendelige, dette betyder flere ting: den er endelig i den forstand, at der små episoder og sæsoner der naturligvis ender, men ligeledes kan den blive stoppet – hvilket Freud kaldte for en ufærdig analyse. Serien er uendelig fordi den ikke kan lukke det narrative univers, afslutningen fortsætter som en del af det den har afsluttet.

Specialet vil drage nytte af de ovenstående afsnit og dermed hævde, at seriens forhold til afslutninger, er symptomatisk for postmodernismen/senkapitalismens forhold til afslutninger. Her vil specialet i særdeleshed inddrage Jela Krecic, der som den eneste har lavet denne forbindelse. Specialet vil altså udfolde hvordan serien er et udtryk for den kapitalistiske logik, samt hvordan dette kommer til udtryk i dets forhold til afslutningen.

Afslutningens diskurser

Vi har igennem dette speciale kigget på forskellige versioner af afslutninger i henholdsvis film og (tv)serier. Vi har set hvordan forholdet mellem afslutningen og dets publikum fungerede, hvilket dette afsnit vil forsøge at formaliserer. Denne formalisering vil tage udgangspunkt i af Lacans fire diskurser, der vil således blive formaliseret hvad jeg har kalder afslutningens diskurser. Her vil jeg blot noterer, at specialet kun har undersøgt to afslutningsformer, hvorfor alle fire diskurser ikke nødvendigvis kommer i spil. Der vil blive startet med afslutningen i filmen – hvor jeg ligeledes vil vise hvordan Lacans diskurser fungerer. For at undgå forvirring, vil jeg henvise ganske lidt til Lacan selv, dette skyldes at der findes meget arbejde omhandler hans diskurser, som er noget mere informativ end Lacan selv. Derfor vil jeg som i det mest af opgaven henvise til den slovenske skole.

Afslutningens Mesterdiskurs

I de klassiske film viste analysen at afslutningen fungerede som en Mester-signifiant, der på sin vis retroaktivt skabte nødvendighed og mening til narrativet. Det er derfor ikke så overraskende at vi

her kan sætte filmen ind i Lacans Mesterdiskurs:

$$\begin{array}{ccc} S1 & \rightarrow & S2 \\ - & & - \\ \$ & & a \end{array}$$

(Når jeg henviser til Lacans formaliseringer, kan de findes i Seminar 17 (Lacan 2001. S, 4). I Mesterdiskursen indtager mester (S1) agents position og henvender sig til viden (S2) på adressatens plads. Under baren finder det spærrede subjekt (\$) på sandhedens plads, og på produktets plads (det som diskursen producerer) finder mer-nydelsen i form af objekt a (a). Vi kan her bryde diskursen ned i dele ved at konsulterer Zupancic, som først udfolder forholdet mellem de tre første elementer \$' forhold til S1, der henvender sig til S2:

" This part of the schema is thus the very formula of a "signifier represents the subject for another signifier." In sociopolitical terms it could be also read as: it is impossible to establish any sufficient reason for a master to be the master." (Zupancic. 2006. S, 160).

Formlen Zupancic beskriver, betyder at et subjekt \$ bliver repræsenteret af en signifiant over for en anden signifiant. Det tydeligste eksempel på dette synes at være vores navn, men det kunne lige så vel være andre signifianter. Altså repræsenterer navnet Werner, et subjekt overfor andre Navne. Her kan vi inddrage den sidste del af diskursen i form af objekt a. Et navn kan aldrig helt repræsenterer Werner, der er altså noget som undslipper S1 hvilket således producerer noget nyt eller ekstra i form af objekt a. Zupancic viser præcis at dette spil på repræsentationer, netop viser den interessant funktion med mesteren, netop at den ikke har nogen grund i sig selv, men alligevel bliver gjort til mesteren. Således kan vi udfolde diskursen yderligere: Mesteren på (S1) informerer/henvender sig til den viden (S2) mesteren informerer altså viden om dens status. Denne proces viser altså S1 er en ægte mester, som kan give meningen til det hele, men hvad processen dækker over (det der er skjult eller fortrængt under baren) er at mesteren ikke er fuldkommen men derimod spillttet \$, hvorfor denne informationens process aldrig helt lukkes, men derimod skabes noget nyt.

