

Ib Bondebjerg

Den elektroniske fiktion

Æstetik, fascination og ideologi i TV-serierne
Dallas og *Heimat*

1. Frankfurterne og »fornøjelsesmaskineriet«

Siden receptionsforskningen indenfor litteratur- og medieforskningen for alvor slog igennem i begyndelsen af 80'erne, og efter at det post-moderne opgør med marxismen, strukturalismen og ideologikritikken har sat spørgsmålstejn ved søgningen efter strukturer og værdisystemer, har Frankfurterskolens medie- og kultursyn pådraget sig en stadig mere omfattende kritik. Kritikken har først og fremmest rettet sig mod en opfattelse af, at massekulturen eller populærkulturens produkter hos frankfurterne blev opfattet som en monolitisk blok af fordummelses- og passiviseringskultur, at der blev lagt for direkte vægt på den ideologiske overførsel fra de kapitalistiske producenter til et passivt-modtageligt publikum, og at frankfurterne var tilbøjelige til kun at se det ensartede og konforme, men ikke de mulige overskridende, subversive elementer i massekulturen selv, eller den brug modtagerne gjorde af den. Begrebet kulturpessimisme knyttes også ofte til frankfurterne, især således som det fremtræder i Adorno og Horkheimers *Oplysningens dialektik* fra 1944, med dens tese om den stærke bevidsthedskontrol og mediernes anti-oplysnings- og massebedrags-effekt, og således som det gentages ca. 20 år senere i Marcuses bog *Det endimensionale menneske*.

I kritikken har også tydeligt indgået en problematisering af et elitært eller aristokratisk kultur- og kvalitetsbegreb, som ikke tilstrækkelig dybtgående var sig bevidst, at også litterære, kulturelle og mediemæssige vaner, normer og forventninger var præget af sociale og klasse-mæssige skel. En typisk modposition, som f.eks. indtages af den norske forfatter Kjartan Fløgstad i essay-samlingen *Tordenvejen. Kunst & karneval. Essays om populærkunst og kulturindustri*, tager da også netop udgangspunkt i en radikal problematisering af forholdet mellem »høj« og »lav« kunst, dvs. mellem de officielle kulturinstitutioners anerkendte kunstværker og så kulturindustriens produkter for

det store, moderne massepublikum. Hans tese er bl.a., at de konservative, borgerlige kultur fortalere og de kulturradikale mellemlagsintellektuelle har fundet hinanden i et enslydende, humanistisk sortsyn på kulturindustrien som både farlig og fornædrende, men at deres syn i høj grad bærer præg af, at de taler fra en anden kultur og ikke »forstår« koderne og hemmelighederne i populærkulturens fascinationskraft.¹

Kjartan Fløgstad forsøger som modspil til dette humanistiske sortsyn og den elitære pessimisme på massepublikummets vegne at etablere en mere offensiv og optimistisk, historisk forståelse for populærkulturens rødder og funktion. Han finder den i den latterkultur og karnevalstradition, som Bakhtin har beskrevet, og som er karakteriseret ved respektløst at sammenblende »det høje og det lave, det sublime og det vulgære, det hellige og det profane, det banale og det skarpsindige«. Fløgstad etablerer med andre ord en lang, folkelig tradition for en grotesk realisme, en tragikomisk form, som han ser forlænget ind i visse træk i den moderne populærkultur. Fløgstads påpegning af den groteske, folkelige tradition tjener først og fremmest til at etablere en ramme for en mere bevidst, alternativ populærkultur, der er sig dette forhold og sit massepublikums behov bevidst, ikke til naivt at antage, at populærkulturen i sin faktiske form generelt viderefører den groteske latterkulturs samfundskritiske funktion. Men tesen er altså, at kulturindustrien, på samme måde som den oprindelige folkelige tradition, appellerer til og fascinerer arbejder- og funktionærlagene, fordi den etablerer en fri-zone og en fascinationsstruktur, som spiller på erfaringer og behov opstået i en stærkt arbejdsdelt, overstruktureret og kulturelt udsultet arbejdssfære og dagligdag. Og fri-zonen og fascinationen arbejder da både ved fantasiens flugt og ved dens indirekte kritik af den trivialiserede hverdag, som den vender om og gør spændende og fortættet. Heroverfor står den mere eliteprægede og fin-kulturelle appel til især de længereuddannede mellemlag med større behovsfleksibilitet og evne til bevægelighed og abstraktion.²

I sit modspil til frankfurternes pessimisme peger Fløgstad altså på, at selvom dele af den folkelige tradition som basis for populærkulturen i nyere, kapitalistiske samfund er blevet til en international massekultur, så må det være muligt, at etablere et syn på kulturindustrien ikke bare som en fjende, der slet og ret skal bekæmpes og udryddes med uddannelse og oplysning, men som en behovs- og fornøjelsesmaskine med både gode og dårlige sider.³ »Drømme-fabrikkerne« i den kapitalistiske medieindustri producerer altså produkter, som også rummer kim til modideologier, og publikum bruger dem på deres

måde: »Den populære massekultur fungerer som myte i vores samfund. Den både udtrykker og reproducerer de ideologier, som er nødvendige for at stadfæste den sociale struktur (...) men myterne udtrykker ikke kun de herskende ideologier, de lader også undertrykte behov i vores kultur komme til syne.«⁴

I sine artikler fra 50'erne og 60'erne fornægter Adorno da heller ikke brugsværdien ved kulturindustrien, for han var sig vel bevidst, at ingen vare i længden kunne opretholdes blot på bytteværdien. Frankfurterskolens medieteorier handler i høj grad om karakteren af og funktionen bag de brugsværdier, som medierne fabrikere. Men med sin kritik af massekulturens æstetiske elendighed fokuserede Adorno netop på *standardiseringen af brugsværdierne* og på den stigende tendens til at gøre behov, fantasi og spontaneitet til materiale for en signal- og skematik-styret »fornøjelses-maskine«.

Gentagelsen, fornyelsen af det evigt samme, overraskelsen og chokket – men i en ramme af bekendthed og harmonisering – ser Adorno som kulturindustriens standardiseringsprincip. Men Adorno havde også tidligt blik for de tendenser, som postmodernismen nu gør til sin store opdagelse: de sammenhængende strukturers og fortællingers sammenbrud, og det dekonstruerede, montageagtige, der opløser produkterne: »i og med at det enkelte moment bliver afløseligt, fungibelt, fremmedgjort, også teknisk for enhver meningssammenhæng, tilbyder det sig selv til formål uden for værket.«⁵ Adorno peger her på den tætte afhængighed mellem reklamestrukturen og kulturindustriens produkter, og dermed på tendensen i retning af forløb bygget som et »flow« af korte sekvenser, som senere Raymond Williams har viet en hel bog.⁶ Vigtigere endnu, end denne truende stilistiske kommercialisering, er måske truslen om en nivellering af forholdet mellem det, som også Fløgstad kaldte den høje og den lave kunst, og efter Adornos mening til skade for dem begge: »Den høje mister sin alvor på grund af spekulatøren i effekt, den lave mister ved den civilisatoriske tæmning, det udisciplineret genstridige, som den indeholdt (...) kulturindustrien spekulerer i bevidstheds- og ubevidsthedsniveauet hos de millioner, den henvender sig til (...)»⁷

Selvom frankfurterne ikke ser egentlige modideologier eller subversive elementer i kulturindustriens gennemsnitlige produkter, så åbner deres behovs- og fascinations-overvejelser et vist spillerum. Signal- og skema-æstetikken bygger generelt på, siger Adorno, »at tilskueren ikke skal have behov for egne tanker«, ⁸ reaktionen er kalkuleret og indskrevet, men alligevel pirrer kulturindustrien til en fortrængt lyst-dimension og sætter dermed kæder af i princippet usublimerede og ukontrollerede drifter, ønsker og billeder i gang, og samtidig er kul-

turindustriens konsumenter præget af en »dyb, ubevidst mistro«. ⁹ De accepterer ikke uden videre kulturindustriens verdensbilleder, og samtidig med at de næsten tvangsmæssigt forskriver sig til kulturindustriens oplevelsestilbud, så gennemskuer de dem dog også. ¹⁰

2. Populærkultur – fascination og kliche

Adorno og Horkheimers overvejelser over kulturindustrien er skrevet på en tidlig, historisk oplevelse af den stærkt kommercialiserede, amerikanske kultur, og deres kritik og advarsler har i høj grad gyldighed den dag i dag, når talen er om populærkulturens »mainstream«. Denne mainstream udgør en stadig voksende mængde af det globale billedmarked, og bygger i stigende grad på kommercielle markedsinteresser, og det kan overfor dette være vigtigt at fastholde Frankfurterskolens kritiske tradition. Adorno vendte sig selv i 1963 skarpt imod tendenser blandt intellektuelle, sociologer og kulturpolitikere til at underbetone spørgsmålet om kvalitet, æstetik og sandhed i en misforstået solidaritet med kulturindustriens publikum og den store betydning, kulturindustrien skulle have for deres »sjælelige husholdning«.

»Man skal tage den alvorligt, fri for dannet bedrevenen. Vist er kulturindustrien vigtig som et moment i den for øjeblikket herskende ånd. Den, som af skepsis over for det, den propper i menneskene, ville ignorere dens indflydelse, ville være naiv. Men formaningen om at tage den alvorligt er tvetydig. Af hensyn til den sociale rolle bliver ubekvemme spørgsmål om kvalitet, om sandhed og usandhed, om det videregivnes æstetiske rang undertrykt eller i det mindste holdt uden for den såkaldte kommunikationssociologi (...) En tings funktion borger ikke for dens kvalitet i sig selv, uanset at den måske vedrører utallige menneskers liv (...) Kulturindustriens betydning i massernes sjælelige husholdning kan ikke fritage nogen (...) for at gøre sig tanker om dens objektive legitimation, dens an sich«. ¹¹

I Adornos egne, mere konkrete analyser af bl.a. amerikanske TV-spil er det da også dette kritiske sigte, der dominerer. I den ret tidlige »Fjernsynet som ideologi« fra 1963 analyserer han 34 amerikanske TV-spil og hævder bl.a. generelt, at deres korte, standardiserede form rammer den æstetiske kompleksitet, samtidig med at de som erstatning herfor etablerer et bombardement af bevidstheden og perceptionen, der »er skåret til efter det ubevidste« ¹² og som en strøm søger at ramme så mange åbne og skjulte lag som muligt på en gang. Pointen er ikke, hævder Adorno, at seeren naivt forveksler det sete med virkeligheden eller uden videre overfører budskaber til sit eget

liv, men at der etableres en relativt ubevidst, stiv, skematisk og konform måde at organisere sine erfaringer og oplevelser på, der gentages og dermed efterhånden danner en slags ubevidst mønster. Stereotypificeringen og den konforme og ubearbejdede organisering af det ubevidste, det fascinatoriske og fantasmatiske ligger altså som en fare i TV-fiktionen, hævder Adorno. Han hævder ligefrem, at der bevidst koketteres med psykoanalysen, men forskrottet til forsimplede modeller. Hvis psykoanalysens centrum er bevidstgørelsen af det fortrængte og forståelsen af det ubevidste, så ser Adorno den kommercielle serieproduktion som »omvendt psykoanalyse« i bogstavelig forstand: »spillet forherliger netop de afværgemekanismer, til hvis gennemlysning det har afset de processer, som det gør krav på at demonstrere«. ¹³ Det er altså ikke så meget på det manifeste plan, på værdier, handlinger og direkte moraler, den kommercielle serieproduktion har sine betydninger, som på det ubevidste plan, der skæres til så enhver reel tænkning, oplevelse af frigørelse og opnåelse af jeg-bevidsthed må bero på en mirakuløs evne til omgåelse hos tilskueren.

