

Janek Szatkowski

# TV-dogmer

Denne artikel tager sit udgangspunkt i de dogmer, der er fremsat af Danmarks Radios afdeling DR TV-Drama. Det er mit synspunkt, at DR TV-Dramas dogmer kan anskueliggøre, hvordan dogmer kan binde regler for *produktionsniveauet* sammen med krav til *værket* indenfor et massemedialt felt, således at der opstår en bestemt *genre*-type.

På den ene side er film og tv-serier værker, der kan have en kunstnerisk ambition, og som skal kunne vurderes på denne. På den anden side er der tale om at værkets ambitioner også skal tilpasses en række krav, der kommer fra det massemediesystem de produceres i. Lad os derfor gå lidt ind på baggrunden for opkomsten af TV-Dramas 14 dogmer. En ikke uvæsentlig del af årsagen til dansk tv-dramatik succes, skal findes i den konvergens, der er etableret mellem tv- og filmbranchen. Tv-personer bliver filmskolerektorer og filmmænd bliver chefer for TV-Drama. Det er en god historie om »cross over« og synergi i et felt, hvor en begrænset (men passende stor) mængde aktører pludselig opdager, at de kan bruge hinanden.<sup>1</sup> En rigtig netværks-historie. Således siger tidligere chef for TV-Drama (1994-98), Rumle Hammerich:

For mig var det helt logisk at ændre repertoire, så vi kom væk fra tv-teatret. Jeg har kedet mig bravt til de der teaterting, som man lavede før. I 1970'erne og 80'erne var det de intellektuelle, altså bogfattere, der styrede dansk tv-dramatik, og det er helt forkert, for film og tv er et dumt medie. Det er skidegodt til at fortælle enkle historier med enorm kraft, men det er efter min mening rigtig dårligt til at fortælle komplicerede, intellektuelle historier. (ibid., s. 1)

Denne grundholdning til forskellen mellem film/tv og teater får tilført energi fra filminstitutts veritable korstog i 1990'erne mod »de smalle film«. »New public management« forlanger, at de offentlige støtte kroner til kunst/film skal kunne forsvares. »Noget for noget«, hedder det i den nuværende regerings retorik. Film skulle ikke være uforståelige for at være kunst. Den brede film med kommerciel succes, kunne godt finde statsstøtte, bare den ikke var *for* kommerciel. Teatret har med sit smalle publikum (sammenlignet med fx tv), andre muligheder for at eksperimentere med fortælleformer. At det skulle være mere intellektuelt og derfor kedeligt, må stå for Hammerichs regning. At diskus-

sionen egentlig handler om, hvordan vi skal forstå og håndtere forskellen mellem kunst og massemedier, bliver sløret af en omgang smarte og ret trivielle fordomme. Kan der laves kunst i massemediesystemet? Er kunstsystemet ved at miste sit særkende og er kunsten ved at blive noget der indgår i mange forskellige sammenhænge? Som eksempel på denne debat kan man citere fra debatten mellem Dramachef Ingolf Gabold og Klaus Rifbjerg i Information:

Kære Ingolf, dybest set handler det hele om, at kunsten har trange kår i billedmedierne, og at det ville være rart, hvis en magtfuld mand som dig bare engang imellem rejste dig op og slog i bordet og sagde: Nu kan det være nok, nu bruger vi sgu også nogle af pengene til noget andet end det, der kildrer folk under hagen og bekræfter dem i deres fordomme. (Rifbjerg, Information d. 31. Maj, 2005).

Denne kritik imødegår Gabold på følgende vis:

Selvom Rifbjerg i sin sidste påtale (den 31.maj) stadig helst kritiserer os for, at vi ikke producerer noget andet i DR TV-Drama, end det vi faktisk gør, kunne det være interessant, hvis jeg kunne formå ham lidt mere ud i det åbne landskab end i de traditionelle skyttegrave mellem, hvad der er kunst og ikke-kunst. Positionen er ikke interessant i denne sammenhæng. Man kan ikke som Rifbjerg og Bent Vinn affeje vore dramaserier ved at beslutte, at de ikke er kunst og bare putte hele baduljen ind under begrebet underholdning. Selvfølgelig kan man kaste runer efter ubehaget: Mainstream – så har vi lissom klaret det sprogligt. Men vi står alligevel med benene solidt plantet i de gamle skyttegraves mudderpøl. (Gabold, Information, d. 6. Juni, 2005).<sup>2</sup>

