

REALISME I BRITISK FJERNSYNSDRAMA

Tre analyser med utgangspunkt i realismeteor

Jan Richard Kjelstrup

Hovedoppgave i medievitenskap for cand.philol.-graden

Institutt for medier og kommunikasjon

Universitetet i Oslo

Våren 2001

SAMMENDRAG

Denne oppgaven tar for seg realistisk fjernsynsdrama i Storbritannia. Tre dramaer analyseres utfra følgende spørsmål: Hvilke visuelle blikk strukturerer dramaene? Hvilke temaer behandles? Hvilken realistisk representasjonsform bruker det enkelte dramaet for å vise hvordan virkeligheten egentlig er? Dramaene som analyseres er *Our Friends in the North* (BBC2 1996, føljetong), *This Life* (BBC2 1996/97, serie) og *Streetlife* (BBC2 1995, fjernsynsfilm). Den analytiske tilnærmingen er John Caughies distinksjon mellom det dramatiske og det dokumentariske blikket. I tillegg til den formalistiske analysen trekkes realismeteori og annen relevant teori inn.

Først skisseres den historiske utviklingen av fjernsynsdrama i Storbritannia. Så følger en diskusjon av realismeteori som tar for seg etymologi, filosofisk realisme, realisme i billedkunsten, marxistisk realismedebatt og nyere realismediskusjon i britiske fjernsynsstudier. Deretter blir det gjort rede for John Caughies distinksjon. Analysene viser hvordan dramaene bruker forskjellige realistiske representasjonsformer: Historisk realisme, naturalistisk melodrama og kritisk realisme. Avslutningsvis trekkes fjernsynsdramaet inn i en større kontekst hvor det blir sett på som en viktig del av kulturen og en kilde for erfaringen.

ABSTRACT

«Realism in British TV-Drama. Three Analyses Based on Theories of Realism» examines realistic TV-drama in the United Kingdom. Three dramas are analysed from the following questions: Upon which visual looks are they structured? Which themes do they explore? Which realistic representations are used to show how things really are? The dramas analysed are *Our Friends in the North* (BBC2 1996, serial), *This Life* (BBC2 1996/97, series), and *Streetlife* (BBC2 1995, single film). The analytical approach is based on John Caughie's distinction between the dramatic look and the documentary gaze. Realism and other relevant theories are used in addition to the formalistic analyses.

First, the historical development of TV-drama in the UK is outlined. Following this is a discussion of realistic theory, dealing with etymology, philosophical realism, realism in art, marxistic realistic debate, and the problem of realism in British television studies. Then, John Caughies distinction is explained. The analyses show how the three dramas make use of differing realistic representations: Historical realism, naturalistic melodrama, and critical realism. In conclusion, TV-drama is viewed in a larger context, as an important part of culture and as a source for experience.

Takk til veileder Helge Rønning, Hege Gundersen, Philip Schlesinger, Jo-Øystein Slinde, Trine Must, Jørgen Moland, Ragnhild Schøning Bjørlo, Marianne og Ole F. Kjelstrup og alle i tt.

INNHold

1. DET BRITISKE FJERNSYNSDRAMAET 1
 - Fra fjernsynsteater til fjernsynsdrama og fjernsynsfilm 1
 - Problemstilling og utvelgelsesprosess 11
 - Struktur 15
 2. REALISMETEORI 17
 - Hva er realisme og naturalisme? 19
 - Filosofisk realisme 22
 - Realismen i billedkunsten 23
 - Realistisk filmteori – Realisme som ontologisk holdning 27
 - Marxistisk realismedebatt: Lukács og Brecht 31
 - Debatten rundt *Days of Hope* 38
 - Realismebegrepet etter *Days of Hope* 43
 - Realisme og naturalisme som analytiske kategorier 48
 3. ANALYTISK TILNÆRMING 53
 - Det fjernsynsdramatiske feltet – Formater og terminologi 54
 - 'Det dramatiske blikk' versus 'det dokumentariske blikk' 55
 4. *OUR FRIENDS IN THE NORTH* - HISTORISK REALISME I FØLJETONGFORMAT 63
 - Presentasjon av føljetongen 64
 - Fortellerens funksjon i *Our Friends in the North* 65
 - Det dramatiske blikket 70
 - Det dokumentariske blikket 84
 - Virkelighetsrepresentasjonen i *Our Friends in the North* 94
 - Historisk realisme 103
 5. *THIS LIFE* – NATURALISTISK MELODRAMA 105
 - Kort presentasjon av serien 105
 - Analyse av åpningssekvensen 106
 - Naturalistisk representasjonsform i *This Life* 111
 - Hverdagsliv – tematikk i *This Life* 124
 - melodramatiske trekk 125
 - Virkelighetseffekt og referensialitet 127
 - Seriens hybridformat 128
 - «Being there» – Naturalistisk umiddelbarhetsetetikk 131
 6. *STREETLIFE* – KRITISK REALISME 133
 - Kort presentasjon av fjernsynsfilmen 133
 - Analyse av åpningssekvensen 134
 - Det dramatiske blikket i *Streetlife* 137
 - Det iakttakende kamera 142
 - Musikkens doble funksjon 146
 - Jo – En moderne Medeia 146
 - Streetlifes* kritiske realisme 149
 7. «VI LEVER OG FORMES AV HISTORIER, BÅDE VÅRE EGNE OG DE VI DELER MED ANDRE» 153
- PRODUKSJONSOPPLYSNINGER 157
- REFERANSELISTE FILMER OG FJERNSYNSDRAMAER 159
- LITTERATUR 165

1. DET BRITISKE FJERNSYNSDRAMAET

FRA FJERNSYNSTEATER TIL FJERNSYNSDRAMA OG FJERNSYNSFILM

Fjernsynsoverført dramatikk på BBC kan dateres helt tilbake til 1930, før de regulære sendingene startet i 1936 (Brandt 1981a: 8). Allerede i 1937 sendte BBC hele 123 stykker, men dette tallet skjuler repriser og det faktum at de fleste varte mellom ti og tretti minutter. Spesielt skrevne TV-dramaer forekom, men stykkene var i hovedsak basert på teaterskuespill. De to første spesielt skrevne fjernsynsdramaene ble produsert så tidlig som i 1937; *The Underground Murder Mystery* som varte i ti minutter, og *Turn Round* som strakk seg til tretti minutter (Shubik 1975: 33). I mange år etter dette utgjorde likevel de «rene» TV-dramaene en forsvinnende liten del av det totale dramautbudet i fjernsynet. Først fra midten av 1950-tallet finner vi spesielt skrevne fjernsynsdramatikk i større omfang. *Good Partners* fra 1954 var det første store stykket (varighet 89 min.) skrevet for fjernsynet. Nærheten og likheten til teatret var påfallende i denne perioden. Teatret sto for finkultur, og fjernsynsdramaet lånte troverdighet og kvalitetsstempel fra en etablert kunstform. Fjernsynsteatret styrket også fjernsynsmediets kulturelle og samfunnsmessige legitimitet.

Fra begynnelsen av ble all fjernsynsdramatikk sendt direkte på grunn av tekniske begrensninger, og dette bidro til at formatet ble sett på som en form for scenekunst. I mange år var fjernsynsdramaet studiobasert, noe som la klare føringer for hvordan det så ut. Begrensningene i fjernsynsstudio gjorde dramaene dialogavhengige. Malen var det naturalistiske teaterskuespillet. Naturalismen i fjernsynsdramaet fram til slutten av 1950- og begynnelsen på 1960-tallet tilsvarer

den teaternaturalismen vi kjenner fra Ibsen og Strindberg. Estetisk og dramaturgisk artet det seg i hovedsak som «two faces in conflict».¹

Fra 1951 kan man se de første innovative trekk ved den fjernsynsutsendte dramatikken. Da ble det opprettet en egen avdeling i BBC med ansvar for å utvikle og redigere manuskripter. Opprettelsen av det kommersielle ITV i 1954 førte til at dramatikken orienterte seg mot et større og mer populærorientert publikum. Fjernsynets dramatilbud økte ytterligere med oppstarten av BBC2 i 1964. Behovet for innholdsproduksjon i den nye konkurransesituasjonen førte til at det ble importert både arbeidskraft og materiale (ferdige produksjoner og manuskripter) fra USA og Kanada. Mye av dette materialet tok for seg det den amerikanske forfatteren Paddy Chayefsky kalte «the marvellous world of the ordinary» (Brandt 1981a: 15). En liknende tematisk orientering mot det hverdagslige fant etterhvert også sted i den britiske dramatikken. Dette medførte at identifikasjonen med teateret ble svakere. Til dette hører også løsrivelsen fra live-overføringer, som ble mulig gjort av videoteknologi og bruken av filmkamera – først 35 mm, så lett håndterlig 16 mm utstyr. Videotape ble introdusert i 1958, men i begynnelsen var det begrenset med redigeringsmuligheter. Tapen måtte klippes og settes sammen rent fysisk de første årene. Video var først og fremst en teknologi som ga bedre repetisjoner enn fjernsynsopptak på film, og anledning til å spille inn et drama i hele sekvenser som så ble klippet sammen. Hver akt ble derfor tatt opp som i live-opptak. Først ut på 1960-tallet kom elektronisk redigering og åpnet for de samme muligheter og friheter som filmen hadde hatt i mange år (: 16).² Handlingen måtte ikke lenger tilpasses fjernsynsstudioets teatrale begrensninger. Grovt sett gikk fjernsynsdramaet fra å være fjernsynsoverførte teaterstykker til å bli en særegen og mediespesifikk dramaform (MacMurragh-Kavanagh 1997: 249).

På 1960-tallet skjedde de største forandringene. *Wednesday Play/Play for Today* på BBC1 spilte en viktig rolle i å definere og utvikle det britiske TV-dramaet. Det var her forfattere som Dennis Potter, Jeremy Sandford, Alun Owen, Michael Hastings, John Mortimer, Michael Frayn og Jim Allen fikk produsert sin dramatik. Regissøren Ken Loach, og produsentene James MacTaggart, Tony Garnett og Irene Shubik fikk også utviklet og dyrket sine kreative talenter gjennom denne institusjonen. Sammen med forfatteren og regissøren Peter Watkins er disse personene viktige for utviklingen av det britiske fjernsynsdramaet (Brandt 1981a; Shubik 1975; Caughie 2000: 78).³ De tematiserte samtidsproblemer og tok i bruk de nye og lettere kameraene som ga større

¹ Sitatet er en observasjon manusforfatteren John Hopkins en gang gjorde, ifølge W. Stephen Gilbert (1980: 43).

² *Cock, Hen and Courting Pit* (BBC 1966) av David Halliwell, produsert av Peter Luke, ble i stor grad spilt inn direkte på film. Kun en fjerdedel av stykket ble tatt opp i studio (Shubik: 77).

³ Peter Watkins' produksjon *The War Game* (1965) ble forbudt av BBC fordi den ble ansett som «distressing» (Vahimagi 1994: 144). Dette dokumentardramaet har fremdeles et veldig autentisk preg, og sjokkerende skildringer

bevegelsesfrihet. Opptak i realistiske omgivelser var nødvendig for å framstille såkalte «social conscience, 'drama-documentary' type of play» (Shubik 1975: 76 f.). Denne nye friheten førte til mer komplekse narrative fortellinger, med sprang i tid og rom. Dette bidro sterkt til utviklingen av fjernsynsdramaet generelt, og enkeltdramaet spesielt: «The 'well-made' play had begun to take on a somewhat old-fashioned look, as it had in the theatre» (: 77). Det stilistiske bevegget seg mot det dokumentariske, inspirert av neorealismen i Italia på 1940- og 1950-tallet og dokumentarfilmbevegelsen i Storbritannia på 1930- og 40-tallet. Grierson-tradisjonen hadde et moralsk og sosialt engasjement, men den var også preget av elitisme og middelklasse-liberalisme (Swann 1989: 178). Både de sosiale og humane verdiene, og det stilistiske, ble en viktig del av de forskjellige formene for dokumentardrama på TV i 1950- og 60-årene:

The cinematic forms assumed by the British documentary film in the 1930s and 1940s are perhaps best considered as earlier stages in the evolution of contemporary forms of documentary. The approach and visual style of today's television documentary are most clearly indebted to the British model, although there are also slight vestiges of the British tradition in today's forms of direct cinema. (: 179)

Den realistiske estetikken i fjernsynsdramaet ble rendyrket. Form og innhold gikk hånd i hånd. Til sammen førte dette til at det britiske fjernsynsdramaet på 1960-tallet utviklet det John Caughie kaller det televisuelle (Caughie 2000). Det rene fjernsynsteater ble ikke lenger regnet som godt fjernsyn.

Inspirasjonen kom imidlertid også fra den nye «Angry Young Men»-bevegelsen i teatret og litteraturen.⁴ Premierer på John Osbornes teaterstykket *Look Back in Anger* i mai 1956, og utgivelsen av Colin Wilsons *The Outsider* i samme måned, blir gjerne regnet som startpunktet for en ny generasjon unge forfattere, som var svært misfornøyde med tingenes tilstand. Både teatret, litteraturen, dokumentarfilmen (*Free Cinema*) og fiksjonsfilmen (*British New Wave/kitchen sink*) var orientert mot tidens temaer: ungdom, klasse, økonomisk overflod, kvinners rolle og sosiale problemer (Hill 1997: 21; 127 f.). Arbeiderklassen spilte hovedrollen i den nye bølgen realistiske filmer som uttrykte humanistiske verdier og sosiale forpliktelser (: 128). Filmbølgen blir regnet som over allerede i 1963. Men TV-dramaet fortsatte, i storhetstiden fra 1964 og framover, med å framstille vanlige folk og deres problemer.

av hva som skjer under og etter et atomangrep. Først i 1985 viste BBC1 den, i forbindelse med 40-års markeringen av Hiroshima-bomben. I mellomtiden har dokudramaet vært å se på kino. Watkins' *Culloden* ble sendt på BBC1 i 1964. Drama-dokumentaren omhandler slaget ved Culloden, utenfor Inverness i 1746. Watkins benyttet dokumentariske virkemidler med stor effekt i begge produksjonene. Slaget ved Culloden ble utkjempet av rundt 15 000 soldater. Watkins hadde bare råd til å bruke 40 amatører (Vahimagi 1994: 124). Til tross for dette er framstillingen av slagets redsler oppsiktsvekkende troverdig skildret, også sett med dagens øyne. Jeg bruker betegnelsene 'dokumentardrama' og 'drama-dokumentar' som Paget (1998: 82 f.). Hovedforskjellen går henholdsvis mellom fiktive hendelser som framstiller deler av en faktisk historisk hendelse eller situasjon, og en hendelsesrekke basert på en virkelig historisk begivenhet.

Tony Garnett og Ken Loach, som henholdsvis produserte og regisserte *Cathy Come Home* (BBC1 1966. Sendt som *Wednesday Play*), hadde en visjon om hva fjernsynsdrama skulle være, og de var sterkt medvirkende til etableringen av et nytt format: «It was Garnett, MacTaggart and Loach who reversed this situation and so smashed the form of television drama, remoulding it in a new image» (MacMurrough-Kavanagh 1997: 249). Hva kjennetegnet så det nye formatet? De ville skape et nytt visuelt språk og et nytt dramatisk univers innen rammen av allmennkringkastingen hvor poenget var å framstille «'real life', as it is lived and felt by 'real people'» (MacMurrough-Kavanagh 1997/98: 12). Dramaene forsvant ut av studioene for å oppsøke folks hverdagslige omgivelser. Den nye sjangeren fikk som en følge av dette betegnelsen 'drama-doc'. Sendetidspunktet for disse 'sosiale dokumentene', som *Up the Junction* (BBC1 1965. Sendt som *Wednesday Play*) og *Cathy Come Home*, var etter kveldsnyhetene. Dette bidro til å skape 'flow' mellom virkelighet og drama, og gjorde dermed skillet mellom de to forestillingsverdenene mindre. Dramaet fikk et snev av virkelighet over seg (: 12). John Fiske hevder at fjernsynet er realistisk i sitt vesen. TV framstår som et realistisk medium fordi det benytter diskursive konvensjoner til å framstille virkeligheten på en overbevisende måte. Fjernsynet formidler ikke selve virkeligheten, men en mediert og skapt virkelighet. Like fullt er det et realistisk medium (Fiske 1994: 21). Mye av fjernsynsmediets øvrige sendeskjema omhandler og forholder seg til virkeligheten gjennom blant annet faktaprogrammer, nyhetsendinger og dokumentarer. Kringkastingsmediet og de fleste programformater problematiserer sjelden referansen mellom framstilling av virkeligheten og virkeligheten selv. Fiksjonsstoffet på fjernsynsskjermen faller sammen med resten av programtilbudet. Raymond Williams' «flow»-begrep er derfor nyttig for å forstå den essensielt realistiske rammen fjernsynsdramaet produseres, presenteres og oppleves innenfor.

Selve kjernen i dokumentardrama er nærheten til virkeligheten: Det har en pretensjon om å si noe viktig om verden. På et eller annet plan impliseres det at det er «sannheten» som formidles. Dokumentardrama passer godt inn i TV-mediets tradisjonelle rolle som sannhetsformidler. *Cathy Come Home* grep rett inn i et samfunnsproblem; hjemløshet. Dramaet viste hvor virkningsfullt fjernsynet kunne være for å sette sosiale problemer på dagsordenen (MacMurrough-Kavanagh 1997/98: 13). Det er imidlertid viktig å påpeke at hybridformer av drama og dokumentar ikke var en ny oppfinnelse på 1960-tallet. Dette var vel etablerte innen film, teater og kringkasting før blandingsformens store oppsving i fjernsynet i 1960-årene (Caughie 2000: 103). De første drama-dokumentarene i fjernsynsmediet ble produsert på 1950-tallet. De behandlet temaer som alenemødre, prostitusjon, streiker, handicappede barn osv. Produksjonsteknisk var de også

⁴ Navnet ble skapt av pressen, og ble sjelden eller aldri brukt av forfatterne selv (Caughie 2000: 58; Hill 1997: 21).

banebrytende fordi noen av scenene ble tatt opp på location, med vanlige folk i bakgrunnen av de nøyte innstuderte skuespillerne (Shubik 1975: 36 f.).

Institusjonalisering av fjernsynsdramaet i Storbritannia

Én forklaring på fjernsynsdramaets posisjon i Storbritannia er måten de ble presentert på, og den faste frekvensen i utsendelsene. Fjernsynsdramatikken ble institusjonalisert gjennom faste programposter som *Armchair Theatre* (ITV 1956–69; 1970–74), *Story Parade* (BBC2)⁵ og *Theatre 625* (BBC2 1964–68), samt *Wednesday Play* (BBC1 1964–70) og arvtakeren *Play for Today* (BBC1 1970–84). I fjernsynets barndom på 1950- og 1960-tallet falt dessuten elementer som sendeskjema og sjanger på plass. Dramaene fikk en bestemt plass innen sendeskjemaene og kringkastingsstrukturen. De faste programpostene for dramatik skapte seervaner og ukentlige forventninger (Corner 1991: 13).

1960-tallet var tiåret som etablerte de tre nevnte formatene og fjernsynsdrama som en egen mediespesifikk sjanger. Ifølge Ken Loach var regulariteten i utsendelsene medvirkende til å befeste den posisjonen enkelt-dramaet hadde i Storbritannia på 1960- og 1970-tallet. Ukentlig nådde de et stort publikum med utfordrende dramatik. Fjernsynsfiksjonen hadde sting og så på samtiden med et blikk som var annerledes enn det nyhetene serverte:

Plainly, what does have an impact is [seeing something] week after week, like the old *Wednesday Play*. We were on the air week after week, and people tuned in with the intention of viewing something, and therefore you can effect how they see the world. You could do it regularly, and you had a big audience. Those were the two things, both of which I think have now disappeared. (Loach intervjuet i Keighron og Walker 1994: 196)

Fjernsynets første tiår var direktesendingenes periode. Begrensningene i hva man kunne vise hadde innvirkning på de stilistiske virkemidlene. John Corner argumenterer for at disse sendingene var grunnleggende for mediets sosiale ethos: Umiddelbarhet og spontanitet var verdier i seg selv. I tillegg var den faktiske samtidigheten i overføringen med på å opprettholde forbindelsen mellom institusjon og publikum (Corner 1991: 14).

De teknologiske forbedringene er et viktig element i den historiske utviklingen av fjernsynsdramaet, uten at det er eneste årsak til fjernsynets sentrale plass i det britiske etterkrigssamfunnet. Fjernsynet spilte også en betydelig rolle som formidler av populærkultur og et sosialdemokratisk samfunnssyn (: 14). Dette poenget, som først ble brukt av Raymond Williams (i

⁵ Sendeperiode for *Story Parade* har ikke vært mulig å oppdrive, men serien gikk i hvertfall i 1964 (Vahimagi 1994: 122). Der jeg senere ikke angir kanal og sendeperiode/sendetidspunkt, mangler opplysninger om det. Som

«Drama in a Dramatised Society» (1989 [1974]), blir ofte benyttet for å forklare hvor viktig det er med kultur, og særlig drama, i et massemedium som fjernsynet. Fra 1950-tallet og framover overtok TV kinoens og teatrets plass som den største scenen: «Yet in some ways television was now replacing the cinema as the major dramatic institution» (R. Williams 1990: 57).

Sidney Newman, amerikansk fjernsynsprodusent, var en viktig skikkelse i denne perioden. Han ledet arbeidet med *Armchair Theatre* fra 1958. Fra før fantes *Television Playwright*, hvor forfattere fikk kringkastet sin dramatikkk hver tirsdag. Newman gjorde underverker med *Armchair Theatre*, og fikk lokket forfattere som Harold Pinter, Alun Owen og Bill Naughton til seg. ITV-selskapet ABC TV lå på denne tiden foran BBC når det gjaldt oppmerksomhet rundt dramatiseringen (Shubik 1975: 38). Da Newman gikk til BBC i 1963 omstrukturerer han drama-avdelingen. Han forutså at den allerede betydelige mengden dramaproduksjoner kom til å øke enda mer. Derfor delte han avdelingen inn i mindre og mer effektive enheter: enkeltproduksjoner, serier og føljetonger (: 39). Dagens inndeling av BBCs drama-avdeling stammer fra denne organiseringen.

Newman brakte også med seg økt bevissthet om publikums atferd til BBC. Et generelt problem med enkeltproduksjoner er at det er vanskelig å bygge opp publikumslojalitet fordi det hver uke er nye ansikter, nye historier og ny tematikk å forholde seg til. Før Newmans æra var dette noe av BBCs problem. Det var lite kontinuitet og konsistens enten det gjaldt stil eller innhold (: 39). Vignetten *Wednesday Play* ble brukt av BBC1 i årene 1964-1970 for å bygge opp et merkenavn for deres egenproduserte dramatikkk. Da fortsatte programserien under navnet *Play for Today* (BBC1 1970-84). De første seks årene fram til navneskiftet, er blitt kalt den formative perioden for britisk fjernsynsdrama (MacMurragh-Kavanagh 1997/98).