I en af sine sidste artikler »Fritid« fra 1969 er det da også denne receptions-mæssige omgåelse og beskyttelse hos seeren og populærkulturens brugere, der interesserer Adorno. Frankfurterne havde lavet en receptionsanalyse af dækningen af et kongebryllup i medierne og fandt en klar »dobbeltbevidsthed« hos modtagerne: en fascination af det mediemæssige her og nu, der efter de kendte skemaer løftede folk ud af deres hverdag og førte dem ind i en opslugthed og forglemmelse, og på den anden side en distanceret og kritisk bevidsthed, der gennemskuede kongelige bryllupers funktion i det sociale og kulturelle stofskifte. Konformismen og integrationen slog altså ikke totalt igennem på det bevidsthedsmæssige niveau, der kan konstateres empirisk. Man konsumerer og accepterer, men gennemskuer også den mest åbenlyse forblændelse.

»Integrationen af bevidsthed og fritid er åbenbart alligevel ikke lykkedes helt endnu. De enkeltes interesser er stærke nok til i grænsetilfælde at modstå den totale omklaring (...) Det går ikke glat, netop ikke i fritiden, som ganske vist omklammer menneskene, men som dog i følge sit eget begreb ikke kan omklamre dem fuldstændig, uden at det bliver for meget«. ¹⁴

I forhold til den kommercielle mainstream spiller frankfurternes kritiske indholdsanalyse og ansatser til en kritisk receptionsforskning stadig en vigtig rolle. Man kan sige, at en forøget socialisationsbeskædigelse og en øget forarmelse af oplevelses- og sansekvaliteterne i hverdagslivet danner en indgangsbro for den kommercielle populærkultur i vores bevidsthed og underbevidsthed. To af de nyere, tyske

efterfølgere til frankfurterne, Günther Salje og Dieter Prokop,¹⁵ har da også netop forsøgt at kombinere den æstetiske vinkel med en fascinationsvinkel og har derved forsøgt at beskrive de visuelle mediers evne til at påvirke både det bevidste og det underbevidste niveau. Generelt kan man beskrive den visuelle medieoplevelse som en art freudiansk pseudo-dialog, der for fjernsynets vedkommende udspilles adspredt men hyppigt, for filmens vedkommende i en mere anonym, koncentreret, voyeuristisk setting, der sætter indre processer og fortrængte følelseslag i svingninger ved en halvt bevidst flugt fra hverdagen og det ydre. Fascinationen består netop i at de ubevidste og fortrængte ønsker kan aktualiseres og kan overføres på den visuelle kulturs billeder, personer, handlingsforløb osv., således at en løs og associativ forbindelse skabes mellem oplevelsesnuet og individets tidligere erindringer og oplevelser. Den fiktive gennemspilning og oplevelse af andres handlinger og følelser aktualiserer altså egne følelser, kropsfornemmelser og både bevidste og ubevidste lag.

Overførelsesmekanismerne lettes og forstærkes i den visuelle kulturs produkter, gennem at det visuelle sprog generelt har mindelser om primærprocessens og drømmenes billeder og sprog. Den visuelle kulturs sprog fungerer altså ubesværet som projektionsmateriale for de ubevidste ønsker. Prokops og Saljes særlige pointe er nu, at kvaliteten og dybden af denne »psykoanalytiske dialog« mellem det visuelle medium og seeren afhænger af den æstetiske form, det sker igennem. For den kommercielle mainstreams vedkommende er der i høj grad tale om at overførslen og dialogen sker effektivt, men via klicheer og signaler, der kun tillader en meget overfladisk bearbejdelse af »dialogen«. Æstetikken blokerer og fastlåser snarere end den beforder erkendelse og frigørelse i forlængelse af de reelle oplevelseskæder, der faktisk sættes i gang. Fascinationen er parret med kedsomhed, hævder Prokop på baggrund af empiriske undersøgelser. Afhængigheden af populærkulturens produkter har ofte en næsten tvangsmæssig karakter, en binding til netop de og de serier på de og de tidspunkter, og ved siden af ytringerne om lyst og spænding træffes også ofte lede ved det gentagne behov, skyldfølelse og endog aggression. Der appelleres med andre ord til stærke og fortrængte eller ubevidste lag og følelser, som ikke let kan verbaliseres eller forsvares, men som man har lyst til på ét plan at få forarbejdet, samtidig med at man alligevel ikke får det, og heller ikke vil/tør det.

Populærkulturens (og her især fiktionens) fascinationsstruktur er således utrolig ambivalent og flertydig og rummer på mange måder normer og koder, som ikke er indeholdt i de normer og værdier, som knytter sig til »finkulturens« fascinationsstruktur, omend nok til

»real«-receptionen af denne. Her tales så at sige på engang direkte til både det lave og det høje, men fordækt og spekulativt. Yderst ligger den voyeuristiske fascination, som knytter sig til dette at kunne kigge ind bag overfladen af tingene, beskyttet i TV-familiens relative tryghed og normalitet, eller af biografens nådige, anonyme mørke – kigge ind bag magtens facade, bag intimsfærens slør eller gennem de kalkede ansigter i TV-seriernes ekstreme close-up billeder af ansigts-signaler og følelesklicheer. Tæt ved overfladen ligger også action- og dynamik-fascinationen, der repræsenterer et umiddelbart oplevelses-potentiale i sit brud med hverdagens rutine og relative trivialitet. Hvad enten det så drejer sig om den følelsesmæssige intensitet, der knytter sig til psykiske dynamiker i f.eks. melodramaets følelæssvingninger, eller det drejer sig om fysiske dynamikker som i krimi- og action-seriernes spændings- og handlingsforløb. Men bag disse åbenlyse og næsten eksplicite fascinationsmønstre ligger mere dybtgående afløbsveje, der knytter sig til aggressivitet, potens, magt, udgrænsning af afvigere, og hvor destruktions- og voldsfantasier ofte ligger tæt op ad lystfyldte seksualitetsfantasmer eller ømme kærlighedsfølelser. Prokops egen receptionsundersøgelse af virkningen af den amerikanske serie *Holocaust* på tyske seere viser en klar tendens til, at netop disse lag træder frem og dominerer i den fascination, som serien udøver, og som ligger på andre planer end det direkte historiske og politiske.¹⁶

Fantasiaktiviteter og ønskeforestillinger spiller, som vi ved fra Freuds analyser og teorier, en central rolle i individets psykiske stofskifte og hører naturligt til i de bevidstheds- og ubevidsthedsprocesser, der opstår, foranlediget af modsætninger mellem ønsker fra driftsstrukturen og jeg'ets tilpasning til den sociale og kulturelle orden. Hvad der kan formuleres som bevidste ønsker må, alt afhængig af de sociale og kulturelle spændinger, man lever i, være præget af fornuftsbegrundet kontrol, men også af forskellige grader af usund undertrykkelse af ubevidste ønsker og fantasier. Fantasien som proces er en vigtig faktor i reguleringen af dette forhold, og fiktionens og medieoplevelsens fantasi-strukturering og -aktivering fungerer som en slags imaginær ønskeopfyldelse. Den påvirker forestillingsevnen og evnen til sublimeret behovsopfyldelse, og det vil i sidste ende sige evnen til at regulere forholdet mellem det ubevidste og det bevidste, mellem subjektets identitets- og drittsstruktur og omverdenen.

Selve fantasiaktiviteten antager iflg. Prokop i hvert fald tre grundformer, der alle spiller en vigtig rolle for fantasiens funktion i reguleringen af det psykiske stofskifte og forholdet mellem jeg og omverden. For det første *den realitetsorienterede fantasi*, der hovedsagelig antager

former, hvor ønskeforestillinger afprøves mod virkeligheden. Man kunne sige, at man så at sige fantaserer sig ind i eller gennemlever situationer, som har at gøre med realitetsdygtigheden i ens ønsker og forestillinger, og som altså i positiv forstand kan tjene til *virkelighedserkendelse*. For det andet *den personorienterede fantasi*, der har at gøre med evnen til at sætte sig ind i andre, identificere sig med andres roller og forudsætninger og derigennem afprøve sig selv, og dvs. i positiv forstand at nå til *selverkendelse*. Endelig er der for det tredje *den dagsdrømsagtige fantasi*, der repræsenterer evnen til at overskride og rive sig løs af den umiddelbare og empiriske virkeligheds grænser og bevæge sig ud i mere ubevidste og dybtliggende fantasmer, og dermed i positiv forstand overskride sine grænser og udvikle en slags *utopisk erkendelse*.

Gentagelsesstrukturen og de skematiske rolletypificeringer samt den narrative og tematiske mønster-skematik har altid været typisk for populærfiktionen, og jo stærkere jo mere den kommercielle og industrielle masseproduktion er slået igennem. I den moderne massekultur, dvs. stærkest i den amerikanske serie-produktion er den æstetiske og psykologiske industrialisering af produkterne blevet betydelig raffineret. I Prokops begrebssprog hænger det sammen med et skifte i massekulturens måder at bearbejde de tre fantasi-former på: groft sagt bevæger vi os fra en *kliché- eller stereotypi-æstetik* til en *signal-æstetik*. Hvor den første i høj grad prægede de ældre lag i massekulturen, som var budskabsorienteret og solgte ideologier og moralske standarder, og som var bygget over relativt faste stereotyper, der afspejlede stabile normer og værdier, så er signalæstetikken præget af *modale fantasiværdier*. De modale fantasiværdier er mere behovs- og fantasiorienterede, dvs. man styrer mere direkte og ucensureret efter at give folk, hvad de formodes at ville have, og forholder sig mere åbent til de mere ubevidste fantasmer. Snarere end at sælge moral eller erkendelse, sælger man altså fascination på en måde, der i stigende grad opløser de stereotype harmoniskemaer og lader konflikter og værdier etablere sig i langt hen uharmoniserede forløb. Signalæstetikken rummer altså ikke en forvrængning og fortrængning af virkeligheden eller en moralsk og ideologisk tilpasning og docering som ved de klassiske stereotyper, men rummer i stedet en ambivalent spillo på fantasiværdier og ubevidste registre og koder.

Den æstetiske form, struktur og kvalitet har altså afgørende betydning for kvaliteten og arten af receptionen, og man kan her skelne mellem 3 niveauer for strukturering af fantasiarbejdet i den æstetiske organisering. For det første *kliché-dannelsen*, der slet og ret er et udtryk for en tvangsmæssig binding af fantasien og det ubevidste til stereotype gentagelsesstrukturer, der gang efter gang skematisk lukker for

bearbejdning og kun tillader en trivialiseret erkendelse. For det andet *signaldannelsen*, der rummer en mere bevidst spillen på de ubevidste fantasiværdier, og dermed lukker op for en ubevidst fascinationsbinding. Den berører faktiske modsætninger og konflikter, men uden at gøre processen bevidst og rettet mod erkendelse. Signal-dannelsen er et udtryk for en avanceret og kalkuleret konsum-æstetik. Endelig er der så for det tredje *symbol-dannelsen*, hvor fantasien bringes i berøring med bearbejdede erfaringer, styret af en bevidst æstetisk strategi, der ikke er målgruppe-orienteret, men går på sagen og på udforskningen af virkeligheden og psyken via en æstetisk eksperimenteren og personlig stil.