Gabold mener, at det handler om forskellige henvendelses-strategier, og at der til syvende og sidst er tale om de samme forhold i produktionen af film og tv-dramatik som i kunst i øvrigt. Han hævder, at »det der gøres til genstand for kunstnerisk arbejde er grundlæggende det samme i 'bredde'-kunstens spillefilm og tv-dramatik som i 'dybde'-kunstens, men kommunikationen er forskellig« (op.cit.). Gabold ser sin interesse i at fravriste kunstsystemets det ejendomsforhold til »rigtig« kunst, men er det nu en befordrende idé? Jeg tror selvfølgelig sagtens, at man kan lave en analyse af den henvendelsesstrategi, der er på spil i massemediesystemet: filmen og tv-dramatikken, og det man når frem til, lader sig selvfølgelig diskutere i forhold til nogle af de henvendelsesstrategier, vi finder indenfor kunstsystemet. Det er, efter min bedste overbevisning, ikke lige nu løsningen på skyttegraves-problemet at ville insistere på at afdifferentiere systemforskelle. Rifbjergs højmodernistiske kunstoppfattelse tilbyder heller ikke et klartskuede svar. De herrer ender da også med at slynge rundt om sig med di-

verse ismer, hvad der ikke bringer diskussionen videre. Modernismen er ifølge Gabolds egen smag kedelig, medens han identificerer tv som et postmoderne medie. Postmodernisme skulle igen ifølge Gabold »frasige sig muligheden for og illusionen om at fortælle den aldrig tidligere fortalte historie i den aldrig tidligere sete form og med aldrig tidligere brugte metaforer« (Information, 24.5.05).

På dette sted kan det være godt lige at standse op et øjeblik: Rifbjerg kritiserer Gabold for ikke at være villig til at gøre eksperimenter i DR TV-Dramas regi, og skabe noget, der ikke blot er underholdning lavet efter skabeloner. I stedet for at svare på dette kulturpolitiske kampråb med henvisning til de planer, der ifølge afdelingen selv eksisterer om halvtimes spil og miniserier, reagerer Gabold med en kritik af kritikken af de store tv-serier. Gabold har i et tidligere interview sagt, at kritikerne altid er ude efter de store tv-serier. De bliver affærdiget som underholdning, god underholdning, bevares, men ikke stor kunst. Kunst eller ikke-kunst? Eller er det blot et spørgsmål om forskellige henvendelsesstrategier, forskellige genrer eller repræsentationsparadigmer, eller ismer? Gabold vil gerne have det hele: Afdelingen produkter skal vurderes som kunst, men under hensyntagen til de massemediale præmisser værkerne er skabt under.

Man kunne, med Bourdieu, beskrive denne lille tvistighed som en kamp om magten i forhold til den symbolske, specifikke kapital. Af historien kan vi lære, hævder Bourdieu, at kun hvis kræfterne bag en reformation af en given kulturel produktions-formation (de heterodokse kræfter) støttes af ekstern forandring, der trækker i samme retning, vil det lykkes for den kæmpende formation at omstyrte de eksisterende (ortodokse) genrehierarkier.<sup>3</sup> Rifbjerg ved præcis, hvad der er kunst, og hvad der ikke er kunst, uanset præfixerne (Information, 31.05.05). Som kunstner er han med til at opretholde kunstsyste-  
met, ved at afgøre, hvad der er systemets selvreference og hvad der er fremreference. I Rifbjergs perspektiv drejer det sig om at få skabt noget kunst indenfor rammerne af DR TV-Dramas millionbutik. I denne butik er der, set fra kunstens (in casu Rifbjergs) vinkel tale om en ringe grad af autonomi, der er plenty af økonomisk kapital, men ikke meget specifik symbolsk kapital. Rigtig kunst (lex Rifbjerg) har derimod en høj grad af autonomi, ikke så vældig meget økonomisk kapital, men til gengæld en mængde specifik kulturel kapital. Set fra Gabolds perspektiv er Tv-serien på grund af denne tingenes tilstand i en mangel situation: kritikerne kan ikke kritisere ordentligt, fordi de hænger fast i ideen om ortodoks kunst. Magtkampen handler om at kunne tilføre tv-serien specifik kulturel kapital. Derfor vil Gabold gerne ud af skyttegravene han vil ikke diskutere kunst/ikke-kunst, men henvendelsesstrategier. Her mener han så, han kan tage postmodernismen til hjælp og i ed, fordi den, ifølge Gabold,

skulle ophæve illusionen om originalitet. Og noget kunst har jo rigtig nok haft travlt med at insistere på det nye, det aldrig før hørte/sete som kriterium for den specifikke symbolske kapital og kvalitet og altså kunst. Rifbjerg vil gerne have Gabold til at lave kunst. Gabold vil gerne have Rifbjerg til at acceptere, at det TV-Drama laver allerede er kunst, eller også vil han have Rifbjerg til at opgive ideen om at han ved hvad kunst er. Set lidt udefra er vi vidner til et slagsmål om grænser for kunstsystemet. For at studere dette lidt nærmere, går vi videre med en kort skitse af forandringerne i TV-Drama.

