

Aalborg Universitet



Dramaet om national identitet

Agger, Gunhild

Publication date:
2008

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):

Agger, G. (2008). *Dramaet om national identitet*. Paper præsenteret ved 27. Internationale Studiekonference i International Association for Scandinavian Studies, Gdąnsk, Polen.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Gunhild Agger

Dramaet om national identitet

– key note-forelæsning på IASS-konferencen i Gdansk d. 08.08.2008

Disposition

Tv-dramaets status

Fjernsyn og national identitet

Nationalt fjernsyns strategier

Matador – en klassiker

Riget – *Matador* på hovedet

Krøniken - opbruddet fra enhedskulturen

Ørnen – den internationale nationalitet

Afsluttende

Tv-dramaets status

Bengt Forslund indleder sin historie om svensk tv-drama, *Dramat i tv-soffan*, med den lidt triste overskrift ”Den glömda teatern” (Forslund 2006: 7). Det er rigtigt, at tv-drama kun i begrænset omfang har tiltrukket sig opmærksomhed fra forskerne, hvis man måler i forhold til både film og teater. Til gengæld har tv-dramaet et stort publikum. At populærpressen og tv-bladene har interesseret sig meget for tv-drama, diskvalificerer det jo ikke nødvendigvis. Med ”tv-soffan” peger Forsberg på det hjemlige receptionsrum og underforstår, at det står i modsætning til selve dramaets væsen. Drama i klassisk forstand angår begreber som skæbne, karakter og handling – og det, titlen ironisk spørger om, er, hvilken rolle den slags spiller set fra den hjemlige stues synsvinkel?

Det er en ganske defensiv grundholdning, der styrer Forslunds syn på svensk tv-dramas historie. Forslunds bog er en jubilæumshistorie, bestilt af SVT til sit 50-års-jubilæum i 2006 (prøveperioden 1954-56 blev ikke regnet med). Den er informativ og rig på fakta, men den savner et overordnet perspektiv på, hvad svensk tv-drama har betydet for svenskerne - og alle os andre, der igennem de sidste 50 år har fulgt med i det.

Synsvinklen på tv-drama som usynligt lavstatus-felt er ganske udbredt, men ikke særlig frugtbar. Jeg vil derfor foreslå et andet, hvis grundlæggende interesse er, hvilken betydning tv-drama har haft? Det kan ikke besvares, hvis ikke man kæder tv-drama sammen med spørgsmålet om

national identitet. Jeg vil ud fra forskellige synsvinkler argumentere for, at denne indfaldsvinkel er langt mere interessant.

Blandt mine teoretiske inspirationskilder til denne synsvinkel vil jeg i denne sammenhæng fremhæve den svenske etnograf Orvar Löfgren. I artiklen ”Medierna i nationsbygget. Hur press, radio och TV gjort Sverige svensk” 1990, argumenterer Löfgren for radioen som en lydlig repræsentation af hele det forestillede samfund. På grund af sin hurtige udbredelse og gennemslagskraft i alle dele af befolkningen blev radioen det medie, der først bidrog til at samle et nationalt publikum på tværs af geografiske, sociale og generationsmæssige skel. Radiomediet må dermed tilskrives en væsentlig rolle i, hvad Löfgren kalder forsvenskningen af Sverige og dermed den svenske nationale bevidsthed. Scannell og Cardiff har påvist noget tilsvarende for Storbritanniens vedkommende i *Serving The Nation. A Social History of British Broadcasting*. Vol. 1 1922-1939, 1991.

Nordisk tv-drama

I det følgende bruger jeg dansk tv-dramas historie som udgangspunkt og rød tråd. Jeg perspektiverer løbende til de andre nordiske lande og inddrager eksempler derfra. Der er meget fælles i vores fjernsyns- og tv-drama-historie: Vi fik fjernsyn i løbet af 1950erne, grundlæggende efter inspiration fra BBC-modellen, men i Finland og Sverige med et flerkanalssystem allerede fra 1960erne. Public service-principperne har stået stærkt i Norden. Omkring midten af 1980erne ramte kommercielt fjernsyn de nordiske lande. I Danmark og Norge med et reklamefinansieret, men fortsat public service-orienteret TV 2 som resultat. En heftig debat med følgende organisatoriske ændringer for de gamle nationale stationer indtraf i perioden 1992-94. Resultatet var et kompromis mellem et fornyet public service-fjernsyn og en imødekommelse af det kommercielle fjernsyns tæft for publikums ønsker og behov. Strukturelt betød det en ændring af fjernsynets programflade til den såkaldte slotstruktur. Dermed ændredes også forudsætningerne for tv-drama, der fra 1990erne måtte leve en mere seriel og mere genreorienteret tilværelse.