Grænserne mellem disse former er naturligvis ikke absolut, og det er ikke sådan, at symbol-dannelsen udelukkende findes i den »fine« fiktion, eller at signal-dannelsen og klicheerne ikke bruges i kvalitetsprodukterne, de ikke-standardiserede produkter. I alle fiktive genrer og medier gives der formler, standarder og tvangsmekanismer. Men alligevel er det typisk for den visuelle populærfiktion, at den berører både fortrængte, ubevidste størrelser og sociale konflikter og tabuer, samtidig med at den må *afværge* og *desymbolisere* deres fulde udvikling. Den kommercielle æstetik spænder selv, både økonomisk, produktionsmæssigt og ved sit profit- og fællesnævnerdogme, ben for de processer, den sætter igang, og nøjes i stedet med med jævne mellemrum at justere og modernisere sit fascinationsapparat:

»Signalernes fascination består i, at de, netop i de populære produkter, optager disse fantasier og til en vis grad lader dem komme til udfoldelse. Der kommer da et punkt (...) hvor disse fantasier skulle gennemarbejdes eller ville blive ubehagelige, hvis de ikke behændigt blev brudt af eller indlemmet i et ritualiseret skema (...) Spændingen mellem de uudviklede fantasmomenter, der lukkes ind, og det ordnede skema udgør den monopoliserede massekulturs fascinerende kraft.«¹⁷

3. Den melodramatiske fascination.

Om »Dallas« og den amerikanske TV-series signal-æstetik

Der er allerede skrevet kilometervis af spalter om medie-fænomenet *Dallas*, der er blevet indlagt i kønsspecifikke og tværnationale receptionsstudier,¹⁸ og en omfattende dansk analyse inddrager både det æstetiske, ideologiske og receptionsmæssige aspekt på baggrund af bl.a. Prokops medie-teori.¹⁹ Her skal da også udelukkende fokuseres på det karakteristiske ved den melodramatiske fascinationsform og de

signalæstetiske konstruktionsprincipper i den amerikanske populærfiktion på TV som springbrædt til en undersøgelse af *Heimat*, der som TV-serie fundamentalt bryder med hele denne æstetik og fascinationsform.

I en stor undersøgelse af de amerikanske TV-genrers historiske udvikling har den amerikanske medieforsker Hal Himmelstein²⁰ peget på netop melodramaet som en af de mest magtfulde æstetiske og mytologiske strukturer på den amerikanske TV-skærm. Som struktur og form har det præget både de mere realistiske serier og de mere romantiske ved generelt at fokusere på heltefiguren som harmoniserende, kulturelt symbol, på forholdet mellem centralværdier og centralnormer overfor det udgrænsede, marginaliserede og tabuiserede og på forløbsstrukturer, der næsten rituelt spiller på ekstreme eller stærke spændingsbuer omkring det tragiske og det sentimentale, det dynamiske og det konfliktbetonede og det vegeerende og idylliske. Med Peter Brooks²¹ ser han melodramaet som en art fiktiv terapi, et spil med socialisationsmønstre, der sætter det udgrænsende og det indordnende i spil mod hinanden, men under brug af en overfladisk stilisering og skematisering, der gør melodramaet særlig egnet til at etablere en konservativ, kulturel orden, hvor det latente og farlige indskrives i den dominerende kulturs diskurs. Typisk set opnås effekten ved en simpel identifikation med helten, der repræsenterer de fælles kulturelle værdier og normer, og som opbygges af signaler for acceptable, modale fantasiværdier, og ved en tilsvarende projektion på skurken, således at der opstår en dialektik mellem almagt og afmagt i seeren selv, der udløses efter et ritualiseret skema. Til den relativt endimensionale persontypologi og den enkle sociale og kulturelle topik svarer en gnidningsfri, glat klippet æstetisk form og en meget præcist kalkuleret narrativ struktur med effektfulde kryds-, parallel- og kontrastklipninger og en spændingsbue af lange og korte konflikter og optrapninger, der afløses af dramatiske kulminationer og/eller dvælende idyl- og sorg-stunder.

Hvor strukturen endnu i de mere klassiske Hollywood-TV-føljetoner (oftest filmatiseringer af best-seller-romaner) følger en overordnet struktur med mange, men alligevel overskuelige og logiske, afsluttede forløb, og således mimer et blot gigantisk udstrakt og forlænget klassisk filmforløb, og hvor de typiske episodiske TV-serier endnu oprettholder den afrundede skematik, så er serier som *Dallas* og *Dollars* imidlertid en forlængelse ind i prime-time af soap-genrens uendelighedsstruktur og en udvikling af en kaotisk hybrid-struktur. Melodramaets klassiske struktur synes her på vej til at blive dekonstrueret og opløst i små historier og strukturer, der former sig i det uendelige og

med irrationelle spring. Samtidig markerer de to serier en mere kynisk relancering af en darwinistisk kapitalisme, en næsten selvødelæggende demonstration af den amerikanske drøm som monomani og parodi, og en næsten fri åbning for de driftsmæssige sluser: seksual- og magtbegær på kryds og tværs. Skurken er blevet helt, og selvom melodramaet opfylder sig selv ved bestandig at stille de etiske, ansvarlige og de kvindelige værdier op over for den maskuline macho-kapitalisme, så er det bestandig skurken, der driver værket. De klassiske ideologier og stereotyper er svampede og underminerede, og i deres sted et trådt signaler for grandiose mandlige almagts- eller afmagtsfølelser, eller for patetiske, sentimentale, eller falliske kvindeskikkelser i en uendelighed.

Til det fremskredne tematiske og på overfladen ideologiske kaos svarer paradoksalt nok en yderst traditionel *hollywoodsk TV-naturalisme* og en yderst skematisk *emotional naturalisme*, der både i kameraets og billedets afsøgning af det sociale og psykiske rum bliver hængende i en række ydre signaler og overfladiske æstetiske greb, der dog giver signal-æstetikens karakteristiske skin af dybde. Den hollywoodske TV-naturalisme er naturligvis produktionslogisk begrundet i nødvendigheden af en meget økonomisk og funktionel kameraføring og iscenesættelse og af en yderst stiliseret brug af indendørs- og udendørsoptagelser. I forhold til de mere hverdagsagtige og spartanske daytime-soaps er *Dallas* som prime-time program dog naturligvis ikke en billig-produktion. Skildringen af en amerikansk overklassevirkelighed har netop det touch af klasse, som svinger mellem virkelighed og drømmeunivers, idet *Dallas'* særpræg i forhold til *Dollars* dog bl.a. er en tydeligere mimen af det jævne udspring fra jorden og landet, basen for den amerikanske opstigningsdrøm.

Men naturalismen udspringer ikke bare af produktionsformens økonomiske funktionalitet, den er også et udtryk for et æstetisk dogme: ideen om billedfladen som et usynligt øje, der formidler og illuderer en lukket virkelighed, som vi uforstyrret kigger ind i. Dogmets vigtigste grundsætning er, at fortælleformen og den visuelle stil skal være gennemsigtig og upåfaldende, seeren må ikke kunne opdage, at der fortælles og dermed gribes i sin uhindrede afkodnings- og fascinationsproces. Den visuelle gennemsigtighed og ekstreme naturalisme flytter altså vægten væk fra en selvreflekterende bevidsthed om, at der fortælles, og væk fra de sociale og kulturelle rammer, der fortælles i, og over mod det personelle, følelsesmæssige, det dialogiske mikrounivers mellem to eller flere personer, som genren narrativt er opbygget over.

Den gennemsigtige TV-naturalisme betyder i *Dallas'* meget skema-

tiske og stiliserede form, at den sociale og kulturelle miljøtegning og omverdensbeskrivelse antager en klar signalæstetisk karakter. Man ser det i den rent funktionelle og stereotype brug af bl.a. »establishing shots«: de er markører, der sikrer at seeren nødtørftigt kan orientere sig i det sociale og kulturelle landskab serien udspilles i, men bruges på intet tidspunkt til andet end en generaliseret, abstrakt og almen angivelse af et altidigt, universelt overklasse-/middelklasse-Amerika. Det har da også netop signalernes karakter og deres forbundethed med de modale fantasiværdier. De udtrykker ikke nogen falsk ideologi, og har også en signifikant historisk signalværdi, men er gennemsnitlige og dybest set mytologisk prægede størrelser, der behændigt og overfladisk spiller på en amerikansk bevidstheds selvforståelse og dermed også på en hel verdens klicheer om det amerikanske.

Kun i seriens faste optakt, traileren, er der tænkt i mere symbolske og bevidst, visuelt bearbejdede billedannelser. Men hvad der åbner som en symboldannelse stivner hurtigt i en serie af signaler og klicheer. I hele seriens faste optakt, der dels består af resumé-scenerne og dels af trailer og credits, spilles der meget fortættet op til signalæstetikens på engang emotionelt mættede receptionsform og dens sociale, kulturelle og æstetiske overflade-skematik. Resumé-scenerne består typisk af meget hårdt klippede højdepunktsscener, der spænder både det følelsesmæssige og det spændingsladede register højt, mens traileren opbygger en bekendtheds- og tryghedsfølelse, der netop har det trivielle skemas karakter. Udgangspunktet i traileren er en simpel modstilling af på den ene side naturen, landskabet og landbruget, der denoterer Southfork-Ranchen og den agrare sektor i USA, men som på et dybere plan konnoterer den amerikanske western-myte, den oprindelige akkumulation og samtidig drømmen om de enkle, solide og autentiske værdier. På den anden side storbyen med dens motorvejsstrukturer, høje skyskrabere og vidtstrakte, geometriske bylandskaber, der denoterer familiens olieselskab og den multinationale kapitalisme, bysamfundet og den industrielle sektor, men på et dybere plan konnoterer det stærke, potente og moderne USA, der rager op over en sump af truende indre stridigheder og konflikter, værdier og normer i skred fra det private til det offentlige liv.

Seriens eneste egentlige visuelle symbolske effekt, og den eneste visuelle bevægelse, som kræver en mere reflekteret aflæsning findes i trailerens helt bevidste brug af den gamle triptykon-figur fra den religiøse ikonografi. Den starter i den feltinddelte overflade på Ewing-Oil bygningens spejlblanke, potenssymboliserende magtöver-

flade, i hvilken alle de derefter følgende billeder indskrives som et billede delt i tre felter. Hermed angives indskrivningen af seriens konflikter i modernitetens maskuline magtunivers, og selve den følgende hierarkiske indskrivning af seriens personer i dette triptykbillede angiver det generationsmæssige og kønsspecifikke magt- og konfliktunivers. Men seriens naturalistiske signalkarakter viser sig i høj grad i den måde personerne indskrives i billedet på: de står som isolerede kropstegn, gestiske tegn, fanget i psykiske kliche-attituder, der på mange måder mimer reklamens og filmstjerneindustriens imagøer.

Netop dette sidste element peger fra den ydre naturalisme og signalæstetik til den emotionelle naturalisme. *Dallas* baserer sig her på dialogens æstetik og på close-up æstetikken, der gør den til en serie, hvis fascination og centrum ligger i de interpersonelle konflikter og i stemninger, følelsesudtryk og psykiske mønstre. Den feministiske forskning har med stor overbevisning peget på, hvordan netop dette gør sådanne serier, sammen med de almindelige soaps, til fascinationsobjekter for den kvindelige seer, hvis særlige kompetencer og centrale livserfaringer netop knytter sig til intimsfærens psykiske mikrounivers og uendelige konflikter. Men hvad der også sker er banalt set, at hverdagens familære og arbejdsmæssige konflikter blæses op til overtydelige og til tider næsten groteske dimensioner, og at både dialogen og den visuelle aflæsning af ansigter, på baggrund af en i virkeligheden eliptisk fortællestruktur, antyder en række dybtgående mønstre, som man inviteres til at investere sin fascination og sin psykiske energi i. Dagligdagen afspejles, men i en fortættet og signalagtig form, der appellerer til den almene receptionskompetence, man har som dagligdagsmenneske, men samtidig indlejres denne oplevelse i en betydningsladet, spændende og følelsesmæssigt pirrende og ambivalent fiktion.