Wednesday Play var Sidney Newmans idé. Serien var et resultat av Newmans reorganiseringen av BBCs dramadivisjon, og erstattet *First Night* (BBC TV 1963–1964) og *Festival* (BBC TV 1963–64), som enkeltproduksjonene tidligere var delt inn i. Ved siden av mer populære og kommersielle serier som *Doctor Who* og *The Forsyte Saga* skulle *Wednesday Play* være en «paraply»-serie med enkelt-dramaer som i stedet for bred publikumsappell skulle ha sosial betydning og kulturell egenverdi (MacMurragh-Kavanagh 1997/98: 11). Newmans visjon var å produsere dramaer som var opptatt av samtiden, og som gjerne var kontroversielle. De skulle «[...] dramatise the moment of change, [and be] the turning point in contemporary society» (Sidney Newman, sitert i MacMurragh-Kavanagh 1997/98: 11).⁶ En av grunnene til navnebyttet var at Newman ville forsøke å unngå en del av den kritikken som hadde framkommet i pressen i

regel fører jeg bare opp disse opplysningene første gang jeg nevner dramaene og filmene. Se for øvrig referanselisten.

⁶ Newman-sitatene stammer fra en korrespondanse MacMurragh-Kavanagh hadde med ham i 1997.

forbindelse med *First Night* og *Festival*. Newman lofte i forbindelse med lanseringen av *Wednesday Play* at dramaene skulle inneholde mindre *kitchen sink* og sex, og i stedet fokusere på gode fortellinger. Ironisk nok ble de sidene ved *First Night* som møtte sterkest kritikk, videreutviklet under den nye vignetten:

In a sense, the 'Wednesday Play', [...] was attempting a tabloid approach to the audience and succeeding in selling itself on sex, violence and the sensational. Probably the best remembered play of the season [1965] was *Up the Junction* with its abortion scene; now the programme was attaining an image of presenting 'social conscience' and 'working class' (an alternative name for 'kitchen sink') drama. (Shubik 1975: 75)

På tross av dramaenes felles tittel, *Wednesday Play*, var ikke produksjonene som inngikk der homogene. Til det spriker både dramaene og produsentenes visjoner for mye. To trekk ga likevel programserien en helhet: Alle skuespillene uttrykte på en eller annen måte et samfunn i forandring. Og det er de stykkene som mest åpenlyst gikk inn i sosiale og samfunnsmessige konflikter som er blitt stående igjen som det vi forbinder med *Wednesday Play*. Peter Watkins, James MacTaggart, Tony Garnett og Ken Loach er framtrepende representanter for denne perioden i britisk fjernsynshistorie. Hver for seg var de innovatører innen fjernsynsdramaet. De stod for en politisert og samfunnsengasjert dramatik som tok de svakes parti. Produksjoner som *Culloden*, *Up the Junction* og *Cathy Come Home*, er fremdeles sentrale i den kollektive britiske bevissthet (MacMurrough-Kavanagh 1997: 248 f.).⁷

Den gylne perioden varte ikke evig, selv om arvtakeren *Play for Today* holdt det gående utover i 1970-årene. Tidlig på 1970-tallet var det en sterk nedgangen i antall enkeltproduksjoner i dramasektoren i BBC (Gardner og Wyver 1983a: 114). Én forklaring er at det er mye billigere å produsere serier fordi kostnadene kan spres over et budsjett som gjelder flere episoder. Enkeltproduksjonene derimot starter alltid på bar bakke; man må bygge opp nye kulisser, sette sammen et produksjonsteam og et nytt ensemble med skuespillere hver gang. Serier skaper dessuten seervaner. Suksessrike serier trekker til seg store publikumsmasser fra én til flere ganger ukentlig. Enkelt-dramaet kan ta sjanser fordi det ikke er så avhengig av store tilskuertall. Dermed kan det også bryte konvensjoner og utfordre folks normer både når det gjelder stil og innhold (: 118 f.). Tradisjonelle enkelt-dramaer er nærmest utradert i dag. En grov generalisering er at man før fikk filmet teater og fjernsynsdrama, mens det fra 1980-tallet og framover er spillefilmer i mer tradisjonell forstand som fyller formatet. Channel 4 har vært viktige for denne vendingen med *Film on Four*. På 1980-tallet forstod TV-kanalen at de kunne øke profitten ved først å sende filmene på

⁷ *The Observers* lesere kåret i 1999 de hundre største fjernsynsøyeblikkene. Inne på listen finner vi blant annet *Cathy Come Home*, over tredve år etter at den ble vist første gang (*The Observer* 12-09-1999).

kino, og så beholde de eksklusive TV-rettighetene selv. *My Beautiful Launderette* (1985) var filmen som markerte denne vendingen. Den var produsert for fjernsynet, men visningen under Edinburgh Film Festival overbeviste Channel 4 om at de skulle sette den opp på kino først. På slutten av 1980-tallet hadde Channel 4, gjennom *Film on Four*, vært involvert i over 150 spillefilmer. Filmer som *Four Weddings and a Funeral* (1994), *The Crying Game* (1992), *The Madness of King George* (1994) og *Shallow Grave* (1994) er alle velkjente kinofilmer, produsert av Channel 4. BBC har også kastet seg på denne bølgen med filmer som *Priest* (1994), *Truly, Madly, Deeply* (1991) og *The Snapper* (1993). Synergieffekten fra kinovisninger har gjort fjernsynsfilmen til en attraktiv inntektskilde. Enkeltproduksjoner blir likevel fortsatt produsert direkte for fjernsyn. Spesielt kostymedramaer og litterære adaptasjoner er populære innenfor dette formatet. Om Jane Austens *Persuasion* (BBC2 1995) skrev fjernsynsmagasinet *Radio Times* følgende: «The BBC – henceforth the Bonnets and Breeches Corporation, Purveyors of Quality Costume Dramas – has been dusting off its carriages once again.» (15–21-04-1995: 25).

Den største forskjellen innen fjernsynets dramasektor i dag i forhold til tidligere, er at fjernsynsteatret er dødt. De viktigste bruddene i den teknologiske utviklingen er fargefjernsyn, videoredigering og én-kameraproduksjon. Forfatterne fikk mulighet til å tenke filmatisk, ikke fjernsynsdramaturgisk, når de skrev manus: «Scripts became screenplays» (Rose 1993: xv). Man kan tydelig se denne utviklingen på fjernsynskanalenes bruk av nye vignetter: *Play for Today* og *Thirty Minute Theater* ble erstattet av *Screen One* (BBC1) og *Screen Two* (BBC2). Filmen gjorde sitt inntog i fjernsynsuniverset, og erstattet det tradisjonelle enkeltstående fjernsynsdramaet. *Streetlife*, som jeg analyserer senere i oppaven, er et eksempel på at film har overtatt denne plassen i sendeskjemaet.

Hva med de to andre formatene, serien og føljetongen, innen fjernsynets dramasektor?

Serien og føljetongen

Serien og føljetongen har en parallell historie til enkeltdramaet, men de har ikke forandret seg like mye. Her råder politiserier og hverdagssåper, kostymedramaer og litterære adaptasjoner fremdeles grunnen. Disse formatene har fått mye mindre oppmerksomhet, spesielt fra akademikere, fordi de betraktes som mindre kontroversielle, progressive og nyskapende. Serier som politiserien *Dixon of Dock Green* (BBC-TV 1955–76), klassiske føljetonger som *Brideshead Revisited* (ITV 1981) og endeløse føljetonger (hverdagssåper) som *Coronation Street* (ITV 1960–) og *Brookside* (Channel 4 1982–) utforder ikke folks politiske og sosiale oppfatninger på samme måte som *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil* (BBC1 1974. John McGraths drama om Englands utnyttelse av de

skotske *highlands* i tre forskjellige tidsperioder, underforstått til alle tider. Sendt som *Play for Today*), *Boys from the Blackstuff* (BBC2 1982. Alan Bleasdales serie på fem dramaer om arbeidsløshet i Liverpool under Thatcher-æraen) eller *Four Days in July* (BBC 1984. Mike Leighs hverdagsdrama om konflikten i Nord-Irland).

Sammenliknet med 1960- og 1970-tallet har utviklingen i senere tid gått mot økt kommersialisering. Dramaene sentrerer seg i stadig større grad om personlige relasjoner, ikke om de store temaer som historie, politikk og samfunn (Gardner og Wyver 1983b: 127). Det kan innvendes at personlige relasjoner speiler eller reflekterer politiske og samfunnsmessige forhold. Er nyere dramaer som fokuserer på menneskers hverdagsproblemer apolitiske? Eller ligger det samfunnskritikk også her, uttrykt på en mer subtil måte enn i de gamle progressive, politiske dramaene? Kan realistisk TV-dramatikk være samfunnskritisk uten å avdekke reelle eller imaginære ideologiske strukturer? Finnes det en kritisk realisme som ikke er politisk? I analysene vil jeg forsøke å svare på noen av disse spørsmålene.

Føljetongens kringkastingshistorie starter på slutten av 1920-tallet i BBC Radio og fortsetter utover i 1930-årene (Kerr 1982: 14; R. Williams 1990: 61; Briggs 1995:103, 157 f.). BBC sendte sin første klassiske fjernsynsføljetong i 1951, som også var den første fjernsynsføljetongen overhodet (Kerr 1982: 14). Det er ganske store forskjeller mellom produksjonene i dette formatet. Føljetongene, bortsett fra den endeløse føljetong, er kjennetegnet av at de er endelige, bestående av noen få episoder med et avsluttet handlingsforløp. Dramaene sentrerer seg rundt en eller to hovedpersoner, fortellingen er «enkel» og den forgreiner seg ikke utover andre enn et fåtall bipersoner.⁸ Den klassiske føljetongen er tilnærmet synonym med den litterære adaptasjonen, og er nærmest å betrakte som en egen fjernsynssjanger. Betegnelsen er i allment bruk, og formatet er med på å definere britisk fjernsyn, spesielt i utlandet. Sjangeren er et uttrykk for den kvalitet som britisk fjernsyn har i offentligheten, også fordi begrepene om 'art television' og 'kostymedrama' er innarbeidet i sjangerforståelsen (: 6). Av klassiske føljetonger på 1980-tallet finner vi adaptasjonene *Brideshead Revisited* (ITV 1981, etter Evelyn Waugh's roman), og *The Jewel in the Crown* (ITV 1984, etter Paul Scotts *The Raj Quartet*). Den klassiske føljetongen står fortsatt sterkt utover 1990-tallet. Eksempler på det er *Middlemarch* (BBC 1994), *Pride and Prejudice* (BBC 1995) og *Vanity Fair* (BBC 1998). I hele eller deler av denne perioden har de endeløse føljetongene *Coronation Street* (ITV 1960-), *Brookside* (Channel 4 1982-) og *Eastenders* (BBC1 1985–2001) surret og gått. Vi kan også se en grovdeling av formatene mellom kringkasterne. Mens ITV hadde

⁸ Med denne definisjonen spiller Kerr eksplisitt ball med Christine Geraghtys definisjon av den «evigvarende» («continuous») føljetong, som *Coronation Street* (Geraghty 1981).

stor suksess med såpeoperaer som *Emergency Ward 10* (1957–67), *Crossroads* (ITV 1964–88) og nevnte *Coronation Street*, ble de klassiske føljetongene institusjonalisert av BBC.

Fra 1970-tallet er *Days of Hope* (BBC1 1975) av de mest kjente realistiske produksjonene.⁹ Den sparket dessuten i gang en realismedebatt, som jeg kommer tilbake til senere. Fra 1980-tallet er Alan Bleasdales *Boys from the Blackstuff* (BBC2 1982) et realistisk høydepunkt. 1990-tallets vri på ramsalte realistiske skildringer av arbeiderklassen finner vi i *Family* (BBC 1994. Skrevet av Roddy Doyle og regissert av Michael Winterbottom). Her følger vi en irsk familie i fire episoder, hvor de fire familiemedlemmene er hovedperson i hvert sitt avsnitt.¹⁰ *Common as Muck* (BBC1 1994/97, skrevet av William Ivory) er et samtidsdrama fra 1990-tallet skåret over den sosialrealistiske lest med nok humor til at det ikke blir traurig. *The Crow Road* (BBC2 1996, etter Iain Banks roman) er samtidsrealisme med en metafysisk dimensjon og fabulerende fortelleform. Hanif Kureishis *The Buddha of Suburbia* (BBC 1993) endte opp som en nostalgitrip tilbake til 1970-tallet. Produksjoner som dette, om den nære fortid, bærer ofte preg av å være moderne kostymedramaer. Synlige særpreg er detaljert tidskoloritt og hyperbolske framstillinger av tidsånden. *Our Friends in the North*, som jeg skal analysere, er ikke en litterær adaptasjon, men den omhandler den nære fortid. Det er relevant å spørre seg om denne føljetongen er et realistisk, moderne kostymedrama. *Rhodes* (BBC1 1996) var et stykke historisk realisme, og en dyr og massiv fiasko (*Radio Times* 14–20-12-1996: 22).

Serien er, sammen med den endeløse føljetongen, på mange måter fjernsynets langsiktige kontrakt med seerne. Programleggere og markedsavdelinger er opptatt av seerlojalitet og det skapes blant annet gjennom vellykkede og årelange serier. Serier er derfor som regel et produkt av kringkastingsselskapet, slik at de kan legge føringer på produksjonene i et forsøk på å redusere faren for fiasko. Serieformatet har kanskje vært det mest stabile av de tre. Politiserien har lange tradisjoner i Storbritannia, med *Dixon of Dock Green* som den mest langvarige av alle (BBC 1955–1976). På 1970-tallet står *The Sweeney* (ITV 1975–76; 1978) fram som en hardkøkt politiserie hvor 70-tallshedonismen ble dyrket. På 1980- og 90-tallet gikk *Inspector Morse* (ITV 1987–2000) og *Cracker* (ITV 1993–1996). Politi- og detektivsjangeren finner seg godt til rette i serieformatet fordi kriminalsaker med sin harmoni-disharmoni-harmoni-struktur egner seg for episoder som varer fra 40-120 minutter. På 1990-tallet har også serier med regional setting fylt opp

⁹ Jeg velger å klassifisere den som føljetong, som Bondebjerg og Brandt også gjør (Bondebjerg 1993: 274; Brandt 1981a: 28). Den har imidlertid også blitt kalt serie av enkeltdramaer, serie av fjernsynsfilmer og miniserie (Bennett mfl. 1981: 302; McArthur 1980: 49; Lapsley og Westlake 1988: 176; Vahimagi 1994: 222). *Days of Hope* er i fire avsnitt, de samme personene går igjen, og handlingen er sammenhengende på tross av at det går noen år mellom hver episode.

¹⁰ John Hopkins gjorde dette allerede i 1966 med *Talking to a Stranger* (BBC2. Sendt som *Theatre* 625).

kveldene på BBC (ofte søndager) med postkortrealisme. *Heartbeat* (ITV 1992–, politiserie fra den engelske landsbygda), *Hamish Macbeth* (BBC1 1995–1997, politiserie fra Skottland) og *Ballykissangel* (BBC1 1996–2001, landsbyliv i Irland) er eksempler på dette.

Filmen har på mange måter erstattet fjernsynsdramaet. Channel 4s satsing på filmer viser denne vendingen. Dramaproduksjonene har gått mot hele serier og føljetonger fordi det er lettere å finne investorer og utenlandsk kapital til dem, og de er lettere å selge utenlands. Kostymedramaene og de litterære adaptasjonene er populære utenfor de britiske øyer fordi de ofte tegner et bilde av Storbritannia som er basert på myter og populære forestillinger om tidligere viktoriansk storhet, historisk sus og litterære forelegg. Det store antallet klassiske adaptasjoner, kostymedramaer og historiske dramaer er et tegn på økt kommersialisering. Fjernsynet i Storbritannia har alltid vært parasittær på teatret. Utviklingen mot kostymedrama og «period pieces» innen BBC kan forklares med en liknende strømning i teatret på begynnelsen av 1980-tallet (Gardner og Wyver 1983b: 128). Denne trenden kan imidlertid spores helt tilbake til 1960-årene da forandringer inntraff som en følge av økonomiske faktorer både innad i BBC og i samfunnet ellers. Fra å være kulturens fyrtårn beveget BBC seg inn i kostnadseffektivitetens epoke: «Slowly accountancy, rather than 'creativity', became the most important talent. Nowhere was this more important than in the single play» (: 118).

Britisk fjernsynsdrama er et stort felt. Dette har bare vært en kort skisse av en mangfoldig tradisjon. Jeg vil nå konkretisere prosjektets spesifikke spørsmål og problemstillinger, som dreier seg om realisme generelt og britisk fjernsynsfiksjon spesielt.

PROBLEMSTILLING OG UTVELGELSESPROSESS

Formålet med denne oppgaven er tosidig. Først vil jeg undersøke teori rundt det problematiske begrepet 'realisme', inkludert det mer underordnede 'naturalisme'. Hva forstår vi med realisme i dag? Hvilke teoretiske retninger og diskusjoner har bidratt til dagens forståelse? Deretter vil jeg analysere tre britiske fjernsynsdramaer, alle sendt på BBC. De faller innenfor hvert sitt format: én serie, én føljetong og én fjernsynsfilm. De er eksempler på forskjellige realistiske manifestasjoner i britisk fjernsynsdramatikk. Dramaene har status som konkrete, historiske enkeltverk – ikke som representanter for formatet. Jeg analyserer dramaproduksjonene utfra følgende ledespørsmål:

- Hvilke visuelle blikk er det som strukturerer henholdsvis *Our Friends in the North*, *This Life* og *Streetlife*?
- Hvilke temaer behandler dramaene?

- Hvilken realistisk representasjonsform bruker det enkelte dramaet for å vise hvordan «virkeligheten» er?

Hvis man godtar aksiomet om at realismens mål er å vise oss *how things really are* (Hill 1997: 57; R. Williams 1988: 259; Millington 1993: 127), er ambisjonen her å svare på hvordan disse dramaene gjør nettopp dét. Til sammen gir dette tre innfallsvinkler til dramaene: analyse av den visuelle stilen, tematiske trekk og bestemmelse av hvilken realistisk representasjonsform de benytter. Tre dramaer dekker ikke alle mulige eller tenkelige former for realisme. De faller innenfor en større gruppe tekster som kan kalles realistiske. Denne gruppen – britiske realistiske fjernsynsdramaer – har visse likheter. Robin Nelson argumenterer for at det finnes markante forskjeller mellom dette spektret av realistiske tekster. Det vil alltid være vanskelig å gjøre uttømmende undersøkelser av et slikt felt, men det forhindrer en ikke i å finne fram til ulike idiolekter blant «familien» av realistiske fjernsynsdramaer (Nelson 1997: 112). Utvalget er ikke representativt for generelle tendenser ved britisk realistisk fjernsynsdrama. Formålet med analysene er å få fram mulige representasjonsformer, ikke en definitiv undersøkelse (jf. Caughie 2000: 169).

Utvelgelsen er styrt av intuitive vurderinger og pragmatiske hensyn. Til grunn for utvalget ligger det en antakelse om at det finnes forskjellige realistiske representasjonsformer innenfor sekkebetegnelsen realistisk fjernsynsdrama. Jeg har dessuten begrenset utvalget til BBC. BBC Drama Group er delt inn i formatene radiodrama, serie, føljetong og film/enkeldrama. Det er bare fjernsynsmediet jeg ser på, derfor faller den første kategorien av naturlige årsaker ut. De tre andre er definert slik:

- **A series** - creates characters and uses them to tell a self-contained story each week (*Ballykissangel, Casualty, Silent Witness*).
- **A serial** - is a single story told over a finite number of episodes (*David Copperfield, Nature Boy, Wives & Daughters*).
- **A single film** - is a self-contained story, usually told over 75-90 minutes.

(BBC Production. Drama Group 2000)

Formatene er nokså ulike formelt sett. For å få bredde i utvalget har jeg valgt ett drama fra hver kategori. Om det ikke finnes tre forskjellige realismeformer blant dem, er det grunn til å tro at det i det minste finnes variasjoner mellom produksjoner som tilhører forskjellige formater.

Som oppgavens undertittel sier, er det realismeteorien – realisme som teoretisk problem – som er utgangspunktet. Tekstanalysene er likevel ment å være mer enn illustrasjoner av den teoretiske diskusjonen. Dramaene er selvstendige verk og blir analysert som det. Jeg analyserer hvert enkelt drama for å forstå hva realistiske tekster *kan* være. Slik sett er realismeteorien relevant for analysene. Jostein Gripsrud argumenterer for det samme i sin studie av *Dynastiet*. Hans analyser av

konkrete episoder sier noe om *Dynastiet* som helhet og hele såpeoperasjangeren. Men han analyserer også de enkelte episodene som selvtilstrekkelige tekster, som noe mer enn eksempler på *Dynastiet* som såpeopera (*Dynastiets* strukturelle særegenheter). Føljetongen *Dynastiet* blir både behandlet som en autonom tekst og som eksempel på et abstrakt såpeoperasystem (Gripsrud 1995: 200).

Mitt opprinnelige ønske var å si noe om det realistiske fjernsynsdramaet i Storbritannia på 1990-tallet. Det viste seg raskt å være altfor omfattende. Selv innenfor en avgrensning på for eksempel ett år er antallet dramaer relativt stort. Selv om Raymond Williams (1977a) har rett i at fjernsynsdrama må ses i et historisk perspektiv, vil et synkront snitt begrense omfanget og valgmulighetene i positiv retning. Dette utelukker ikke at dramaene er historiske tekster. De tilhører en tradisjon og må forstås i en historisk ramme. Et historisk perspektiv på fjernsynsdrama er forenlig med en synkron utvelgelsemåte.

Et annet praktisk problem er at langt fra alle fjernsynsproduksjoner er tilgjengelige til enhver tid.¹¹ Jeg var med andre ord på jakt etter dramaer som var produsert og vist nær hverandre i tid, og som utfra en intuitiv forståelse tilhørte et vidt, udifferensiert og ennå ikke definert realismebegrep. Rent praktisk måtte det også være mulig å få tak i dem. Intuisjon gir ikke sikker erkjennelse, men det er legitimt å benytte denne erkjennelsesformen i den fasen hvor hypoteser utarbeides, spørsmål formuleres og analyseobjekter velges (Lübcke, red. 1994: 218). Utfra en slik erfaring mente jeg at *Our Friends in the North* (1996), *This Life* (1996-97) og *Streetlife* (1995) var realistiske.¹²

¹¹ Peter Schepelern har treffende sagt at fjernsynsproduksjoner er, som mye annen populærkultur, allment tilgjengelig på et gitt tidspunkt (i dette tilfellet sendetidspunktet), mens de i ettertid er vanskeligere å få tilgang til enn Vatikanets regnskap (1990a: 12).