De nordiske fjernsynsstationer DR, NRK, YLE og SVT har desuden samarbejdet siden oprettelsen af Nordvision i 1959, først om udveksling af programmer, siden især om samproduktion og programudvikling. Islands RUV blev medlem i 1966. Nordvision blev i 1990 suppleret af Nordisk Film- og TV-fond, hvis hovedformål er støtte til alle former for fiktion på film og i tv.

Når lighederne er betonet, skal forskellene også have en kommentar. Der er forskel i volumen på fx islandsk tv-drama og svensk. Der er forskel på udbud og satsninger. Der er forskel på, hvad vi synes om fra de andre nordiske lande. Det blev et af problemerne i Nordvisions programudveksling, at seerne ikke altid bifaldt programchefernes valg, og at én af de ting, de nordiske publikum havde fælles, viste sig at være - præferencen for amerikanske serier.

Fjernsyn og national identitet

I 1950'erne og 60'erne var det tv-dramaets fornemste opgave at bidrage til den almene dannelse. Den programpolitiske satsning gik ud på at forene en bred national teaterorientering med en international. Både de nationale og de internationale klassikere skulle ud til folket, og det kom de gennem fjernsynsteatret i alle de nordiske lande. Pædagogikken blev af den danske programredaktør Erik Aalbæk Jensen klart formuleret: "Dels spiller fjernsynsteatret for et publikum, hvoraf måske den største del kun møder med yderst få forudsætninger, dels er fjernsynsteatret blevet det middel, hvorigennem disse forudsætninger i dag må opbygges." (Jensen, 1962: 390).

Desuden skulle også samtidens dramatik ud til publikum. Den norske fjernsynsteaterchef Arild Brinchmann formulerede dilemmaet: "skal vi vise moderne forfattere, eller skal vi bare lune hverandre foran peisen? Å drive fjernsynsteater er att bore seg fast med neglene i tiden" (citeret efter Dahl et al 1996: 321). Denne holdning førte i både Norge og Danmark til en satsning på det såkaldte 'absurde drama' i begyndelsen af 60'erne – en satsning, der resulterede i store offentlige debatter og seerstorm: "Fjernsynsteateret er en god ting. Det er alle enige om. Men hvorfor sendes stykker som hovedsagelig omhandler død – drap – fængsler og banning? Er De klar over herr kringkastningssjef at folk har blitt skremt av alle disse mørkemennstykkene som bliver servert i fjernsynsteateret" (Seerbrev 29.4.1963, gengivet i Dahl et al 1996: 324).

Formmæssigt satsede man primært på enkeltspillet, der modsvarede teaterskuespillet. Den første chef for TV-Teaterafdelningen i SVT, Henrik Dyfverman, pegede på "intimiteten, nærbilden, kontinuiteten i spelet" (citeret efter Forsberg 2006: 22) som det bærende for den lille skærms drama. Det modsvarer næsten fra ord til andet, hvad den danske undervisningsminister Julius Bomholt sagde, da han som formand for Radiorådet holdt åbningstalen i 1954: "Fjernsynsspillet når sin intimeste virkning i nærbilledets afsløringer, endnu nærmere end nogen teaterkikkert kan komme. Her hjælper hverken sminke eller paryk. Her er det den menneskelige ægthed i spillet, der er alfa og omega" (Bomholt 1954: 71).

Enkeltspillet blev suppleret af den korte tv-føljeton, der passede til de roman-adaptioner, der efter britisk forbillede efterhånden kom til at indgå i repertoire. Det egentligt serielle format blev derimod undgået. Fra de konservative til kommunisterne var der enighed om, at "Amerikansk fjernsyn vil vi ikke ha". I Norge formulerede Sigurd Hoel i 1952 devisen om, at amerikansk fjernsyn er "mer en kulturfare enn en kulturspreder" (citeret efter Dahl et al 1996: 279).

Efterhånden som samfundets autoritetsstrukturer ændrede sig, blev der i stigende grad stillet spørgsmålstejn ved dannelsesopgaven. I Danmark bidrog allerede fra 60erne Leif Panduros tv-spil til at ændre forståelsen. Stig Hjarvard skriver i indledningen til Dansk tv's historie: "Tv-mediet forvandlede samfundet til et åbent kontorlandskab, hvor førhen adskilte sociale grupper blev synlige for hinanden" (Hjarvard 2006:14). I fiktiv form ser vi for første gang en sådan gennemlysning af såvel sociale som psykologiske forhold i Leif Panduros En af dagene fra 1963 – udfoldet i kontorlandskabets realistiske scenografi.

Omkring 1980 blev den dannelsesfunktion, der i høj grad havde ligget som opgave for det tidlige tv-teater, afløst af en identitetssøgende funktion, og spørgsmålet om national identitet blev inddraget i argumentationen for dansk tv-dramatik. Daværende chef for TV-teatret Bjørn Lense-Møller formulerede på programniveau opgaven på følgende måde: "Et medium, som offentligheden investerer så meget i, skal først og fremmest fortælle noget om, hvordan det er at være dansk i verden i dag" (Levende Billeder april 1980: 53). Tv-dramatikken blev forstået som et fortolkningsredskab for den samtidige virkelighed, som danskerne kunne orientere sig ved hjælp af. TV-teatrets produktioner skulle nu være med til at formulere, hvordan danskerne levede, handlede og tænkte i samtiden, og hvordan historien havde formet dem.