Både dialogen og de visuelle tegn, der bruges i aflæsningen af ansigter og i ansigtsudtrykkene, kan reduceres til en række faste formler, og med den ekstreme brug af halvtotal, nær og close up, går man meget tæt på et fiktivt univers, der får intimitetens og bekendthedens karakter. Man kan modstille denne industrielle populærfiktion med den traditionelle folkelige kunst stilerede udtryksformer: maskekunsten, mimen, farcen eller den græske tragedie, som også bruger meget faste udtryksformer, men hvor den afgørende forskel er, at den folkelige kunst på intet tidspunkt foregiver en illuderet, naturalistisk virkelighed. Der appelleres til det engagerede og reflekterede blik, som kommer af den tydeliggjorte verfremdung og appellen til latteren og karikaturen, og ikke til den ubevidste selvforfølgelse. *Dallas* sætter

med andre ord familiepsykologien på signalæstetisk formel og lader seeren gennemspille en række socialiseringsmodeller knyttet til både et mandligt og et kvindeligt univers og til både faderens, sønnens, moderens og datterens position. Men det sker i en anonym, æstetisk form, der inviterer til selvforglemmelse og som usynliggør sig selv, og til rigdommen af følelsesmæssige signaler svarer ikke en social og kulturel ramme, der tænkes med i afdækningen af den hverdag, som seeren kender så godt, men ofte har så svært ved at leve i og gennemskue. *Dallas* rummer en ugentlig rejse ind i og samtidig væk fra denne hverdag, der er som rejsebureauernes charterrejser: den evigt ensartede anderledeshed.

4. *Visualiseringen af den ubevidste og den bevidste historie.*

Om Heimats symbolske realisme

Den tyske TV-føljeton *Heimat*, skabt af instruktøren Edgar Reitz, starter med en kliché, men en kliché, der gennemlyses og dekonstrueres, så den bliver til et (ironisk) symbol. Og i denne gennemlysning og dekonstruktion ligger hele seriens integration af og opløsning af populærkulturens signalæstetik og dens skabelse af en personlig og eksperimenterende symbolsk realisme. At denne strategi er relativt bevidst fra Reitz' side vidner flere interviews om. I bl.a. et stort interview i det amerikanske tidsskrift *Film Quarterly*²² taler han imod tendensen til, at den tyske historie om bl.a. 2. verdenskrig er blevet fortalt i Hollywood-stilen, og opponerer specielt mod den spekulative moralisme i f.eks. den amerikanske TV-serie *Holocaust*. Samtidig peger han på sit eget forsøg på at finde sin historie og sin lokale og regionale identitet i sammenhæng med bestræbelserne på at udvikle en europæisk modkultur. Om specielt forholdet til *Dallas* og *Dollars*, som *Heimat* blev sammenlignet med, da den blev udsendt i England og USA, siger Reitz, idet han både gør opmærksom på sin positive brug af visse fascinationselementer i disse serier og på sin fundamentale afstandtagen:

»Disse TV-serier er også historier om familier. Jeg er selv forbløffet over hvor effektiv familien er som narrativt element. Så snart familien er den forbindende størrelse, skærpes seerens opmærksomhed stærkt, netop i en verden som vores, hvor familien som institution er truet. Men det er også det eneste fælles, for *Dallas* og *Dollars* er som mange andre kommercielle standard-produkter lavet efter helt andre regler, og de er frem for alt ikke så personlige. Man kunne let skifte instruktør, forfatter og optagelokaliteter, uden at nogen overhovedet ville lægge mærke til det.«

Heimat er opdelt i ialt 11 afsnit af tilsammen ca. 16 timers varighed, og igennem de 11 afsnit skildres familien Simons udvikling gennem 3 generationer fra 1919 til 1982, med centrum i et lille midt tysk landsby-samfund, Schabbach i Hunsrück. Reitz gør metaforisk, via sin visualisering af landsbyen, dens natur, miljø, mennesker og dens forbindelser til og fra den store omverden, der bl.a. symboliseres konsekvent via teknikken, Schabbach til verdens centrum, men med den bevidste intention at omgå »den store histories« fokusering på moral, ideologi, institutioner, ledende personer osv. Han søger derfor at visualisere »den lille histories« indre dynamik og siger selv herom:

»Jeg synes der er et vist anarkistisk element i menneskets natur og i samfundet, et princip om at leve på trods af alt under alle tænkelige omstændigheder. Og jeg ville gerne studere tilfælde af den slags. Desuden er der noget andet. I historiebøgerne beskrives magthavernes liv, de store krige og de store katastrofer. Men de små dagligdags ting, der påvirker den brede befolkning, optræder ikke i historiebøgerne, deres udsagn og kilder bliver ikke indsamlet, bevaret og overleveret. Det eneste vi har er det vi bærer i vores erindring.«

Hvad Reitz med sin visuelle stil og fortælleform forsøger at synliggøre er således ikke bare den egentlige, synlige hverdagshistorie, der genkabes med en stærk og næsten duftende realisme, men også de lag på lag af ubevidsthedens, drømmenes, erindringerne, længslernes og utopiernes historie, som usynligt gemmer sig bag historiens overflade og i den individuelle og kollektive erindring.

Dette forhold har Reitz meget bevidst reflekteret over i artiklen »Synligt Osynligt. Tankar Kring Heimat«. ²³ Udgangspunktet er her, at erindringen er en kreativ proces, der trods den lineære kronologi og skaber forbindelseslinjer mellem fortid og fremtid, mellem den synlige og den usynlige historie, og at kameraet i en TV-fløjton, der vil fange denne type historie og sammenhænge må fungere som et erindringsinstrument. Det stiller særlige krav til den visuelle æstetik: kameraet og billedstilen må sammen med klippe- og overgangsteknikken så at sige synliggøre det usynlige, der findes i skæringspunktet mellem den synlige historie, de synlige billeder, den realistiske handling, dialog og miljøtegning. I Reitz' æstetik fører det til brugen af det han selv kalder mangetydige, stærke og symbolske billedstrukturer, der på engang giver en stærk, sansemæssig oplevelse og samtidig peger på sig selv som billedlig formidling: her taler ikke den skinbarlige og virkelige historie, men en fortalt og subjektiv historie, der vil formidle en kollektiv erindringsdimension:

»Men dette at vore temaer for det meste er de usynlige og uhørbare historier, umulige

at fornemme med sanserne, netop dette tvinger os til at anvende stærke billeder. Kun de mest intensive og mangetydige billeder ejer kraft til at fascinere og fastholde sanserne, så at de med deres glubskhed efter at eje alt, at trænge ind i alt, kan tæmmes, så vi kan blive frigjort til at erindre, til igen at sætte de historier sammen som berettes.«

Samtidig med at Reitz her angiver en æstetik, som overskrider den kommercielle produktions kliche- og signalæstetik, og teoretisk definerer en symboldannelses-æstetik, der bevidst sigter mod oplevelse, fordybelse i det ubevidste og erkendelse og frigørelse, så peger han også historisk tilbage mod en kollektiv, folkelig fortælle- og erindringsform, som modernitetens abstrakte, målte tid og stedløshed, den globale ophævelse af »heimat-begrebet« har ophævet og forandret. Denne forandringsproces er også tematiseret i TV-seriens beskrivelse af, hvordan den mundtlige og lokale bondekultur, med dens konkrete og personaliserede erindring afløses af teknikken som bærer vidnesbyrdene i sig: avisen, radioen, uret, mikroskopet, kikkerten, flyvemaskinen, filmen og fjernsynet spiller en central rolle i den omstrukturering af dagligdagen og bevidstheden, som vi oplever, og samtidig reflekteres det i seriens eget æstetiske sprog. I filmens tematiske forløb spiller den yngste søn Hermanns historie og hans udvikling som kunstner og komponist en vigtig symbolsk og metaforisk rolle. Den demonstrerer en slags genfødsel, hvor forholdet til hjemstavnen og den personlige og kollektive historie reetableres og gøres kunstnerisk frugtbar, men uden at modernitetens sprog, teknik og betingelser negeres. Det ses i den fremragende afslutningsscene i serien, som vi skal vende tilbage til, men afspejler ikke bare en individuel, men en generel pointe i formålet med *Heimat*.

Erindringen husker ikke blot, men er snarere kreativ, den danner nye forbindelser. Erindringen arbejder associativt, narrativt som en digter, og det gælder for alle mennesker (...) I privatlivet er det blevet klart bevist, at der ikke råder nogen form for objektivitet, det er snarere sådan at ved hvert møde med fortiden er det et spørgsmål om at sætte historien sammen påny. Og i denne form for erindring sker der noget meget vigtigt: det er ikke det at vi derigennem vender tilbage til fortiden, men snarere det at vi tilegner os den, at vi bruger den i vores nutidsliv, på en måde der er brugbar for os på det tidspunkt i vores forhold til hinanden. Og det er på den måde *Heimat* blev lavet. Jeg arbejdede med materialet på samme måde som man omgås med sin private og personlige historie (...) At erindre i fællesskab og på en fri, associativ, legende og kreativ måde bringer os nærmere hinanden. Hvis vi underkaster vores evne til at erindre, en evne jeg kalder kreativ, bestemte regler på en skolemesteragtig måde, for eksempel for kronologi, kausalitet eller moral, og bringer folk sammen på dette grundlag, så bliver vores forhold til hinanden abstrakt, og erindringen fører ikke til at vi bliver kommunikerende, til at vi finder et fællesskab gennem denne kreative forestillingsevne, men snarere at vi lukker os ude fra hinanden.«

Der ligger således ikke bare en bevidst symbolsk realistisk produk-

tionsæstetik bag *Heimat*, men også en receptionsæstetik, der ganske direkte går imod den industrialiserede, amerikanske drømme- og erindringsfabrik og dens ukreative billedbrug, og som rummer en række kultursociologiske overvejelser over erindringens og den historiske bevidstheds truede status i det moderne forbrugs- og smid-væk samfund. Det kommenteres med guddommelig ironi i serien selv, da en af midtergenerationens sønner begynder at leve af at opkøbe gamle bondemøbler og omdanne huse og møbler til »heimat-simili«, idet han endog skaber maling med den kunstigt genskabte bondekulturs lugt.

Forud for hvert af de 11 afsnit går en kort signatur, der hæsligt, trivielt koloreret viser en gråbrun bautasten på en grøn mark på baggrund af en blå himmel og et grønt, bølgende, tysk hjemstavnslandskab. På stenen, der hurtigt bringes i close-up i billedets forgrund, læses med guld-krølbogstaver ordene »Made in Germany«. Der spilles altså på den forlørne, nationalistiske og germansk-romantiske hjemstavns- og folkelighedsideologi, som bl.a. spillede en afgørende rolle i den nazistiske ideologi. Med indskriften spilles også på det tyske »Wirtschaftswunder«, idet »Made in Germany« er de ord, der kan findes på den tyske industri-eksport af optik, stål, biler, radio/TV osv. Og endelig spilles på amerikaniseringen af nationalkulturen og på nationaliteten som industrielt kitsch, som turistkliche.