Vi kan overføre dette på den klassiske happy-ending, således at afslutningen henvender sig til de forudgående scener og dermed sætter deres viden ind i en organiseret ramme. Zizek viser denne centrale funktion ved mesteren, i sin diskussion mellem Badiou og Lacan: "the Master is the one who *names the Event* – who, by producing a new *point de capiton*, Master-Signifier, reconfigures the symbolic field via reference to the new Event" (Zizek. 1999. S, 164). Pointen her er naturligvis først og fremmest, at mesteren intervenerer i et præetableret felt og dermed retroaktivt binder dette felt sammen, således at den retroaktivt skaber en forbindelse mellem det, som sker i afslutningen med det forudgående narrativ og dermed skaber en ny forståelse igennem netop denne afslutning selv. Altså er afslutningen en mester, der bringer en scene som, informerer alle de forudgående scener og deres natur, men henvisning til denne afslutning. Afslutningen som mester sætter bringer så at sige de forudgående scenernes viden ind i en kohærent fortælling. Men, her kan vi vende tilbage til Zupancic, der viste at mesteren netop er grundløs, der er ingen tilstrækkelig grund for mesterens status som mester. Resonerer dette ikke ganske udmærket med ide om afslutningen som et kontingent element, der retroaktivt skaber sin egen nødvendighed? Således forgiver afslutningens mester at være en bringe nødvendighed ind i narrativet, men som vist med MacDowell og Krecic, er happy-endings eller så lukkede afslutninger, aldrig så entydige som først antaget. Dette kan vi måske tilskrive det faktum, at mester netop dækker over det faktum at mester selv er \emptyset - altså at mesteren ikke er en mester, men derimod ligeledes har mangler – den kan ikke dække det hele. Det er dog igennem forsøget på at dække det hele, at denne mangel optræder, hvilket naturligvis producerer objekt a. Det er fordi mesteren – afslutningen- også mangler, at narrativet kan åbne for total nye historier, altså de punkter der ikke er dækket af mesterens sikkerhed. "The first is that we are no longer dealing with a configuration where everything adds up (or should add up)" (Zupancic. 2006. S, 170). Zupancic opsummerer utrolig fint her pointe både med mesterdiskursen, samt afslutningen i filmen – en afslutning der synes at dække alt, men som dog ikke helt lever op til dette krav. Afslutningen i happy-endings passer således på mesterdiskursen, hvilket måske ikke er så overraskende givet navnesammenfaldet – altså fortæller det umildbart om nogle lignende funktioner.

Afslutningens mesterdiskurs siger dog mere end blot om film og afslutninger. Denne struktur fortæller os noget om et samfund hvor denne struktur var dominerende. Som vi så, viste de

klassiske happy-endings en struktur, der på det imaginære niveau havde et overflød af lykke og kærlighed, men på det symbolske plan var det nærmere subjektivering (underkastelse, at give op på noget), der var således om ikke andet et symbolsk offer, af fuld nydelse – den klassiske subjektiverings proces. Altså opstod den imaginære fantasi kun på baggrund af den symbolske orden, hvilket også gjorde det symbolske niveau særlig stærkt, altså at det symbolske være særligt effektivt? Her behøver vi kun at se på ægteskab – et symbolsk ritual, som stort set alle stræbte efter at overholde- om ikke andet på det symbolske plan, altså var overskridelser og excessiv nydelse kun tilladt i smug, altså væk fra den Andens dømmende blik. Man kunne måske endda hævde at i tiden med faste afslutninger, ligeledes var tiden med faste kategorier? Mand og kvinde, Øst og vest, Kapitalisme og Kommunisme – begyndelse og afslutning? Det er dog ikke udelukkende påstanden, at der var komplementaritet under tiden med faste afslutninger, men man kunne spørge sig selv, hvornår man sidste så en punker i dag – altså betød betyder afslutningen ikke kun komplementaritet men ligeledes radikalt anderledes skikkelser. For at vende tilbage min pointe om subjektiviteten under denne diskurs, kan vi henvise til et citat af Zizek. En lille ramme er her nødvendig Zizek skriver her om et barn der beordres til at besøge sin bedstemor af sin far, samt barnets reaktion:

”The old-fashioned authoritarian father’s message to the reluctant boy would have been: ‘I don’t care how you feel. Just do your duty, go to your grandma’s and behave yourself there!’ In this case, the child’s predicament is not bad at all: although forced to do something he clearly doesn’t want to, he will retain his inner freedom and the ability to (later) rebel against the paternal authority.” (Zizek. 2006 B. S, 92).