Bjørn Lense-Møller var ikke den eneste, der tænkte i disse baner. En god formulering fra omtrent samme tidspunkt leverede producer og professor John Ellis, idet han i 1982 definerede fjernsynets formål som "an essentially national activity for the vast majority of its audience": "Broadcast TV is the private life of a nation-state, defining the intimate and inconsequential sense of everyday life, forgotten quickly and incomprehensible for anyone who is outside its scope" (Ellis 1992: 5). Tv-dramaet havde en hovedrolle i opførelsen af nationalstatens privatliv.

Det store spørgsmål er så, hvad der skete med denne funktion i globaliseringens tidsalder?

En indgang til denne diskussion er at anskue fjernsynet som et enestående mødested - for fiktion og fakta, fællesskabs-skabende og individualiserende programmer, ungdoms- og hovedstrømskulturer.

Sådanne modsætninger udgør en af attraktionerne ved mediet. Fjernsynet er velegnet til at formidle både national identitet og interkulturelle dialoger.

Dansk tv-drama har fra monopoltiden tradition for at kunne samle danskerne om et fælles indspil til fiktionens bearbejdning af nationens tilstand i nutid og fortid. Det er bemærkelsesværdigt, at dansk tv-drama fortsat fungerer som samlende faktor i den digitale og individuelle tv-senings tidsalder. Det, som af nogle foragtligt bliver betegnet ”fællesfjernsyn”, lever videre i bedste velgående, hvis man skal dømme efter seertallene, der i hvert fald i denne sammenhæng er interessante. På bestemte tidspunkter vil mange danskere fra forskellige generationer og socialgrupper fortsat gerne samles om noget af fælles interesse. Nationale nyheder er fortsat blandt de mest sete programmer på daglig basis: Nyhederne 19 med 8-900.000 seere og TV-A 21 med 700.000. Nationale begivenheder leverer fast stof til programmer, der markerer sammenhold og national identitet på forskellige planer. Det kan være statsministerens og dronningens årlige nytårstale, der markerer en fælles, nationalt tonet indgang til det nye år. Bryllupper, begravelser eller barnedåb i kongehuset indgår i samme sammenhæng. Endnu mere udbredt er det sportsbegivenheder – fodbold eller håndbold.

Tv-drama tematiserer på forskellige andre måder spørgsmålet om national identitet – og har lige så stor, og somme tider større, opbakning hos seerne. Fx er mellem 800.000 og 2,6 millioner seere i Danmark indstillet på at se tv-drama søndag aften i efterårs- og forårssæsonen. *Ørnen* lå på omkring 1,3 mill. i efteråret 2006. Omkring 2,5 mill. deltog i det historiske fællesskab, som *Krøniken* rullede ud 2003-04. Forbrydelsen 2007 blev set af omkring 1,6 mill. Mandag aften kunne TV 2s Anna Pihl 2006-08, der ikke er noget mesterværk, men som omhandler konflikter i privatliv og offentligt liv i dagens Danmark, mobilisere 1,2 mill. seere. Per Flys Forestillinger, der er et aktuelt, eksperimenterende metadrama, havde til premieren 2007 godt 835.000 seere.

Seertallene siger naturligvis ikke noget om, hvordan vi så forholdt os til det, vi så. Men hvis vi skal dømme efter omtale i medierne i øvrigt, indlæg på debatfora og hjemmesider på internettet, er der grund til at argumentere for, at tv-drama fortsat spiller en rolle for, hvad vi taler om, hvordan vi opfatter os selv, og hvad vi stiller op med vores identitet som danskere i en globaliseret verden. Det vil jeg uddybe i det følgende. Men først lidt om mulighedsfeltet.

Nationalt fjernsyns strategier

Nationalt fjernsyns fiktive programmer kan forfølge forskellige muligheder på en skala, hvis ene yderpunkt udgøres af det hjemmemarkedsorienterede, ofte uigennemtsigtige og det andet af det transnationale, transparente. Inspireret af Mette Hjort og Andrew Higson skelner jeg på tv-fiktionens område mellem tre strategier.