Billedet med stenen starter uden lyd, men samtidig med at titlen *Heimat* i store bogstaver skydes frem på skærmen, etableres en dynamisk bevægelse i himlen, ledsaget af stormvejrslud, og ind i titlens bogstaver spejles nu en dramatisk himmel i bevægelse fra venstre mod højre, og en tidlig bevægelse fra dag til aften. Mod slutningen af den korte indledningsvignet anslås seriens musikalske grundtema, romantisk-venodigt, men med et usentimentalt, modernistisk avantgarde-præg. Derefter følger seriens undertitel »Eine deutsche Chronik« (i 11 dele), og hvert afsnit angives efterfølgende med en titel og en årstalsbetegnelse, med første afsnit »Fernweh« gående fra 1919-1927 og sidste afsnit »Das Fest der Lebenden und der Toten«, der foregår i 1982, men rummer tilbageblik til hele serien, og så at sige har hele historien på scenen på en måde, der helt bryder realismen og kronologien. Billedet af himlens bevægelse, der spejler sig i seriens titel og i stenen, angiver dermed symbolsk seriens tema: den rodfæstede hverdagskultur og den nationale eller lokale kultur, »den lille historie«, der afspejler sig i og ses i en optik, der indefra spejler historiens overliggende dynamiske kræfter og bevægelser, »den store historie«. En næsten udslidt kliche fra trivialkulturens ældgamle skrotbunke er blevet gennemlyst og kritiseret og forvandlet til et

mangetydigt, men fast struktureret og personligt symbol, hvis lag og modsigelser udfoldes stadig mere afsnit for afsnit.

Også føljetonens indbyggede krav om resumé er udnyttet helt normbrydende og med selvstændig symbolsk effekt: der indføres en marginal »landsby-tosse«, Glasich, som eksPLICIT kommentator og fortæller. I løbet af de enkelte afsnit ser vi personer og situationer fastholdt af personen Edouards kamera, og i det følgende afsnit bladrer den eksPLICIT kommentator i billedbunken, tilsyneladende spontant, idet han fastholder og strukturerer forløbets hovedtræk og samtidig etablerer en kreativ, erindrende og subjektiv synsvinkel på det fortalte. Man kan sige, at der opstår en slags verfremdung og billedlig metabevindstthed, som også indimellem fastholder det usete og uklare. Samtidig etableres der hermed en direkte forbindelse til Reitz' teser om erindringen som en privat og kreativ proces: føljetonen genfortælles hver gang med opfindelse af nye associationer, som en mundtlig historie på den lokale dialekt, og som fik vi historien fortalt fortroligt ud fra en privat fotosamling. Idet der både indgår billeder, vi har set, og billeder, vi ikke har set, er effekten dobbelt: filmen bliver til det private fotoøje og det private fotoøje bliver til film. Tiden fryses fast og bliver til symboler, der på engang mimer den hverdagsagtige bladren i familiealbummet, men dermed også bryder den usynlige fortælleform, den gennemsigtige naturalisme.

Samme verfremdungseffekt og billedlige metabevindstthed og fastfrysning tjener de tilsyneladende tilfældige skift mellem sort/hvid og farve til: noget selvfølgelig og måske trivielt gøres påfaldende, og skiftene vækker til reflekteret reception og vågen æstetisk opmærksomhed. Generelt er skiftene mellem sort/hvid og farve tilrettelagt sådan, at der også indgår et element af autencitetseffekt. I første halvdel af serien, altså der hvor den sort/hvide teknik endnu dominerede i den realhistoriske tid, og hvor de visuelle dokumenter, der citeres, også er sort/hvide, der dominerer sort/hvid afsnittene over farveafsnittene. I den anden halvdel, hvor farvefilmen slår igennem i realhistorien, bliver den også dominerende i den fiktive fortælling. I første halvdel bruges farverne da symbolsk til at oplade stærke billedsekvenser, ofte med stor skønhedsværdi. I første afsnit optræder farverne f.eks. pludselig i glimt, da Paul vender hjem fra 1. verdenskrig til sin landsby og ordløst stirrer ind i sin fars smedie og essens ild. Farvernes tilsynekomst og den røde ild afstedkommer præcist og usentimentalt de følelseslag i hjemkomsten, som ord ville have gjort sentimentalt. På samme måde projiceres et sted en afdød soldaterkammerat ind i det sorthvide køkken hos familien Simon og antyder dermed en surreal tids- og virkelighedsdimension. Generelt træder

farverne i dette første afsnit også frem ved kameraets naturpanoreringer: naturen er ingen kulisser, men et symbol for en længselsdimension. Omvendt bliver de sort/hvide afsnit i de sidste dele af serien ofte brugt i flash-back afsnit. Farvesymbolikken bruges altså både til at forstærke autenciteten i den synlige historie, samtidig med at den antyder og bruges i visualiseringen af det ubevidste, de utopiske og symbolske lag af tekstens kollektive og subjektive erindring.

En nærmere analyse af dele af seriens første og sidste afsnit vil klart kunne demonstrere seriens særlige visuelle æstetik, og dens udvikling af en symboldannende fantasibearbejdning. Mens det karakteristiske for en serie som *Dallas*, som nævnt, er det meget funktionelle og økonomiske kamera, der reducerer miljøet til abstrakt-almene tegn og signaler, en overvældende og relativt kliché-fyldt dialogisering og en meget ekstrem brug af close-up, kombineret med en stiliseret mimisk signal-æstetik, så er *Heimat* omvendt kendetegnet af en udstrakt grad af selvstændig og kreativ kameraføring og lange passager domineret af en slags tavshedens æstetik. Dialogen er præget af det dialektale hverdagsprog og er realistisk og personnuanceret, og snarere nedtonet og minimaliseret, således at ordene, når de falder, og når længere dialog/taleforløb udspilles, oplades med betydning. Et eksempel på hvordan det selvstændige kamera og ordene oplades på éngang findes i afsnit 9, »Hermann«, der foregår i 1955, og skildrer den unge Hermanns udvikling og første forelskelse i en smuk, lidt ældre ansat pige, Klärchen, der bor hos familien Simon. Familien reagerer stærkt mod forbindelsen, hvis poetiske og stærkt sanselige sider kun seerne oplever, og et brud tvinges frem, efter at Klärchen er blevet gravid. Mistilliden fra familien bidrager til Hermanns brud med sin hjemstavns familie, og demonstrerer provinsens knægtelse af normbrud, sensualitet og kreativitet. Et sted mod slutningen, hvor mistilliden er kommet så vidt, at Hermanns breve åbnes, ankommer et ømt og kærligt afskedsbrev, som bringer familien i raseri. Da opgøret er forbi, og Marias køkken, som udgør seriens centrum og hjertepunkt, er forladt, ligger brevet åbent tilbage på køkkenbordet, og så starter en off-screen læsning af brevet med Klärchens stemme, og imens panorerer kameraet langsomt over køkkenets genstande og indhold. Kameraet placerer sig subjektivt i den fraværende Hermanns blik, og Klärchens, og tager afsked med den hjemstavns, hvis grænser her nås.

Scenen har sin klare parallel til 1. afsnits ankomst- og afskedstema og markerer som sådan også et nøgle- og knudepunkt. I 9. afsnit er det 2. gang en mand bryder op fra Maria, den kvindelige inkarnation af hjemstavnen. I første afsnit er det Paul, der pludselig og ordløst,

men ledsaget af højlydt billedsymbolik, vandrer ud af hjemstavn, 8 år efter sin hjemkomst, og – viser det sig – til USA, hvor han gør karriere i radiobranschen. I 9. afsnit er det Hermann, der bryder op, for siden at vende tilbage som verdensberømt, moderne komponist. For begge er altså distancen, rodløsheden og længslen ud en forudsætning for udvikling – men samtidig truer tabet af identitet. I faderens og sønnens skikkelse viser serien os begge yderpunkter. Faderen får aldrig integreret sit opbrud og stivner i en ydre karriere uden indre kreativitet og erindringsevne. Symbolsk nok hænger han mindeplader i guld op overalt, i sidste afsnit på sit eget barndomshjem, men viger i samme afsnits surreale afslutning tilbage for sin egen skygge og kulden fra hjertet. For sønnen derimod sker der i afslutningen en art symbolsk genfødsel, idet erindringsevnen genoptages, hjemstavn reintegreres og frisætter kreative evner. Serien er på mange måder symbolsk, psykologisk og mytisk udspændt mellem disse poler: hjemkomsten, udlængslen, udrejsen, hjemlængslen, rodfastheden og rodløsheden, fødslen, døden og genfødslen.

Kamerabevægelser og klippeteknik i *Heimat* understreger den symbolske realisme og det mere eksperimenterende formsprog. Mens den amerikanske kamera- og klippestil er stiliseret og funktionel og strengt underlagt en narrativ logik og en stereotyp spændingskurve og fortællerytme, således at der overvejende bruges en scenisk og kontinuitetspræget klipning, der dyrker *Heimat* i høj grad en tematisk, metaforisk og symbolsk klippeteknik.²⁴ I den amerikanske stil søger man, trods hyppig brug af eliptisk fortælleform, at udviske spring i tid, rum og fortælleniveau, mens den europæiske stil i *Heimat*, inden for en rolig, kontinuert fortællerytme, samtidig bruger en montageagtig opbygningsform med hyppige skift i synsvinkler og niveauer og med overraskende spring i fortælleform. Kameraføringen er på engang tæt og intens i den realistiske miljøtegning, men samtidig tilføres realismen ekstra dimensioner ved at genstande, personer og situationer via den billedlige behandling får selvstændig symbolsk og tematisk karakter. Samtidig opbygges bevidst i løbet af serien et righoldigt sæt af »drømmebilleder«, »længselsbilleder« og suggestive, visuelle symboler, der tjener til visualiseringen af det ubevidste, det mere dybtgående, psykosociale landskab.

Overgangen mellem det realistiske og det symbolske, mellem den bevidste og den ubevidste historie, mellem det synlige og det usynlige, demonstreres allerede klart i seriens 1. afsnit. Afsnittet »Fernweh«, dvs. længsel mod det fjerne, skildrer Paul Simons hjemkomst fra 1. verdenskrig og den længsel ud, som til sidst fører til hans ordløse flugt til USA. Allerede de første indstillinger afslører den

normbrydende æstetik: kameraet er placeret i venstre side og zoomer herfra langsomt fra frøperspektiv ind på en mandsperson, der langsomt bliver synlig over horisontlinjen, og som bevæger sig fra bageste venstre hjørne af billedet frem mod højre forgrund. Men samtidig med denne bevægelse udefra og ind i billedet, forstærket af zoom-effekten, bevæger kameraet sig sidelæns mod personen og samtidig op fra frø- til normalperspektiv. Kameraet møder således personen i halvtotal, frontalt, i det øjeblik han stopper op, og efter et kort close-up går det i position bag ham, således at det deler hans blik mod den landsby, som han er ved at vende tilbage til. Billedet og hele kameraføringen i dette første korte afsnit er overordentlig dynamisk og talende og lader så at sige kameraet som erindringsøje og personen blive født i en og samme bevægelse, og giver ved perspektivskiftet både distancen, nærheden, det udefrasete og den subjektive synsvinkel.