Zizek beskriver her naturligvis mester og dets subjekters reaktion på denne. Vi kan ligeledes se dette i afslutningens lys, hvor den klassiske afslutning præcis siger: ‘I dont care how you feel!’ det her er afslutningen og sådan er det. Altså ekskluderes de mange mulige udkom i filmen til fordel for den ene. Hvilket bestemt generer en fantasi, men ligeledes den indre frihed, hvor man kan forestille sig de mange uforløste muligheder – eksempelvis: hvordan ville jeg have gjort i denne situation. Ligeledes giver mesterens tomhed os jo netop muligheden for at skabe noget nyt – dette kunne jo eksempelvis være de mange film, der ikke har en lukket afslutning?

Den historiske udvikling af Lacans diskurser er ganske interessant, da Lacans næste to diskurser er historiske reaktioner på mesterdiskursen, dette er naturligvis interessant fordi, serien så at sige er en reaktion eller udvikling af filmen (her hævder jeg ikke at det serielle format er et produkt af filmen, men at tv-serien og streaming-serier er). Der er altså en diskursiv reaktion på mesteren, som netop viser sit udtryk i serien, jeg henviser her til universitetsdiskursen og hysterikerens diskurs, jeg vil først gennemgå diskursen og dernæst vende tilbage til den hysteriske diskurs, da denne kan henvendes til både serien og filmen.

Afslutningens Universitetsdiskurs

S2 -> a

- -

S1 \$

Vi kan her set hvordan bestanddelene har rokeret pladser, således at vi nu befinder os i universitetsdiskursen, det ville naturligvis være en udsøgt fornøjelse, hvis jeg her kunne sige at universitetsdiskursen opstod omkring 1990'erne, men dette er dog desværre ikke helt tilfældet. Indledningsvist vil vi igen konsultere Zupancic:

” In its elementary form, it is a discourse that is pronounced from the place of supposedly neutral knowledge, the truth of which (hidden below the bar) is Power, that is, the master signifies The constitutive lie of this discourse is that it disavows its performative dimension: it always presents, for example, that which leads to a political decision, founded on power, as a simple insight into the factual state of things (or public polls, objective reports, and so on).” (Zupancic. 2006. S, 168).

Universitetsdiskursen fungerer således, at viden (S2) henvender sig til nydelsen (a), hvor uden baren er fortrænger eller dækker S2 over S1, dette skal således betyde både at S1 er fortrængt,

eller at den er skjult. På produktets plads har således \$, der her skal læses som den splittede – eller måske nærmere her, det hysteriske subjekt. Hvis vi skal omsætte dette til et mere brugervenligt sprog: I universitetsdiskursen er det viden er 'showrunner' således er der tilsyneladende ingen mestre, derimod er alt frit tilgængeligt for alle – så er det jo bare at komme i gang med at nye. Altså henvender S2 sig til a, hvilket betyder at der er ingen begrænsninger. Universitetsdiskursen, har således fortrængt eller skjult over, at der faktisk findes en mester, har kunne vi give et eksempel på en moderne underviser: Den klassiske rundkreds og åbne dialog hvor alle frit kan tale – indtil talen løber for løbsk og lærer (mesteren) naturligvis træder frem og sætter alle på plads. Jeg vil vove at dette bliver mere overskueligt, hvis vi overfører dette på serien.

S2 vil således her være et udtryk for serien generelt – altså de mange og evige episoder, der er ingen mester altså ingen reelle afslutninger, S2 henvender sig således til nydelsen, vi kan bare blive ved og fortsætte med at se det, der er så at sige et løft om ingen afslutning. Problemet er at Mesteren jo netop træder frem når serien enten bliver annulleret eller faktisk afslutter. Dette kan på flere måder siges at hysteriser subjektet, hvilket vi vil vende tilbage til. Det er interessant at serien ligeledes synes at passe som universitetsdiskursen, da Lacan, Zupancic mfl. Hævder at dette er den dominerende diskurs i dag: "Let us now move on to the university discourse, which could be understood as the predominant social bond that we live in today, following some of Lacan's own indications that point, among other things, to a fundamental affinity between the university discourse and the capitalist economy" (Ibid.).

Vi kan sige at der i universitetsdiskursen er et fald i den symbolske effektivitet, med dette mener jeg at mester skikkelser i den klassiske forstand forsvinder, eller deres fremtrædelse er ikke tydelig, men derimod er de obskøne. Mesteren er i alt hvad vi gør, men ikke det opleves ikke som et krav, men derimod et frit valg. Den fortrængte mester dukker måske mest tydeligt op i det faktum, at vi ikke har afslutninger, eller i hvert fald fungerer de ikke – selv når de slutter, så slutter de ikke.