¹² *This Life* og *Streetlife* så jeg selv da de gikk på henholdsvis svensk og norsk fjernsyn (*This Life* har også gått på NRK, men jeg fulgte den på Sveriges Television.). *Streetlife* og hele andre sesong av *This Life*, tok jeg opp på video. Den første sesongen av *This Life* kjøpte jeg på video fra Storbritannia. *Our Friends in the North* ble jeg gjort oppmerksom på av Georgina Born (se note 13, s. 14). Jeg kjøpte første halvdel av føljetongen på video, mens de resterende fire episodene velvilligst ble tatt opp av Michael McDonald ved Department of Film & Media Studies, University of Stirling.

Min hypotese om at det er relativt store forskjeller mellom de realistiske dramaene, ble langt på vei bekreftet av Georgina Born (1998).¹³ Hun sammenliknet *This Life* og *Our Friends in the North* for å vise de til dels store forskjellene i BBC-produksjonenes estetiske diskurser. Hennes funn var interessante og inspirerende fordi jeg allerede hadde gjort meg liknende tanker. Borns tentative analyse stiller spørsmålet om ikke *Our Friends in the North* tenderer mot pastisj. Hun mener den televisuelle sosialrealismen er i ferd med å bli gammel og inautentisk fordi den baserer sin framstilling på en heroisk og tragisk oppfatning av historiske prosesser og en marxistisk moralisme. *This Life* derimot representerer ifølge Born et brudd med det tradisjonelle britiske sosialrealistiske dramaet. Mens *Our Friends in the North* framstiller «Northern working-class»-maskulinitet og klassepolitikk, handler *This Life* om seksualitet, homoseksuell maskulinitet, terapi og hedonisme. Hun påstår at den sosiale kritikken som sosialrealismen bedriver, er blitt banalisert gjennom for mange repetisjonsøvelser. Estetikken er blitt overflødig og den politiske moralismen har stivnet. Som eksempel på sosialrealisme fra samtiden nevner hun *Streetlife*. De sosialrealistiske filmene har ofte en regional setting, som denne fjernsynsfilmen (Born 1998: 18). Enkelt-dramaet og fjernsynsfilmen har nærmet seg kinofilmen i form og innhold de siste 15-20 årene. Formatet er ifølge Born blitt generisk på en negativ måte. De fleste fjernsynsfilmer som BBC har produsert i nyere tid, er reproduksjoner av eksisterende sjangre som klassisk kostymedrama, sosialrealisme og ungdomsfilmer inspirert av Quentin Tarantino. Dette er ikke lenger formatet for den auteurdrevne, fornyende fjernsynsdramatikken. Nå blir filmidéer unnfanget i BBCs Single Drama-avdeling, for så å bli overlatt til en forfatter. I gamle dager var det motsatt; forfatteren skrev manus i sitt lønnkammer og sendte det til BBC med håp om å få det produsert.

Forskjeller i de estetiske diskursene vil jeg behandle senere i denne oppgaven. Borns etnografiske internstudie av BBC Drama Group, som var en del av et større BBC-studium, viste at det fantes mange kontroverser både med å bestemme hva som skulle produseres, og under selve produksjonsprosessen. Enkelte mente *Our Friends in the North* var viktig og banebrytende, mens andre kritiserte den for å være utdatert fordi den var i slekt med de sosialrealistiske dramaene på 1960- og 70-tallet. *This Life* ble framhevet som innovativ fordi serien var fri for narrative løsninger og uten en dominant narrativ stemme. Såpeserier og serier ble sett på som det mest egnede formatet for samtidsdramatikk (Born 1998: 16).

¹³ Hun holdt en forelesning ved Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo, våren 1999. Forelesningen var basert på paperet «BBC Television Drama: Aesthetic and Corporate Dynamics», opprinnelig presentert for Drama Graduate Seminar ved Cambridge University, 5-3-1998. Jeg refererer til dette i det følgende, som hun var vennlig nok til å la meg kopiere. På grunn av en langvarig kamp med BBC om hva hun kunne publisere har jeg ikke anledning til å sitere henne, men jeg fikk tillatelse til å bruke hennes funn og referere til dette forelesningsmanuset.

Min intuitive utvelgelse sammen med Borns undersøkelser og analyser tyder på at det i det minste finnes *noen* forskjeller mellom disse dramaene. Forskjeller som er store nok til at det er verdt å se nærmere på deres realisme.

STRUKTUR

I kapittel 2 går jeg inn i litteraturen om realismeteorier for å etablere et analytisk anvendelig realismebegrep. Jeg tar for meg forskjellige betydninger og diskusjoner av 'realisme' og 'naturalisme'. Hva realisme er og bør være, har til dels vært intenst diskutert innen litteraturen, teatret, filmen, filosofien og fjernsynet. For å få oversikt over teorien er jeg innom alle disse feltene. De diskusjonene, posisjonene og konkrete debattene jeg trekker fram leder mot et samtidig realismebegrep. Prioriteringene i kapitlet om realismeteorier er styrt av relevansen og innflytelsen på senere diskusjoner og dagens forståelse. Det ligger historiske føringer i utviklingen av begrepet, uten at jeg tar sikte på å gi en fullstendig oversikt. Målet med kapitlet er å ende opp med et analytisk anvendelig begrep om realisme og naturalisme. Forvirringen mellom disse to begrepene har til tider vært stor. Det er fare for å ende opp med en bred og allmenn definisjon av realisme som ikke har nok analytisk kraft til å fange opp forskjeller tekstene imellom. Da blir svarene på de spørsmålene som jeg stiller i analysene, trivielle og irrelevante. Jeg forsøker derfor å skille dem fra hverandre, så begge to kan stå som meningsfulle, analytiske kategorier.

Deretter vil jeg i kapittel 3 presentere John Caughies distinksjon mellom det dramatiske og det dokumentariske blikket. Denne analytiske tilnæringsmåten er hovedgrepet på alle dramaene. Jeg har valgt å presentere denne grundig fordi den er medie- og sjangerspesifikk (det vil si spesielt tilegnet britisk fjernsynsdramatikk) og fordi dette er den formalistiske delen av analysen som er felles for alle tre analysene. Når det gjelder de andre delene av analysene varierer det hva jeg trekker inn av relevant teori.

Kapittel 4 er en analyse av *Our Friends in the North*. Denne er mest omfattende fordi jeg her bruker plass på ytterligere forklaring og demonstrasjon av Caughies distinksjon. Det er dessuten dette dramaet som tydeligst viser de to blikkene i kombinasjon. Følgen er at kapittel 5 og 6, analysene av henholdsvis *This Life* og *Streetlife*, er kortere. Kapittel 7 bruker jeg til å plassere det realistiske fjernsynsdramaet i en større kontekst, hvor blant annet dets kulturelle verdi diskuteres. Her blir også det historiske perspektivet hentet inn igjen.

2. REALISMETEORI

Realism is an issue not only for literature: it is a major political, philosophical and practical issue and must be handled and explained as such – as a matter of general human interest. (Brecht 1977: 76)

To investigate realism in art is immediately to enter into philosophical territory - into questions of ontology and epistemology: of what exists in the world, and how that world can be known. (Terry Lovell 1980: 6)

I dette kapitlet vil jeg ta for meg realismebegrepet og det beslektede begrepet 'naturalisme'. Hovedfokuset vil ligge på realismen, men naturalismen er også relevant fordi termene ofte blir definert i forhold til hverandre. Det hersker ofte forvirring mellom hva som skiller dem. I mange tilfeller brukes de synonymt. På mange måter er naturalismebegrepet realismeteorien's stebarn i den forstand at naturalisme gjerne har en negativ klang, mens realisme brukes i positive ordelag. Som tittelen impliserer, plasserer jeg naturalisme innenfor realismens område.

Det hviler en historisk kontingens over begrepene. Jeg forsøker å holde meg til diskusjoner, teorier og betydningsnyanser som leder fram til og utdyper dagens bruk og forståelse av 'realisme'. Hensikten med dette teoretiske kapitlet er å lande på en forståelse av realisme, og naturalisme, som er relevante for analysen av de realistiske fjernsynsdramaene senere i oppgaven. Begrepene blir stadig redefinert gjennom polemikk og analytisk bruk. Denne begrepshistorien kan man sette parantes om, men aldri viske ut. Estetiske diskusjoner om realisme fører ofte over i filosofiske spørsmål og problemstillinger. Jeg starter derfor med det etymologiske opphavet til begrepene. Realisme har mange komplekse og tildels motstridende betydninger (Corner 1992: 97; Nochlin 1971: 13). Relasjonen til det like problematiske begrepet 'virkelighet' har bidratt til den manglende

klarheten i begrepsbruken. Linda Nochlin (1971) har vist at det finnes en klar linje innen vestlig åndshistorie, fra Platon og framover, hvor betydningsproblematikken diskuteres.

Det er primært tre perspektiver på realismen som er viktige for diskusjonen her. For det første er realismen, og naturalismen, en periodebetegnelse for litteraturen, billedkunsten og teatret. Den litterære realismen varte fra ca. 1830–1870, mens naturalismens storhetstid var fra ca. 1870–1910. De var kunstneriske, historiske retninger. Filmhistorien har også flere realistiske perioder. Foruten den realistiske Hollywood-film (i hvert fall ifølge enkelte framstillinger av den, jf. Bordwell, Thompson og Staigers begrep om «Classical Hollywood Cinema» (1985)), er den franske poetiske realismen og den italienske neorealismen kanskje mest kjente. Dernest er realismen en stil, et tverrickstnerisk temperament. Eksemplene fra de kunstneriske periodene viser at realisme er et fenomen på tvers av sjangre og kunstformer. Realisme er derfor flere stilretninger, men vi kan også bruke det som en vid term for å omtale et kunstnerisk temperament. Det tredje perspektivet er realisme som en kunstnerisk anskuelse. For Georg Lukács og Bertolt Brecht var realismen en måte å se verden på. Jeg vil i løpet av dette kapitlet berøre alle disse perspektivene.

Diskusjonen rundt fjernsynsdramatikk og fjernsynsfiksjon har alltid vært avsondret fra resten av det fjernsynsteoretiske feltet. Slektskapet til film- og litteraturstudier har vært mye tettere enn til andre fjernsynsstudier som nyhetsforskning, resepsjonsstudier, historiske studier etc. Årsaken er dels å finne i mangelen på egen mediespesifikk teori. Teori fra andre fagfelter er blitt importert for å analysere fjernsynsfiksjon. Et lite paradoks er at også nyhetsforskningen har benyttet teori og begreper fra narratologien. Dette har imidlertid foregått isolert fra fiksjonsstudiene. De to retningene har basert seg på to forskjellige retninger eller skoler. Nyhetsforskningen har brukt teori fra den angloamerikanske tradisjonen, mens fiksjonsstudiene har benyttet kontinental teori, i første rekke fransk. Det er fiksjon som er rammen for hva realisme og naturalisme er i denne sammenhengen. Jeg vil derfor ikke si noe om begrepenes forbindelse til nyhetsforskningen og andre fjernsynsstudier.

Sentrale spørsmål i det følgende er: Hvilke grunnbetydninger finnes det av 'naturalisme' og 'realisme'? Hva er filosofisk-, filmteoretisk-, litterær- og fjernsynsteoretisk realisme? Hvor går skillet mellom 'realisme' og 'naturalisme'? Hvilke former for realisme og naturalisme finnes i fjernsynsfiksjonen?

HVA ER REALISME OG NATURALISME?

Raymond Williams har gått grundig gjennom naturalisme- og realismebegrepets opprinnelse, spesielt i *Keywords* (1988). Jeg vil i denne første delen stort sett forholde meg til dette oppslagsverket.

Naturalisme

Naturalisme inneholder ifølge Williams minst tre betydninger (jeg tar her kun for meg naturalisme innen kunst og litteratur). Den første referer til en «naturlig» måte å skrive på. Den andre betydningen henviser til den naturhistoriske formen for detaljert observasjon som har inspirert litterære framstillingsformer (spesielt Naturalismen: Zola, J.P Jacobsen etc). Primært er det denne andre betydningen som er blitt med over i 20. århundret. Den tredje formen for naturalisme er begrepets filosofiske og vitenskapelige betydning, som i følge Williams ofte er blitt utelatt fra kritisk diskusjon. Den vitenskapelige betydningen har utviklet seg som en følge av Darwins teori om naturlig utvalg. Den franske litterære naturalismen var opptatt av å benytte en liknende vitenskapelig metode i sine framstillinger. Dette kom til uttrykk både når det gjaldt studier av arv og miljø, og i beskrivelser og fortolkninger av menneskelig adferd. Naturtermer ble brukt for å årsaksforklare og skildre mennesket. Det medførte at det ble lagt stor vekt på personenes fysiske omgivelser. Miljøet påvirket og bestemte menneskenes handlinger, atferdstrekk og skjebne. Dette ble nitidig beskrevet ved hjelp av biologiske og naturalistiske termer, som i vitenskapen. Den detaljerte og statiske observasjonen var ikke poenget i seg selv. Miljøet og den fysiske verden var determinerende. Det var denne positivistiske tankegangen som krevde de detaljerte natur- og miljøbeskrivelsene (R. Williams 1988: 216 ff.; R. Williams 1977a: 65; R. Williams 1977b: 30, 32).

Raymond Williams' begrep om det naturalistiske dramaet (i *Television: Technology and Cultural Form*, (1990)) – både i teatret, i radioen og på fjernsynet – er ganske likt det Troy Kennedy Martin tenkte på da han oppfordret «Nats go home» i 1964.¹⁴ Naturalisme i denne sammenheng betyr ikke nærhet til virkeligheten, autentisitet eller liknende. Det betegner den

¹⁴ Troy Kennedy Martin skrev den polemiske artikkelen «Nats go home: first statement of a new drama for television» i 1964. Poenget til Kennedy Martin er at den naturalistiske arven fra teatret er til skade for framveksten av en ny kunstform innen fjernsynsdramatikken. Kennedy Martin skrev opprinnelig for teatret, men markerte seg i BBC utover 1960-tallet. Dette kom til uttrykk i to serier. I 1961 startet han *Storyboard*, en serie som hadde som misjon å fremme en genuin og visuelt formsikker fjernsynsdramatikk. *Z Cars* (1962–1968) var Kennedy Martins og John McGraths suksessrike forsøk på å skape en politiserie med «gritty Northern realism». Serien sto i sterk kontrast til *Dixon of Dock Green*, som gikk i over tyve år (BBC 1955-1976), og som med Caughies ord var innbegrepet på arven fra Ealingstudioene (Caughie 2000: 92 f.).

naturalistiske teatertradisjonen fra Ibsen og Strindberg. Williams forteller hvordan radioteatret i mellomkrigsårene stadig utviklet seg i eksperimentell retning. Det lukkede scenerommet, som var typisk for 19. århundrets tradisjonelle teaterdrama, ble erstattet av bevegelser i tid og rom, forsøk med forskjellige former for dramatiske stemmer etc. Da fjernsynet kom, ble denne utviklingen reversert. Igjen ble det konvensjonelle kammerspillet fra teaterscenen favorisert. Fjernsynsdramaet levde opp til det naturalistiske idealet: «The drama of the small enclosed room, in which a few characters lived out their private experience of an unseen public world» (R. Williams 1990: 56). Etter hvert har det imidlertid utviklet seg et skisma mellom det naturalistiske teaterdramaet og det naturalistiske fjernsynsdramaet. Sistnevnte vokste fram på 1960-tallet, og er det jeg omtalte som Loach/Garnett-tradisjonen i første kapittel.

I malerkunsten ble 'naturalisme' og 'naturalistisk' brukt for å beskrive nær-observasjon og detaljert reproduksjon av virkelige objekter. Med de vitenskapelige fremskritt kom oppdagelsen om at det eksisterer prosesser og effekter som ikke lar seg avbilde eller framstille statistisk/fysisk fordi de ikke er tilgjengelige for visuell observasjon. Den vitenskapelige og den estetiske naturalismen skilte med dette lag. Naturalismen som kunstnerisk retning ble til en spesifikk stil hvor nøyaktig eksternt representasjon, i form av avbildning, ble målet. Det er dette termen først og fremst betyr i dag (R. Williams 1988: 218).

Realisme

Fremmedordboken gir flere definisjoner og betydninger av termen 'realisme'. Etymologisk stammer ordet fra det latinske 'res', som betyr ting eller sak, og det sen-latinske 'realis'. Filosofisk realisme forklares som «den lære at de allmenne begreper har virkelig eksistens». I forlengelsen av dette, innen vitenskapsteorien, betyr realisme den «oppfatning som går ut på at det eksisterer en ytre virkelighet uavhengig av våre forestillinger». Mer i tråd med tematikken i denne oppgaven defineres realisme innen litteratur og kunst som en «retning [...] som krever en naturtro, usmykket gjengivelse av virkeligheten». Med ett ord: 'virkelighetstroskap' (Berulfsen og Gundersen 1986: 298).

'Realisme' er et komplisert ord fordi det tilsynelatende hviler på to andre begreper som også har en vanskelig lingvistisk historie: 'virkelig' (det reale/«real») og 'virkelighet' («reality») (R. Williams 1988: 257 ff.). Betydningsinnholdet i 'realisme' har dessuten endret seg gjennom historien. Tidligere innebar realisme en påstand om universalenes objektive og absolutte eksistens (som for eksempel de platonske ideer). Før det 18. århundret forstod en realist 'det reale'/real/'virkelig' som en generell betegnelse på det sanne eller en essensiell kvalitet. Ut på 1900-tallet refererte det til en

konkret eksistens. 'Realisme' oppstod som egen term i det 19. århundret – i Frankrike fra 1830-årene, og i det engelske språk et par tiår senere. Williams lister opp fire distinkte betydninger av begrepet siden den gang: 1) En historisk beskrivelse av realistenes doktriner for å skille den fra nominalismen. 2) Term for å beskrive nye doktriner om den fysiske verden, uavhengig av det sjelelige eller åndelige. I dag bruker man heller materialisme i denne sammenhengen. 3) En beskrivelse for å forstå hvordan ting virkelig henger sammen. Brukes i daglig tale. 4) Term for å beskrive en metode eller holdning innen kunst og litteratur. Først betegnet det en utpreget nøyaktighet i representasjonen. Dette er Realismen i billedkunsten slik Nochlin beskriver det, fotografisk og filmatisk realisme ifølge Bazin, og naturalisme som Lukács forstår det. Siden har begrepet gått over til å uttrykke en holdning og en forpliktelse til å skildre virkelige hendelser og vise hvordan ting faktisk eksisterer. Dette er nærmere det Lukács mener med realisme. Det er bare betydningen omtalt i 3) og 4) som er relevante i dag. Realisme i fjerde forstand, dvs. den som berører kunst og litteratur, medfører størst problemer. Komplikasjonene oppstår ifølge Williams fordi det her både er snakk om en metode for framstilling, og en generell holdning. Med en generell holdning menes at man kan skille det fra for eksempel romantisk ('romanticism') eller mytisk. I metodisk sammenheng brukes den ofte i forbindelse med positiv kritikk, eller lovprising (med hentydning til at personene og handlingen er realistisk beskrevet, verden vises slik den er). Den kan også brukes som negativ kritikk. Det beskrevne ses da som overflatisk fordi representasjonen ikke avdekker den underliggende, det vil si den «egentlige» virkelighet. En moderne variant av denne kritikken peker på de mange virkelige krefter (eksempelvis indre følelser og underliggende historiske og sosiale strukturer) som enten ikke er tilgjengelig for vanlig observasjon eller som ikke kommer til syne i tingenes ytre vesen. Som en følge av dette kan en overflatisk realisme ikke gjøre rede for viktige former for virkelighet(er) (R. Williams 1988: 259 ff.).

Kritikken av realismen som overflatisk, og dens moderne variant som rettes mot observasjon av overflatefenomener, er egentlig en kritikk av det som har kommet til å bli hetende naturalisme. Naturalismen er en nøyaktig og detaljert observasjon eller studie av hverdagslige overflatefenomener. Disse kan være trivielle (som å ta oppvasken, morgenstell, se på TV), politiske (arbeidsløshet, streik, partimøter) eller personlige (abort, dødsfall, inngripen av barnevernet). Realismen gjør krav på å bore dypere. Den skal ha forklaringskraft utover det å registrere hva som er galt i samfunnet. Realismen må trenge ned i samfunnets grunnbetingelser og forklare hvordan og hvorfor ting er som de er.

En ganske annen innvending mot realismen er rettet mot mediet eller kanalen for dens representasjoner. Virkeligheten medieres gjennom fjernsyn, film, litteratur, malerkunst etc. Mediene er så forskjellige fra tingene selv at de ikke kan sies å ha samme status (representasjonen

er forskjellig fra de representerte objektene, for å bruke Williams' ord). Det som kalles «livfull representasjon» eller «reproduksjon av virkeligheten», er dermed en kunstnerisk konvensjon. Realistiske kunstverk består av et sett formelle representasjonsformer (konvensjoner) som er mediespesifikke. Realistisk litteratur har andre konvensjoner enn realistisk fjernsynsdrama. Også innenfor et og samme medium vil det finnes forskjellige konvensjoner, og dermed forskjellige former for realisme. Gjennom tilstrekkelige repetisjoner sementeres konvensjonene slik at de representerte objektene framstår som virkelige, i motsetning til det de egentlig er, nemlig representasjoner. Dette er problematisk fordi en pseudo-objektiv versjon av virkeligheten lurer folk til å tro at det er en troverdig kopi, en avbildning eller til og med selve virkeligheten de ser. Det er dette Stuart Hall sikter til med fjernsynets realistiske/naturalistiske illusjon (Hall 1976). Denne kritikken kan anføres mot realismen som helhet, ikke bare naturalismen.

Realistiske kulturuttrykk oppstår gjennom en rekke praksiser. Det er dermed umulig å sette likhetstegn mellom virkeligheten og virkelighetsnære kulturuttrykk, fordi praksis er menneskelige handlinger. Også for Bazin, som kanskje går lengst ved å si at realismen er en ontologisk holdning, er filmen kunst og dermed en menneskelig bevissthetshandling (1971: 25 f.). Realisme, forstått som en kulturell representasjon, kan dermed aldri få samme status som det reale.