1) Den indforståede strategi

Det indforståede niveau, som andre ikke interesserer sig for, er i kraft af national produktion og hjemlig synsvinkel udbredt i de fleste landes fjernsyn. En del nationale dramaprogrammer er udelukkende beregnet på et hjemligt publikum og bekymrer sig ikke om andre. Når Mogens Rukov reducerer *Krøniken* til ren nostalgi, gør han det ved at referere til Morten Korchs romaner og filmatiseringerne af dem og frakende dem aktualitet for andre end danskerne (Søndagsavisen d. 7-8.1.2006). Hvor nostalgisk *Krøniken* er, kan diskuteres. Men Morten Korchs romaner og filmatiseringerne af dem er nok noget af det mest hjemlige, en dansker kan forestille sig. Ganske vist har de danske folkekomedier fra *De røde heste* til *Far til Fire*-serien deres lige i alle andre lande, men de har formentlig ikke et stort, entusiastisk publikum andre steder end i Danmark.

Det skulle da lige være i Norge, hvor *Far til fire i sneen* 1955 var populær (den med ”Hej på dig og hej på mig, hej på Norges land”). Til gengæld måtte Olsen-bande-filmene genindspilles på norsk for at opnå popularitet. Et norsk eksempel på den indforståede strategi er *Hotel Cæsar*, der havde premiere i 1998 på TV 2 og har ti-årsjubilæum i år. Historien inspireret af Janni Spies’ historie: en ung fattig kvinde gifter sig ind i en rig – og arver familieformuen. Det giver konflikter! Hotellet havde allerede stået i centrum i NRKs *I de beste familier* (1-21) 1994 og blev også udnyttet i den danske *Hotellet* 2000-02.

I øvrigt er der svært at forfølge norsk-produceret tv-dramas historie i Fredrik Dahl med fleres *Kinoens mørke – fjernsynets lys* 1996. Den synsvinkel, forskerne har valgt, er, at hele fjernsynskulturen skal præsenteres – med det resultat, at vi får meget at vide om *Perry Mason* og *Dynasty* end om norskproduceret tv-dramas traditioner. Ikke engang norsk tv-dramas første føljeton, *Skipper Worse* 1-5 1968, eller *Benoni og Rosa* 1-6, 1973-74, der ud fra en identitetssynsvinkel er ret interessante, behandles udførligt.

Et andet eksempel på den indforståede strategi repræsenterer familiedramaet i finsk tv. I sin doktorafhandling med titlen *Utility Drama 2001* karakteriserer Iris Ruoho familiedramaet – *perhasarja* – som den dominerende genre i finsk tv-drama. Hun pointerer, - at det ikke fungerer som masseproduceret amerikansk soap,

- at det unddrager sig gængse formater og genrer,
- at det er kendetegnet af forskellige stilistiske træk, en klar realisme-bestræbelse og en evne til at indgå i både komedier, samtids- og historisk drama, og
- at det qua TV 2 og denne kanals traditionelle regionale forpligtelse har fokus på at komme væk fra Helsinki og fremstille den finske provins, ofte med Tampere som omdrejningspunkt.

Samtidig blev Perhasarja ofte forstået som som inkarnationen af finskhed (Ruoho 2001: 93).

Metsolat (ugentlig udsendelse i 3 perioder i årene 1993-96) var fx et forsøg på at konstruere en mikromodel af Finland gennem Metsolat-familien i det fiktive minisamfund Hoikka: Nutiden ses gennem fortiden, men fortidens løsninger og værdier – hårdt fysisk arbejde og solidaritet – er ikke længere nogen løsning i det globaliserede IT-samfund. Derfor er det nostalgisk – men også utopisk gennem mindelserne om værdierne i det fortidige.

2) Den hjemligt-universelle kombinationsstrategi

Det gælder en lang række fiktionsprogrammer, at de med udgangspunkt i den nationale historie eller samtid, typisk med en eller flere familier som centrum, har kunnet kombinere det nationalt særlige med det alment interessante. Dermed har de appelleret til både et hjemligt og et internationalt publikum, oftest gennem universelt udbredte genrer som det historiske drama, krimien, komedien, melodramaet.

Utvandrarna og Nybyggarna udgør et tidligt eksempel. Jan Troells to store, episke helaftensfilm fra 1971-72 fik deres gennembrud i fjernsynet - i 1974, både Sverige og Danmark. På flere måder er det et interessant tilfælde. For det første drejer det sig om en klassiker af Vilhelm Moberg, der overføres til de visuelle medier og får stort gennemslag. For det andet tematiserer det om national, svensk identitet – og om, hvad der sker med denne identitet i det øjeblik, den må vige for eller assimileres i en ny national sammenhæng. Astrid Lindgrens børnebogsadaptioner i begyndelsen af 1960erne var blandt de første, der kombinerede film og tv-medierne. Men på voksenområdet betegner Utvandrarna og Nybyggarna - for det tredje - et af de første eksperimenter med overførsel fra film til fjernsyn. Som produktionsmåde er kombinationen senere er blevet meget anvendt, fx i en lang række krimifilmatiseringer.