"In other words, instead of viewing the action that was so perfidiously imposed upon him as something bad that he had to do (since the authority demanded it), he will convince himself that the bad thing is actually good, since this is the only way for him to justify the fact that he has freely (and rationally) chosen his course of action" (Ibid. S, 168-9).

dette ser vi tydeligt i serien, hvor det frie valg om at se næsten episode naturligvis er et frit valg, som vi kan rationalisere "Jeg napper lige en episode mere, så ved jeg hvad der sker, og jeg kan stadige nå at sove fem timer" Således rationaliserer vi, det som fungerer som et krav i dag – nyd! Man kender velsagtens denne fornemmelse, at man fortæller sig selv ' ikke nok med at jeg ikke lade være med at se næste episode, så er det også godt for mig, da jeg ellers ikke ville koncentrere mig", er det ikke her vi finder den forbindelse til drift, der synes at være så stærk i serien. Det er ligeledes her forbindelsen til kapitalismen findes. Universitetsdiskursen understøtter kapitalismen i den forstand, at universitetsdiskursen sigter direkte efter mer-nydelsen/ mer-værdien i form af objekt a. Dette betyder således at det centrale er akkumulerer, hvilket ligeledes synes at være den attitude afslutningen i serien indeholder. Både den episodiske og reelle afslutning, er betinget med henblik på en evig fortsættelse – af det samme. Den serielle afslutning kan – for at gentage denne pointe – læses som et symptom på Kapitalismens uendelige karakter.

Vi vil nu kigge videre den reaktion som universitetsdiskursen produceres – Hysterikeren, ligeledes vil vi rette denne mod filmen.

Afslutningen Hysteriske diskurs

\$ -> S1
- -
a S2

Vi er nu bekendt med bestanddelenes betydning, hvorfor vi allerede kan notere os at \$ henvender sig til S1 altså subjektet (det hysteriske) henvender sig til mesteren S1. Her vil jeg lige opfriske at den hysteriske diskurs, ligesom universitetsdiskursen var en reaktion på mesterdiskursen, hvorfor det her giver mening at det er mesteren og ikke viden der henvendes til. Nok engang henviser vi til Zupancic, som giver en for specialet ganske interessant beskrivelse af denne diskurs:

" The hysteric's discourse is the discourse of the subject (as agent) who bases her revolt on the following grand narrative, which is also a perspectival illusion: the master signifier pushes the

subject under the bar, suppresses it, conceals it, and builds its mastery on that concealment” (Ibid. S, 164).

Man kan ikke undgå at studse over pointe, at hysterikeren gør oprør mod mesterens 'grand narrative' hvortil man fristes til at kalde Lyotard den originale hysteriker? Zupancic pointe er at hysterikeren adresserer mester og således adspørger "hvorfør er tingene som du siger det er", det er altså et oprør mod mesterens selvreferentielle og grundløse status. Det således igennem denne "brokken" at ny viden bliver produceret, altså ved at kritisere eller at kræve forklaringer. Den fortrængte sandhed i denne diskurs er nydelsen – Hysterikeren nyder at indtage positionen af aldrig at kunne blive tilfredsstillt således er hysterikeren afhængig af sin mester for at kunne opretholde sin nydelse. For klarhedens skyld bør vi starte med filmen, hvor finder vi hysterikeren henne – eftersom vi jo netop hævdede, at publikum jo netop gik fra filmen med en afdæmpet tilfredshed? Jeg vil hævde at hysterikerne er kritikerne, der afskriver happy-endings som ideologiske og akademiske uinteressant, modsætter disse sig netop ikke afslutning og stiller sig spørgende "hvorfør er jeg som du siger jeg er", dette ville om ikke andet forklare hvorfor litteraturen omkring happy-endings for det meste er af en negativ status.