FILOSOFISK REALISME

Den filosofiske grunnbetydningen av realisme innebærer en tro på virkelighetens objektive eksistens, uavhengig av den menneskelige sanseoppfattelse og erfaring. I filosofien er det likevel mange forskjellige realistiske retninger. Den mest relevante her er den erkjennelsesteoretiske posisjonen som sier at virkeligheten er uavhengig av bevisstheten, men at vi har tilgang til denne gjennom vår sanseerfaring. Dette epistemologiske synet kan videre deles inn i naiv realisme, representativ realisme, kritisk realisme og empirisk realisme. Den naive realismen sier at vi har direkte tilgang til virkeligheten. Representativ realisme hevder at selv om våre erfaringer er basert på virkeligheten kan vi ikke si at erkjennelsen er sikker, fordi det bare er representasjoner av virkeligheten vi erfarer. Representasjonene, som gjerne er sansedata, kan ikke sammenliknes med, eller måles mot, virkeligheten selv. Kritisk realisme er en mellomting av disse to posisjonene. Den sier at vi bare kan erfare virkeligheten indirekte gjennom sansene, men at det er mulig å komme bak sanseerfaringen til den fysiske virkelighet. Empirisk realisme vil si at erfaringsverdenen eksisterer uavhengig av de enkelte erkjennende vesener, selv om muligheten av at det finnes erkjennende

vesener *må* være der. Dette er bedre kjent som Kants transcendentale idealisme (Lübcke, red. 1994: 362).¹⁵

I den ontologiske realismen finner vi det første prinsippet for all realistisk teori: Det eksisterer en objektiv sosial verden som er bevissthetsuavhengig, men som lar seg erkjenne gjennom sanseerfaringen. Den filosofiske realismen er altså både en epistemologi og en ontologi. Både en teori om erkjennelse, og en teori om verdens eksistens, det vil si væren: «It [realism] makes assertions about the nature of the real world, and these assertions have consequences for the manner in which that world may be known (or if you will, in which knowledge of the world may be produced)» (Lovell 1980: 22). Ontologisk og epistemologisk realisme er grunnleggende forutsetninger for realisme som en kunstnerisk anskuelse, som et perspektiv på verden og som en metode for å gripe og forstå virkeligheten. Dette blir tydelig når vi kommer til debatten mellom Lukács og Brecht.

REALISMEN I BILLEDKUNSTEN

Brecht mente realismen stiller spørsmål ved den menneskelige eksistens i sin helhet (Brecht 1977: 76. Se sitatet som innledet dette kapitlet). Linda Nochlin viderefører dette perspektivet i *Realism* (1971), som er en monografi om den realistiske billedkunsten i perioden mellom 1840 og 1870-80. Hun går også gjennom de filosofiske og vitenskapelige implikasjonene av Realismen,¹⁶ derfor er hennes bidrag med her.

Den kunstneriske realisms fremste ambisjon var virkelighetsnærhet: «Its aim was to give a truthful, objective and impartial representation of the real world, based on meticulous observation of contemporary life» (Nochlin: 13). Realismen var et kunstnerisk program der intensjonen var objektiv, nøytral og sann framstilling. Men det er forskjell på et manifest og den faktiske framstillingsformen, for ikke å snakke om kunstverkenes ontologiske status. Det er i dette skismaet vi finner årsaken til mye av den forvirringen som har ridd realismebegrepet. Eldre teorier om visuell realisme tok ofte utgangspunkt i at Realismen var stil-løs eller transparent. Det er imidlertid en overforenkling å tro at et kunstverk kan være et speilbilde av virkeligheten. Realismen var en

¹⁵ Dette kan virke forvirrende, men betegnelsen er riktig. Kant er både empirisk realist og transcendent idealist: «We assert, then, the *empirical reality* of space, as regards all possible outer experience; and yet at the same time we assert its *transcendental ideality*—in other words, that it is nothing at all, immediately we withdraw the above condition [all things, as outer appearances, are side by side in space], namely, its limitation to possible experience, and so look upon it as something that underlies things in themselves» (Kant 1990: 72 [B 44]). Han argumenterer på samme måte for tingenes eksistens i tid (: 78 [B 52]). For en kort beskrivelse, se Lübcke 1994: 362; 434.

¹⁶ Jeg bruker store bokstaver når jeg omtaler de konkrete historiske perioder, mens 'realisme' og 'naturalisme' betegner moderne bruk av begrepene.

stilretning på lik linje med andre retninger som romantikken og barokken. Troen på den rene persepsjon var opphavet til denne feilslutningen. Nochlin spør om persepsjon i et vakuum i det hele tatt er mulig (: 14). Hun avviser tesen om den rene persepsjon med henvisning til malerens lerret. Objektiv speiling har som forutsetning at ren, direkte persepsjon av virkeligheten er mulig gjennom et kunstverk. Men maleriet er todimensjonalt og virkeligheten er tredimensjonal. I det tiggeren på gaten er festet til lerretet, sanser vi ikke *ham* lenger, men tiggeren slik han er skapt av maleren. De fysiske egenskapene ved et maleri eller fotografi av en gjenstand er annerledes enn det konkrete objektets natur.

Korrespondanseteorien om sannhet er beslektet med tesen om kunstens evne til å reflektere verden. Gjennom å avvise den, blir umuligheten av den naive visuelle realismen enda tydeligere. Teorien ble utformet av Russel og den tidlige Wittgenstein, som et forsøk på å gi språket (det som er sant) og ting, kjennsgjerninger, saksforhold (det som gjør det sant) samme struktur. Kritikken mot denne teorien går i korthet ut på at et språklig utsagn ikke har samme struktur som den konkrete tingen utsagnet refererer til (Lübcke, red. 1994: 381). Hvis de hadde vært strukturelt identiske, kunne korrespondanseteoretikerne, og de naive realistene, med rette sagt at et språklig utsagn er en avbildning av den virkelige tingen. Implikasjonen av dette argumentet er at et kunstverk er en avbildning av virkeligheten bare hvis de to tingene har samme struktur. Dette er relativt enkelt å tilbakevise. Én ting er at en person som sitter på en pub, har en helt annen fysisk struktur enn om man filmer den samme personen i samme situasjon. Noe annet er at all fiksjon, og dokumentarisme, innebærer en mediering av et materiale. Kameraet fanger ikke inn alt. Regissøren eller fotografen foretar valg om utsnitt, fokus, lyssetting, dramaturgi etc. Bildet av tingen har ikke samme status som tingen selv, til tross for at begge deler eksisterer i samme verden. Maleriet, fotografiet og filmen er artefakter, mens virkeligheten *er*. De eksisterer riktignok i virkeligheten som objekter på linje med alle andre objekter, men det de framstiller er ikke tingene i seg selv, for å parafrasere Kant.

Realismen registrerte ikke samtidens hverdagsliv på en nøytral og ren måte, men med bestemte stilistiske virkemidler. Hvilke stilistiske konvensjoner som til en hver tid blir brukt, er imidlertid kontingent og foranderlig. De ulike realistiske periodene i filmhistorien er et godt eksempel på at hva vi oppfatter som realistisk endrer seg. Hver periode og stilistiske system har sine konvensjoner som konstituerer representasjonsformen. Bevisstheten om dette har, sammen med den språkfilosofiske vendingen i vitenskapen i 20. århundret, gjort det umulig å snakke om ren persepsjon. De skeptiske holdningene til realistiske kunstretninger i 20. århundret skriver seg

ifølge Nochlin fra modernitetens fragmentering av rasjonalitetens enhetlige verdensbilde (:15). Persepsjonen er uløselig knyttet sammen med språk og erfaring. Vi kan derfor verken sanse verden i ren form, eller gjennom kunsten.

Litteraturen i 19. århundret benytter i likhet med fotografiet og filmen, stilistiske og formelle grep som bryter med illusjonen om den rene persepsjon, selv om dette er målet. Det er et særegent tverrkunstnerisk kjennetegn at realistiske uttrykk forsøker å få mottakeren til å tro at representasjonen er en objektiv gjengivelse av virkeligheten. Bevissthet rundt selvutslettende estetiske strategier er viktig fordi det avdekker feilslutningen om den rene persepsjon. Realistisk kunst – enten det dreier som malerkunst, litteratur, film eller fjernsyn – er estetiske representasjoner. De er menneskeskapte framstillinger av virkeligheten, ikke virkeligheten selv.

Realismen er en stilretning og kunstnerisk metode som vi ikke kan ignorere selv om det er en feilslutning å tro at virkeligheten kan gjenskapes nøytralt og objektivt. Filosofien og erkjennelsesteorien hjelper oss å skille gjenskapelsen av virkeligheten fra virkeligheten selv. Den estetiske realismen består like fullt av mange stilistiske retninger og narrative representasjonsformer. Selv om den transparente stil bare er en myte om 1800-tallets realistiske kunst, så forekommer det i kunsten en streben etter objektiv betraktning av den eksterne verden (Nochlin 1971: 17). Nitidige og nærmest fotografiske gjenskaper av mennesker og natur viser dette.¹⁷

Kunsthistorien er imidlertid mer enn stilistiske og ikonografiske konvensjoner som følger etter hverandre. Tematik og forskjellige perspektiv på verden er også et viktig element ved de estetiske objektene. De realistiske malerne skildret samtiden: «The Realists held that the only valid subject for the contemporary artist was the contemporary world. *'Il faut être de son temps'* became their battle-cry» (Nochlin 1971: 28). De britiske realister innen både fjernsyn og film er som regel også bundet til sin egen samtid eller den nære fortid. *Days of Hope* (BBC1 1975) har et historisk perspektiv fordi den handler om arbeiderbevegelsen i perioden 1916-1924, mens de fleste andre kanoniserte realistiske fjernsynsdramaer fra Storbritannia er satt til samtiden. Historisk fiksjon kan være realistisk selv om den ikke er samtidig. Georg Lukács har vist hvordan den historiske romanen kan være realistisk, ikke minst i *The Historical Novel* (1969).

Kunsten ble demokratisert i den forstand at de tidligere neglisjerte samfunnsklassene ble kunstneres motivvalg. De realistiske malerne utvidet sitt innholdsmessige repertoar. Situasjoner fra dagliglivet og objekter i hverdagslivets sfære erstattet antikke helteskikkelser og helgener som motiv for malerne. Skillet mellom det skjønne og det stygge, det sublime og det vulgære, ble

¹⁷ Linda Nochlin har mange eksempler på dette i *Realism* (1971).

opphevet (Nochlin 1971: 33). Her ser vi en klar parallell til dramatradisjonen i britisk fjernsyn. Fjernsynsrealismen fokuserer på dagliglivet og arbeiderklassen. Realismen tematiserer ofte sosiale problemer og politiske spørsmål. Dette hører til det settet av realistiske konvensjoner som er med på å forme vår forestilling om hva realisme er. En politisk venstreorientering er karakteristisk for flere realistiske skoler – som Lukács' syn på den sosialistiske realismen, den italienske neorealismen, de britiske «Angry Young Men» og mye av den realistiske fjernsynsdramatikken i samme land. Som jeg antydte i første kapittel, kan *Our Friends in the North* sies å ha en liknende politisk forståelse av historien.

Den realistiske billedkunsten ble fundert på det mest grunnleggende av alt; sannhet. Autentisitet og sannsynlighet i skildringen av objektene ble viktigere enn noe annet innen realismen. Sannhet og ærlighet i framstillingen ga realistene en moralsk ballast (Nochlin 1971: 36). Selv om denne holdningen i dag virker naiv, er det mye av det samme tankegodset som ligger i bunnen av realistisk film- og fjernsynsteori. Dette vil vi få se senere i kapitlet. Fellestrekkene mellom de forskjellige kunstneriske uttrykkene er så mange at det også gir mening å bruke 'realisme' som stilbetegnelse på tvers av mediene. Det tverrkunstneriske temperament i alle realistiske uttrykk er først og fremst legitimering gjennom sannsynlighet: «All forms of realism, regardless of time or place, are marked by a desire for verisimilitude of one kind or another» (: 51). Fordi Realismens hovedintensjon var å formidle sannhet er det nærliggende å knytte retningen opp mot vitenskapen og dens idealer. Kunstnerne hadde en vitenskapelig holdning overfor naturen og virkeligheten. Det samme gjaldt den litterære Naturalismen. Navnet er en metafor for positivistisk litteratur. Vitenskapen, spesielt positivismen, lå i bunnen som et ideal og en norm for den kunstneriske aktiviteten. Positivismen, Realismen og Naturalismen ble kritisert både i samtiden og i nyere tid for å være reduksjonistisk og materialistisk. Sammenfallet mellom kunsten og de vitenskapelige idealer gjør at realismen ikke kunne eksistert tidligere (: 41 ff.). Den realistiske filmteoretikeren Siegfried Kracauer (1997) har påpekt et likt sammenfall for fotografiets fødsel. Begrepsdannelse og teoretiseringer rundt fotografiet var inspirert av den samtidige Realismen. Fotografiet ble oppfunnet i samme periode som positivismen var den gjeldende intellektuelle holdningen. Metafysisk spekulasjon ble skjøvet til side av den vitenskapelige tenkemåten. Alle disse tendensene og oppfinnelsene falt sammen med industrialiseringen av den vestlige verden (: 5). Dette idéhistoriske perspektivet er viktig for å forstå hvorfor litteraturen, billedkunsten og teaterdramatikken var realistisk og naturalistisk i denne perioden på 1800-tallet. På samme måte er det ikke tilfeldig at det britiske fjernsynsdramaet har blitt avpolitisert de siste 15-20 årene i og med at de store ideologier er blitt erklært døde.

Realismens vitenskapelige framstillingsmåte er forlatt. Den tilhørte en spesifikk historisk periode. Men det er visse trekk ved Realismen som vi finner igjen på tvers av alle realistiske

kunstarter. Tematisk sentrerer det gjerne rundt problemer som arbeiderklassen strider med. Motivene er ofte urbane miljøer hvor arbeidsledighet, fattigdom, husløshet, ungdomsopprør, generasjonskonflikter og kriminalitet er dagligdags. Det stilistiske forandrer seg og er selvfølgelig forskjellig mellom de ulike mediene, men alle former for realisme streber etter sannsynlighet i representasjonen av virkeligheten. Visse temaområder og motiver legger føringer for våre forestillinger om hva som er realisme. De artistiske konvensjonene er dermed bestemmende for hvilke dramaer som er realistiske. Konvensjoner er skapt av mennesker og sementert over tid. Det følger av dette at kunstneriske framstillinger av virkeligheten ikke kan være rene avspeilinger eller nøytrale på andre måter. Realisme har menneskets fingeravtrykk, uansett hvor fotografisk gjengivelsen eller selvutslettende stilistikken er.

Så hvordan avgjøre om en film eller fjernsynsserie er realistisk? Mange har forsøkt å definere hva som kjennetegner visuell realisme. Filmteoretikere har ofte tatt tak i det essensielle i realismen ved å snakke om dens ontologi. Samtidig er filmteoriens realister opptatt av det levende bildets relasjon til omverdenen. For realistisk fjernsynsdramatikk er dette avgjørende.

REALISTISK FILMTEORI – REALISME SOM ONTOLOGISK HOLDNING

Filmhistorien deler seg fra begynnelsen av i to retninger; den realistiske og den fantastiske. Filmteorien har i stor grad fulgt dette skillet. Den formalistiske filmteorien betraktet film som kunst, og var spesielt opptatt av redigering og filmens formelle aspekter. Den realistiske filmteorien derimot, så på filmmediet som et virkemiddel for å få innsikt i og oversikt over virkeligheten. Filmens sosiale funksjon og forhold til virkeligheten var hovedtemaer (Andrew 1976). André Bazin er en av de fremste representanter for den realistiske filmteorien og den mest relevante i denne sammenhengen.

André Bazin

For André Bazin er filmmediet et virkemiddel for å gjengi virkeligheten. Mennesket lager kunst utfra et psykologisk behov for å bevare for ettertiden. De egyptiske mumier var ifølge Bazin de første skulpturer. Å «fryse» gjenstander, mennesker eller hendelser er et forsvar mot tidens gang og tingenes forgjengelighet. Kunsten konserverer livet ved å representere livet (Bazin 1967a: 9 f.).

Bazin mener realisme i kunsten har vært gjenstand for misforståelser og forvirring fordi det estetiske og psykologiske er blitt blandet sammen. Den sanne realismen må skilles fra pseudo-realismen. Sann realisme er behovet for å gi verden et meningsfylt uttrykk, både det konkrete og det

essensielle ved den. Pseudo-realismen derimot bedrar øyet med illusoriske framtredelesformer. Fotografiet og filmen er mekaniske reproduksjonssystemer som tilfredsstillers menneskets besettelse for realisme. Forstår jeg Bazin rett, er realisme en ontologisk holdning og et psykologisk behov hos mennesket som kommer til uttrykk i den sanne realismen. Vår besettelse for realisme – for å forstå virkeligheten – blir tilfredsstilt av kameraets objektive og nøytrale registrering: «For the first time an image of the world is formed automatically, without the creative intervention of man» (Bazin 1967a: 13). Fotografiet oppfyller idealet om mimetisk representasjon. Det blir ifølge Bazin ikke preget av kunstnerens subjektive perspektiv på verden slik maleriet blir det. Fotografiet er et «menneskefritt» avtrykk av virkeligheten. Dette er en naiv oppfatning av fotokunstens tekniske reproduksjon. Men Bazin erkjenner at verken fotografiet eller filmen er hundre prosent objektive. Fotografen velger objekt og har et formål med bildet. Realismen inneholder derfor også estetiske valg: «Den sanne realisme må altså i Bazins øjne balancere på en knivsæg mellem det bevidste æstetiske udtryk på den ene siden og den ydre virkeligheds ubestemthed på den anden» (Jørholt 1996: 48). De estetiske kvalitetene ved fotografiet bedømmes utfra hvor godt det avslører realitetene (Bazin 1967a: 15). Fotografiets tekniske, automatiske og objektive natur gir det en troverdighet som mangler i de andre bildende kunstarter. Vi *må* tro på det fotografiet viser: «[...] we are forced to accept as real the existence of the object reproduced, actually *re-presented*, set before us, that is to say, in time and space. Photography enjoys a certain advantage in virtue of this transference of reality from the thing to its reproduction» (: 13 f.). Han er inne på et vesentlig poeng ved realistiske framstillingsformer her. De reproducerer og re-presenterer de reelle objektene i verden. Realismen er derfor i bunn og grunn en representasjonsform på linje med andre typer filmestetikk, selv om den for Bazin er å foretrekke. Hvis fotografiet er en troverdig representasjon av virkeligheten betyr det at de ikke har samme ontologiske status. Representasjoner (eller re-representasjoner) har vært gjennom en skapelsesprosess. De skifter fra å være reelle objekter til artefakter, fra natur til kultur. Når jeg hevder at realisme er en representasjonsform på linje med andre representasjonsformer, betyr ikke det at realistiske filmer ikke kan handle *om* virkeligheten, at de ikke er troverdige eller har betydning for sosiale og politiske spørsmål. Poenget er å skille mellom det som er formidlet, og det som *er*. Derfor tar Bazin feil når han skaper identitet mellom tingen og fotografiet av den:

The photographic image is the object itself, the object freed from the conditions of time and space that govern it. No matter how fuzzy, distorted, or discolored, no matter how lacking in documentary value the image may be, it shares, by virtue of the very process of its becoming, the being of the model of which it is the reproduction; it *is* the model. (Bazin 1967a: 14)

Det finnes likevel en utvikling og inkonsistens i Bazins argumentasjon. Når han sier at fotografiet representerer tingen, fikserer den og bevarer den for ettertiden, er han på sporet av et realismebegrep som leder framover mot en mer moderne forståelse. Han avslutter jo også dette essayet, «The Ontology of the Photographic Image», helt brått med å si at film selvfølgelig også er et språk. I «The Virtues and Limitations of Montage» skisserer han dessuten et skille mellom virkeligheten og representasjonen av den:

If the film is to fulfill itself aesthetically we need to believe in the reality of what is happening while knowing it to be tricked. [...] All that matters is that the spectator can say at one and the same time that the basic material of the film is authentic while the film is also truly cinema. (Bazin 1967b: 48)

Bazin mener den realistiske estetikk respekterer virkelighetens romlige og temporale kontinuitet. Dermed er lange innstillinger og dybdefokus å foretrekke framfor montasje. Den dybdeskarpe innstillings *struktur* er mer realistisk. Tilskuerens persepsjonssituasjon nærmer seg på denne måten virkelighetspersepsjonen. Montasjeteknikken bryter opp kontinuiteten og serverer seerne en ferdig utledet mening med innstillingene. De er a priori betydningsfulle. Lange innstillinger med dybdefokus derimot, overlater til tilskueren selv å skape mening av det som foregår i det dramatiske rommet.¹⁸ Orson Welles får æren av å ha brakt dette opprinnelige elementet (fra Lumières realistiske tradisjon) tilbake til den realistiske filmestetikken. Etter D. W. Griffith har den klassiske filmen i stor utstrekning benyttet montasjeteknikken (Bazin 1971: 27 ff.).

Den høyeste formen for realisme er for Bazin kombinasjonen av dokumentarisk og estetisk realisme. Det finner han best uttrykt i den italienske neorealismen, som han beskriver som en «revolusjonær humanisme» (: 21). Karakteristisk for filmene var at de brukte mange ikke-profesjonelle skuespillere (et vanlig trekk ved mange realistiske skoler), utendørsopptak, dokumentarisk fotokvalitet, hverdagslige omgivelser, sosialt innhold (som arbeidsledighet, fattigdom og sosial urettferdighet), historisk aktualitet og politisk engasjement (Bazin 1971: 25; Bondanella 1990: 31 ff.). De britiske dokumentardramaene på 1960-tallet var sterkt influert av den italienske neorealismen. Spesielt bruken av amatørskuespillere i de bærende roller, skildring av sosial nød, opptak på location og dokumentarisk filmkvalitet er elementer som vi finner igjen. Det humanistiske prosjekt er den grunnleggende fellesnevneren mellom italiensk neorealisme og britisk fjernsynsrealisme på 1960-tallet. Neorealismen brøt med filmhistorien på tre punkter: filmene kritiserte de bestående samfunnsforholdene, de omhandlet samfunnets lavere sosiale sjikt og denne sosiale virkeligheten ble filmet uten å manipulere for mye med det fysiske materialet (Jørholt 1993:

¹⁸ Dette kommer jeg tilbake til senere i forbindelse med Colin MacCabes bidrag til *Days of Hope*-debatten.

27 f.).¹⁹ De innovative produksjonene i britisk fjernsynsdrama på 1960- og 70-tallet videreførte denne arven.

«Det affektløse kamera» er en ganske presis betegnelse på neorealismens visuelle stilistikk (Jørholt 1993). Filmkameraet er verdifritt fordi «utgangspunktet er filmens tekniske beskaffenhet, det mekanisk-fysisk-kemiske virkelighedsaftryk, som i alt fald i højere grad end de øvrige kunstarter unddrager sig menneskelig formning [...]» (: 34). Troen på det helt nøytrale kameraet er naiv, men neorealismen, og andre realistiske retninger, etterstreber den affektløse stil.

Neorealismen er like iscenesatt som annen film, selv om den neorealistiske estetikk søker å utslette seg selv til fordel for virkeligheten (Jørholt 1996: 51). Bazin understreker at det estetiske og den skapende hånd er delaktig i framstillingen av virkeligheten: «But realism in art can only be achieved in one way—through artifice» (1971: 26). Det er mange slike paradokser i Bazins realismeteori.