Instruktører som Gabriel Axel og Bille August har fulgt samme strategi i deres Oscar-belønnede film Babettes gæstebud og Pelle Erobreren, begge 1987 og mange andre, gerne med internationalt sammensatte hold af skuespillere. Den goda viljan 1991 / 92 (I: Bille August, M:

Ingmar Bergman) og Jerusalem 1996 / 97 (I: Bille August, M: Bille August, Charlotte Lesche og Klas Östergren) udgør to andre prominente eksempler, der alle illustrerer dansk-svensk samarbejde på baggrund af fællesnordisk og europæisk samfinansiering.

Jeg vender tilbage med andre eksempler fra dansk tv-drama.

3) Koncept- eller formatoverførslen

Et koncept – eller et format - kan udvikles af en national tv-station eller et internationalt medieforetagende med forbindelser over hele kloden og købes til anvendelse i de enkelte lande, ofte i en bearbejdet udgave, som det har været tilfældet med en række game shows og reality-programmer. Import og eksport af koncepter er kendt fra fjernsynets begyndelse, men tog et dramatisk opsving i takt med, at der kom flere og flere kanaler, der skulle have sendetiden fyldt ud. Et eksempel på formatoverførsel i nordisk sammenhæng er svensk TV 3s Vita Lögner, der begyndte i 1997 og består af over 700 episoder. På dansk hed den Hvide løgne og blev sendt på TV 3 i 447 episoder 1998-2001. Dansk TV 2 har oprettet et særligt selskab til formatudvikling, TV 2 World A/S i 2005.

Men det er ikke kun kommercielle stationer, der bruger konceptoverførsel, og det er ikke kun game shows og reality-programmer, men også tv-drama, der købes og sælges. Et eksempel er den populære svenske situationskomedie Svensson, Svensson, 1994, fra SVT, der blev overført til dansk af DR som Madsen og Co. 1996-2000. Manuskriptet til de første 22 episoder blev direkte overtaget fra Tomas Tivemark, Michael Hjort og Johan Kindblom.

Konceptoverførsler bliver mere og mere udbredte i takt med kommercielt fjernsyns fremmarch. Reality-programmer som det svenske Robinson Ekspeditionen 1997, og det hollandske Big Brother 1999 bidrog til opsvinget. Etableringen af FRAPA, the Format Recognition and Protection Association, i London 2000, vidner om den stigende betydning af formathandel. Blandt FRAPAs aktører er medieforetagender som Endemol, Pearson, Columbia TriStar and King World.

Trods væksten i konceptoverførsler er der ingen tvivl om, at den hjemligt-universelle kombinationsstrategi er den mest interessante, både ud fra en æstetisk og en identitetsmæssig synsvinkel. Lad os forfølge den i nogle af dansk tv-dramas forgreninger for at undersøge, hvordan netop den forholder sig til de internationale genrer. Jeg tager udgangspunkt i *Matador*, der som den første større danske tv-føljeton udmøntede denne strategi.

Matador

Den historiske føljeton *Matador* 1-24 markerede sig stærkt allerede, da den blev vist i 1978-81. Den blev på en gang en publikumssucces og en anmeldersucces. *Matador* har også haft et usædvanligt langt og vellykket efterliv. Vi har ikke kontinuerlige seertal fra før 1992, og man kan kun sammenligne med forbehold for forskellige opgørelsesmetoder. Ifølge stikprøveundersøgelser foretaget for DR er *Matador* det program, der har fået det højeste antal seere nogensinde i Danmark: 3.641.000 - og det var ved den første genudsendelse i 1985. Ved genudsendelsen i 1997 havde del 4, Skyggetanten, 1,7 mill. seere, hvilket de færreste førstegangsudsendelser kan leve op til. På det tidspunkt målte man også seervurderinger, og *Matador* fik den højeste vurdering af samtlige dramaprogrammer i perioden 1994-97 med 4,5 på en skala fra 1 til 5. Under sin fjerde genudsendelse var den lige ved at opnå samme seertilslutning: 1,6 mill. Til sammenligning er *Utvandrarna* og *Nybyggarna* i øvrigt blevet genudsendt otte gange i SVT.

Langt de fleste samtidige kritikere var enige om, at *Matador* var noget særligt. Offentligheden omkring *Matador* sprængte alle rammer. Ugepressens positive omtale, der fortsatte for hver genudsendelse, gjorde *Matador*-familien i det fiktive Korsbæk til hele Danmarks familie, hvis enkeltmedlemmer man ubesværet kunne referere til, som om de var virkelige. *Matador*-historien blev hele Danmarks historie.

Den fortsatte livskraft viser sig i, at *Matador* er blevet genudsendt 4 gange på DR (i 1984-85, 1989-90, 1997-98, 2006-07). Den er flere gange blevet udsendt på VHS (og solgt i ca. 800.000 eksemplarer); i 2002 udkom den på dvd (og er nu solgt i over 1 mill. eksemplarer). For de medvirkende blev føljetonen en fast indtægtskilde gennem mange år. Endelig har *Matador* opnået at blive opført som musical i 2007.