Hvis vi vender dette over på serien, så producerede denne (universitetsdiskursen) jo netop hysteriske subjekter. Dette skal selvfølgelig forstås i den forstand af den konfiguration, der optræder mellem nydelsen og den obskøne mester. Dette bliver kun alt for tydeligt i serien, hvor vi måske mest tydeligt hvordan afslutningen (den utilfredsstillende afslutning) afføder de mest groteske reaktioner. Game of Thrones fans vidner om den centrale hysteriske position. Det er et velkendt fænomen, at afslutningen på Game of Thrones bestemt ikke levede op til de mange fans forventninger, hvilket resulterede i at man i skrivende stund har en underskriftsindsamling med 1,853,412 millioner underskrifter (Change.org). Underskrift indsamlingen omhandler, at man slet og ret vil have en ny afslutning – er dette ikke den hysteriske gestus par excellence? Hvis vi tager denne gestus ind igennem universitetsdiskursen og videre ind i den hysteriske får vi: Først fortrænges afslutningen, således at man ikke ønsker at tænke, på det faktum at den kommer (det er en bogserie, så det ved man). Når afslutningen så kommer (mesteren træder frem), er det som om at det aldrig er godt nok. Er denne underskriftsindsamling ikke også et udtryk for den excessive nydelse driften bringer, som Engley viste? Således kan vi sige at de hysteriske fans ved afslutning, konfrontere afslutning og kræver en ny. Dette synes ligeledes at være et udtryk for Kastration – at

give op på noget man aldrig har haft, som vi så det i den klassiske film. Er det ikke ligeledes her at hysterikeren producerer ny viden, både i form af det excessive fanfiction, men ligeledes i kravet om fortsættelser – måske vi kunne se spin offs som værende et resultat af hysterisk nydelse?

I en lidt henkastet gestus kan vi måske også hysterikeren i produceret af universitetsdiskursen på Netflix: Er hysterikeren ikke et udtryk for den perpleksitet man kan opleve, når man får kastet et væld af muligheder imod sig, således at det nærmest kan blive en byrde at vælge mellem det store og alligevel intetsigende udvalg? Her kan ligeledes se hvorfor hysterikeren hidkalder en mester ” Så fortæl mig dog hvad jeg skal se”. Den Hysteriske diskurs vidner altså om det sociale forhold, som afslutningerne kan producere.

I dette afsnit har vi kigget på afslutningens forskellige udformninger igennem specialet og forsøgt at formaliserer dem. Selve formaliseringen af afslutningen – en afslutningsdiskurs, synes at fortælle at man kan udholde noget generelt om afslutninger, således er de ikke udelukkende et slutpunkt, men derimod kan de fortælle os en hel del om det samfund vi lever i. Man kan slet og ret udfolde en hel ideologikritik, eller symptomatisk læsning igennem disse.

Vi synes altså at være gået fra en tid med klare afslutninger til en tid, der ikke kan slutte – af interne årsager, dette synes både at gælde i forholdet mellem filmen og serien, samt den sociopolitisk situation. Her kan man måske få den ide, at løsningen på de mange afslutninger, vil være at vende tilbage til mere faste afslutninger. Dette synes faktisk også at være en stigende tendens i dag, her kan man tænke på en figur som Jordan Peterson, der om nogen advokerer for faste rammer – her kunne vi måske supplerer med en tidligere pointe fra Krecic med henhold til Game of Thrones. Hvor Game of Thrones jo netop giver os en eller anden afslutningen, men som Krecic viste var det netop ikke den samme afslutning som i de klassiske film, men derimod en afslutning der vidnede om, at der ikke kommer noget progressivt ud af nye tiltag. Pointen er, at de mere konservative tendenser i dag, ikke henviser til en tilbage vending til en reel afslutning, men derimod fungerer de som en fastholdelse af det samme univers. Her Kunne vi ligeledes med henvisning til både diskurserne og den øvrige analyse hævde, at en tilbagevending til de gode gamle dage ikke hjælper. Som vi har set, synes de endeløse afslutninger at være opstået som en modreaktion på afslutninger. Her mener jeg har de store fortællinger, med klare holdninger og

regler, netop er det som producerede universitets og den hysteriske diskurs. Således kan altså ikke hævde at en tilbagevending til afslutningstid vil afslutte vores nuværende problemer, der ikke kan afslutte. I det modsatte perspektiv: vi kan ikke afslutte i dag, vi må vente på en ekstern katastrofe, der afslutter tingene for os. Denne pointe så vi eksempelvis ved katastrofefilm og serier – der både fungerer som en fantasi, der afholder os fra at ændre noget. Ligeledes kunne disse film og serier ses som en udtryk for vores manglende evne til selv at kunne afslutte i dag. Dette perspektiv om den eksterne afslutning, er dog for optimistisk som Alenka Zupancic skriver: "The earth has once been but a nebula, completely free of sickness and of humans and of their problems and devices—and look where this had led to!" (Zupancic. 2020. S, 843). Zupancic pointe er, at end ikke den mest radikale afslutning kan garantere enden på vores problemer. Dette er naturligvis at trække de yderste konsekvenser af vores forhold til afslutninger manifesteret igennem filmen og serien.