Den ontologiske holdningen som manifesterer seg i realismen, impliserer at filmkunstneren ikke bare skal vise overflatefenomenene eller virkeligheten slik den er. Den realistiske kunstner må ta utgangspunkt i det værende og framstille substansen *bak* framtredelesformene (Jørholt 1996: 53). Filmene er dokumenter som utøver sterk sosial kritikk uten at verdens eksistens glemmes. Utgangspunktet for neorealisterne er at den sosiale virkeligheten *er*. Utfra dette premisset kritiserer og fordømmer de det værende. Peter Bondanella har påpekt i hvor stor grad den kritiske diskusjonen av neorealismen har dreid seg om de sosiale problemene som tematiseres, og hvor lite om de filmatiske konvensjonene (Bondanella 1990: 33). Han mener de største neorealistiske regissørene aldri var så naive at de trodde de formidlet en ontologisk erfaring. Tvert om var de meget bevisst at de brukte et kunstnerisk medium og at det var mediespesifikke konvensjoner som konstituerte den verden de framstilte (: 34).

Er det en realistiske tendens i fjernsynsmediet også? Konserverer det realistiske fjernsynsdramaet livet i en bestemt periode ved å *re-presentere* livet? Disse spørsmålene har relevans for fjernsynsteorien senere i kapitlet. Bazin har et opplagt poeng når han omtaler filmmediet som et virkemiddel for å gjengi virkeligheten. Det legger seg tettere opptil tingenes verden enn for eksempel litteraturen. Det visuelle språket, inkludert fjernsynets, ligger nærmere en nøytral registrering av objektverden enn det skriftlige språket.

¹⁹ Den «nøytrale» registreringen av virkeligheten var ikke helt ny. Filmskapere som von Stroheim, Murnau, Flaherty, Renoir og Dreyer hadde benyttet lange totalinnstillinger før, selv om den virkelighet de filmet var iscenesatt (Jørholt 1993: 57, note 3).

MARXISTISK REALISMEDEBATT: LUKÁCS OG BRECHT

I de fleste diskusjoner om realisme refereres det til mellomkrigstidens tyskspråklige realismedebatt. Hovedmotstanderne var Georg Lukács og Bertolt Brecht, selv om Brechts bidrag først ble utgitt posthumt i 1967. Ernst Bloch var med i den delen av debatten som har blitt kalt ekspresjonismedebatten. Debattantene var i landflyktighet på grunn av nazistenes maktovertakelse i 1933. Debatten rundt realismens problem fant derfor sted i forskjellige tyske eksiltidsskrifter, spesielt i *Das Wort* i 1937–38 (Rønning 1975: 16 f.). Mye av debatten må forstås på bakgrunn av den anti-fascistiske kampen. Theodor W. Adornos viktigste kritikk av Lukács kom imidlertid ikke før første halvdel av 1960-tallet.

Polemikken dreide seg om realistisk fiksjon i både litteratur, film og teater. Var realistisk diktning bra eller dårlig? Var den et tegn på framskritt eller representerte den en reaksjonær, borgerlig kunstform? Hvilken funksjon har realistisk litteratur? Som Bondebjerg påpeker går det en linje fra naturalismen som litterær sjanger på 1800-tallet, til Loach/Allen-tradisjonen (1993: 266 f.). Problemet er igjen at realisme ofte har erstattet naturalisme som en deskriptiv term for estetiske former med samme tendens som Naturalismen. Den litterære realismedebatten kan være klargjørende for dette skillet. I tillegg har diskusjonen vært viktig for senere realismedebatter. *Days of Hope*-debatten i Storbritannia på 1970-tallet brukte begreper og teoretiske poenger herfra. Det skyldes at fjernsynsteorien på 1970-tallet i stor grad delte referanseramme med de andre kunstarter. Den politiske venstreorienteringen i denne perioden gjorde det også naturlig å bringe de gamle marxister fram i lyset igjen. Diskusjonen er med andre ord ikke bare viktig i seg selv, men også for fjernsynsteorien.

Utlegningen er ikke fullstendig. Den er ment som en skisse av de standpunktene som er viktigst for den videre diskusjonen. Jeg vil fokusere på Georg Lukács og Bertolt Brechts syn på realisme og naturalisme. Grunnen er at disse to er de som har hatt størst påvirkning og betydning i ettertid. Men jeg vil enkelte steder også hente inn relevante bidrag fra Theodor W. Adorno og Ernst Bloch.

Georg Lukács

Realismen er den eneste riktige litterære metode ifølge Lukács, såfremt intensjonen er å framstille virkeligheten. Det ligger som et udiskutabelt premiss hos ham at virkeligheten lar seg avbilde litterært. Dette skal ikke forstås slik at alle elementer i en roman skal stemme empirisk overens med den objektive virkelighet. Den skal gestaltet på en måte som er *sannferdig* overfor virkeligheten:

Ingen ting trenger å stemme – og den virkeligheten som alene er målestokk for sann gestaltning, kan foreligge i fullkommen form. For en skapende forfatter skaper selvsagt ikke 'fritt ut fra seg selv' (slik borgerlig-idealistisk estetikk vil ha det til), men er snarere strengt bundet til å måtte reproducere virkeligheten sannferdig. Men denne bundetheten innebærer at forfatteren reproducerer helhetsprosessen ved å avdekke de virkelige og vesentlige krefter som bestemmer utviklingen. [...] Virkelighetsgraden i en enkeltskikkelse, i en enkeltskjebne osv. avhenger bare av i hvilken grad og med hvilken sannhets- og gjennomslagskraft, hvor konkret, sanselig og samtidig typisk denne helhetsprosessen og dens drivende krefter kommer til uttrykk i den. (Lukács, 1975b: 46)

Her formulerer Lukács sitt begrep om det 'typiske'. Den gestaltede diktning (dvs. den realistiske roman) skiller seg fra reportasjeromanen, selv om begge benytter eksempler som er typiske. Individet i den realistiske romanen må ta opp i seg trekk fra en bestemt sosial klasse. En rekke enkeltfaktorer bidrar til å fylle ut den typiske skikkelsen. Det generelle representeres gjennom det individuelle. Særegne kjennetegn fra historisk epoke inngår i det typiske individ (Lukács 1975b: 44; Lukács 1967: 122). En typisk person representerer noe som er større enn det selv, som for eksempel objektive strukturer eller krefter i samfunnet. Det typiske individ reflekterer derfor tendenser i samfunnet.

Hva kjennetegner realismen som kunstnerisk metode? Sannferdig gestaltning av virkeligheten er metodens mål (Lukács 1975a). Hans syn på samtidens litteratur bryter med paradigmet moderne versus klassisk litteratur. Lukács deler litteraturen opp i tre: 1) Den «antirealistiske» og den «pseudorealisticke» litteratur forsvaret det bestående samfunnssystemet. 2) Avantgardistisk litteratur som har beveget seg fra naturalismen til surrealismen. 3) Den realistiske litteraturen som står i et motsetningsforhold til de to første litteraturformene. Forfattere som Maxim Gorkij, Thomas og Heinrich Mann og Romain Rolland skriver «samtdsbevisst realisme» (Lukács 1975a: 49). Lukács' marxistiske litteraturteori fokuserer på forholdet mellom det litterære og den objektive virkeligheten: «Hvis litteraturen virkelig er en særlig form for gjenspeiling av den objektive virkelighet, blir det svært vesentlig å forstå hvordan det i realiteten er fatt med denne virkeligheten» (: 53). Det viktigste problemet den sanne realistiske forfatter må løse, er «virkelighetens objektive totalitet». I denne totaliteten inngår både skinn og vesen, overflate og dybde, det vesentlige og det uvesentlige. Skal man tro Lukács, er det i den dialektiske foreningen av disse motpolene helhetsbildet av virkeligheten finnes. Alle elementene er deler av virkelighetsforståelsen.

Samfunnets helhet kommer til uttrykk gjennom bruken av 'typiske' eksempler. Deres sammenheng tydeliggjøres gjennom den realistiske tekstens form (: 54). Realisme er for Lukács først og fremst en historisk eksisterende representasjonsform.

På tross av at begrepene 'naturalisme' og 'realisme' ofte brukes om hverandre, finnes det forskjeller mellom dem. I marxistisk estetikk er det vanlig å skille mellom to epistemologiske representasjonsformer innenfor den mimetiske tradisjonen. De to kategoriene er realisme og naturalisme (Collins 1990: 259). For Lukács er naturalismen ideologisk, og basert på:

[...] a false epistemology and thus offered no adequate basis for cognition, no way of satisfactorily knowing the world. Naturalism is distinguished by scrupulous fidelity to the here and now, to the immediate and the apparent. It is an aesthetic that seeks to minimize the mediation through consciousness of the real, in perception and representation. (: 259)

Denne estetikken, som Lukács kaller naturalisme, har sterke likhetstrekk med Bazins realisme.²⁰ For Bazin var fotografiets menneskefrie avtrykk av virkeligheten en innfrielse av idealet om mimetisk representasjon. Det blottlegger realitetene gjennom en objektiv og nøytral registrering av verdens detaljrikdom. Lukács ser ikke på denne representasjonsformen som et ideal, men tvert i mot som en utilstrekkelig måte å tilegne seg kunnskap og erfaring på. Han forklarer det med at hendelser, objekter og fenomener er evig foranderlige. Det naturalistiske avtrykk (Bazins strenge fotografiske realisme) kan ikke forklare slike prosesser. Realismen derimot representerer virkeligheten så den er mulig å forstå for mennesket. Det innebærer at virkeligheten må gjennom en analytisk og konstruktiv skapelsesakt, så den kan framstå som representasjon (Collins 1990: 260). Konsekvensen av dette er at vi ikke kan bestemme om en mimetisk representasjon er naturalistisk eller realistisk på basis av formelle kvaliteter. Det som kategoriserer en mimetisk tekst er hvorvidt de omkringliggende sosiale og samfunnsmessige faktorer er representert (Collins 1990: 260; Lukács 1970: 43).

Den realistiske romanens politiske innhold er den mest fundamentale årsaken til at Lukács rangerer den høyest. Av den grunn trekker han heller ikke i tvil den estetiske verdien til de andre litterære verk og retninger. Problemet ligger i at annen litteratur mangler politisk forståelse for den komplekse virkeligheten. Den sanne realismen skaper en kunstnerisk enhet, hvor det han kaller «de virkelige motsetningene i livet» er klare og forståelige (Lukács, 1975a: 60). Motsetningene stilles fram for leseren gjennom den realistiske gestaltning eller representasjon. Colin MacCabe forfølger dette i den teoretiske realismedebatten på 1970-tallet (se senere i dette kapitlet). Den realistiske litteratur er et normativt ideal. Bare forfattere med et spesielt blikk for skjulte årsakssammenhenger

eller underliggende strukturer i den objektive virkeligheten når dette idealet. Samfunnets «objektive utviklingstendenser» skal kunne leses ut av romanpersonene. De må derfor både ha menneskelige egenskaper og vesenstrekk som er varige. Lukács' realismeteori er ikke en speilmodell, men en metode for å oppnå en mest mulig nyansert forståelse av virkeligheten:

I stor realisme blir det altså gestaltet en varig tendens i virkeligheten, som nok ikke umiddelbart er evident, men objektivt sett er desto viktigere; mennesket vises nemlig i det mangfoldige forhold det trer i til virkeligheten, og det er nettopp det varige i denne mangfoldigheten som vises. (Lukács, 1975a: 68)

Den realistiske litteraturen har en progressiv og demokratisk funksjon fordi den er forståelig for folk flest. De moteriktige litterære retningene er for Lukács bare innholdsløs formalisme. Dessuten er de anti-demokratiske, fordi de folkelige lag ikke kan forstå dem utfra sine egne livserfaringer.

Lukács' marxistiske estetikk er historisk datert. Den må forstås utfra den politiske konteksten i 1930-tallets fascistiske Tyskland. Det realistiske idealet om å vise de objektive utviklingstendenser og deres skjulte årsakssammenheng er fundert i anti-fascismen. Realismen skal vekke folket opp fra den ideologiske slumringen. Utopier om virkelighetens objektive totalitet baserer seg på en erkjennelsesteori som forutsetter en ren og nøytral persepsjon (jf. virkelighetens objektive totalitet). Lukács' kunstsyn er grunnlagt på en epistemologisk realisme (Lovell 1980: 68). Hans erkjennelsesteoretiske posisjon impliserer at det er mulig med en representasjon av virkelighetens mangfold. Som følge av dette har den også politisk betydning. Det kan innvendes at all fiksjon har politisk betydning, ikke bare realismen. Det er dessuten naivt å forfekte en metode som skal avdekke den objektive virkelighetens skjulte strukturer. Ernst Bloch kritiserte totalitetstenkingen som Lukács' realisme er fundert på, og argumenterte for at virkeligheten ikke nødvendigvis er helhetlig, forståelig og objektiv. Lukács mener samfunnet kan oppfattes i sin totalitet hvis den realistiske metode benyttes, men det forutsetter klassisk systembygging. Hva om virkeligheten ikke er objektiv eller utgjør et koherent hele, spør Ernst Bloch: «What if authentic reality is also discontinuity?» (Bloch 1977: 22).

Lukács' oppfatning av realismen innebærer at den er en representasjonsform som har en privilegert tilgang til Sannheten. Poststrukturalisme og dekonstruksjon er teoretiske posisjoner som ser på virkeligheten som fragmentert, og det har skapt forklaringsproblemer for teorier som baserer seg på et totaliserende bilde av verden og et reduktivt sannhetsbegrep. Realismens politiske prosjekt var å avsløre den borgerlige ideologi. Bak overflatefenomenene og framtredelesformene, bak det ideologiske sløret, fantes den egentlige Sannhet. Sannhetsbegrepet har også blitt svekket av

²⁰ Som jeg viste i avsnittet om filmteori er Bazins realismebegrep noe mer dynamisk enn den strenge teoretiske definisjonen i «The Ontology of the Photographic Image». Jeg lar være å utdype dette for bedre å få fram hva som ligger i det Lukács kaller en naturalistisk representasjonsform.

post-teori og den språkfilosofiske vending i vitenskapen i 20. århundret. Adorno kritiserer Lukács utfra dette ståstedet. Han mener kunstverkets språkarakter gjendriver Lukács' avspeilingsestetikk (Linneberg 1996: 162). Språket er ikke transparent, og derfor har det ikke en privilegert tilgang til virkeligheten. Realismen kan ikke avdekke den egentlige mening, den egentlige Sannhet. Lukács' realisme er en «vulgærmaterialisme» som ikke erkjenner det formalestetiske (språklige) ved kunstverkene (Adorno 1992: 109). For Lukács er det innholdsetetikken som teller.

Hvis realismen ikke er en epistemologi, kan den da si noe om virkeligheten? Står vi bare igjen med et sett estetiske konvensjoner? I tråd med den britiske fjernsynsprodusenten Tony Garnett (produsent av blant annet *This Life*) vil jeg hevde at realismen kan handle både om virkeligheten og om sannhet. Forskjellen er at det moderne sannhetsbegrepet består av flere sannheter, framfor én Sannhet:

My job is to tell the truth. Nothing more and nothing less. Not the Truth – only God, should he or she exist, knows the Truth. But to tell *my* truth. And my truth is partial, in both senses of the word. It is the only truth I know. [...] Over time, as viewers, we will see the world lit up from many points of view and be able to form a rounded, three-dimensional picture. But my job is simpler. It is to say to the audience, 'This is the provisional sense we have made of this corner of experience. What we are showing you is genuinely how it felt us at the time. What do you think?'. (Garnett 1998: 15)²¹

Realisme kan derfor formidle noe sant og autentisk, selv om vi ikke tror på den ene rette Sannheten lenger. Det eksplisitt politiske er tonet ned både hos Garnett, og i annen fjernsynsdramatikk av nyere dato. Selv om denne tradisjonelle agendaen er forlatt, kan fjernsynsfiksjonen fremdeles sies å være politisk. Men temaene er nå fokusert på et mer personlig plan som likestilling, farsrollen, generasjonskonflikt, psykiske problemer, seksualitet, maskulinitet, alternative livsformer og eksistensielle dilemmaer.

Når jeg har valgt å fokusere på det politiske i Lukács' skrifter er det fordi det også i den britiske fjernsynsrealismen var en sterk politisering, om enn av en mer partipolitisk karakter. Spesielt Loach/Garnett-tradisjonen har et marxistisk samfunnsyn. Realisme som et politisk verktøy var noe de trodde på inntil ganske nylig. Kanskje til og med *Our Friends in the North* plasserer seg innenfor en marxistisk forståelseramme? Spør man Ken Loach for eksempel, vil man få høre at det britiske fjernsynsdramaet er avpolitisert siden 1970-tallet:

I don't see any link between 1960s, 1970s BBC drama and current drama. I don't see it in the acting, shooting, editing and I don't really see very much in the politics. What tends to happen is that accountants will take a decision and then producers and directors will try to find some sort of aesthetic rationale for it and talk about 'real television' and all that, which I think is nonsense. (Loach intervjuet av Peter Keighron og Carol Walker 1994: 197)

²¹ Sitatet stammer fra et innlegg han holdt på DramaForum, og sto på trykk i januarnummeret av *Sight & Sound* i 1998.

Selv om Loach er en av de mest politiske regissørene i Storbritannia tyder likevel mye på at han har rett i at den åpne politiske agendaen har forsvunnet fra fjernsynsdramaet. Er de dramaene jeg har valgt ut apolitiske?

Lukács' realisme er basert på en virkelighetsforståelse som impliserer at virkeligheten er objektivt eksisterende og mulig å erkjenne. Men virkeligheten må erkjennes på den riktige måten, det vil si gjennom en realistisk gestaltning. Estetikk og epistemologi henger uløselig sammen for Lukács. Gjennom den realistiske kunst kan vi erkjenne den egentlige virkelighet. Andre kunstneriske representasjoner gir bare en tilgang til den ytre, overflatiske og lett synlige «virkelighet». Det er bare gjennom realismen vi skjønner virkelighetens årsakssammenheng.

Bertolt Brecht

Paradoksalt nok er det en bevegelse bort fra den realistiske 'virkelighet' til utopisk idealisme i Lukács' teori, fordi realismen er et normativt ideal for ham (Brecht 1977: 69). Realismeteorien formalistiske karakter er også kritikkverdig for Brecht. Grunnen er at Lukács bare fokuserer på én retning innen den episke litteraturen: den borgerlige roman. Brecht etterlyser en realismeteorier som også gjelder for dramaet og poesien, som er ahistorisk og allment gyldig. Med utgangspunkt i sitt eget arbeid mener Brecht at formalisme er et viktig element i all realistisk diktning, enten det dreier seg om roman, skuespill eller lyrikk. Han konstruerer derfor modeller for å representere virkeligheten. Distinksjonen mellom formalisme og innhold er ifølge Brecht primitiv og metafysisk. De som oppfatter formalistiske verk som urealistiske, bygger på et begrep om formalisme som kun er orientert mot det estetiske. Begrepet må gis en mer praktisk og produktiv mening i tråd med hvordan det brukes i dagligspråket, som politisk formalisme, juridisk formalisme og praktisk formalisme. På den måten kan man finne ut om det enkelte verk er formalistisk eller ei på basis av noe mer enn det formalestetiske (: 72). Denne definisjonen av formalisme gjør Lukács' kritikk av de formelle trekkene ved litteraturen overflødig. Den skal gjøre det umulig å fokusere på bare én periode og én skriveform. Litteraturen må forstås i sin utvikling. Det er det samme Raymond Williams tar til ordet for i «A Lecture on Realism» (1977a): Analysen må fokusere på de dramatiske formers utvikling og variasjoner.

Brecht er enig med Lukács i at naturalismen har en ideologisk ballast. For Brecht er den også en representasjonsmåte som bare speiler de overflatiske egenskapene ved tingene. Realistisk litteratur framstiller derimot de grunnleggende årsakssammenhengene i samfunnet (Brecht 1977: 72). Brecht-sitatet som innledet dette kapitlet sier at en definisjon av realisme ikke bare kan basere seg

på litteraturen. Den må ta inn over seg de menneskelige interesseområder i vid forstand. Derfor knytter Brecht folkelig kunst og realisme sammen:

Thus the terms *popular art* and *realism* become natural allies. It is in the interest of the people, of the broad working masses, to receive a faithful image of life from literature, and faithful images of life are actually of service only to the people, the broad working masses, and must therefore be absolutely comprehensible and profitable to them - in other words, popular. (: 80)

Realismens språk er det språket folket forstår. Brecht går analytisk til verks for å unngå misforståelser og sammenblanding av tidligere bruk av begrepene. 'Populær' referer til folkets rolle i den historiske utviklingen. Folket tilraner seg begrepet for å bestemme dets retning og betydningsutvikling. De gjør det til sitt eget. Begrepet 'populær' er et aggressivt konsept fordi et folk som tar det i bruk skaper historie ved å forandre seg selv og verden. Det er et kjempende folk Brecht sikter til (: 81). Den populære kunstens søsterbegrep er 'realisme', som han også redefinerer. En kulturell arv – en tradisjon – kan kun overtas av nye generasjoner ved at de selv tilegner seg den. Det vil si at de selv er med på å redefinere tradisjonen gjennom å gi den nytt innhold, ny form og nye bruksmåter: «Reality changes; in order to represent it, modes of representation must also change» (: 82).²² Formålet er å framstille virkeligheten på en måte som de brede lag av folket kan forstå og benytte seg av i praksis (dvs. i politisk henseende). 'Realisme' er derfor definert slik:

[...] discovering the causal complexes of society / unmasking the prevailing view of things as the view of those who are in power / writing from the standpoint of the class which offers the broadest solutions for the pressing difficulties in which human society is caught up / emphasizing the element of development / making possible the concrete, and making possible abstraction from it. (: 82)

Han unngår å binde forfatteren opp mot litterære modeller og formler, slik Lukács gjorde. Realisme handler om mer enn form. Som Terry Lovell har påpekt, så er Brechts realismesyn bare basert på å framstille tingene slik de virkelig er, ikke et sett med kunstneriske konvensjoner. De fleste realismeteorikere vil si at realisme innebærer både å vise fram virkeligheten slik den er, og å gjøre dette med stilistiske konvensjoner. For Brecht holder det med det første. Fiksjon som følger historisk etablerte konvensjoner er formalistisk, ikke realistisk etter hans syn: «Realism in art is simply art which reveals the real, whatever conventions it uses, while formalism is art which systematically distorts the real» (Lovell 1980: 77).

Brechts generelle estetiske posisjon kan beskrives som både realistisk og antirealistisk. Han tror på verdens eksistens og at det er kunstens oppgave å gi en framstilling av den. Samtidig er han anti-realist – eller kanskje bedre: modernist – fordi mesteparten av handlingen skal foregå i tilskuerens

²² Se også Alasdair MacIntyres begrep om redefinering av tradisjoner i *After Virtue: A Study in Moral Theory* (1981).

hode (C. Williams 1980: 170 f.). Fremmedgjøringseffekten, som han kanskje er mest kjent for, er med på å skape denne reaksjonen i mottakeren.