Det var Rumle Hammerich, der startede forvandlings-processen på TV-Drama, med en serie som Børnedsals *Charlot og Charlotte* (1996) og med Triers *Riget* (1994). Historien om dansk films Dogme 95 kan ikke fortælles uden historien om, hvordan Lars von Trier lavede sit »venstrehånds« arbejde på *Riget* for dansk TV i 1994. Han brød med sit vanlige dumdristige mod en række produktionsrutiner op og tog den fulde konsekvens af de produktionsvilkår tv kunne byde. Ikke mindst lyssætning og kameraarbejdet, men også alt det råmateriale der blev produceret førte til en anden stil, en der satte sig igennem også i klipningen. Alt dette, kombineret med den syrede historie med ånder og overlæger, udgjorde, kan man hævde, på den ene side et første centralt bud på en ny dansk tv-serie, men det var sandsynligvis også en del af inspirationen til Dogme 95. På denne baggrund blev en række erfaringer overført fra tv til film. Tvs skrabede budgetter tvang til en lav-budget produktion. Det umulige var muligt og tilmed inspirerende. Den tvang der lå i de økonomiske begrænsninger blev taget op og brugt til noget kunstnerisk.

Grunden var lagt. Så gjorde det jo heller ikke noget, at filmskolens rektor Poul Nesgaard, ydede sit kraftige bidrag til forandring af filmmiljøet og dets indstilling til tv:

Da jeg kom hertil, opfattede man film som det kunstneriske medie, som blot manglede penge og publikum, og hvor alting tog en evighed at lave. Omvendt blev tv-mediet opfattet som en industriel kultur med penge og seere. Og det var ikke kunst, det var produkter. (Nordstrøm 2004, s. 193)

Film var altså kunst og besværligt, medens tv var massemedieindustri. Filmens tilhørsforhold til både kunstsystemet og massemediesystemet, har altid været med til at give dette medie en særlig status. Med den forandring der er skabt i medie billedet gennem de sidste 20 år, er der god grund til at revidere de stereotype opfattelser af forholdet mellem kunst og massemedier, mellem film og tv. Dogmer er blevet en leveregel på filmskolen: hver produktion må have sine regler, der nok begrænser, men som også udfordrer. Derved gøres der en dyd ud af den systembårne grundbetingelse: værkets altid allerede givne relative autonomi. Filmbranchens satsning på at nå et bredt publikum, og afsked med de

»smalle« kunstneriske film, sætter sig igennem som et helt eget system-dogme. Det skaber en masse spændende film, et bredt publikum og international succes. Det er også med til at gøre det attraktivt at arbejde i tv-branchen. Her kan man jo for alvor nå et bredt publikum. Der var 2.717.000 seere i Danmark der så *Krønikens* 10. afsnit. Til sammenligning var der i sæson 2003/04 2.173.000 tilskuere *alt i alt* på de statsstøttede scener. Bedre kan man næppe beskrive forskellen mellem tv-serien som massemedialt fænomen og teatret som »smalt« kunstnerisk forum. Det er i dette spænd mellem kunstsystem og massemediesystem, at DR TV-Drama skal manøvrere.

DR TV-Dramas 14 dogmer<sup>4</sup> hviler på en idé om dramatikeren (forfatteren) som den person, der har visionen, og som derfor er central for hele produktionen. Dette er ikke så indlysende som man måske skulle tro. I både film og teater blander instruktøren sig. Filmfotografen er også en vigtig medspiller med et stort fagligt og kunstnerisk engagement. Hvordan holder man disse, traditionelt set, meget stærke personer tilbage i produktionsprocessen?

Dogme #1: For DR TV-Drama er forfatteren forudsætningen for afdelingens eksistens. Forfatteren behandles i respekt for begrebet »ONE VISION«.

Forfatteren udvikler sine manuskripter i tæt samarbejde med TV-Drama, således at vores udviklingsekspertise sætter sig sine tydelige spor i det færdige produkt. TV-Drama har i forhold til 3 produktionslinier fire husdramatikere. De er i ikke-producerende perioder ansat på månedsløn.