Konklusion

Der er noget komiske over at skulle slutte et speciale om afslutninger – bliver det en happy end eller en serie? For at besvare problemformuleringen startede specialet med at undersøge den klassiske happy-ending. Her fandt vi afslutningen skabte en fornemmelse af kohærens og naturlighed i narrativet. Dette skyldes at Afslutningen her fungerer som en Mester-Signifiant, der retroaktivt fæstner narrativet, således at hvad der i princippet kunne have udfoldet sig på et mangefold af måder, nu – ved afslutningen – virker som en nødvendig og lineær progression af narrativet. Dermed forskubber afslutningen forholdet mellem det kontingente og det nødvendige, således at hvad der først blev opfattet som et kontingent element, bliver retroaktivt igennem afslutningen nu set som nødvendigt. Dette kan siges at være afslutningens ene funktion: den er rettet mod narrativet, hvor den retroaktivt fæstner det forudgående ind i en meningsfuld helhed. Den anden funktion som afslutningen havde i happy-ending film var at pege udover sig selv. Dette skyldes Mester-Signifiantens funktion som værende en tom signifiant. Det var på dette niveau at vi hævdede, at happy-ending film var mere tvetydige end hvad de er blevet gjort til. Således fæstnede den narrativet, men pegede ligeledes mod en ny historie, som afslutningen ikke kunne garantere sikkerhed omkring. Vi konkluderede således at afslutningen her var en afslutningen der afsluttede

narrativet og det fiktive univers, således en ny historie kunne begynde. Vi således hvilken rolle happy-ending film og dets afslutningen havde på seeren. Her så vi den fantasmatiske rolle disse film havde: afslutningen fortæller seeren, at lykken er derude – også for dig. Vi så dog at afslutningen på ingen måder garanterede lykkens levedygtighed. Ligeledes viste disse film hvordan forholdet mellem det symbolske og det imaginære fungerede.

Modsat filmen var den serielle afslutning en anden størrelse. Som vi så var succeskriteriet for en serie, ikke at afslutte men derimod at fortsætte. Allerede her kan vi sige at en forskel på afslutningen i filmen og serien er, at filmen arbejder nødvendigvis med en afslutning, hvor serien ikke behøver at have en. Ligeledes er den mest anvendt afslutningen i serien en ekstern afslutning – altså en annullering, hvor filmen synes at afvikle narrativet indefra. Vi kunne ligeledes sige at forskellen på filmen og serien er at filmen afslutter, hvor serien fortsætter. Eller rettere sagt: hvor filmen har store afslutninger, bruger serien små afslutninger- de såkaldte episodiske afslutninger. Hvor cliffhangeren fungerede som afslutningen på den psykoanalytiske session hos Freud og Lacan. Vi så hvordan den episodiske afslutning ikke bragte klarhed over serien som helhed, men derimod ved cliffhangeren bandt et afsnit til det næste – således var dette en afslutning, der fortsatte efter dens afslutning. Ligeledes så vi at den regulære episodiske afslutning ganske vidste kunne afslutte en episodisk fortælling, men ikke narrativet som sådan. Tværtimod synes den episodiske form at operere mellem begæret og driften. Den episodiske afslutning satte gang i seerens analysearbejde og tænkning, for at udfylde de huller, som episoden efterlod. Seriens episodiske afslutning henviser altså lige som filmen til en ny historie, men den klare forskel er: Filmen afslutter det fiktive narrativ således at en ny begyndelse er mulig, hvor serien afslutter således at det fiktive narrativ kan fortsætte. Seriens faktisk afslutning blev ligeledes undersøgt, hvor vi at afslutningen her ikke gav en Mester-Signifiant, hvor på det hele retroaktivt gav mening, derimod var afslutningen for seerne utilfredsstillende – i den forstand at afslutningen ikke oplyste eller retfærdiggjorde de mange års engagement. Vi så hvordan den faktiske serielle afslutning faciliterede driften, hvilket satte gang i fanfiction og underskriftsindsamlinger. Ligeledes så vi selv når disse serier faktisk slutter, kan vi ikke vide hvornår de genopliver eller bliver til spin offs. Vi argumenterede at serien med rette kunne siges at være endelig og uendelig, i den forstand, at serien har en sidste episode, men den afslutter som sådan ikke det fiktive narrativ.