Fire tiår senere var realismen, med Brecht som utgangspunkt, et hett tema innen det akademiske miljøet i Storbritannia. Jeg spoler derfor fram til 1970-tallet, fordi dette samtidig bringer oss over i fjernsynsteorien.

DEBATTEN RUNDT *DAYS OF HOPE*

I det akademiske tidsskriftet *Screen* oppstod det en debatt på slutten av 1970-tallet i kjølevannet av den BBC-utsendte føljetongen *Days of Hope* (1975). Forut for denne gikk det en debatt i dagspressen, der fjernsynsseere og pressen selv deltok med glødende interesse og engasjement. Det som opptok den vanlige publikummer var i stor grad om føljetongens beskrivelse av den historiske perioden (1916-1926) var korrekt. Detaljer ved dekor og kostymer, samt det politiske og ideologiske innholdet ble diskutert. Denne folkelige kritikken var ikke gjenstand for diskusjon i *Screen* (Bennett mfl. 1981: 303). Da Colin McArthur ble bedt av *Screen*-redaksjonen om å bidra med et essay om *Days of Hope*, startet han en langvarig debatt. Hans utgangspunkt var å angripe redaksjonen for å være ignorante overfor folkemeningen rundt føljetongen. Tidsskriftet burde, ifølge McArthur, delta i den offentlige debatten for å heve dens intellektuelle nivå og presisjon. Dette er bakgrunnen for at han går i polemikk med Colin MacCabe og hans begrep om den klassiske realistiske tekst, som MacCabe hadde framsatt tidligere i et essay i *Screen*. MacCabe er representant for *Screen*-posisjonen, men det er også en annen kontekst som er viktig i denne sammenhengen. Han var en av de fremste importørene av fransk kontinental teori til Storbritannia. Strukturalisme og post-strukturalisme markerte seg som vesensforskjellig fra den tradisjonelle britiske «literary criticism» og historiske kultursosiologien som kjennetegnet kulturstudiene til E.P. Thompson, Richard Hoggart og Raymond Williams. *Days of Hope*-debatten handlet derfor om noe mer enn hva realisme er og eventuelt burde være. Slaget sto også om hvilke teorier litteratur- og mediastudiene burde benytte. Debatten var sterkt polarisert, og posisjonene så fastlåste at MacCabe ble nektet et professorat i Cambridge i 1980. Saken vakte stor oppmerksomhet også utenfor akademia. Det var altså ikke bare et spørsmål om realisme eller antirealisme, men også om hvilke teoretiske bein «the English Departments» skulle stå på. Brecht er, sammen med fransk strukturalisme, grunnlaget for MacCabe.²³ *Screen*-redaksjonens generelle posisjon i denne perioden var en kombinasjon av strukturalisme, semiotikk og althusseriansk marxisme (Lodge 1988: 431;

²³ For en kort beskrivelse av MacCabes gjeld til strukturalismen, se Bordwell 1995: 18.

Nelson 1997: 106 f.). Det er derfor ikke tilfeldig at det er sterke bånd mellom *Days of Hope*-debatten og den tyskspråklige realimedebatten: Marxisme er forståelsesrammen i begge debatter.

Colin MacCabe: Den klassiske realistiske tekst

«Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses» (MacCabe 1981) er artikkelen som McArthur eksplisitt argumenterer mot. Der gjør MacCabe rede for begrepet om den 'klassiske realistiske tekst'. Han tar også for seg muligheten av henholdsvis progressiv-, subversiv-, revolusjonær- og reaksjonær kunst. MacCabe hevder å ha skapt en modell som gjør rede for den formelle struktur ved realistiske tekster. De er ifølge denne modellen bygget opp av et hierarki av diskurser, hvor den dominerende - som regel fortellerens - skjuler sin egen konstruksjon. Denne diskursen presenteres som naturlig og gjennomiktig, men det er i denne dominante strukturen at tekstens kunnskap og viten om de andre diskursene og den faktiske verden befinner seg (MacCabe 1981). I MacCabes modell er det fortelleren som forvalter sannheten.

Utgangspunktet er, som tittelen på essayet eksplisitt referer til, Brechts syn på realisme slik det kom til uttrykk i hans polemikk mot Lukács på 30-tallet. MacCabe forsøker innledningsvis å skille realisme som generelt fenomen fra 19. århundrets realistiske roman. Den historiske retningen er så etablert og velkjent at det oppstår problemer med å skille mellom den kontingente historiske periode og det allmene begrepet. Likevel tar han for seg denne typen litteratur for å vise hvordan dens struktur også kan anvendes på en rekke (realistiske) filmer (MacCabe 1981: 217). Den klassiske realistiske tekst defineres slik: «A classic realist text may be defined as one in which there is a hierarchy amongst the discourses which compose the text and this hierarchy is defined in terms of an empirical notion of truth» (: 217). Den narrative diskursen er den dominante. Her framstår virkeligheten som uformidlet fordi den narrative diskursen forneker sin egen artikkelasjon. De andre diskursene kan imidlertid tolkes forskjellig fordi de er materielle (: 218). 'Metaspråk' er betegnelsen MacCabe bruker på den narrative diskurs. Dette metaspråket er noe annet enn dialogen i skjønnlitterære verk: Det er utsagt og dermed uskrevet. Objektspråket, dvs. det som kommer til uttrykk i dialog og direkte tale, har en sannhetsrelasjon. Metaspråkets funksjon er å bedømme denne relasjonen. Påstanden er at den narrative diskurs, som befinner seg øverst i diskurshierarkiet, har direkte tilgang til den ytterste virkelighet. Derfor uttrykker den klassiske realistiske roman sannheter om den menneskelige natur (: 219). MacCabe innrømmer at hans definisjon av den klassiske realistiske tekst utelater innholdselementet ved teksten. Dette er en åpenbar svakhet ved MacCabes teori.

Selv om den dominante diskursen er vanskeligere å få øye på i film enn i litteratur, mener MacCabe likevel at den kan lokaliseres der. Dette perspektivet er også den best egnede analytiske tilgangen til realistiske filmer. Det narrative prosaspråket er den dominante diskursen i litteraturen. I filmens univers er det handlingsformidlingen som har den dominerende posisjonen i diskurshierarkiet. Kameraet viser oss hva som skjer – det er sannhetens målestokk. Det visuelle har primat over de andre diskursene. Ved hjelp av kameraets registrering kan vi bedømme de forskjellige rollefigurenes diskurser. Stemmer personenes fortelling overens med det vi faktisk har sett? Hierarkiet er en underliggende struktur som er felles for alle klassiske realistiske uttrykk (: 219 ff.).

Det er to egenskaper ved klassiske realistiske tekster som MacCabe regner for mest essensielle. Grunnpremisset for de to egenskapene er at det virkelige ikke kan artikuleres fordi det faktisk eksisterer - det *er*. Den narrative diskurs kan ikke manifesteres som diskurs fordi den kun avspeiler den objektive virkelighet. Det dominante nivået er derfor ikke til å ta feil av. Som en følge av dette kan det ikke feiltolkes. Hva er så de to essensielle egenskapene?

1. The classic realist text cannot deal with the real as contradictory.
2. In a reciprocal movement the classic realist text ensures the position of the subject in a relation of dominant specularity. (: 221)

Poenget er at en manifestert diskurs – en artikulasjon av et saksforhold – er åpen for fortolkning. Den kan derfor potensielt misoppfattes eller identifiseres som noe annet enn det den er. Dette er ikke tilfellet med den dominante diskurs i realistiske tekster. Det som ikke er artikulert, som bare er et simulakrum av tingene slik de er (dvs. virkeligheten), kan ikke feilidentifiseres.

Subjektets sanseoppfattelse er underlagt de spesifikke representasjonsmodi. Synsvinkel og presentasjonsmåten er allerede strukturert i representasjonen av objektene. Dermed kan MacCabe hevde at det ikke finnes noe nøytralt «filmspråk» som viser oss tingene slik de egentlig er. I stedet fikseres subjektets synsvinkel slik at alt virker selvforklarende og opplagt (: 224). Den klassiske realistiske tekst er lukket, bundet opp mot ett perspektiv. Det følger av dette at den ikke kan behandle motsigelser fordi det lesende subjektets utsyn til virkeligheten er begrenset. Den hierarkiske strukturen låser fast utsigelses- og opplevelsesposisjonen (Bondebjerg 1993: 268).

Det er kun på ett nivå at den klassiske realistiske tekst kan forholde seg til kontradiksjoner, og det er motsetningen mellom *tekstens* dominante diskurs og *samtidens* dominerende ideologiske diskurs. Da er den realistiske teksten progressiv. For å forklare hvordan en klassisk realistisk tekst kan være progressiv, benytter han et tenkt scenario:

Thus a classic realist text in which a strike is represented as a just struggle in which oppressed workers attempt to gain some of their rightful wealth would be in contradiction with certain contemporary ideological discourses and as such might be classified as progressive. (MacCabe 1981: 225)

Han nevner *Cathy Come Home* som et konkret eksempel på en klassisk realistisk tekst som er progressiv. MacCabe hevder likevel at dette ikke er det samme som å si at realistisk fiksjon kan gi folket et perspektiv på sin egen kamp, slik Brecht mente den var i stand til. Problemet for MacCabe er at den klassiske realistiske tekst ikke kan behandle *reelle* motsetninger. Dette er en parallell til den moderne kritikken av den overflatiske realismen. Begge sier at det finnes former for virkelighet som realismen ikke klarer å anskueliggjøre (jf. R. Williams 1988: 260).

I den grad klassiske realistiske tekster kan være subversive, skjer det innenfor tekstens rammer:

It is clear that the classic realist text [...] guarantees the position of the subject exactly outside any articulation – the whole text works on the concealing of the dominant discourse as articulation – instead the dominant discourse presents itself exactly as the presentation of the reading subject. But within the classic realist text the dominant discourse can be subverted, brought into question – the position of the subject may be rendered problematic. (MacCabe 1981: 227)

Subversive elementer i en tekst er øyeblikk hvor en diskurs ikke lar seg underordne den dominante diskursen. MacCabe mener imidlertid det finnes tekster som ligger ett nivå over dette igjen, hvor hele tekstens strategi er subversiv. Da ligger det systematikk og konsekvens bak den alternative diskursens motarbeidelse av den dominante diskurs (: 228). Hans eksempel fra filmhistorien er Roberto Rosselinis *Germania anno zero* (1947), et høydepunkt i den italienske neorealismen.

I tillegg til den progressive og subversive tekst ser MacCabe også for seg en mulig revolusjonær tekst. Denne er radikal fordi den konstituerer subjektet på en helt annen måte, innenfor den marxistiske ideologi. *Kuhle Wampe* (1932, manus av Brecht) og *Tout va bien* (1972, i regi av Godard og Gorin) er filmer som eksemplifiserer det MacCabe sikter mot med begrepet om den revolusjonære tekst. Her blir ikke kunnskap formidlet gjennom den dominante diskursen, men gjennom kontradiksjoner. Dermed må seeren selv skape mening.²⁴ Seeren blir selv meningsprodusent. Den revolusjonære tekst gir leseren en mulighet for å forholde seg til fiksjonen og 'virkeligheten' på en ny og ukonvensjonell måte (: 233).

²⁴ Dette minner om David Bordwells konstruktivistiske teori. Det er en klar parallell her med tanke på hvordan den aktive tilskuer er med på meningsdannelsen. Bordwell hevder imidlertid at tilskueren skaper mening selv uansett tekstform. MacCabe har et snevrere syn på hva som styrer seerne/leserne enn Bordwell, som inkluderer alle filmatiske virkemidler. Filmens metaspråk er det visuelle (det kameraet viser oss) ifølge MacCabe. Bordwell kritiserer MacCabe for å være reduktiv. Kameraet er ikke overordnet de andre filmatiske virkemidlene. Alt i en film fungerer narrativt, dvs. legger føringer for tilskuerens meningsdanning (Bordwell 1995: 20).

Kritikk av den klassiske realistiske tekst

Colin McArthur er kritisk til postulatet om at modellen er anvendelig på alle realistiske tekster, inkludert *Days of Hope* (1981: 307). Spesielt problematisk finner han den påståtte likheten mellom fortellerens rolle i litteraturen og i filmen/fjernsynsfortellingen. Fortelleren i litterære tekster er en tekststørrelse som er synlig og angripelig. Dermed er det også lettere å få tilgang til fortellerens kunnskap, enn tilsvarende er i film og fjernsyn. McArthurs innvending mot MacCabe er at den progressive realistiske tekst må defineres ved hjelp av det formale og det innholdsmessige. Vi må også tenke på realisme som en flertallsbetegnelse: «*Realisms*» (: 309). En realistisk tekst kan dermed være progressiv på flere nivåer. Den kan opponere mot samfunnets dominerende ideologi, og/eller bryte med de etablerte formelle konvensjoner for narrasjon og stilistikk. Brudd mot konvensjonene på flere fronter samtidig, imøtegår MacCabes påstand om at de realistiske tekstene ikke kan behandle motsigelser i samfunnet. *Screen*-perspektivet, her representert ved MacCabe, tar ikke høyde for de mange progressive nivåene en tekst kan operere på. McArthur mener det finnes en progressivitet i realistiske tekster som muliggjør formidling av politiske budskap. Skribentene i *Screen* derimot, mente man trengte en revolusjonær tekst for å formidle samfunnets motsigelsesfulle hendelser, det vil si de egentlige politiske og sosiale problemene (: 307).

Det er mange ting å innvende mot MacCabes teori om den klassiske realistiske tekst. Den passer også på tekster som ikke er realistiske, den bruker et vidt og udifferensiert begrep om metaspråk, den bruker romaner fra 19. århundret som mal på diskurshierarkiet, den er formalistisk fordi den bare ser på tekstens narrative organisering og det er mye mer enn litteraturen som har påvirket filmen (se for eks. Bordwell 1995: 18-20; Lapsley & Westlake 1988: 177; C. Williams 1980: 162 f.; C. Williams 1994: 277). Ser vi bort fra den mer argumenterende og detaljerte kritikken, har Patrick Brantlinger oppsummert *Screen*-posisjonens antirealistiske kritikk slik:

The *illusion* of mastery and of objective knowledge is one of the key elements in the *Screen* critique of realistic representation (whether in film, the novel, painting, or other media). The realistic narrative or image masks contradictions, including—and here the Althusserian influence on *Screen* is apparent—the contradiction between the *illusion* of free, unified, rationally knowing bourgeois individual on the one hand, and the 'interpellated', thoroughly 'subjected' subject of ideology on the other. (Brantlinger 1990: 166 f.)²⁵

Realisme antar fetisjisme-karakter for *Screen*-teoretikerne. Den blir en vare på lik linje med andre varer i konsumsamfunnet. Her ligger også deres ideologikritikk. Realismen dekker til de ideologiske betingelsene for kulturens og menneskenes eksistens. Mennesket er et produkt av ideologien, og derfor betinget av den. Det kan av den grunn ikke tre ut av den ideologiske sfære.

²⁵ Kursivene i sitatet er originale. Der ikke annet er oppgitt, er kursivene gjengitt som i originalen.

Realistisk fiksjon prøver å skjule de ideologiske betingelsene ved å tilby en tilsynelatende nøytral framstilling av virkeligheten, som i bunn og grunn er illusorisk (Brantlinger 1990: 168). Brantlinger mener med bakgrunn i Raymond Williams at vi må skille mellom autentisk naturalisme og borgerlig fysisk representasjon, selv om konvensjonene er de samme i begge representasjonsformene: «The same set of rhetorical, novelistic, or cinematic conventions can have 'active and passive,' critical and mystifying use» (: 169).

En liknende kritikk har John Tullock vist til (1990). MacCabes teori baserer seg på en visuell epistemologi, der synet er overordnet de andre sansene. Teorien har dermed sterke positivistiske tendenser fordi sanseerfaringen er sannhetens kilde. Dette knyttes sammen med den fetisjismen Brantlinger kommenterer. Seeren gjøres til en vare; man er ikke lenger et selvstendig værende vesen, men et vesen som er under innflytelse (Tullock 1990: 121).

Colin McArthur er inne på noe vesentlig ved realismen når han sier at realistiske tekster bestemmes både av det formale og av det innholdsmessige. Derfor har jeg valgt å analysere de utvalgte tekstene både med en formalistisk og en tematisk innfallsvinkel. *Days of Hope*-debatten viser hvor sentralt realismebegrepet er i den britiske fjernsynstradisjonen og -teorien. Den demonstrerer dessuten hvor kontingent all begrepsforståelse er. I 1970-tallets akademiske miljø var marxismen en ramme for de fleste diskusjoner. Hva skjedde med realismedebatten i Storbritannia etter at brottsjøen fra *Days of Hope*-diskusjonen hadde lagt seg, og de politiske føringene ble svakere?

REALISMEBEGREPET ETTER *DAYS OF HOPE*

Dette er en selektiv gjennomgang av britisk realismeteorier etter *Days of Hope*-debatten. Målet er ikke en fullstendig oversikt over teorifeltet. Utvelgelsen er pragmatisk. Hva er nyttig for mine analyser? Hva klargjør realismediskusjonen? Hva fører fram til en «riktig» bruk av realismebegrepet?

John Corner reiste noen fundamentale innvendinger om realismebegrepet innen fjernsynsstudier i *Screen* i 1992: Begrepets betydning har forvitret. Det finnes ingen velutviklet og koherent teori som støtter termen, og dermed kan den ikke brukes i analysesammenheng. Corner overdriver, men hans korte artikkel «Presumption as theory: 'realism' in television studies» griper uansett fatt i et par viktige distinksjoner som kan gjøre hele denne diskusjon litt klarere.

To områder stikker seg fram som viktigst i realismeteorien (Corner 1992). Først er det skillet mellom 'det virkelige' («the real») og 'det realistiske' («the realistic»). Dernest 'formalistisk realisme' («realism of form»), og 'tematisk realisme' («realism of theme»). Når det gjelder den

første distinksjonen, deler han den igjen inn i to forskjellige former for realisme. Realisme 1 er sannsynlighetsorientert, det vil si at noe er realistisk i den forstand at det som viser seg på fjernsynsskjermen, framtrer *som om* det er virkeligheten. Et drama er realistisk fordi det likner på virkeligheten; sannsynlighetskravene er fulgt. Realisme 2 følger tradisjonell referanseteori. Det enkelte dramaet er realistisk fordi det handler *om* virkeligheten. Det er Realisme 1 Corner diskuterer mest inngående fordi det er den film- og fjernsynsteorien har konsentrert seg mest om. Det er her han finner opphavet til teoriene om realismens illusjon: «The aesthetic/technical/perceptual conditions of filmic/televsual verisimilitude and the frequent embedding of the latter in a simulacrum of the *physical* have generated widespread use of the idea that television realism is 'illusory' in effect» (Corner 1992: 98). Han kritiserer konsensusoppfatningen om at realismen er en illusjon fordi den er teoretisk svak og mangler forklaringsstyrke. Dessuten er faren at det realistiske blandes med det virkelige, og at det av tesen om realismens illusjon følger at det finnes en realisme som *er* sann. Det vil si at det finnes en virkelig realisme og en falsk realisme, en god og en dårlig.

Realisme i fjernsynsdramatikken er etter mitt syn representasjoner av virkeligheten. Realistiske fjernsynsproduksjoner er ikke en illusjon om virkeligheten, men en framstilling av virkeligheten ved hjelp av en rekke forskjellige konvensjoner. Det er ikke den objektive virkeligheten vi ser, men en representasjon, gestaltning eller framstilling av den. Dette estetiske synspunktet utelukker ikke den objektive virkelighetens eksistens. Vi erfarer virkeligheten som bevisste vesener. Det gir ikke mening å tvile på verdens eksistens, verken i vår dagligdagse omgang med tingene eller utfra en erkjennelsesteoretisk argumentasjon: Verden *er*.²⁶ Realistisk fiksjon er en framstilling eller representasjon av den objektivt eksisterende virkeligheten. Konsekvensen av denne estetiske, ontologiske og erkjennelsesteoretiske posisjonen er at et kunstverk er kunstig fordi det er skapt av et bevisst vesen. Likevel handler det om en faktisk eksisterende virkelighet (jf. Corners Realisme 1). Realismen representerer virkeligheten ved å framstille den på en sannsynlig og troverdig måte. Våre antakelser og oppfatninger om hva som er sannsynlig, troverdig og relevant forandrer seg imidlertid. Det gjør også de stilistiske konvensjonene. Til enhver tid finnes det parallelle realismeformer. Virkeligheten representeres på forskjellige måter. Hvis realismen ikke utgir seg for å speile virkeligheten, eller for å være en transparent og derfor privilegert tilgang til den, følger det at tesen om realismens illusjon ikke holder. Som Corner påpeker, er det sannsynlighet og

²⁶ Det er dette Kant argumenterer for i sin empiriske realisme og transcendente idealisme: «Erfaring av det mentale (det bevidsthetsmessige og private) er kun mulig, fordi erfaring af fysiske ting er mulig. Og derfor kan jeg være sikker på, at de former, som er knyttet til mine forestillinger el. bevidsthetsindhold, også handler om en objektiv virkelighet af fysiske ting» (Lübcke, red. 1994: 230). Se også s. 23, note 2.

plausibilitet i representasjonen som er avgjørende for fjernsynsdramaets realisme (1992: 99).²⁷ Det er likevel lett å se hvorfor illusjonsbegrepet holdes levende. I programtaler og liknende settes det gjerne likhetstegn mellom fiksjon og virkelighet. Magasiner som *Radio Times* er med på å opprettholde en populærdiskurs som ser på realismen som et speilbilde av verden. Et illustrerende eksempel er overskriften på en artikkel om *Ballykissangel*: «Drama? Ballykissangel is more like real life» (*Radio Times* 4–10-01-1997: 20). Denne ureflekterte begrepsbruken problematiserer ikke feilslutninger som realismens illusjon, fiksjonens speilbilde av virkeligheten og nøytral representasjon.

Hva med de estetiske kategoriene realisme og naturalisme? Hvordan avgjøre om teksten er realistisk eller naturalistisk? Hvis det er forskjellige typer realisme, hva slags realisme er det i det enkelte tilfellet? Begreper som 'progressiv realisme', 'historisk realisme', 'sosial realisme', 'kritisk realisme', 'formelrealisme' og 'kritisk naturalisme' brukes ofte for å omtale realistisk/naturalistisk fiksjon. Er det gangbare termer i analysen av fjernsynsdramaer?