I den følgende, sammenhængende indstilling klippes til hans vandring ind gennem byens hovedgade. Underlægningsmusikken fra første indstilling er afløst af reallyd og kamera-blikket skifter igen mellem udefra-blik på Paul og subjektivt kamera, der følger Pauls blik. Miljøet afsøges i langsomme, glidende bevægelser af den udefrakommende, der bærer seerens fremmede og dog erindrende blik: et næsten statisk, arketypisk landsbysamfund med dyr rendende frit i gademøjet og fritliggende møddinger i bybilledet afdækkes. Men samtidig ses der indefra på det udefrakommende, det bekendte spejler sig i det fremmede, eller der etableres en art glasklar hinde mellem iagttageren og det sete, der så at sige fordobler kameralinsens glasflade, som seeren ser igennem: effekten er en slags dobbelt verfremdung. Naturalistisk begrundes spejlings- og rudesymbolikken slet og ret ved at beboerne nysgerrigt kigger indefra husene og ud gennem vinduerne på den ankommende, og ved at det er forår, så kvinderne er igang med vinduespuddingen, men metaforisk-symbolsk sker der en stærk opladning af spejlings- og rudebillederne, som får selvstændig, mangetydig karakter, og bliver eksempler på Reitz' »stærke billeder«. Kort efter panoreringen over landsbymiljøet aftegnes det samme miljø pludselig utydeligt i en åbenstående rude, som om virkeligheden allerede er et sløret erindrings- og drømmebillede, og den første person, vi ser, udover den hjemkommende Paul, er Maria, som han senere i afsnittet bliver gift med, og som sidder og pudser vinduer. Hendes blik er det, der kigger på den rude, der spejler landsbygaden, og hun ser ikke Paul direkte, men i den spejlende rude: personernes blik i filmens indledningsscene er styret af spejlingsmetaforer, som i løbet af filmen indtager en fast symbolsk rolle som metaforer for illusioner, drømme og for længsel ud af det indelukkede, men også

som fortælle tekniske meta-symboler for det fortalte som fortalt, som set og subjektivt spejlet virkelighed.

Kameraet angiver med sine rude- og spejlsymboler ikke blot inde-lukkethed/åbenhed, udsyn/indsyn, virkelighed/fiktion, illusion/drøm-længsel, men også truende kontaktløshed og udgrænsning som følge af tabuisering og det kollektive overjeg's kontrollerende øjne. Man ser og er tilsyneladende i åben og tæt forbindelse med miljøet, men der er længsler og kærlighed, drifter og behov, der ikke uden videre kan realiseres, som spærres inde og overvåges: ruden der spejler er også jante-lovens skarpe blik. I en parallel scene til Paul og Marias møde, der jo foregår via en rude, der dog står åben, men alligevel fungerer som spejlende kontaktled, ses også landsbytossen Glasisch, som pga. sit eksem og sit sære væsen aldrig får en kvinde, og Appolonia, i et kontaktforsøg gennem et, dennegang, lukket vindue. Glasisch begærer aktivt Appolonia, som dog gemmer sig bag sin rude og sin vinduespuddning, men afvises, og i Appolonias trætte blik aner vi hendes skæbne, som afdækkes i første afsnit: rygtet som løs, falden kvinde, der til sidst rejser væk fra byen med et uægte barn, hvis far er en fransk soldat. Ruden er altså landsbyens kontrollerende øje, et slags småborgerlighedens og moralens gadespejl. Hendes sluttelige flugt og udlængsel behandles i 1. afsnit som en kvindelig pendant til Paul, og hun kontrasterer i serien, i og med at hendes løsrivelse lykkes og hun får den fremmede hun elsker, i høj grad landsbyens stationære kvindelighed.

Pauls gensyn med faderens i glimt farvelagte smedie, den hjemlige arne, og moderen sker også gennem en rude, således at hele indkøringsafsnittet benytter rude- og spejlmetaforikken, der trækker en synlig/usynlig symbolsk linje mellem den bevidste og den ubevidste historie. Hele denne lange 5 minutters indkøring er næsten ordløs, der falder måske ialt 5 sætninger, men forløbet er til gengæld ladet med en visuel æstetik, hvor de ambivalente følelser ved hjemkomsten og hjemstavnen ligger i billederne, blikkene, det realistisk tegnede og det symbolsk antydende. Overgangen fra denne spejlmetaforiske hjemkomst til den næste sammenhængende sekvens, der foregår i familien Simons køkken, dvs. seriens hjemlige symbol og centrum, er også stærkt symbolsk og visuelt ladet. Lige inden Paul skal ind i køkkenet, lader han sit vand på hjemmets mødding med ansigtet vendt nydende og drømmende mod himlen. Ved klippet herfra og til scenen inde i køkkenet, hvor Paul sidder i centrum på en stol, med ansigtet vendt træt opad, anvendes en næsten teknisk umærkelig overblending til et farvelagt (blåt/gult) fluepapir i loftet. Overblendingen rummer en dobbelteksponering – som serien igennem ofte

anvendes for at skabe flertydige, symbolsk ladede billeder og overgange – hvor fluepapiret i en brøkdelt af et sekund aftegnes inde i Pauls ansigt. Fluepapiret bliver dermed et nøglesymbol i serien og fremtræder meget tydeligt som metafor for de lag i Paul (og i seriens) ubevidste, der oplever hjemstavnen som en truende hæmning og kvælning. Konsekvent nok bruges flyveren og flyvningens panoramiske, svævende perspektiv, der hyppigt og påfaldende indlægges i serien, allerede fra første afsnit, som positivt modsymbol: den frie bevægelighed og evnen til at løfte sig ud af rodfæstethed er et længsels- og utopi-motiv i serien.

Hjemstavns-oplevelsen er særdeles ambivalent, og den efterfølgende køkkenscene foregår da også i en karakteristisk, ambivalent atmosfære. Paul sidder tavst i centrum, og uden om ham hvirvler som i et karneval beboere, der alle kommer for at hilse på og kommentere. En lukket lille verden, men Retiz har symbolsk placeret broderen Edouard (med de svage lunger), der ikke har været i krigen, med en avis ved det åbne vindue. Han er således i dobbelt forstand et vindue mod den omverden, som Paul kommer fra og stadig hemmeligt længes mod. Via hans beretning og oplæsning af brudstykker fra avisen trænger glimt fra den store historie og den omliggende omverden *fra* den skriftlige kulturs nye medium *ind* i hjemstavnen og den overvejende mundtlige kultur, men transformeret til en anekdotisk, eventyrlig, eksotisk og mundtligt formidlet historie. Den suppleres og kontrasteres i scenen af beretninger og stumper af erindringer fra de indkommende beboere, der bidrager til opdatering af landsbyens egen, kollektive og mundtligt overleverede erindring.

Men Paul synes udenfor, og da han fanger en endnu levende flue på fluepapiret og slipper den løs angives for anden gang fjernlængslen. I den ubevidste og symbolske historie, der løber under den realistiske overflade, er et afgørende symbolsk klip også tilsynekomsten midt i køkkenet af en død soldat, der kun ses af og taler til Paul. Han forsvinder efter at have udtalt et nøglevers i serien: »oppe og nede, ude og inde, øverst og nederst, fjern og nær, dig og mig og dine og mine, gudfar og gudmor, ja selv i himlen taler de Hundsrücker plattysk«. Temaet dukker op flere steder, men mest markant igen i det afsluttede afsnit, hvor Hermann er genfødt og vendt tilbage og begynder at kunne reintegrere den forstødte og fortrængte hjemstav, hvilket bl.a. vises, ved at han bruger denne tekst og andre plattyske remser og vers i den musik-transmission, som afslutter serien. Ordene rummer naturligvis en vis romantisk tilslutning til hjemstavnen men også et budskab om sammenhæng og kontinuitet, om rodfæstethed og historisk fornemmelse, kombineret med udsyn og psykisk og social vækst.

»Eposets inderste paradoks ligger i at begrebet »Heimat« kommer til at fremstå som modsætningen til den myte, som fascismen har villet forvandle det til«, siger Adorno og Horkheimer i forbindelse med en analyse af »Odyseen« i *Oplysningens dialektik*,²⁵ og belysningen af hjemstavnsfornemmelsen i serien er præcist udsprunget af samme kritiske intention om at fravriste begrebet dets fascistiske og borgerlige fortid. Heraf kommer også den konsekvente, symbolske ambivalens, der gennemsyrrer personernes og seriens følelser og holdninger til hjemstavnen. Herom siger Reitz selv, idet han samtidig positivt definerer en side af begrebet, som han anvender i tilslutning til begrebets romantiske forhistorie til at definere det uopnåelige, det utopiske i tilværelsen:

»I vores tyske kultur er der næppe en mere ambivalent følelse, næppe en mere forfærdelig blanding af lykke og brutalitet end den erfaring der ligger bag ordet »Heimat« (...). Ordet er altid forbundet med stærke følelser, mest minder og længsel. »Heimat« udløser altid hos mig en følelse af noget tabt og meget fjernt, noget som man har svært ved at finde eller genfinde. I den henseende er det også et tysk romantisk ord og en romantisk følelse (...) »Heimat« er af en sådan karakter, at man ved at gå tættere og tættere på det ville opdage, at idet man ankom til det ville det være forsvundet, have opløst sig i intethed (...) I dette syn på verden bevæger to planer sig til et sammenligneligt niveau: poesiens, utopiens, drømmenes og længslernes verden som en verden der står lige ved siden af arbejdet og hverdagen.«²⁶

Ligesom Pauls ankomst til hjemstavnen er omgivet af stærk, visuel symbolik, så er hans opbrud det også. Opbruddet forberedes gennem hele afsnittet, bl.a. da han er på nippet til spontant at stå på toget sammen med Apollonia og bare drage væk, men alligevel angst søger tilbage, eller da han beruset oplever sin første flyvetur over byen, men alligevel pludselig vil ned, fordi han mener at have set Apollonia på vej tilbage til landsbyen. Ambivalensen mellem udlængsel og hjemlængsel er både besat med erotisk drift og med angst. Stærkest forberedes opbruddet dog gennem Pauls optagethed og eksperimenteren med radioen, som omgærdes med erotisk besættelse og varsler en teknologisk kommunikationsrevolution, der langsomt skal sprænge, ændre og åbne den lukkede hjemstavn, og gennem hvilken Paul er med til som pioner at bringe det fjerne nær. Visuelt kæles der for radioen, dens rør, knapper, ledninger og antenner, der angiver teknikkens veje ind i og ud af »Heimat«, og samtidig hemmelighedsfuldt peger på banerne for de ubevidste drømme og længsler.

Selve de afsluttende opbrudssekvenser i slutningen af 1. afsnit er også ladet med visuel symbolik. Dagen før opbruddet sker, sætter Paul symbolsk en fælde op for ræven, der er gået for voldsomt til værks i den hjemlige høsegård, og den tomme fælde, der omhygge-

ligt fastholdes i billedet efter at Paul er stukket af fra hjemmet, gør fælden til et farligt kastraktionssymbol, som Paul altså unddrager sig, samtidig med at hans forræderi mod hjemmefronten, hans luskede optræden, antydes i rævens raseren i hønsenes, dvs. kvindernes og børnenes verden. Men ambivalensen og skyldfølelsen manes endnu tydeligere frem i de to scener, der direkte fører til opbruddet. I den første er kameraet placeret frontalt overfor det lukkede vindue i Pauls og Marias soveværelse, hvor det fokuserer på det natlige, dunkle landskabsbillede, der aftegner sig i ruden, og spejler vejen ud mod de fjerne horisonter. Lyssætningen er bemærkelsesværdig: et blødt, rødligbrunt skær, der antyder den ømme, kærlige intimsfære og nærhed, overfor de blålige og dunkle kulører uden for vinduet. I den næste kameraindstilling fokuseres der på døren, hvor Paul kommer ind for at gå i seng. Kameraet følger hans blik, der kærligt panorerer over den sovende Maria og de sovende børn, og han kryber ned i sengen, hvor han siddende betragter Marias ansigt og dernæst hendes hænder. Hans blik og ansigtsmimik skifter ved synet af en flue, som kameraet intenst følger på Marias hånd, og med ordløs reference til flue-symbolikken tidligere i afsnittet aner vi, at en beslutning er ved at blive taget. Fra hånden følger vi Pauls blik mod et rokokko-agtigt billede på væggen af en sovende kvinde omgivet af børn, men i prægtige, rige omgivelser. Billedet forstærker endnu engang den kvindelige hjemstavns-følelse i Paul, inden der langsomt sker en overblænding til vinduesbilledet igen, der til sidst i sekvensen, som i begyndelsen, peger mod udlængslen, driften mod det ukendte og fjerne.