Dogmets formulering er i sig selv et muntert eksempel på det double-bind, der er tale om: DR TV-Drama har ansat dramatikeren (forfatteren). Det gør man naturligvis fordi man har gode erfaringer med vedkommende. Brødrene Thorsboe er nærmest vokset sammen med dogmerne. En forfatter har »one vision«. Det vil i teorien sige, at »alle kunstneriske valg gennem hele processen fra ide til udsendelse viser tilbage til én person« (Nordstrøm 2004, s. 222). Dramatikeren har, i den lange serie i hvert fald, dette overblik og denne ret til at afgøre tvistigheder. Det sker dog, som man bemærker i formuleringen, i et »tæt samarbejde« der sikrer at »vores« (altså afdelingens) udviklingsekspertise får lov til at sætte sig spor. Et mesterværk af et paradoks – frihed og binding. Uundværlig mester og lærling. Man kan godt forestille sig de produktionserfaringer, der ligger bag disse strategiske formuleringer. Det er for udenforstående nærmest en gåde, hvordan man bærer sig ad med at holde sammen på et så komplekst maskineri som en tv-serie produktion er. Teaterprøven blegner i sammenligning. Valget her bærer præg af at afdelingen har nogle meget dygtige producenter (fx Sven Clausen), som mestrer denne formidling af »ekspertise« til dramatikere og alle de øvrige producenter. Et job hvis fornemste kvalifikation vist må være kombinationen af diplomatisk snilde og hårdhudethed. For at an-

skueliggøre hvordan konflikter kan opstå i produktionsprocessen, kan jeg citere Jørgen Johansson, fotografen på *Kroniken*, for følgende bemærkning:

Der er en smertegrænse på tv for, hvor mange der kan bestemme, for ellers bliver instruktøren og jeg kulier. Grundlæggende har jeg det sådan, at forfattere er dygtige til at skrive historier, udvikle dramaer og figurer, og derfor er de forfattere. Mit hold kan fortælle i billeder, og derfor er det os der står på sættet for at visualisere og træffe de valg, der skal træffes. (Nordstrøm 2004, s. 165)

Bemærkningen falder i forbindelse med en diskussion om anvendelse af top-skud i *Kroniken*. Det synes klart, at fotografen er meget glad for disse, at han ser dem som en måde at udfordre tv-sproget på, en forholden sig til rum, og en måde at fortælle en historie på. Denne glæde ved et eksperimenterende billed-sprog deles ikke helt af hovedforfatteren Stig Thorsboe, i hvis vision *Kroniken* er mere kammerspil end filmisk eksperiment. Man kan uden vanskeligheder forestille sig de slåskampe dette kan give mellem instruktør, fotograf og forfatter. Smertegrænsen kan hurtigt nås og overskrides. Dogme # 1 træder ind og afgør sagen til fordel for forfatteren, dog, fornemmer man, kraftigt hjulpet af producent og andre moderatører. Således opnår man et kompromis, hvor top-skud kan indgå som start og slutning på scener, men ikke inde i selve kammerspillet. Konflikten er eksemplarisk i den forstand, at den peger på de komplekse krav, der stilles til udtrykket i en massemedial underholdning, der også ønsker at være bærer af kunstneriske virkemidler. Den problemstilling vender vi tilbage til om lidt. For hvor meget »formbevidsthed« tåler en tv-serie? Hvis seeren forstyrres af en påtrængende form, kommer hun/han let i tvivl om, hvad der er det centrale: oplevelsen af personerne og deres kampe, eller æstetikken i tv-formsproget. En sådan forvirring vil give sig udslag i seertallene. Det handler for afdelingen om at finde en genrespecifik balance de kan leve med. Ved at give »one-vision«-rettigheden til dramatikerne, sikrer TV-Drama sig, at der opstår en helhed i serien, og man sikrer sig samtidig, at dramatikerne (i samarbejde med ekspertisen) kan fungere som stopklods for »vanskelige«, kunstnerisk nykefulde medproducenter. Det får naturligvis konsekvenser for værket. Gennem valg af husdramatikere sikrer TV-Drama sig en stald af skribenter, der er parate til at tilpasse sig tv-seriens mange genremæssige bindinger. Og dette valg synes at bero på en vurdering af hvorvidt disse skribenter magter at forene de krav der ligger til et udtryk, der skal fange et meget bredt publikum, med en dybereliggende tematik. Herom siger Gabold:

Som public-service kanal kan vi ikke nøjes med at lave gode historier. Underholdning er fint, men det er ikke nok i sig selv. Derfor skal der være et dybere lag i vores historier, et superplot, der afføder en social og etisk dimen-

sion. (...) Gennem vores dramatik giver vi danskerne en mulighed for at blive lidt klogere, mere åbne og mere selektive over for, hvad der sker i vores samfund, og det giver dannelse. Udannede mennesker derimod er smalsporede og entydige i deres opfattelse af livet og det at være dansker! (ibid., s. 46-47)