Adskillelsen på afslutningen i filmen og serien kan således udformes: Filmen arbejder med store afslutninger, der retroaktivt fæstner og danner en narrativ helhed, ligeledes afslutter de på en sådan måde, at en radikal ny begyndelse er mulig. Seriens afslutning er oftest ekstern, hvorfor narrativet ikke bliver fæstnet som kohærent helhed. Dette skyldes dog ligeledes den episodiske form, der bryder og dermed modsætter sig en sådan narrativ helhed. De episodiske afslutninger, laver lukker ikke narrativet, dermed holder de det i gang. Seriens faktisk afslutning giver ej heller en fornemmelse af kohærens, men derimod synes den at være utilstrækkelig. Serien afslutter således at den kan fortsætte, hvor filmen afslutter, så noget nyt kan begynde. Vi kan ligeledes se dette igennem reaktionerne på henholdsvis filmen og serien: Filmen giver en afdæmpet fornemmelse, at der er styr på det hele – hvilken enten kan give en behagelig fornemmelse, eller en modreaktion. Den serielle afslutning synes at afføde frustration og en excessiv reaktion.

Hvilken rolle spiller det tyvendeårhundredes "End of" teorier for denne adskillelse? Vi kan argumentere for, at denne rolle er relativt stor. Som har set synes disse end of teorier at umuliggøre afslutningen, således er vi gået fra store afslutninger til små – hvilken bestemt kan aflæses igennem overgangen fra filmen til serien, som den dominante underholdningsform. Seriens manglende afslutninger synes at være symptomatisk for det postmoderne/senkapitalismens aversion mod afslutninger. Ligeledes som vi har set henviser disse end of teorier, at intet i dag kan afslutte af interne grunde, men kun igennem en ekstern handling. End of teorierne henviser til afslutninger, der ikke ophører, men fortsætter således at afslutningen blot er en fortsættelse af det samme. Vi kan derfor sige at serien og er det ultimative postmoderne medie. Det er interessant at end of grand narratives især er en reaktion på det store metanarrativer, vi kan således sige at den er en reaktion på filmens afslutning. Vi kan konkludere, at det postmoderne og senkapitalismen som et udtryk for "end of teorierne" har haft en fremtrædende rolle i ændringen eller adskillelsen på afslutningen mellem film og serier. Vi kunne endda konkludere på afslutningen generelt. Fortsættelse følger.....

Litteraturliste

Bordwell, David (1982). Happily ever after part two. I the velvet light trap: review of cinema Nr. 19. Link:https://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Velvet%20Light%20Trap_no19_1982_2.pdf

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press.

Engley, Ryan (2016). The Greatest Trick the Devil Ever Played -Desire, Drive, and the Twist Ending. I Sheila Kunkle (ed): *Cinematic Cuts: theorizing film endings*. S, 76-101. State University of New York Press, Albany.

Engley, Ryan (2021). Psychoanalytic Seriality as Media Theory: From Freud's Couch to Yours. I continental thought & theory: a journal of intellectual freedom. Vol 3.2: Thinking music: praxis and Aesthetic. S, 319-345.
link:<https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/103108/22%20Engley.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Flisfeder, M. (2012). *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj Zizek's Theory of Film* (2012th ed.). Palgrave Macmillan.

Freud, Sigmund (1937). Analysis Terminable And Interminable. The international Journal of Psychoanalysis. (18): 373-405.

Freud, S. (2001). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (1893rd-1895th-studies on hysteria ed. ed., Vol. 11). Vintage Classics.

Fukuyama, F. (1989). *The End of History? The National Interest*, 16, 3–18.
<http://www.jstor.org/stable/24027184>

Hegel, G. W. F., Wood, A. W., & Nisbet, H. B. (1991). *Hegel: Elements of the Philosophy of Right (Cambridge Texts in the History of Political Thought)* (Revised ed.). Cambridge University Press.

Krecic, Jela (2020). In Defence of Happy Endings, or, where lies the trap of never-ending stories. I Agon Hamza & Frank Ruda: Crisis And Critique: *Cinema*. S 155-179.

Kunkle, Sheila (2016). introduction: On the Subject of Endings. I Sheila Kunkle (ed): *Cinematic Cuts: theorizing film endings*. S, 13-34. State University of New York Press, Albany.

Lacan, Jacques (2001). Seminar 17: Psychoanalysis upside down/ The reverse side of Psychoanalysis. (1969-1970) Link: <http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/Book-17-Psychoanalysis-upside-down-the-reverse-side-of-psychoanalysis.pdf>

Lacan, J., & Fink, B. (2004). *Ecrits*. W.W. Norton & Company.