Også internationalt har *Matador* haft gennemslagskraft. Den er blevet vist i Australien, Canada, Tyskland (dengang både øst og vest), Østrig, Spanien, Italien, Jugoslavien, Belgien, de baltiske lande. De nordiske lande tv-selskaber syntes, at den var for dyr. Under pres fra nordiske seere og kulturpersonligheder som Rolv Wesenlund og Per Olov Enquist blev den ifølge Lise Nørgaard vist i Norge (1. gang i 1987, genudsendt 1999), i Finland og på Island - og i Sverige (1. gang i 1988, genudsendt i 1990 og 1996).

Hvad var det da *Matador* kunne? Kort formuleret lykkedes det den at levere et bredt genkendeligt billede af en række afgørende social-psykologiske udviklinger i Danmark gennem

perioden 1929-47. Det var et billede, som de fleste kunne forholde sig umiddelbart til gennem deres familie- og slægtshistorie. Den gav en mentalitetshistorisk billede af perioden, set fra flere kontrasterende familiers og generationers perspektiv. De unge fra begge familier, der så gerne ville bryde med traditionerne, men ikke alle kunne få det gjort, bliver et sindbillede på, hvor besværlige forandringsprocesser var - og er. Der ligger foruden et hjemligt også et universelt perspektiv i *Matador*, hvilket er medvirkende til udbredelsen, både nationalt og internationalt.

Matador udgør en bestemt fortolkning af historien - og ikke sandheden om den. Den humoristisk-forsonlige skildring af jævne danskerne og deres hverdagsliv er et helt afgørende led i *Matador*, og det er min opfattelse, at netop det har været med til at sikre det meget lange og vellykkede efterliv. *Matador* bidrager til og lever af den særlige blanding af alvor og humor, der passer så godt til danskernes dominerende opfattelse af sig selv. Genren er realistisk historisk drama, men kombineret med folkekomediens elementer og appelformer. Populariteten skyldes ikke, at *Matador* leverer sandheden om periodens Danmarkshistorie, men at den er i dyb samklang med de fleste danskeres yndlingserindringer og forestillinger om, hvordan det var. Historisk realisme set gennem et humoristisk temperament passer perfekt til dette forestillingsbillede. – Samtidig rører alle generations- og tidskonflikterne ved noget universelt.

Matador på hovedet - Riget

Den mest groteske omvendning af den historiske realismetradition, den morsomste kommentar til *Matador* som mønster og den mest radikale genrefornyelse i perioden var *Riget* (1-4 1994 og 5-8 1997), skrevet af Lars von Trier og Niels Vørsel og instrueret af Lars von Trier. Referencen til *Matador* er ikke grebet ud af luften. Lars von Trier har selv omtalt *Riget* som 1990ernes *Matador*, bl.a. i kraft af overlap mellem skuespillerne: Holger Juul Hansen, Ghita Nørby, Helle Virkner, Kurt Ravn var nogle af de bærende kræfter i begge.

Riget vendte op og ned på det hele: i stedet for realisme blandet med folkekomedie blev genren gysersatire. Gyseren ligger nær ved det surrealistiske, der fordrejer realismen ved at skille den ad i sine bestanddele og sætte dem sammen på en ny måde - i en udstilling af detaljer. Tilsvarende minder satiren om komedien, men er skarpere og mere målrettet. Der er altså tale om en forvrængning af grundgenrerne i *Matador*. *Riget* erstatter takket være det håndholdte kamera den klassiske realisme med en reportagerealisme, en rystet, dengang utraditionel virkelighedsgengivelse,

¹ Se Bondebjerg 1993: 222 ff. og Balling 1980 samt 1998. Nørgaard fremhæver en negativ vurdering hos *Politikens*

der ignorerer reglerne for fremstillingsteknik. Fordi vi kender rystede, kornede og for så vidt mislykkede billeder fra nyhedsgenren, antyder fotografen i *Riget*, at han kommer tættere på virkeligheden, end vi er vant til.

Også *Riget* refererede til 1920'erne og 30'erne. Men her dukkede historien op i bygningernes forfald og i karakterernes hoveder. Væggene fik stemme og begyndte at tale, som vi hørte det i elevatorskakten, og fortiden blev levendegjort gennem en spiritistisk, søgende person, fru Druse, hvis navn var direkte hentet fra en anden stor satiriker, Hans Scherfig (Idealister). Historien blev en historisk og aktuel spøgelseshistorie, hvor skeletterne vrimlede ud ad alle sprækkerne.