Det fremgår af interviewet med Thorsboe i *Fra Riget til Bella*, at han opfatter superplottet som en lang meditation over fader-rollen, og over det dybt foruroligere, der ligger i at vi så let, og ofte uerkendt, gentager vore forældres handlemønstre. Jeg er sikker på, at vi i et samfund, der har været gennem en lang kamp med patriarkatet, uden helt at få formuleret, hvad der skal sættes i stedet, her har et tema, der har en meget kraftig klangbund. Når Gallups tv-meter over de 10 mest sete tv-udsendelser i perioden 1992-2004 inkluderer de fem sidste afsnit af *Kroniken*, så taler det sit eget sprog. Fortællingens superplot bærer megen smerte med sig. Det, man kan spørge sig om, er, hvorvidt superplottet formår at blive andet og mere end en lamentering. Det er på dette tv-seriens samlede udsagn skal måles. Formår den at lade både form og indhold berette?

Med *Kroniken* giver vi seerne forudsætningen for at forstå den udvikling, der er sket med i det danske samfund, fra dengang vi var et lille beskyttet land, til vi åbner os mod Europa. (ibid., s. 46)

Der er næppe tvivl om at serier, der på denne måde rummer den klassiske udviklingshistorie i sig, og tegner et portræt af en nær fortid, har potentialet til at fange mange seere. Men det er jo ikke gjort med det. Det drejer sig også om hvordan denne fortælling så undgår at blive »gammeldags og pegefingerpædagogisk« tv (ibid., s. 47). Jeg er ikke et øjeblik i tvivl om, at vi har et enormt behov for historie, for en fornemmelse af rødder. Vi udsættes for en konstant påvirkning fra den kompleksitetsforøgelse, der finder sted i vort samfund. Modernitetens kompleksitet er paradoksal, fordi den på samme tid øger vores fornemmelse af frihed i forhold til vante normer og traditioner, men på samme tid øges også den styring, der lægges ned over vore liv. Både selvbestemmelsen og fremmedbestemmelsen øger. Vi oplever konstante indgreb i vores råderum og handlinger. Nogle af disse indgreb er konkrete og direkte iagttagelige, men andre former sig som en styring, man kun kan få øje på, når man begynder at iagttage hvordan vi iagttager, og en sådan 2.ordens iagttagelse kan også iagttages. Det er min opfattelse at en central del af dannelsen er fæstnet til behovet for en sådan forskudt iagttagelse. Et behov der øges konstant. Samfundet må forstå sig selv på en ny måde, sådan som Niklas Luhmann overbevisende argumenterer for i sine sociologiske værker. Kunsten tilbyder en anden ordens iagttagelse. Spørgsmålet er selvfølgelig hvordan dette tilbud fremstår. Rifbjerg mener fx ikke, at tv-serierne formår at ægge noget.

*Krønikens* forfatter, Thorsboe (der arbejder sammen med sin kone Hanna Lundblad), er optaget af at fortælle om den tid, hvor han var barn. En vækstens tid, hvor vore materielle vilkår bliver meget bedre, men hvor også det gamle må bukke under. Den vigtigste historie var dog slægtshistorien gennem tre generationer, hvor fædrene på forskellige måder er årsag til den modstand, karaktererne skal bære gennem livet. Erik er, som søn af Kaj Holger, der er direktør for radiofabrikken Bella, præget af faderens foragt. Erik repræsenterer, ifølge Thorsboe, »den skyggeside som Kaj Holger hader ved sig selv«. Jungs udlægning af konflikten ville have været, at »Kaj Holger og Erik fik integreret deres skyggesider, men det er som bekendt lettere sagt end gjort«. Man kunne spørge til, om det dannelsesideal Ingolf Gabold ønsker sig, bliver tilgodeset af denne fortælling. Er de elementer i værket der opfordrer til en 2. og 3. ordens iagttagelse stærke nok? Dette må være en fair parameter at stille op overfor en fortællings henvendelsesstrategi, uanset om det er kunst eller massemedial underholdning. Fortællingens systemsatte rammebetingelser er, at den skal ses af mindst 1,3 millioner seere for at opfylde ledelsens succeskriterium og derved retfærdiggøre de mange millioner i udgifter. Manuskripterne må tage hensyn til de produktionsvilkår der bydes, når man skal præstere 35 timers fiktion om året (svarende til en 20-25 film). Hvis man nu tager Gabold på ordet, og spekulerer over hvilken type dannelse, der kan være tale om, vil et kritisk blik hæfte sig ved, hvordan den klassiske dramaturgi bliver forvaltet, og hvilken udsigelse tv-serien etablerer. Man kunne også spørge til hvilken type masse (som i massemedie) der er tale om, når vi sidder der foran skærmen og ser vores historie udfolde sig i fiktionens rum. Måske udgør netop denne type samling af en usamlelig masse, hver for sig i vores familieensomhed, et af de mest kritiske eksempler på et senmoderne samfund, der ikke ejer visionen og sammenhængskraften<sup>5</sup>. For vi sidder som senmoderne individer i en usamlet masse og ser på moderne individer, der slås med historien, og på deres egen krop og i deres egne rum fornemmer, at de kan lave historie. Som vi sidder der, med en følelse af at være enestående og distancerede fra alle andre, sammen og alligevel alene i familiens rum, kan der vækkes en længsel efter noget andet – men man kan også hæfte sig ved lighederne på det arketyperiske niveau. Et kunstværk stiller sin tilskuer fri til selv at danne broen mellem værkets imaginære realitet og tilskuerens egen realitet, men hvor frit er tilskueren til denne fortælling stillet?