Den sidste scene, vi ser Paul i, før han mange afsnit senere vender tilbage som amerikaner og indvarsler amerikaniseringen i efterkrigstiden, illustrerer brugen af naturbilleder som længsels- og utopisymboler. Naturbilleder optræder hyppigt ved sceneovergange og også hyppigt som farvebilleder, således at der hos seeren opstår et sug, der i receptionen angiver den ubevidste udlængsel, som personerne føler, nedsunket i hverdagen. Kontrasten mellem de mere snævre, tætte billeder fra det indre af landsbyens huse og gader, oftest i sort/hvid, til naturpanoreringer og vuer, af og til suppleret med det olympiske fugleperspektiv, er æstetisk slående, fascinerende og suggestiv. I de sidste scener før Pauls flugt er det disse effekter og symboler der udnyttes. Vi ser i close-up Pauls ansigt forstenet i husets gård, og fra dette forstenede ansigt i sort-hvid blændes der blødt over til det bølgende, farvelagte landskab, filmet fra samme sted som indledningen, hvor Paul dukkede op over horisonten. Landskabet opstår i bogstaveligste forstand ud af Pauls øjne og ubevidste tanker, det er et symbolsk sjælelandskab. Filmisk følger kameraet ham derefter op til

kanten af byen og ud af vejen og væk, mens kameraet bliver stående, og han forsvinder som en prik, der opsuges af kornet og det fjerne.

For forståelsen af med hvor bevidst, detaljeret, symbolske-æstetiske virkemidler *Heimat* er lavet med, er det oplysende at sammenligne dette opbrud i slutningen af første afsnit, hvor Paul forsvinder og kameraet bliver stående, med seriens sidste scener i afsnit 11, »Festen for de levende og de døde«. Afsnittet foregår, som nævnt i 1982 og er centreret omkring Marias død og begravelse, sønnernes indre og ydre forfald og en grotesk markedsfest, der blander autentiske, folkelige karnevalstraditioner med dekadent kommercialisme. I det foregående afsnit, »De stolte år«, der symboliserer slutningen af velfærds-60'erne og 70'erne, har vi fulgt, hvordan Anton, den søn der inkarnerer det materialistiske, tyske »Wirtschaftswunder«, personligt desillusioneret er ved at sælge sit optikfirma til en multinational koncern; hvordan Ernst, der repræsenterer de flyvske drømme og plattenslageriet, har slået sig op som syntetisk Heimat-arkitekt, og hvordan den aldrende Paul nu søger tilbage til sit udgangspunkt, efter at have solgt sit radio- og elektronik firma til IBM. Hjemstavnen er ved at blive tæret af den globale monopol-kapital og udhulet indefra af syntetiske værdier og kommercialisme. Om Hermann ved man kun, at han er blevet til noget stort som komponist, at han ikke personligt har fundet sig selv og kærligheden, og at moderen, i modsætning til f.eks. Glasisch, landsbytossen, ikke forstår hans moderne musik.

I sidste afsnit er de alle samlet om Marias kiste. Hermann kommer for sent og overraskes, ligesom ligfølget, der allerede er begyndt at bære kisten til kirkegården, af et voldsomt uvejr, som tvinger dem til at efterlade kisten midt på landsbyens hovedgade, mens de søger læ. Hermann når frem midt i regnen og er nær ved at køre sin mors kiste over, et næsten korporligt symbol for den fortrængte moderlighed og hjemstavn, som han i sidste afsnit opsøger og får fortolket. Imens Hermann samler stof til sin komposition, der sammensættes af lyde, fortællinger, remser og dialektord, sømmes barndomshjemmet til, på Antons foranledning, bl.a. fordi Ernst's mænd er på jagt efter antikviteter. Men i en dyb symbolsk scene følges de tre sønner, der af bagvejen kommer ind i huset og vandrer rundt i erindringen og genkalder sig situationer i flashback.

Afslutningen på serien, der følger umiddelbart efter, består i et ca. 20 minutter langt forløb, der starter ved byens markedsfest: det er de levendes fest, men en grotesk og faretruende fest, der for flere af personerne antyder en levende død. For Antons vedkommende knyttes symbolikken til glasset, linsen og boblerne: han søger, hver gang

kameraet fanger ham, forgæves at komme til klarhed, til at kunne gennemskue sit liv. Kameraet kigger via hans blik gennem et ølglas, gennem en linse, og viser os en fortegnet og uklar verden, og til sidst efterlades han, med et stress- og hjertebetonet høresvigt, som seeren oplever visuelt og auditivt gennem Antons sanser. Verden bliver væk for ham, reduceres til en stum, absurd komedie, samtidig med at kameraet fokuserer på en boble, der brister. Boblerne spiller en rolle gennem hele afsnittet, bl.a. markant et sted hvor Hermann i sollys passerer en gruppe legende børn, der blæser sæbebobler, som Hermann lykkeligt springer efter; men i Antons tilfælde er det ikke den lette, svævende lykke-drøm, der tematiseres, men en illusion og en drøm, der falder sammen. For Ernst er symbolikken nok så bastant: den flyvske drømmer og tidligere helte-jagerpilot ender i fuldskab i en svævende karussel med en servitrice, som han betror, at han søger en hangar. Og for den aldrende og døende Paul, der ankommer til festpladsen i amerikansk dollargrin og med egen Florence Nightingale, bliver de levendes fest en dødsfest. I den sidste scene, vi oplever ham i, går han op mod en restaurationsbygning, og op ad væggen tegnes en grotesk, forstørret skygge, samtidig med at han synker sammen med ordene: »Maria, jeg fryser sådan.«

Alt imens disse personlige livshistorier finder deres symbolske afslutning, larmer de levendes fest og markedsgøgl udenom, og de deltagende danner en lang, dansende kæde, der omslutter sceneriet som var det en rituel livs- eller dødedans, hvis skygger skarpt tegner sig mod de omliggende huses hvide vægge. Det er som om vi mytologisk befinder os i Platons hule, hvor livet kun ses som skygger på væggen. Bruddet væk fra denne groteske, karnevalistiske realisme til en surreal symbolisme, som afslutter serien, sker igen markant omkring rude-metaforikken. Midt i ringdansen sker der pludselig det, at de deltagende *ude* ikke kan komme *ind* i den indre festsal, som vi fra tidligere afsnit genkender som byens gamle, kollektive festrøm. Gennem vinduerne kan dem derude se ind i den tilsyneladende tomme, men oplyste sal. På et tidspunkt skiller den aldrende, syge Glasisch sig ud og går mod salens port, men falder pludselig om og dør af hjertelammelse. Men i samme øjeblik rejser han sig påny, og mens seriens ledetema sætter ind, går han henimod porten, som lyser op som en gylden himmelport. Han går ind i det indre, hvor han møder alle de andre døde fra landsbyen, i den alder, de havde ved seriens start. vi er altså tilbage i erindringens tid, og de dodes levende fest kan usynligt tage sin begyndelse bag ruden, men for øjnene af de levende døde.

Scenen i det indre har, som i det ydre, et til at begynde med

grotesk, karnevalistisk præg. Rummet er opbygget med mindelser om det folkelige markedsgøgl, de middelalderlige mysteriespil og torvets simultanscener. Vi ser personerne stivet i gentagelsen og karakteristiske gestus og situationer, fastholdt som erindringskrystaller og tableaubilleder. Men pludselig brydes det karnevalistiske kaos og den kakafoniske larm af Maria, der i hvid dragt og med dynen samlet om sig, så hun bagfra ligner en engel, stiger ned blandt de døde og går mod en lysende sokkel, som de samles tavse om. Fra da af reetableres en erindringens tryllekreds om Maria, men pointen er nu, at ringen brydes. Det sker gennem en yderst bevidst, visuel symbolik, der peger frem mod en syntese af erindringens, fortidens »Heimat« og de sider af moderniteten, som både peger tilbage og frem. Først finder Maria i det indre tilbage til sin døde elsker Otto, som er den biologiske far til Hermann, og mens de to tæt sammen bag ruden står og iagttager de to desillusionerede sønner Anton og Ernst, falder deres blik på Hermann. I en klar parallel til de indre hændelser er han udenfor ved at finde frem til sin nye kærlighed fra byen, Gisela, som han inviterer på en natetur ned i den grotte, hvor Hermanns korværk dagen efter skal opføres og radiotransmitteres.

Billedbelysning og farve skifter her til en dyb, klar blå farve over festpladsen, og i en lang, glidende overblændingsbevægelse ekspone-res først Maria og Ottos ansigter ud blandt de levende på festpladsen, i næste øjeblik ses de gående arm i arm udenfor, på vej mod grotten, som de må formodes at forsvinde ind i før de andre, og endelig blændes gangen ind i grotten direkte ind i festpladsbilledet, således at den danner en tydelig vaginal-åbning, hvorigennem Hermann og Gisela når ind i selve grotten. Indtrængningen i grotten bliver således på et symbolsk, ubevidst plan til et moderskød, en genfødelesmetafor og et tegn for den erotiske og psykiske genforening af det mandlige og det kvindelige og for det kreative møde mellem tradition, fortid og modernitet, nutid. Det symbolske aspekt understreges yderligere af at Maria/Otto under hele seancen inde i grotten står som parallelfigurer i baggrunden, således at Hermanns og Giselas mulige fremtid spejler sig i Maria/Ottos aldrig i levende live fuldt realiserede kærlighed. En sådan realisering ville ellers have frigjort de sider hos Maria, som i stedet vendte sig straffende mod Hermann, men som nu igen frigøres.

Seriens sidste sekvenser er meget stærkt og suggestivt bygget op. I de første indstillinger af slutscenen fokuseres endnu engang på naturen som et psykisk, ubevidst landskab: en rød morgenhimmel, der blændes over i et billede af den klare, blå grottes indre. Kameraet standser ved en mikrofon, fortsætter over de syngende, panorerer over teknikken og starter derpå en vandring via Giselas blik langs

ledningerne – der som navlestrengene forbinder musikken i grottens indre med teknikken oven over grotten – og op til Hermann der i transmissionsvognen overvåger og styrer forløbet, som sin egen genfødsels jordmoder. Kunsten bliver således et forbindings-, genfødsels- og forvandlingssymbol, der trækker linjen mellem det indre og det ydre, det øverste og det nederste, dig og mig og alle de andre, din fortid og din fremtid, og hvor de jo, som det tidligere citerede plattyske vers sagde, netop selv i himlen taler Hunsrück-plattysk. Men himlen er blot ikke et metafysisk begreb, men et andet ord for den dennesidige længsel og utopi, for den jordiske kærlighed og drift, der både binder og befrier.

I de allersidste billeder knyttes tråden da tilbage til Pauls flugt i slutningen af 1. afsnit, men med en karakteristisk drejning. Mens Paul forsvinder udaf horisonten, ordløs, frustreret, og kameraet bliver stående, ligesom for at markere bruddets psykiske udsigtsløshed, da er det i slutningen omvendt kameraet, der i en hurtig, baglæns bevægelse forsvinder væk fra »Heimat«, mens Hermann, stående i transmissionsvognen med blikket mod kameraet, kan blive tilbage og dog være andetsteds gennem den teknik, der markerer modernitetens sprængning af den bornerte Heimat-horisont. Kameraets bevægelse væk markerer, at en fortolkning er overstået, at et socialt, kulturelt og psykisk landskab er gennemlyst og bearbejdet.