Men først og fremmest fremstiller *Riget* ligesom *Matador* en dissektion af udbredte onder, der fordærver tilværelsen; magtens mekanismer blandt de *Rigets* ledende mænd: magtfuldkommenhed og fejlbehandling, korruption og paralleløkonomi, hykleri og dobbeltmoral. Kort sagt en diagnose af kongeriget *Rigets* tilstand, ikke mindst set fra en satirisk svensk synsvinkel, inkarneret af Ernst Hugo Järegaard. Ifølge det billede af nationen, der fremstår i *Riget*, er danskerne plaget af statusjagt og åndeligt armod. Det går ikke godt for nogen, men det går værre for nogen end for andre. På bedste beskub hutler disse identitetsforstyrrede og bizarre mennesker fra alle lag af samfundet sig gennem tilværelsen, idet de kaster deres kærlighed på for længst afdøde mennesker, biler samt hunde - og kun undtagelsesvist på hinanden.

Hvis noget skulle videreføres formelt, var det ånden fra *Matador* - og det vil sige bestræbelsen på fornyelse. *Riget* betegnede derfor både et radikalt brud og en form for videreførelse. *Riget* var et vellykket traditionsopgør, der samtidig formåede at beholde noget i sig af det, den opponerede imod. Som sin forgænger havde den international gennemslagskraft.

Som tv-serie er *Riget* blevet vist i mange lande (herunder Norge, Sverige, England, Tyskland, Frankrig, Holland, Belgien, Østrig, Schweiz, Rusland, Japan). Som film er den blevet solgt til 20 lande, herunder også USA og Australien. Den nationale og internationale anerkendelse kan aflæses af en række pristildelinger. Interessant nok inviterede netop denne uregerlige produktion til genindspilning og dermed formatoverførsel – faktisk den eneste, der i dansk sammenhæng er blevet realiseret. Med den amerikanske *Kingdom Hospital 1-13*, vist på ABC d. 3.3.-15.7. 2004 blev *Riget* genindspillet. Stephen King var konceptuerende manuskriptforfatter og executive producer. Selv om der var en vis kongenialitet i genindspilningen, var det svært at gentage succesen.

første anmeldere, der dog siden modererede sig (Nørgaard 2004: 7).

***Kroniken* og opbruddet fra enhedskulturen**

Kroniken 1-22 2003-07 betegner et bemærkelsesværdigt come-back til *Matador*-formlen for historisk tv-drama. Titlen trækker på Paul Hammerichs personligt prægede dokumentariske Gamle Danmark 1945-1975, DR 1983-84, hvis genrebetegnelse var "Danmarkskrønike". Med undertitlen "en tv-fortælling" markerer Stig Thorsboe dels, at det drejer sig om en tid, hvor fjernsynsmediet spiller en central rolle, og dels, at genren betegner en tilpasning til mediet. Udgangspunktet ligger i 1949 og betegner dermed en slags fortsættelse af *Matador*, der sluttede i 1947. Ambitionen om at karakterisere en generations periode i 22 afsnit peger i samme retning.

Der er da også klare paralleller til *Matadors* måde at repræsentere samfundet på. I begge tilfælde er kontrast- og parallel mønstret mellem familiernes medlemmer en stadig motor for handlingens udvikling. Arbejdsliv og familieliv krydses. Og i begge tilfælde ligger der en hovedkonflikt i den samfundsmæssige betoning af opstigningstemaet: Hvordan får man magt og blander sig i samfundets indretning uden at gå på kompromis med sin baggrund og med sine idealer? Og hvad betyder kønnet i den sammenhæng?

Nielsen-familien ligner Skjern-familien. I sin kompromisløshed og hensynsløshed som hanelefant minder Kaj Holger betydeligt mere om Mads end om Hans Christian. Han og sønnen agerer som forbundne kar. Når Erik er svag, er Kaj Holger stærk og omvendt. Forholdet er lige så tæt og konfliktpakket som Mads' forhold til Daniel (eller som brygger I.C. Jacobsens forhold til sin søn i Bryggeren). Men hvor Daniel i *Matador* efter lange tiders lidelser får gennemført et brud med faderen, går Erik i *Kroniken* i stykker på forholdet. Den gamle patriark har dermed lidt et større nederlag ved at undlade det væsentligste – at sikre fornyelsen.

Ligheden mellem Karin i *Kroniken* og den sene Ingeborg i *Matador* er også påfaldende. De har samme grundlæggende opgave – at varetage den menneskelighed og omsorg, som deres ægtefæller ikke magter, og at klinke alle de skår, som ægtefællerne til gengæld spreder med rund hånd. "Karin har jo altid ret", som Kaj Holger siger. Af samme grund kommer Eriks selvmord i afsnit 10 som et barsk punktum for konflikten.

Tilsvarende har Børge og Karens familier i arbejderkvarteret mange lighedspunkter med Jensen-familien i *Matador* – den humoristiske omgangsform, et partipolitisk engagement, en tiltrækning trods alt mod hus og have – i første omgang det forkætrede kolonihavehus. Et nyt element er derimod funktionærfamilien på det moderne Bellahøj, der tematiserer den sociale opstigning på en helt anden måde end i *Matador*.

Genremæssigt er det karakteristisk, at den humor, der var et grundlæggende element i *Matador*, genfindes i *Krøniken*, men i mindre og mere ujævne doser. Melodramaet som genre er blandet ind i det historisk-realistiske og vejer generelt tungere end folkekomedien.