Man kan uden tøven slå fast, at den dramaturgi, der styrer tv-serier i dette format, er præget af en klassisk fortællings mønstre. De mange figurer, der bærer hver deres udviklingsbue, og sikrer tv-seriens dens mangfoldighed af identifikationsmuligheder, samles af en fascinationsberegning, der er udformet efter de klassiske regler. Derfor slår producent Sven Clausen da også fast:



Man kan sige, at for at dramatik skal virke på skærmen, skal der være en tilstrækkelig mængde identifikation og en tilstrækkelig mængde fascination. Det er de to dramaturgiske værktøjer, jeg oftest tager frem og bruger som lakmus-prøve på, om en serie fungerer godt. (ibid., s. 61)

Medforfatter på Krøniken, Hannah Lundblad, har følgende refleksion:

Set i bakspejlet kan det undre, at der ikke blev lagt større vægt på en systematisk fordybelse i den aristoteliske model, som dog har bevist sin tusindårige levedygtighed før de modernistiske teatereksperimenter. Men det er jo bare Hollywood-modellen, lød det i min tid. For mig er den og beslægtede fortællekabeloner imidlertid lige så vigtige for dramaturgien som anatomi og frihåndstegning er det for henholdsvis lægestudiet og kunstakademiet.<sup>6</sup>

Vi kan næppe blive uenige om, at det at lære noget om grundlæggende klassiske fortælleformer er en central funktion. En insisteren på, at der er andre mulige former, forekommer dog også ganske nyttig, måske fordi nogle af de andre superplots, der kan fortælles i dag, kunne tænkes at kræve andre dramaturgier. Komplexiteten øges. Receptionsholdninger i publikum forandres. Om det flow af (amerikanske) serie-dumheder der vælter ud af tv'et siger Morten Kynddrup således:

Denne billedstrøm (den overlagt fordummende, denotativt orienterede) kan simpelthen ikke besejres på sin egen slagmark: dertil er den kapitalmæssigt alt for stærk, bl.a. i sin beherskelse af formidlingskanalerne. Hvor denne billedstrøm er sårbar, er imidlertid over for forandringer af foreliggende receptionsholdninger.<sup>7</sup>

Det er derfor ganske oplagt, at Dogme 95 indeholder følgende bemærkning om dramaturgi:

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters' inner lives justify the plot is too complicated, and not »high art«. As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise. The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

At dramaturgi skulle være lig forudsigelighed, er nok en frækhed man må tilskrive manifestets underholdningsværdi, mere end en dyb tanke om dramaturgi som sådan. Der ligger selvfølgelig en markering af, at en forudsigelig dramaturgi ofte vil være en kendt dramaturgi: en beretterform, hvor spændingen er koncentreret omkring en eller flere hovedperson(er), der udvikler sig i kamp

med onde og gode kræfter. En dramaturgi som konstant tilpasser alle elementer til den centrale handling, og som derfor, når man først har fanget grundstrukturen kan blive »forudsigelig« fordi værdiparametre og konflikter er kendte og stabile.

Er *Kroniken* en gold illusion om patos og kærlighed? Ja, set fra et andet æstetisk hierarkis perspektiv i kunstsystemet er den. Hvis perspektivet er på niveauet for repræsentations-paradigmer, så danser *Kroniken* lystigt rundt om guldkalven.