Lacan, J., & Miller, J. A. (2004). *Psykoanalysens fire grundbegreber*. Politisk revy.

- Lacan, J., Miller, J., & Grigg, R. (1997). *The Seminar of Jacques Lacan: The Psychoses (Seminar of Jacques Lacan (Paperback)) (Book III)* (Reprint ed.). W. W. Norton & Company.
- Lang, Fritz (1948). 'Happily Ever After', in Roger Manvell (ed.), *Penguin Film Review* 5, 22–9. Fundet i MacDowell: *happy endings in Hollywood cinema: Cliche, convention and the final couple*. S7.
- Liotard, J., Bennington, G., Massumi, B., & Jameson, F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Theory and History of Literature, Volume 10)* (1st ed.). University Of Minnesota Press.
- MacDowell, J. (2014). *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple* (1st ed.). Edinburgh University Press.
- Manon, Hugh (2016). Resolution, Trunction, Glitch. I Sheila Kunkle (ed): *Cinematic Cuts: theorizing film endings*. S, 35-56. State University of New York Press, Albany.
- McGowan, T. (2004). *The End of Dissatisfaction: Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment (Psychoanalysis and Culture)*. SUNY Press.
- McGowan, T. (2016). *Capitalism and Desire: The Psychic Cost of Free Markets*. Columbia University Press.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. NYU Press.
- Saussure, Ferdinand (1991). Forelæsninger om almen lingvistisk. I Lars-Henrik Schmidt (ed): *Det videnskabelige perspektiv: videnskabsteoretiske tekster*. S, 405-443. Akademisk forlag. Danmark.
- Zizek, S. (1991). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture (October Books)* (Revised ed.). The MIT Press.
- Zizek, S. (1999). *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology (Wo Es War Series)* (First Edition). Verso.
- Žižek, S. (2006b). *How to Read Lacan*. Granta.
- Žižek, S. (2006a). *The Parallax View*. Amsterdam University Press.
- Zizek, S. (2007). *The Indivisible Remainder: On Schelling and Related Matters (Radical Thinkers)* (First Edition). Verso.
- Zizek, S. (2008). *The Plague of Fantasies (The Essential Zizek)* (Second Edition). Verso.
- Žižek, S. (2010). *Ideologiens Sublime Objekt*. Hans Reitzel.
- Zizek, S. (2012). *Less Than Nothing: Hegel And The Shadow Of Dialectical Materialism* (Reprint ed.). Verso.
- Zupancic, A. (2003). *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two (Short Circuits)*. TheMIT Press.

Zupancic, Alenka (2006). When surplus enjoyment meets surplus value. I Justin Clemens & Russel Grigg (ed). *Reflections on Seminar XVII: Jacques Lacan and the Other side of psychoanalysis*. S 155-178. Duke University Press. Durham and London.

Zupancic, Alenka (2007). On repetition. *Sats- Nordic journal of Philosophy*, Vol. 8, No. 1. S, 27-44. Philosophia Press 2007.

Zupančič, A. (2020). The End of Ideology, the Ideology of the End. *South Atlantic Quarterly*, 119(4), 833–844. <https://doi.org/10.1215/00382876-8663735>

Film artikler

Roman Daniel (2022):<https://winteriscoming.net/2022/04/01/oscar-isaac-is-only-signed-for-one-season-of-moon-knight> Sidst besøgt: 01-06 2022 kl 08:00

Family guy fandom side.

https://familyguy.fandom.com/wiki/Road_to_the_Multiverse Sidst besøgt: 01-06-2022 kl 08:01

Henvisning til film og serier

<https://www.imdb.com/title/tt0087538/> : The Karate Kidd

https://www.imdb.com/title/tt0108160/?ref =nv_sr_srsrg_0: Sleepless in Seattle

https://www.imdb.com/title/tt0034583/?ref =nv_sr_srsrg_0: Casablanca.

https://www.imdb.com/title/tt0411008/?ref =fn_al_tt_1: Lost

https://www.imdb.com/title/tt0141842/?ref =nv_sr_srsrg_1: The sopranos

Nævnte film og serier

The Karate Kid, den sjette sans/the sixth sense, Dirty Dancing, sleepless in seattle, Casablanca, Perverts guide to ideology. The simpsons, family guy, greys, supernatural, moon Knight, james

bond, Marvel filmene Endgame, Game of thrones, Breaking bad, Handmaidens tale, Modern family, Lost, The Sopranos, the many saint of newerk, House Of The Dragon, Nothing Hill, Star wars, its a wonderfull life.