Innenfor det fjernsynsdramatiske feltet har realismeteorien ifølge Corner problemer, fordi den blander sammen formalistisk realisme og tematisk realisme (1992: 100).²⁸ Begge må med for å forstå realismebegrepet, samtidig som vi må klare å skille mellom dem. Formalistisk realisme er stilistiske og formelle konvensjoner. Dette er dramaenes visuelle utseende. Innenfor realismen finnes forskjellige paradigmer. Den klassiske realistiske Hollywood-film bruker for eksempel en «usynlig» estetikk. Klipp, kamera, lyssetting etc. undertrykkes så det gir et «gjennomsiktig» inntrykk. I motsetning til dette finnes det en dokumentarisk stil, hvor nettopp det tekniske er mer synlig.²⁹ De danske dogmefilmene følger et sett prinsipper som ligger tett opp til de dokumentariske konvensjonene. Tradisjonelle hjelpemidler som ekstralys, sminke, rekvisitter, steadycam og andre tekniske innretninger er «forbudt». Kameraet skal være håndholdt, lyset naturlig og location-opptak erstatter studiofilming fullstendig. Den amerikanske politiserien *Homicide. Life on the Street* (NBC 1993-2000) var en forløper og inspirasjonskilde for Lars von Triers *Riget I og II* (DR 1994 og 1997) og manifestet *Dogme 95* (Christensen og Kristiansen 1995; Schepele 1997: 176), og

²⁷ I nyhets- og faktaprogrammer er det derimot pålitelighet og sannferdighet i referansene til virkeligheten som er viktige. Her er samspillet mellom tale og bilde viktig, for å underbygge sannhet og troverdighet i framstillingen. Det er derfor både en diskursiv og en erkjennelsesteoretisk forskjell mellom drama og nyhetsproduksjon (Corner 1992: 99).

²⁸ Formalistisk realisme: «[...] conventions of staging, directing, acting, shooting and editing.» Tematisk realisme: «[...] connects with the normative plausibility of characterization, circumstance and action as well as being shaped within particular national and political pressures towards such categories as the 'socially ordinary', or the 'socially problematic' (often prescriptively inflected – what art *ought* to be about)» (Corner 1992: 100).

²⁹ Christopher Williams (1994) argumenterer på overbevisende vis mot begreper som 'klassisk Hollywood-film' og 'klassisk realistisk tekst', og at den stilen disse filmene benytter er usynlig. Den «usynlige» stilen er synlig, ellers kunne vi ikke snakket om den og forklart dens «usynlighet». Anførselstegnene jeg setter rundt 'usynlig' er et

benytter mange av de samme stilistiske virkemidlene. Dokumentariske konvensjoner er malen også her. Jump cuts, brå panoreringer, aksebrudd, blasse farger og grovkornet bilde gir et røffere, mer «naturlig» utseende. Både *Homicide* og dogmefilmene er realistiske, men de ser helt annerledes ut enn for eksempel den klassiske Hollywood-film. Selv om de benytter konvensjoner vi tradisjonelt forbinder med dokumentarer, vet vi som seere at dette er fiksjon. Realistisk form impliserer med andre ord ikke en naiv ontologisk realisme. *Homicide* er ikke virkeligheten, selv om den framstiller Baltimore på en troverdig måte. Serien later som om dette er virkeligheten. Den handler ikke om virkeligheten. Det utelukker ikke at denne formen for sannsynlighetsorientert realisme kan si noe sant, relevant eller plausibelt om sosiale forhold i en amerikansk storby på 1990-tallet. Virkeligheten, én av mange urbane virkeligheter, representeres for TV-seerne. Det likner på virkeligheten fordi sannsynlighetskravene er fulgt. Vi tror på TV-bildet selv om vi vet det er fiksjon.³⁰ Det gir derfor ikke mening å snakke om realismens illusjon. Hvordan skiller dette seg fra tematisk realisme («realisme of theme»)?

Teoretiseringer rundt tematisk realisme er ofte normativ: realisme bør handle om det ordinære, hverdagslige, sosialt problematiserende osv. Troverdige miljøskildringer, omgivelser, personkarakteristikker og handlingsmønstre er selvfølgelig viktig for at fiksjonen skal framstå som realistisk. Våre oppfatninger om hva som er sosiale problemer etc. er avgjørende for om dramaet er realistisk. Det betyr at hva som er realistisk innhold ikke er statisk fordi våre forestillinger er i stadig forandring. Noen dramaer treffer tidens ånd bedre enn andre, og det er ofte disse som blir stående igjen for ettertiden. Alan Bleasdales *Boys From the Blackstuff* traff strømminger i det britiske samfunnet da den kom i 1982. I en tid med stor arbeidsløshet hadde en serie som omhandlet nettopp en usikker tilværelse på trygd («on the dole»), på jakt etter svarte jobber for å få penger til livets opphold, et publikum som kjente seg igjen i handlingen og personenes problemer. Bob Millington og Robin Nelson har dokumentert både pressens og publikums respons til serien (1986).³¹ Det er for øvrig interessant at det er ganske få eksempler på slike realistiske dramaer som tar sosiale problemer på alvor. Nelson mener det er vanskelig å finne eksempler på sosialrealistiske fjernsynsdramaserier mellom *Boys from the Blackstuff* i 1982 og *Our Friends in the North* i 1996 (Nelson 1997: 245).

Et interessant fenomen ved *Days of Hope*-debatten er at det realistiske innholdet ble sett på som positivt (fordi dette og andre dramaer handler om den britiske arbeiderklassens politiske

kompromiss. Det vil si at den «usynlige» stilen ikke tiltrekker seg oppmerksomhet om sin egen konstruksjon. Jeg lar være å forfølge dette her, for å få fram argumentet til Corner som er viktig uansett.

³⁰ *Homicide. Life on the Street* er basert på boken *Homicide: A Year on the Killing Streets* av David Simon, en forfatter som fulgte detektivene ved mord-avsnittet i Baltimore ett år. Det litterære forelegget har en dokumentarisk dimensjon, uten at det forandrer på seriens fiksjonsstatus.

bevissthet), mens realismens formalistiske trekk ble betraktet som udelt negative. Et viktig poeng i denne sammenhengen, også for mine analyser, er at den tematiske forbindelsen mellom den sosiale og politiske virkelighet og fjernsynsdramatikkens representasjon av det samme ikke kan analyseres utfra et formalistisk rammeverk. Tematisk betydningsanalyse truer med å skyve referanseproblematikken ut i mørket (Corner 1992: 100 f.). Hvilke analytiske tilnæringer vi eventuelt bør benytte for å forstå forholdet mellom 'virkeligheten representert' og 'virkeligheten i seg selv', gir Corner intet svar på. Det er også problemet med alle slike innvendinger. Vi får beskjed om å benytte andre tilganger enn de verk-interne, men det gis sjelden gode forslag til hva som skal til for å begrepsliggjøre forholdet mellom tekst og virkelighet.

John Hill (1997) stiller seg tvilende til realismebegrepets deskriptive og forklarende funksjon. Han mener likevel det finnes en grunnleggende mening hvis man skreller vekk alle mulige bruksmåter av det: «Amidst this plurality of uses, one consistent implication does appear to survive: that the distinctive characteristic of realism resides in the ambition to, in some way or other, approximate reality, to show 'things as they really are'» (: 57). Det er selvfølgelig Raymond Williams som siteres på slutten her (1988: 259).³² Poenget står for øvrig i fare for å bli trivielt. Det gir ikke mye analytisk kraft å si at realisme er en ambisjon om å vise tingene slik de egentlig er. Men det er viktig i forbindelse med det Corner kaller Realisme 1. Sannsynlighetskravet er avhengig av likhet til virkeligheten for å være oppfylt.

Ifølge Hill forsvinner ikke de teoretiske vanskelighetene med bruken av realismebegrepet ved å redusere det til et minste felles multiplum. Vår forståelse for hva som konstituerer realisme, forandrer seg med konvensjonene (Hill 1997: 57). Det betyr at konvensjonene er med på å definere hva som er et realistisk kunstverk. Det finnes i hovedsak to typer brudd mot etablerte kunstarter og stilretninger: 1) «Injection of new content» (nye mennesker, nye problemer, nye ideer). Dette skjer innenfor den grunnleggende ortodokse form. 2) «Invention of new forms», som underminerer etablerte versjoner av dramatisert virkelighet, og som dermed kommuniserer nye, mer fundamentale, «underlying realities» (R. Williams. 1970. *Recent English Drama*. I Boris Ford, red. *The Pelican Guide to English Literature 7: The Modern Age*: 497-499. Her sitert i Hill 1997: 59).

³¹ Se også Tullock (1990: 277 ff.).

³² Bob Millington har forøvrig sagt noe liknende i forbindelse med *Boys from the Blackstuff* (1993: 127).

REALISME OG NATURALISME SOM ANALYTISKE KATEGORIER

Terry Lovell bygger videre på Raymond Williams' tese om at realismens formål er *to show things as they really are*, og hevder at dette er felles for alle kunstretninger som ser på kunst som en måte å erverve kunnskap på. De forskjellige realistiske retningene skiller seg fra hverandre ved at de framstiller det virkelige på forskjellige måter:

Realism involves, in addition to this claim, substantive theories about the nature of the reality which art purports to reveal, and these substantive theories are frequently drawn from one or another of the sciences. The difference between platonic and realist art does not lie in the latter's claim to reveal the real, but in radically opposed *accounts* of the real. [...] It follows that any particular realist movement, and the history of the succession of such movements, will have to be understood in terms of the changing methodologies on which these realisms were modelled. (Lovell 1980: 65)

Både positivisme og realisme er erkjennelsesteorier som har ligget til grunn for realisme i kunsten. De realistiske malerne på 1800-tallet baserte seg på positivismen (som vi så hos Nochlin), mens Lukács kritiserte nettopp positivismen ved å avvise Naturalismens nøyaktige og detaljerte gjenskapelse av den fysiske natur. Distinksjonen går mellom overflatefenomenes tilsynekomst (naturalisme) og de underliggende essensielle strukturer (realisme) (Lovell 1980: 65). Realisme er å trenge inn til essensen av ting, til kjernen av samfunnsproblemer og årsakene til sosiale problemer. Naturalisme viser kun overflaten av problemene, ikke *how things really are*. I all realisme ligger det implisitt en visjon og et håp om at ting kan bli bedre. De sosiale vilkår *kan* forbedres. Elendighetens årsaker blir tematisert og tydeliggjort for å tvinge fram forandring. Naturalisme har mistet mye av sin betydning fordi det som regel brukes som en negativ term. Tradisjonelt har det blitt brukt for å betegne «dårlig» realisme:

Looseness of form and subordination of style have come to distinguish naturalism from achieved realism, and the idea of naturalism as nothing more than a negative—an absence of style, of craft, of form which is 'lapsed into' or 'transcended'—is recurrent in critical discourses about television drama both before and after Troy Kennedy Martin. (Caughie 2000: 96)³³

De vanlige oppfatningene om naturalisme er at den har en dvask, «usynlig» stil. Ifølge denne kritikken unndrar den seg også narrativiteten som er en viktig byggesten i dramatikken. Det fortellende ofres for det beskrivende. Konteksten blir viktigere enn et stringent handlingsforløp (: 97).

Raymond Williams finner tre fellestrekk ved alle realistiske tekster: De er sekulære, sosialt inkluderende og samtidige. Forskjellige former for realisme innebærer forskjellige metoder for å framstille den sekulære, sosialt inkluderende og samtidige virkeligheten. Konvensjonene vil med

³³ For hvem Troy Kennedy Martin var, se s. 19, note 1.

andre ord variere. Problemet med denne reduktive, men samlende definisjonen, er at enkelte former for realisme faller utenom. Kravet om samtidighet gjør det for eksempel vanskelig å redegjøre for hva historisk realisme er. Et mer finmasket begrepsapparat må til. Robin Nelson har forsøkt dette (1997).

Han omtaler realisme og naturalisme som en paraply-term («realism/naturalism»). For mitt prosjekt er det kritisk naturalisme, formelrealisme og kritisk realisme som er mest relevante (Nelson 1997: 112). *Kritisk naturalisme* er det såkalte dokumentardrama som konstruerer en fiktiv historie basert på aspekter ved virkeligheten, men ikke på konkrete hendelser. *Cathy Come Home* er det mest kjente eksempelet. Den kritiske naturalismens ethos er sannhetsformidling (: 113). Dokumentardramaene er knyttet opp mot en tilsynelatende objektivistisk og uformidlet framstilling av den faktiske, historiske verden. De handler om virkeligheten. Distinksjonen mellom mimesis og referensialitet er viktig her. Mimetiske tekster bruker konvensjoner som gjør dem lett tilgjengelige, fordi de befinner seg innenfor en plausibel forståelsesramme. De imiterer virkeligheten ved nøyaktige beskrivelser og framstår derfor med høy troverdighet. Referensielle tekster derimot forklarer objektverden. De omhandler det virkelige. Det er altså en forskjell mellom imitasjon av verden og forklaring av verden (: 102 f.). Mimetiske tekster hos Nelson tilsvarer Realisme 1 hos Corner, mens referensielle tekster korresponderer med Realisme 2. Den kritiske naturalismen er referensiell, selv om den også kan bruke mimetiske strategier. Det første er en nødvendig betingelse, mens det andre er en mulighet dokumentardramaer disponerer.

Realistisk fjernsynsdramatikk har en tendens til å være både referensiell og mimetisk. Det er denne kombinasjonen som Nelson kaller *formelrealisme* (: 113 f.). Gjentakende bruk av etablerte konvensjoner kjennetegner det formelaktige. Dette er den bredeste kategorien av de formene for realisme han behandler:

'Formulaic realism', then, would embrace most of the mainstream drama soaps, series and serials. They are mimetic – that is to say they conform to a familiar structural pattern – but in varying (mainly limited) degrees they retain referentiality to aspects of contemporary society. The shaping forces of their series' formulae and the conditions of their production tend, however, to preclude them from a fully convincing truth-to-life in the Realist tradition. They are usable stories which occasionally break the frames of their conventions to be highly usable, offering local, human truths in the terms of the (philosophical) realist paradigm. (: 117)

Selv om narrativ realistisk praksis består av å bruke et sett konvensjoner for å representere verden på en direkte og forståelig måte, mener Nelson at mange realistiske fiksjonstekster bruker empirisk realisme for å knytte tekstene til virkeligheten. Denne formen for referensialitet er spesielt tydelig i periodedramaer, eller historiske realistiske tekster. Autentiske detaljer ved dekor, kostymer og

fysiske omgivelser er viktige her fordi de forankrer historien til en bestemt periode og gjør dem troverdige og overbevisende (: 109). Denne definisjonen gjør det mulig å plassere historiske dramaer innenfor realismen. Disse falt utenfor Raymond Williams' treleddete definisjon.

Innvendinger mot formelrealisme er at den reproduserer virkeligheten, gjør den lett forståelig og klar for massekonsumpsjon. Klassisk realisme, som han også kaller den, bekrefter konsensusoppfatninger i stedet for å utfordre publikum (: 117). Det er denne formen for realisme MacCabe gikk ut mot fordi den gjør verden helhetlig, ukontroversiell og uten motstand og motsigelser.

Kritisk realisme er den tannløse realismens motstykke. Den utfordrer folks etiske sans: «In taking an unorthodox stance, it has the power to shock, to engage the audience's less common thoughts and feelings if only those of outrage» (Nelson 1997: 119 f.). Kritisk realisme er en korreks og utfordring både for folks oppfatninger og for konvensjonell realisme. I og med at jeg forstår realisme som bestemt av både form og innhold, tolker jeg Nelson i retning av at både tematiske- og stilistiske konvensjoner kan bli satt på prøve av den kritiske realismen. Det er dette John Hill og Raymond Williams sikter til med «injection of new content» og «invention of new forms».

Dette er bare tentative kategorier, og de er ikke helt tilfredsstillende. Analysene mine vil vise om de tre dramaene bruker forskjellige metoder for å framstille virkeligheten, og hvordan de eventuelt gjør det. Gjennom de konkrete tekstene vil det være lettere å teste disse kategoriene, gjøre dem tydeligere og muligens korrigere dem.

Hvorfor er konvensjoner så viktige i denne sammenhengen? Christopher Williams argumenterer slik:

Art and communication function through varying ranges of developing devices and conventions about using them. [...] What it [dvs. konvensjonen] means is a degree of agreement between a given audience or audiences and the producers. [...] The work can combine attempts to copy life, to produce an adequate representation of it, with attempts to shape something else out of it, to stand back from it, to turn it into a spectacle and/or to pass judgement on it. The point here is flexibility: the uses of the medium remain movable within the conventions of realism; the conventions allow degrees of freedom for producers and for audiences. (1994: 280 f.)

Konvensjonene som realistiske kunstverk benytter er mange: tekniske, formelle, narrative, ikke-realistiske, generiske, kulturelle, sosiale eller realistiske (: 282). Dermed redder han også realismebegrepet som Corner var fristet til å avskrive. Det kan herske forvirring rundt begrepsbruken, men vi kan ikke late som konvensjonene ikke eksisterer. I tilknytning til dette kommer sannhetsbegrepet inn igjen: «Realisms do, necessarily, tangle with conventional ways of seeing the truths and emotions of social and cultural life» (: 282). Dette er et relativistisk sannhetsbegrep, som også Nelson bruker. Realistiske fiksjoner kan være sanne uten at de forveksles med den absolutte Sannhet (Nelson 1997: 123).

Realismeteorien er et vidt og vanskelig felt. Denne selektive gjennomgangen har vist noen av implikasjonene som ligger i begrepet. Det favner problemer av ontologisk, epistemologisk og estetisk art. Innen realistisk kunst er det likeså variert og komplisert. Vanntette analytiske kategorier er vrient å etablere. Det er heller ikke ønskelig fordi det kan virke reduktivt. Både en formalistisk og tematisk tilgang til dramaene vil likevel kunne si oss noe om hvordan realistiske tekster forvalter konvensjonene på forskjellige måter.

3. ANALYTISK TILNÆRMING

I tillegg til de føringene som ble lagt i kapitlet om realismeteorien, vil jeg primært benytte ett analytisk perspektiv. Dette har både fordeler og ulemper. Generelt kan man si det er reduktivt å analysere fjernsynsdramaer, og andre former for fiksjon, med kun én innfallsvinkel. Det er en fare for at flere betydningslag, elementer og funksjoner i teksten unnslipper det analytiske blikket. Resultatet er at teksten lukkes. Fordelen med å velge én tilgang er at analysene blir mer strukturert og ordnet. Det er positivt med en tilpasset eller spesielt egnet tilnærming til teksten fordi det innebærer at det tas hensyn til mediets eller formatets egenart. Der det er behov for det, trekker jeg inn andre teorier og tilganger. Jeg har imidlertid valgt å ikke presentere disse før jeg benytter dem. Til sammen utgjør dramaene jeg analyserer mye tekst. Det nærmer seg uangripelige dimensjoner. Dette er en svakhet ved utvalget, men ved å begrense innfallsvinklene minsker det uoverkommelige ved tekstmengden. Jeg har derfor valgt å analysere åpningssekvensen og avslutningssekvensen i hver produksjon. En fabel består av en begynnelse, en midtdel og en avslutning (Aristoteles 1992: 29). Første og siste del av et drama er som regel mest dramatisk tilspisset, og derfor velegnet for analyse. I tillegg har jeg valgt ut én hel episode fra henholdsvis serien og føljetongen, som jeg analyserer. Når det gjelder fjernsynsfilmen er hele gjenstand for analyse.

Hovedtilnærmingen til dramaene er John Caughies distinksjon mellom 'det dokumentariske blikket' og 'det dramatiske blikket'. I det følgende vil jeg presentere dette begrepsparet. Deretter vil jeg analysere *Our Friends in the North*, *This Life* og *Streetlife* med dette grepet. Den første delen av analysene, hvor jeg benytter Caughies begrepspar, er relativt formalistisk. For å balansere dette er det derfor nødvendig å se på både tematiske trekk og andre innholdselementer. Først må imidlertid de viktigste termene og begrepene som brukes i forbindelse med britisk fjernsynsdramatikk, defineres.

DET FJERNSYNSDRAMATISKE FELTET – FORMATER OG TERMINOLOGI

Utgangspunktet til Caughie er det 'seriøse' britiske fjernsynsdramaet. Med det utelukker han såpeserier, krimserier og sykehusmelodramaer:

The 'serious drama' of this chapter heading [«Introduction: 'Serious Drama'»], replete with scare quotes, designates in shorthand the tradition in British television drama which stretches from the single play to the television-commissioned art film, including on the way certain 'authored' series and serials and 'quality' and classic adaptations. (Caughie 2000: 3)

Caughie skriver om det han kaller det seriøse britiske dramaet, og mitt utvalg kan også betegnes som det. Betegnelsen 'seriøst drama' benytter Caughie for å skille ut feltet fra andre områder innen fjernsynsuniverset som ikke har like høy kulturell legitimitet. Begrepet om det seriøse drama er ikke et stort diskusjonsemne for John Caughie, og jeg går heller ikke inn i det. Det skal kun avgrense feltet, og markere en holdning til dette området innen fjernsynsmediet. Selv om det akademiske klimaet har utviklet seg et stykke fra kulturstudietradisjonens neglisjering av kvalitetsbegrepet, kan Caughies valg av termen 'seriøs' fremdeles virke kontroversielt, selv om han setter det i enkle anførselstegn. Men det er lettere å få aksept for disse begrepene nå enn for 15-20 år siden. George W. Brandt og Charlotte Brunsdon er to britiske akademikere som bruker kvalitetsbegrepet for å skille ut en gruppe fjernsynsdramaer og filmer, selv om de ikke er helt enige om hva 'kvalitet' innebærer.³⁴ Diskusjonen rundt kvalitetsbegrepet, og 'seriøst drama' kontra 'useriøst drama', faller utenfor rammene av denne oppgaven.

Innenfor feltet finnes det som nevnt tre hovedformater. Format er en «[...] *dramaturgisk hovedstruktur i et tv-program*» (Schepele 1990b: 168). Innen fjernsynsdramatikk finnes det primært tre formater: enkeltutsendelsen (i hovedsak TV-filmen eller fjernsynsteatret), serien og føljetongen (eller føljetongserien). Hver av disse har visse formelle trekk.³⁵ Enkeltstående og avsluttede produksjoner inkluderer TV-film, fjernsynsteater, «teleplay» og «single play». De har tilnærmet en spillefilms lengde, og sendes primært én gang (reprises kan selvfølgelig forekomme). På tross av at de er enkeltutsendelser, er det store variasjoner dem i mellom. En fjernsynsfilm er veldig forskjellig fra et fjernsynsteater. Generelt kan man si at fjernsynsteatret kom først i fjernsynshistorien, men har siden mer eller mindre blitt fullstendig erstattet av fjernsynsfilmen. Dette formatet, bestående av ett enkelt verk, har fjernsynet arvet fra andre kulturformer som teatret, litteraturen og filmen. Denne formmessige likhet har gitt engangsutsendelsen høy kulturell verdi i fjernsynssammenheng. Som enkeltverk har det ikke den repeterende karakter som kjennetegner serieformatet og populærkulturen i sin helhet (Bondebjerg 1993: 144 f.).

³⁴ Se Brandt 1993 og Brunsdon 1990.