Man kan forstå dogmer som

- 1) Regel-poetikker, sådan som vi kender dem fra før-moderne regler for kunst givet af natur/tradition/gud i hvert fald udefra og på forhånd eksisterende. Som oprør mod regelpoetik kan modernistiske dogmer også være
- 2) Manifeste dogmer (Dogme 95, DR TV-Dramas 14 dogmer), der er begrundede regler for et værk/projekt integreret i en bevidst intern regulering af intentionalitet.
- 3) Arbitrære regler (som hos systemdigtere) der skal muliggøre et opgør med rygmarvs-fortællestrukturer.
- 4) I senmoderne tid vil der altid være en ironi i et manifest: det er selvpålagt krav og fungerer derfor internt i værket. Men her fungerer altid allerede en række eksterne påvirkninger fra traditioner og alle de andre værker. Dogmet kaster derfor lys over modstriden mellem drømmen om den kunstneriske autenticitet og den faktiske kunstneriske praksis.

Man kan hævde, at dogmer er eksplicitering af regler, hvor regler kan forstås som et sæt af informationer, der afgør »rigtigt« og »forkert« i et program for processen, værket eller genren. Et program forvalter den initiale kode (forskellen mellem systemet og dets omverden) der afgør, hvordan systemet iagttager omverden. Det er i denne sammenhæng, at man skal være opmærksom på fordelene af at betragte massemediesystemet og kunstsystemet som to forskellige systemer, der skal forvalte to forskellige initiale forskelle. Massemediesystemets afgørende forskel er forskellen mellem information og ikke-information.<sup>8</sup> Informationer gør en forskel, de lader sig ikke gentage (en nyhed kan bringes én gang). Derved gør massemediesystemet sine egne informationer til ikke-information. Et uendeligt og aldrig tilfredsstillbart behov for ny information er opstået. Informationen irriterer og er modtagelige for irritationer ved på den ene side at registrere afvigelser fra det der er kendt, og ved på den anden side at kræve, at de nye oplysninger må tjene som grundlag for al videre kommunikation. Massemediernes hovedprogrammer: nyheder, reklame og underholdning forvalter, hver på deres måde, kravene om information. Tv-seriens format er

således afhængig af at kunne tiltrække en konstant mængde seere, gerne for de lange – og kostbare – serier en bred tilskuerskare. Serien må således etablere en genkendelighed/tryghed (identifikation), men også en forskel, en udvikling (fascination). Underholdning, hævder Luhmann, kræver en særlig differens mellem information og meddelelsesform.<sup>9</sup> Underholdningens henvendelsesform må usynliggøre »henvendelsens« egne mekanismer. Forskellen mellem konstante og performative komponenter i henvendelsen må ikke træde frem, for så skulle den der vil underholdes vælge mellem om man skulle forholde sig til meddelelsen og dens motiver, eller dens poetiske former og deres kompleksitet. Den, der iagttager underholdning, kan derfor forlade sig på alene at opleve de fremstillede personer og deres oplevelser og motiver, og *på denne måde* lære at iagttage i en anden orden. I nutidens kunst er der imidlertid tale om en systematisk kritik af denne iagttagelsesmåde. Her udvides 2. ordens iagttagelsen i og med kunsten konsekvent forholder sig til sin udsagte udsigelse. Vi er med andre ord inde i en diskussion af repræsentationsparadigmer.

Lad mig sammenfatningsvis foreslå, at man kan forstå dogmer som regler, der findes på tre forskellige niveauer:

På *niveauet for produktion* ser vi, hvordan dogmer kan være med til at bryde op i vante produktionsmønstre, og derved gribe afgørende forandrende ind i hele produktionsprocessen. Når Dogme 95 forlanger, at der ikke som i den standardiserede optageproces tages særligt hensyn til lyssætning, frisættes der en enorm mængde ressourcer for både skuespillere og fotograf. Ved at gribe ind i det program, der ligger (oftest implicit) bag en skabende proces, tilbydes der en mulighed for at forandre det æstetiske hierarki. De mekaniske konventioner kan udfordres, et nyt æstetisk hierarki kan arbejdes frem.

På *niveauet for enkeltværket* kan man slå fast, at ethvert værk programmerer sit eget program. Værket konstituerer derved betingelserne for hvordan det skal modtages. Værkets udsagte udsigelse hviler i de regler der således etableres. Der er altså tale om en sammenhæng mellem regler for værkets eget formvalg, og regler for hvordan disse formvalg skal omgås. Man kunne tale om en stadig kamp mellem operationer i værket og den deraf resulterende struktur. Dogmer kan være aktive både i formvalg og i omgangen med formen. Hvis værket etablerer forventninger, der hele tiden bekræftes, om end på overraskende måder, så er der overordnet set tale om en type strukturdannelse, der holder fast i og stabiliserer den en gang etablerede struktur. Værket kan også arbejde med at undergrave en etableret struktur gennem operationer, der nødvendiggør, at der konstant dannes nye strukturer.