5. Den »upopulære« populærfiktion. Mediepolitisk efterskrift

»Det sandt folkelige står i absolut modsætning til det populære«, skrev den danske nyradikalismes og modernismes talsmand Villy Sørensen i 1960,²⁷ både i protest mod den kulturindustri, som populistisk søger at give folk, hvad den tror de vil have, og mod den altfor forudsigelige naturalistisk/realistiske skildring af virkeligheden. Mediepolitisk kunne svaret, udfra en sådan betragtning, da siges at være at skabe en slags eksperimenterende populær-kultur, en avantgardistisk folkelighed, der er sig sit brede målpublikum bevidst, men ikke taler ned til det, eller forudsætter den laveste fællesnævner som sikkerhed for bred gennemslagskraft. *Heimat* er et sådan produkt, et fascinerende og spændende fortalt greb ned i hverdagskulturens og den folkelige virkeligheds historie, der rummer de samme dramatiske kvaliteter, det samme familiemæssige tema, som kulturindustriens middelprodukter, men fortalt i en både dynamisk og tæt realistisk, visuel stil, der samtidig vover at lægge de eksperimenterende symbol-

ske lag ind, der stiller krav til receptionen, men uden at være kryptisk, søgt eller svært tilgængeligt. Fascination og refleksion arbejder her sammen og kobler de bevidste og de ubevidste lag i seeren sammen på en æstetisk bevidst måde.

Heimat kan således siges at være et eksempel på en upopulær populærfiktion i Villy Sørensens forstand: den er folkelig og kan ses af de mange, uden at den forfalder til kulturindustriens populistiske signal- og kliché-æstetik. I henseende til empiriske seertal kan denne iagttagelse da også bekræftes.

I en seerundersøgelse fra Danmaks Radio, foretaget i ugen der omfatter søndag den 3. november, kan man aflæse det kvantitative forhold i antal seere, vurderinger og fordeling på køn, alder og uddannelse mellem *Dollars* og *Heimat*.²⁸ Målingen er for Heimats vedkommende fortaget ved 5. afsnit, dvs. at serien må formodes at have fundet sin seergruppe, ligesom *Dollars*, der på dette tidspunkt er på sit kulminationspunkt. Kvantitativt ligger *Dollars* klart højere i seertal, nemlig 1.8 mill. mod 1.4 mill, begge tal omfattende dem der så hele afsnittet færdig. Begge serier har dog betydelige seertal, og må begge vurderes som store succeser. Ser vi på den gennemsnitlige vurdering af serierne (på en skala fra 1-5, med 1 som udtryk for bedste vurdering), så ligger *Dollars* også svagt i spidsen med et totalt gennemsnitstal på 2.08 mod 2.16. Men begge serier vurderes altså meget højt, idet henholdsvis 64 og 63% finder, at de er over middel.

Fordelingen på køn og alder viser derimod klare forskelle. Mens *Heimat* appellerer ligemeget til mænd og kvinder, så er *Dollars* tydeligt et kvindeprogram, og mens *Heimat* har sine højeste seertal i gruppen over 50 år, så er *Dollars* et program, der især fanger den yngste gruppe (72%, 13-19-årige) og ligeledes et program for den næst yngste gruppe (20-29 år), hvor *Dollars* har 39%, mens *Heimat* må nøjes med 15%. Hvad angår seernes fordeling på uddannelsesgrupper, så står *begge serier* meget stærkt i gruppen med lavere uddannelse, mens *Heimat* står svagt bedre i gruppen af højt uddannede.

Den kvantitative empiri er den populistiske og kommercielle logiks udtryksform. Her taler den dog ikke noget tydeligt sprog: både den kommercielle og den ikke-kommercielle serie slår bredt igennem i seertal og i vurderinger. Men der er dog en tydelig forskel derved, at det er de helt unge, der fascineres af det amerikanske TV-sprog. I et kommercielt system er der imidlertid ingen tvivl om, at det er dollars-produkterne man generelt må satse på. Både for Danmarks Radio og måske især for det kommende TV-2 er der god grund til at frygte en tvingende populistisk og økonomisk logik henimod disse produkter – de er populære og samtidig ekstremt billige.

Om de kvalitative aspekter er den populistiske og kommercielle logik påfaldende tavs, og der kan ikke, som det ses, i de magiske tal findes *kvalitative* argumenter for at forsvare dollars-produkterne mod kvalitets-produkterne. De vurderes begge højt, når man spørger med det kvantitative sprogs overfladiske sigte. Men jo stærkere den kommercielle styring bliver, jo mere vil det være den økonomiske logik der vælger, ikke seerne, selvom den populisme, der følger heraf, af nogle vil blive fremstillet som det sande seerdemokrati. Det er givet, at seerne får oplevelser ud af også dollars-produkterne, med der findes jo både i USA og andre steder kvalitetsprodukter, som man måske hellere skulle satse på, når det brede publikum skal rammes kvalitativt og i dybden.

Der findes ingen kvalitative interview-undersøgelser, der kan underbygge det, som den æstetiske analyse viser og de empiriske tal synes at antyde, nemlig at *Heimat* er en serie, der slår *både* bredt og dybt igennem og kvalitativt påvirker og sætter processer igang hos seerne, der er af en anden karakter end de amerikanske seriers virkning. Man kan formode, at mens den amerikanske soap-genre fungerer som et relativt udvendigt fiktionsspil, som dog ubevidst sætter dybere svingninger igang, så berører *Heimat* på en mere direkte måde folks erfaring og dagligdag og er ikke et momentant spil, man hurtigt slider sig fri af. Adskillige kvalitativt orienterede receptionsanalyser har sandsynliggjort en særlig korrespondance mellem kvindeverdenen og soap-fascination,²⁹ og en enkelt, Anne Hjorths³⁰ har sammenlignet et nationalt kvalitetsprodukt, nemlig den danske serie *Krigsdøtre* med *Dallas*, og disses reception hos mænd og kvinder i forskellige lag. Hun konkluderer, at forholdet mellem arbejderlag og mellemlag gør sig tydeligt gældende i forhold til *Dallas*, hvor arbejderkvinderne utvetydigt giver udtryk for fascination af programmet. Men forskellen udviskes ved *Krigsdøtre*, som begge lag vurderer højt og positivt. Hendes samlede konklusion på undersøgelsen understøtter da også, hvad der her er sagt om *Heimat* overfor de amerikanske serier.

»Den fascination *Dallas* rummer er kraftigere end i de fleste andre programmer, fordi den så direkte appellerer til de ambivalente (og ubevidste) følelses- og driftskonflikter hos seerne og fordi den rummer et æstetisk sansebombardement. Det giver først og fremmest en »her-og-nu-oplevelse«. Seerne fastholdes – og fastholdes i sine ambivalenser – og det afsætter en frustration og tomhed. *Krigsdøtre* er også fascinerende, men har samtidig en større brugsværdi, fordi den er nærmere på de kvindelige hverdagserfaringer og det er en oplevelse hvor der er mere plads til den bevidste medskaben af filmen i relateringen til egne erfaringer. Det er derfor en oplevelse, der kan føres ud over selve seoplevelsen – »du kan tage det med dig hjem« – ind i livet – ens eget!«³¹

Andre kvalitative receptionsanalyser af *Dallas* og *Dollars*³² viser klart, at afkodningen af den slags produkter er aktiv, og at kliche- og signalprodukterne spiller en mere positiv og forskellig rolle i folks oplevelse, end man skulle tro alene ud fra teksten: de giver en momentan oplevelse af plot-beherskelse og spænding, der kan give stof til samtale og socialt samvær. Men selvom disse analyser viser, at fordummelsesten ikke er holdbar, så går de uden om, at den kvalitative oplevelses- og erkendelses-værdi slet ikke står i rimeligt forhold til den plads og tid disse produkter okkuperer på det internationale billedmarked. Forsknings- og mediepolitisk at satse på at legitimere disse produkters relative harmløshed og brugsværdi, uden at pege på deres æstetiske elendighed og på det forhold at de overfladisk opfylder et oplevelses- og erfaringsbehov, som andre og bedre produkter med betydeligt mere kvalitativt gennemslag kunne udfylde – ja det er at overgive sig til populismen.

Noter

1. Kjartan Fløgstad: *Tordenvejen* (Modtryk), s. 15 og s. 85-86.
2. do., s. 22.
3. do., s. 92.
4. do., s. 95.
5. do., s. 169.
6. Raymond Williams: *Television, Technology and Cultural Form* (Fontana, 1974)
7. Adorno: *Kritiske modeller* (1972), s. 30.
8. Adorno og Horkheimer: *Oplysningens dialektik* (Gyldendal, 1972) s. 144.
9. Adorno, jvf. note 8, s. 38.
10. Jvf. argumentationen i slutningen af *Oplysningens dialektik*, s. 172.
11. Adorno: *Kritiske modeller*, s. 34.
12. do., s. 40.
13. do., s. 50.
14. do., s. 88-89.
15. Her tænkes især på to værker, nemlig Dieter Prokop: *Faszination und Langeweile. Die populären Medien*. (1979) og Günther Salje: *Film, Fernsehen, Psychoanalyse*. (1980).
16. Jvf. Dieter Prokop: *Medienwirkungen*. (Suhrkamp, 1981), s. 92-191.
17. do., s. 21.
18. F.eks. Anne Hjorth: *Når kvinder ser TV* (AIL 140, 1984), resumeret i Pittelkow (red.): *Analysen af TV* (Medusa 1985), Ien Ang: *Watching Dallas* (Methuen, 1986) og Tamara Liebes og Elihu Katz: *Mutual Aid in the Decoding of Dallas*. (i Drummond & Patterson (red.): *Television in Transition*. (BFI, 1986) og samme forfatters: *Once Upon A Time In Dallas*. (fra *Intermedia*, nr. 3, 1984) og endelig har Kim Schrøder i et endnu upubliceret paper fra International Television Studies Conference i 1986, med titlen: *The Pleasure of Dynasty*, bidraget til området.

19. Peter Koefoed og Tove Arendt Rasmussen: *Dallas – skabelon og struktur i den moderne TV-serie*. (AUC-forlag, 1986).
20. Hal Himmelstein: *Television, Myth and the American Mind*. (Praeger, 1984).
21. Jvf. Peter Brooks: *The Melodramatical Imagination* (Yale University Press, 1976).
22. Franz A. Birgel: You can go home again. An Interview with Edgar Reitz. (i *Film Quarterly*, nr. 4 1986), s. 2-6. Alle de følgende engelske citater stammer herfra.
23. Trykt i *Chaplin* nr. 202, februar 1986, s. 10-11. Alle svenske citater i det følgende stammer herfra.
24. De klippetekniske termer, der her bruges, er nærmere beskrevet i Christiansen og Lützhøfts bog: *Billeder i bevægelse*. (Dansklærerforeningen, 1984), s. 155 ff.
25. Her dog citeret i den svenske oversættelse efter Astrid S. Widdings artikel: Att återerövra historien. Edgar Reitz' Heimat. (i *Chaplin*, nr. 202, februar, 1986), s. 12.
26. Reitz i det i note 15 nævnte interview, s. 4 og s. 5.
27. Villy Sørensen: *Hverken-eller* (Gyldendal, 1961), s. 245.
28. Danmarks Radios/AIM's seerundersøgelse for uge 44, 1985.
29. Jvf. f.eks. de i note 18 nævnte værker af Ien Ang og Anne Hjorth, og desuden kan nævnes Tania Modleski: *Loving with a Vengeance*. (Archon Books, 1982) og Christine Gledhill: *Women and Melodrama*. (BFI, 1987).
30. Jvf. Anne Hjorth: *Når kvinder ser TV* (1984).
31. do., s. 358.
32. Jvf. de i note 18 nævnte artikler af Liebes, Katz og Schrøder.