Der er en række ligheder mellem de to føljetoner. Men der er også forskelle, og her tænker jeg ikke kun på scenografien, der var mere konsekvent gennemført i *Matador*. Det er to forskellige perioder, der fremstilles. Og selv om synsvinklen langt hen er den samme, nemlig på én gang solidarisk og kritisk-udleverende, så sker det ud fra to forskellige udsigtpunkter, henholdsvis 1970'erne og perioden efter år 2000.

Arenaen i *Matador* er provinsbyen, og perspektivet er gadespejlene. Den behandlede periodes begivenhedshistorie formidles gennem Korsbæk Tidende og Social-Demokraten. Pladespilleren og radioen optræder også, men samfundet er generelt præget af nærhed.

Krøniken foregår i København ud fra et center-perspektiv - udviklingsmæssigt, socialt og politisk. Hvor konkurrencen bryder ind over Korsbæk og ændrer vilkårene for handel og vandel i det nære samfund, er det et moderne industri- og mediesamfund, der bryder igennem i *Krøniken*. At industrien forbindes med produktion af fjernsyn angiver, at det også bliver et mere distanceret og medieret samfund, vi ser konturerne af.

Der er også forskelle i de historier om kønnene, der fortælles. Ida og Palle kommer fra hver sit ydmyge hjem, men er godt opdraget hjemmefra med respekt for henholdsvis indre mission og Socialdemokratiet. Ida lærer at sige fra i forhold til sit hjem og sine mænd, og selv om Palle har usigelig svært ved det, lærer han det også. Begge indgår ægteskaber på tværs af de gængse klasseforhold. Netop de koblinger, der forekom så vanskelige i *Matador*, lykkes i *Krøniken*, men de med til at fremkalde en modsætningens dynamik inden for ægteskaberne: De ulykkelige ægteskaber fra *Matador* bliver i *Krøniken* til skilsmisser. Tilsvarende fører generationsopgørene til forskelle i livsstil. På den måde – og i repræsentationen af omskiftelserne i 1960'erne – handler *Krøniken* i høj grad om opbruddet fra den nationale enhedskultur, der fulgte efter kvinde- og ungdomsoprøret.

Den moderne internationale nationalitet

Jeg vil kort inddrage *Ørnen*, der kan sætte min fortælling om det historiske tv-drama, der kredser om national identitet, i relief. *Ørnen* DR 1, 1-16ff. 2004-07 satsede på et internationalt opspil gennem selve temaet – international, mobil forbrydelse. Hvor Rejseholdet jagtede en forbryder og fandt et menneske, er der både ydre fjender med komplicerede internationale forgreninger og indre

dæmoner, der jages i *Ørnen*. *Ørnen* tematiserer i mindre grad den nationale identitet end fx Rejseholdet og i større udstrækning det mobile, internationalt orienterede menneske, der er ligeglad med, hvor han er og kan finde sig til rette overalt – bare ikke der, hvor han kommer fra! Det globale nærvær fører til visse problemer på hjemmefronten. Den nationalt forankrede identitet optræder her som fravær, rodløshed, traumer og mangel på hjemsted. Det universelle er pointeret gennem sammenligningerne med mytiske figurer og ikke mindst Odysseus, der jo også havde svært ved at finde hjem.

Ørnen blev produceret og sendt sideløbende med *Krøniken*. Men man kan sige, at udforskningen af omkostningerne ved ikke at høre hjemme noget steds og opbruddet fra den nationale enhedskultur drejer sig om to sider af samme sag. Tilsvarende er de to produktioner udmøntet i genrer, der har en bred, international appel - det historiske drama og den samtidige krimi. På den måde leverer genrerne en sammenhængskraft til de to moderne historier.

Afsluttende

De bærende strategier ikke kun i dansk tv-drama, men også i nordisk, er den indforståede strategi, der fortsat dominerer de mange former for familiedrama, soap, komedie og satire; og den hjemligt-universelle kombinationsstrategi, der altid vil være interessant, fordi den - når den lykkes - er forbundet med både national og international prestige. På public service-kanalerne spiller formatoverførslen fortsat en tilbagetrukken rolle i tv-drama – og godt det samme. Derimod har den været anvendt på de kommercielle kanaler, indtil videre med begrænset succes.

Det har vist sig, at det ikke kun er i det store historiske tv-drama, men også i det, som finnerne kalder brugsdrama, spørgsmålet om national identitet udfolder sig og er genstand for mangesidig belysning. Den nationale identitet kan gennemlyses humoristisk, som tilfældet er i *Matador*, den kan latterliggøres, som det sker i *Riget*, den kan forkastes, som det sker i *Ørnen*. Men den kan ikke fuldstændigt afskaffes, så dramaet om national identitet er et drama, der fortsættes...