På *niveauet for genre/repræsentationsparadigmer* kan dogmer fungere som helt bevidste opbrud i forhold til traditioner. Man kan se genre som et pro-

grammers program – et program, der styrer de programmer, der er aktive i enkeltværkerne. Man kan måske se begrebet repræsentationsparadigme som en samlekategori for forskellige genrer, med visse fællestræk i repræsentationsstrategierne. For at dogmer skal kunne fungere på dette niveau, må de besidde en vis abstraktionsformåen, og de må være så pas flertydige, at de tillader udvikling af flere forskellige værktøjer, og endelig så pas distinkte, at de afsætter et genkendeligt fællestræk i værkerne. Dogmer er på dette niveau et hierarki for æstetiske hierarkier.

Man kan hævde, at Dogme 95's lav-budget måde at lave kunstneriske film på, frisætter en masse kræfter, der tidligere var bundet i en »overflade« perfektion, men som nu lader sig anvende i improvisation og tilstedeværelse. Man kan undre sig over at dette dogme er i stand til at producere både klassisk dramaturgiske film med en »feel good« manistream tendens, hvor en hovedfigur udvikler sig, og vinder kampen, og så en film som Triers *Idioterne*. For at kunne forklare dette må man nok indse, at Dogme 95 har indflydelse på de to første niveauer, men ikke på det tredje. Vi ser en stræben efter realitet i de mange dogmefilm forstået som en stræben efter autenticitet og sandhed, og hos Trier aner man en ganske anden stræben, nemlig efter realitet forstået som noget der er iagttagelsesafhængigt, og hvor hele dramaturgien så at sige arbejder for at gøre denne pointe synlig i en dobbeltbevægelse.

Når vi beskæftiger os med dogmer på genreniveau, kan vi konstatere, at dogmerne ofte er gemt i den måde, hvorpå vi opretter genre-skemaer. Det er vanskeligt at få denne erkendelse til at fremså i en avispolemik, sådan som det fremgår af debatten mellem Gabold og Rifbjerg.

Som sagt kan det undre, at Dogme 95 kaster film af sig, der er båret af rimeligt klassiske dramaturgier (main-stream, feel-good), hvor dramaturgien er præget af en stabil struktur, der hele tiden bekræftes (Luhmann kalder denne struktur-type for normativ) og så film som Triers *Idioterne*, hvor vi hele tiden som iagttagere må variere vores hypotese om den struktur, der er under dannelsen (kognitiv strukturdannelse på luhmannsk). Nogle vil hævde, at det er et udtryk for forskellen mellem underholdning og kunst. Eller man kunne sige, at filmene i deres henvendelsesstrukturer etablerer forskelle, der placerer tilskueren meget forskelligt. Hos Trier er man som tilskuer meget bevidst om, at man er iagttager af noget, der er fremstillet netop for at blive iagttaget. Ja, faktisk peger udsigelseskonstruktionen hele tiden på dette fænomen. Hvis dette er et krav til kunsten, har de lange og brede tv-serier det svært. For så bliver det jo »intellektuelle komplicerede historier« som Hammerich var så træt af, men som Rifbjerg savner. DR TV-Dramas dogmer forsøger at finde en vej mellem disse sirener.

## Noter

- <sup>1</sup> Se Pernille Nordstrøm: *Fra Riget til Bella. Bag om tv-seriens golden age* (Danmarks Radio, DK 2004, s. 193).
- <sup>2</sup> Information, 6 juni, 2005.
- <sup>3</sup> Pierre Bourdieu: *The Rules of Art* (Polity Press, Cambridge 1996, s. 127f.).
- <sup>4</sup> [http://www.dr.dk/TV-Drama/om\\_drama/dogmer.asp](http://www.dr.dk/TV-Drama/om_drama/dogmer.asp)
- <sup>5</sup> Peter Sloterdijk: *Masse og foragt : essay om kulturkampe i det moderne samfund* (Det lille Forlag, Fredriksberg, 2003, side 26ff.).
- <sup>6</sup> Årsberetning, Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Dramaturgi, 2003.
- <sup>7</sup> Morten Kynndrup: *Riften og sløret*, (Aarhus Universitetsforlag, 1998, s. 173).
- <sup>8</sup> Se hertil Nikla Luhmann: *Die Realität der Massenmedien* (Westdeutscher Verlag, Opladen, 1996 (2.udvidede oplag. 1.oplag 1995), bl.a side 36).
- <sup>9</sup> Op.cit. s. 106ff.