Fjernsynsserien har en episodisk struktur, hvor det vanlige er en ny episode hver uke. Unntak kan forekomme, og ofte vises episodene i reprise, slik at det er to utsendelser per uke (Schepelern 1990b: 197). Serien har faste rollefigurer og miljø. Man får, med små variasjoner, mer eller mindre det samme i hver episode. Alle avsnittene har et avsluttet hendelsesforløp. Neste episode begynner i et narrativt nullpunkt. Serier er uten hukommelse; det som skjer denne uken er glemt den neste. Kontinuiteten sørges for av personene, ikke handlingen. Den amerikanske sitcom er den mest typiske serien. Med Bondebjerg kan man si at seerne inviteres inn i et «tidløst her og nu». Denne tidløsheten er samtidig «mytisk», så man kan se sin egen virkelighet og hverdagslige liv bearbeidet på rituellet vis. Serien ligger således tett opptil rituelle, typologiserte og mytiske sjangre (Bondebjerg 1993: 145; R. Williams 1990: 60).

Det siste formatet er føljetongen, på engelsk kalt «serial». Dette er en serie hvor episodene henger narrativt sammen. Dramaturgien er strukturert som en kontinuert serialitet. Føljetongen har en avsluttet handling som er delt opp i episoder. Dessuten er det dette formatet som har flest kulturelle forløpere. Føljetongen har derfor, som TV-filmen og fjernsynsteatret, høyere verdi enn serien. Dette gjelder både estetisk, kulturelt og økonomisk. Som regel dreier det seg om dyre og dermed relativt sjeldne prestisjeproduksjoner, og forfatterne og regissørene som står bak produksjonen får ofte auteurstatus (Schepelern 1990b: 196; Bondebjerg 1993: 146 f.; R. Williams 1990: 60). Dette er tilfellet også med *Our Friends in the North*. I *Radio Times'* omtale av føljetongen ble nettopp forfatteren Peter Flannery trukket fram som mannen bak føljetongen (13-19-01-1996: 22).

'DET DRAMATISKE BLIKK' VERSUS 'DET DOKUMENTARISKE BLIKK'

John Caughie lanserte distinksjonen første gang i 1980 (1981).³⁶ Han skrev essayet «Progressive Television and Documentary Drama» for å svare på noen av spørsmålene som ble stilt i løpet av *Days of Hope*-debatten. Tyve år senere kom monografien *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture* (2000), hvor han spisser distinksjonen ytterligere. Jeg vil i det følgende bruke begge versjonene, men hovedsakelig referere til den siste. Fordelen med å benytte Caughies teori er at den er utviklet som et analytisk grep beregnet på britisk fjernsynsdrama. Det er nettopp det mediespesifikke som konstituerer hans begrepspar, og dermed kommer fjernsynsfiksjonens egenart godt fram.

³⁵ Se for øvrig BBCs egne definisjoner, s. 12, her.

³⁶ Essayet sto første gang på trykk i *Screen* i 1980. Jeg referer til antologien *Popular Television and Film* fra 1981, redigert av Tony Bennett mfl., hvor essayet ble gjenopptrykt.

Hva mener Caughie med henholdsvis 'det dramatiske blikk' og 'det dokumentariske blikk'? Det dramatiske blikket betegner et stilistisk system man kjenner fra vestlig mainstreamfilm:

The dramatic look, that is to say, is the look which is familiar from theories of cinematic narrative, the rhetoric of the realist film: point of view, field/reverse field, eyeline match. It is the system of looks which orders narrative space, and gives the spectator a place within it in a process of quite literal identification: not only do I emphatically identify with the hero in the sense that I sympathize with him or want to be him, but I literally see the fictional world and the action through his point of view. (Caughie 2000: 111)

Dramaets retorikk setter de dramatiske personenes blikk i spill. Forholdet dem imellom dramatiseres og personene framstilles som mangelfulle slik at de kan utvikle seg i løpet av det narrative. Det at personene settes i spill viser at det dramatiske blikket er reversibelt: «The dramatic look is reversible; characters look and are looked at; they are both in the play and in play» (: 111 f.). Tilskueren blir plassert i forhold til det narrative, der identifikasjonen med hovedpersonen(e) er det viktigste. Dette innebærer at seerne er plassert *i* dramaet, mellom personene, nesten som deltakere i hendelsene.

Når det gjelder det dokumentariske blikket forholder det seg annerledes. Der er seerne pasifisert fordi kameraet er mer betraktende enn deltakende:

By the documentary gaze I mean the look of the camera which observes the social space and the figures within it. Whereas the dramatic look is cut into the narrative space, articulating it and us in the movement of the narrative, the documentary gaze stands outside, exploiting the 'objectivity' of the camera to constitute its object as 'document'. And whereas, in the classic paradox, the dramatic look creates its 'reality effect' by a process of mediation so conventionalized as to become invisible, the documentary gaze depends on systems of mediation (hand-held camera, loss of focus, awkward framing) so visible as to become immediate, apparently unrehearsed, and hence authentic. (: 111)

I essayet fra 1980 bruker Caughie uttrykket «documentary look», mens han tyve år senere skifter ut «look» med «gaze». Jeg har valgt å beholde det norske ordet 'blikk', fordi ordet har færre betydninger enn det engelske 'look'. Caughies presisering av forskjellen på termene er likevel verdt å ta med fordi det utdyper hva han mener med det dokumentariske blikket:

The slight change is partly based on an experience of misunderstanding in which the 'documentary look' was sometimes confused with the visual appearance of the documentary image rather than the look of the documentary camera, but I also want to emphasize the distinction between the fascination with which the documentary camera appropriates its object and renders it passive and the active look which is exchanged between agents of the drama. (: 110 f.)

Det dokumentariske blikket betrakter personene. Resultatet er at de blir passifisert. Personene utspiller sine liv foran kameraet, uten at det aktivt tar del i hendelsene. Kameraet betrakter dem, uten å delta i spillet, slik kameraet i et drama gjør. Det dramatiske blikket skjuler sine spor, mens det motsatte er tilfellet med det dokumentariske blikket. Sistnevnte utnytter fjernsynets potensial for en tilsynelatende umiddelbar og autentisk formidling av virkelige hendelser. Det framstår slik

fordi blikket er markert av konvensjonene for spontanitet og umiddelbarhet. Blikkets eller kameraets betraktning av objektene virker derfor ikke innøvd. Et drama derimot er som oftest tydelig iscenesatt, altså regissert og planlagt. Spontaniteten og inntrykket av at hendelsene foran kameraet ikke er innøvd, skaper det Caughie kaller umiddelbarhetseffekten («'immediacy effect'»). Hans tese er at dette er en vesentlig egenskap ved fjernsynsmediet. Derfor blir objektene for det dokumentariske blikket konstituert som mer autentiske, mer objektive og mer nøytrale enn subjektene i et drama (: 111). Det dokumentariske blikket produserer altså en umiddelbarhetseffekt som konstituerer (Caughie bruker 'konstruere') objektene som reelle, eller virkelige.

Jeg vil gjøre et større poeng av skillet mellom objekt og subjekt enn det Caughie gjør. Det ligger der hele tiden hos ham, men implikasjonene av det blir aldri tydelig nok. Caughie trekker noen epistemologiske konsekvenser av blikkene. Det dramatiske blikket risser dramaet inn i erfaringen. Jeg forstår ham som at dette er en dramatisk erkjennelse, selv om hans begrep «experience» er veldig bredt og generelt. Det dokumentariske blikket derimot erfarer, i kraft av å være spontant og umiddelbart, virkeligheten selv. Blikkene arter seg forskjellig rent visuelt, i tillegg til at de gir forskjellig former for erfaring. Her er han på linje med Terry Lovell som anser realismen som en epistemologi (Lovell 1980: 6 og 22; se også s. 17 og 23 her).³⁷ På dette punktet er Caughies teori både upresis og ufullstendig, men en nærmere kikk på skillet mellom subjekt og objekt kan virke forklarende. Han mener det dokumentariske blikket objektiviserer og det dramatiske blikket subjektiviserer. Objektene for dokumentaren framstår, som en konsekvens av representasjonsformen eller blikket, som tilstede i virkeligheten. Den dokumentariske retorikken består av et blikk som både er fiksert og fikserende i den forstand at objektene det betrakter blir konstituert som uproblematiske værender i verden. Vi stiller ikke spørsmål ved objektene eksistens fordi disse ikke virker iscenesatt. De er fanget inn (fiksert) der og da av kameraet. Objektene for det dokumentariske blikket kan eksempelvis være arbeiderklassen, et sosialt miljø eller samfunnet. Disse fungerer som bakteppe for subjektene i et drama. Objektene autentifiserer dramaet og plasserer personene i det dramatiske. Subjektene i et drama settes i spill, mens det dokumentariske blikket bare betrakter objektene (Caughie 2000: 112).

Det spesielle med dokumentardramaer og alle naturalistiske fjernsynsdramaer, er at de benytter begge strategiene. Med utgangspunkt i *Days of Hope*, som også blander de to formene for visuell retorikk, forklarer Caughie hvordan blikkene arter seg forskjellig. Det dokumentariske blikket benytter reaksjonsbilder fra statister og andre personer for å verifisere dramaet, mens det dramatiske blikket benytter andre strategier for å sette rollefigurene i spill. Eksempler på dette er

³⁷ Han sier imidlertid ingenting om at realismen også er en ontologi, slik Lovell mener den er.

subjektive innstillinger («point-of-view shots») og vekselklipp som reverserer blikkene. Skjematisk kan man si at personene i et drama er *subjekter* for det dramatiske blikket, mens klassen er et *objekt* for det dokumentariske blikket: «The class which, in Marxist terms, is meant to be the subject of history appears in television history as the object of a gaze» (: 112). Her ser man hvorfor Caughie har byttet fra «look» til «gaze» i forbindelse med den dokumentariske retorikk: Kameraet «gaze upon» objekter, mens «looks» kan reverseres. Det første er en passiv handling, det andre en aktiv.

Caughie mener, i likhet med MacCabe, at det er et fast diskurshierarki i tradisjonelle (klassiske) realistiske fiksjoner. Det representerte uttrykket framstår som sant og autentisk fordi diskursene er integrert. Denne sannheten framkommer av seg selv, fordi dokumentardiskursen og dramadiskursen skaper et selvbebreftende system bestående av bilder og blick. Problemet oppstår, ifølge Caughie, nettopp når disse blir integrert. Hans eksempel er *Days of Hope*, men det har generell gyldighet: Integrasjonen av diskursene er vellykket bare hvis den sosiale klassen (objektet) *ikke* dramatiseres. Objektet kan ikke gjøres til subjekt, det kan med andre ord ikke bli hovedperson i sin egen historie. Klassen har ikke blick som kan settes i spill, og derfor heller ingen reversible blick. Selv *Days of Hope*, som benytter uvanlig mye dokumentarisk retorikk, har tre hovedpersoner som narrativt fokus. Dette dramaet følger også konvensjonene for realistiske fortellinger, selv om det dramatiske blikket blir utfordret av det dokumentariske blikket ved flere anledninger.³⁸ Den dramatiske diskursen må være den dominerende i hierarkiet, ellers blir resultatet forvirrende, for ikke å si uforståelig (: 112 f.). Innenfor det narrative realistiske paradigmet finnes det forskjellige representasjonsformer, men hierarkiet kan ikke snus på hodet. Virkelighetsskildringer i fjernsynsdrama, og mainstreamfilm, står derfor ganske låst med hensyn til hvordan diskursene kombineres. Subjektiverer man objektene – ved for eksempel å gjøre den britiske arbeiderklassen til «hovedperson» – går det utover forståeligheten. Årsaken er at objektene ikke har blick som kan settes i spill. Objektene blir betraktet, observert av kameraet. Det sosiale rommet og de objektiverte skikkelsene (for eksempel medlemmene av en klasse) *er* der, og kan bare fanges inn av kameraets dokumentariske blick. Kameraets dokumentariske blick bringer med seg en objektivitet som gjør at objektet for observasjonene konstitueres som et «dokument». Det står utenfor den sosiale sfære,

³⁸ Se Caughie (1981: 344 f.) for en analyse av hvordan dette arter seg: «In the last episode of *Days of Hope*, Sarah and Philip are in a pub; Sarah raises her pint of beer and proposes a toast to the success of the General Strike; a voice off-camera responds, 'I'll drink to that'; Sarah, still in mid close-up, acknowledges the speaker, still off-camera; and only then does the camera pan round to look for the person who had taken it by surprise. *The little scene denies a script, denies planning, denies rehearsal, and establishes in their place a complete world which the camera can only capture, cannot have constructed, a world which goes on beyond the fiction.* This continuous world is the narrative space of documentary drama, a space which is familiar in its outlines from Bazin's celebration of Renoir. The truth of the world is discovered in the 'experiment', not produced but producing itself, organically, from the inside, in the absence of external interference, premediated control, or prior knowledge. *It is spontaneous, therefore true.*» (Min kursiv)

mens det dramatiske blikket trenger inn i det narrative rom (Caughie 2000: 111; se også s. 56 her). Konsekvensen av det dokumentariske blikkets umiddelbarhet er at manuskriptet, planleggingen og innøvingen fornektes ved at kameraet åpner opp mot den utenforliggende faktiske virkeligheten. Dermed blir fiksjonen sann, fordi det dokumentariske blikket postulerer virkelighetens eksistens ved at det fanger inn det som ligger utenfor fiksjonen. Virkelighetens sannhet blir bekreftet. Denne virkeligheten framstår som organisk og konstituert av seg selv – den har ontologisk eksistens. Virkeligheten oppdages gjennom det fiktive eksperiment. Caughies aksiom er at fiksjonen er sann fordi den er spontan (1981: 344).

Fjernsynsdramaets potensial er at det kan formidle en umiddelbar framstilling av virkeligheten. Denne umiddelbarhetsestetikken er dels historisk og dels teknologisk betinget, fordi den oppstod i en tid med bestemte tekniske forutsetninger:

Television's formation in a technology 'innocent' of recording gives it the unique and specific possibility of exploiting its illusory capacity for the capturing of reality in 'unmediated' description, the 'rush of the real' in its untidiness, rather than the mediation and ordering of the narrative method. (Caughie 2000: 122)

Det er viktig å understreke, som Caughie også gjør, at dette ikke er en form for teknologisk determinisme. Fjernsynets spesifisitet ligger i dets *mulighet* for umiddelbar framstilling av det sosiale. Denne estetiske formen har blitt utviklet og perfektionert siden drama-dokumentarene på 1960-tallet. Formen er dyrket fram av sentrale personer innen den britiske fjernsynsinstitusjonen. Ken Loach, Tony Garnett og John McGrath står sentralt i denne tradisjonen med produksjonene *Up the Junction*, *Cathy Come Home* og *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil*. Han ser fellestrekk mellom umiddelbarhetsestetikken og Naturalismen slik Lukács beskrev den. Dette virker underlig all den tid Lukács kritiserte nettopp Naturalismen så sterkt. Årsaken til likheten ligger i at Lukács skilte mellom Naturalismens deskriptive metode og Realismens deltakende metode. Førstnevnte beskriver virkeligheten fra en observatørs synspunkt. Realismen derimot skriver fra en deltakers perspektiv. Merk forskjellen på bruken av '*beskrive*' (deskriptiv, naturalisme) og '*skrive*' (narrativ, realisme), som underbygger hvordan vi skal forstå de to termene.³⁹ Naturalismen beskriver sosiale problemer som fakta uten å søke årsakene til problemene. I Realismen opplever vi de sosiale problemene gjennom deltakernes erfaringer. Personene i realistisk fiksjon er bærere av historisk forandring. Gjennom deres deltakelse i historiske hendelser får vi innblikk i de sosiale problemenes årsakssammenheng. *Det* er realismens fortrinn ifølge Lukács.

³⁹ Det er også verdt å notere at Lukács og Caughie bemerker at det ikke finnes beskrivelse uten narrasjon eller narrasjon uten beskrivelse, selv om vi kan skille dem analytisk (Caughie 2000: 121) .

Dette gjør Caughies sammenlikning av umiddelbarhetsestetikken med Naturalismen mer forståelig. Det umiddelbare konstitueres av det dokumentariske blikket, som er kjennetegnet av tilsynelatende nøytral observasjon av objekter, det sosiale rom og det reale. Den naturalistiske fiksjonen bruker en deskriptiv metode for å framstille verden, mens realismens metode er narrativ (Caughie 2000: 121 f.). Det dokumentariske blikkets særegne egenskap er at det tilsynelatende bare observerer og registrerer det som *er*. Den naturalistiske og den dokumentariske diskursens evne til «nøytral» registrering vitner om like representasjonsmetoder. Caughies syn er ikke at fjernsynet er naturalistisk av natur eller teknologisk determinert, men at denne formen for virkelighetsrepresentasjon, «the aesthetic of immediacy», er en mulig representasjonsform for fjernsynsdramatikken. Det er her, i det televisuelle, fjernsynet har sin særegne kvalitet:

Clearly, I am not suggesting that television is inevitably naturalistic, technologically determined into an essential immediacy which precludes the refinements of style, narrative, and visual language. Nor am I suggesting that drama documentary and naturalism are the only correct forms of television drama. What I am suggesting, though, is that the specificity of the televisual lies in the *possibility* of the immediate, and an aesthetics of immediacy has an affinity with naturalism as Lukács describes it, rather than with the classic realist narrative for which cinema has a similar affinity. At some level, the desire for the prestige and production values of the art film in television drama is a desire not to be television, or a desire, at least, to conceal the traces of the televisual in television. (: 122)

Det televisuelle har en unik evne til å representere den sosiale virkeligheten, og 1960-tallets drama-dokumentarer visste å utnytte dette. Resultatet, ifølge Caughie, er at en ny kunstform for 20. århundret ble skapt. Formålet med kunsten var politisk, og virkemiddelet var illusjonen om en direkte (umiddelbar) tilgang til virkeligheten (: 122). Han kaller drama-dokumentarene en form for kunstnerisk modernisme. Denne modernismen ble skapt av naturalisme, virkelighetsfragmenter og direkte beskrivelse. De sterkeste vitnesbyrdene er de nevnte drama-dokumentarene *Up the Junction*, *Cathy Come Home* og *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil*.

Jeg vil bruke Caughies distinksjon for å analysere de utvalgte dramaene, og for å konkretisere de kategoriene jeg nevnte i kapittel 2. Hans naturalismebegrep supplerer Nelsons kritiske naturalisme. Det kan være grunn til å tone ned Nelsons vektlegging av objektivistisk formidling av virkeligheten og sannhetsformidlingen, selv om det er en liknende strategi som kjennetegner det dokumentariske blikket. Naturalisme i britisk fjernsynsdrama framstiller virkeligheten med konvensjoner hentet fra dokumentarismen. Konvensjonene er et viktig moment her fordi det betyr at tekstene kan være dramaer selv om det stilistiske er dokumentarisk orientert. Kombinasjonen av form og innhold kan krysses slik at hybride former dukker opp. Mer tradisjonell realisme, det Nelson kaller formelrealisme, benytter i hovedsak det dramatiske blikket. Den kombinerer det referensiell og mimetiske. Periodedramaer og historisk-realistiske dramaer bruker gjerne denne formen.

En innvending mot denne teorien er at den kan bli for formalistisk, og at det er mer enn det stilistiske som bestemmer en teksts realistiske karakter. Det dokumentariske blikket er ikke en nødvendig og tilstrekkelig betingelse for realisme. Likevel er det dokumentariske blikket privilegert i jakten på sannhet fordi det er direkte, spontant og umiddelbart. Det er naturalistisk fordi det har en direkte og beskrivende tilnærming til objektverden. Hvis MacCabe har rett i at kameraet er sannhetens målestokk, og det visuelle dermed er overordnet de andre diskurser, så understreker det nødvendigheten av å analysere det stilistiske. Kritikken av den visuelle epistemologien gjør imidlertid at analyse av innholdet også er nødvendig for å bestemme produksjonenes realistiske eller naturalistiske karakter. En rent formalistisk forståelse av realismen virker kontraintuitiv (selv om enkelte har argumentert for det motsatte, som vi så i det teoretiske kapitlet).

Avslutningsvis vil jeg igjen understreke at denne distinksjonen består av analytiske begreper. Det betyr at de sjeldent eller aldri finnes i ren form i en konkret tekst. Slik de er framstilt her, og hos Caughie, er de spisset til og gjort entydige for at de skal framstå som rene kategorier. Analysene vil vise at grensen mellom dem ikke er like klar i praksis.

4. *OUR FRIENDS IN THE NORTH* - HISTORISK REALISME I FØLJETONGFORMAT

Analysen av *Our Friends in the North* deler seg i to. Første del antar et mikroperspektiv og den andre et makroperspektiv. Næranalysen har John Caughies distinksjon mellom 'det dramatiske blikket' og 'det dokumentariske blikket' som hovedgrep. Utvalget består av åpningssekvensen i første episode («1964»), avslutningssekvensen i siste episode («1995») og én episode midtveis i føljetongen («1984»). Jeg innleder den første delen av analysen med å se på voice-over-fortellerens funksjon i første episode. Fremmer voice-overen realismen i føljetongen? Neste steg i næranalysen er å se på episode sju, «1984», med Caughies distinksjon for øyet: Hvordan arter det dramatiske blikket seg i forhold til det dokumentariske blikket? Finnes begge blikkene i *Our Friends in the North*? Hvilket er i så tilfelle dominant? Hvordan er henholdsvis det dramatiske og det dokumentariske blikket med på å skape realisme? Avslutningen av siste episode brukes også for å supplere denne delen av analysen.

Den stilistiske strategi bidrar ikke alene til å skape realisme. Derfor vil jeg i den andre delen av analysen diskutere virkelighetsrepresentasjonen og tematikken. Jeg vil også forsøke å bestemme hva slags type realistisk fjernsynsdrama det er. Ib Bondebjergs skille mellom den lille og den store historien benyttes for å forstå hvordan realismen gestaltes på det tematiske nivået i *Our Friends in the North*. Andre relevante deler av den teoretiske realismediskusjonen vil også dras inn her. Til slutt plasserer jeg *Our Friends* i en historisk kontekst, basert på den utviklingen jeg skisserte i kapittel 1.

PRESENTASJON AV FØLJETONGEN

Our Friends in the North ble vist på BBC2 i 1996 (15-01–11-03). Føljetongen handler om fire venner fra Newcastle. Vi følger dem gjennom 31 år, fordelt på ni episoder. De fire vennene, Nicky Hutchinson, Mary Soulsby/Cox, Tosker Cox og Geordie Peacock, utvikler seg i denne perioden fra å være usikre tyveåringer til erfarne middelaldrende personer.

I første episode kommer Nicky hjem fra sommerferie i USA hvor han har deltatt i borgerrettsbevegelsens kamp i sørstatene. Han er kjæreste med Mary Cox, men snart prioriterer han politisk arbeid for Labour i stedet for henne. Eddie Wells, en husvenn av familien Hutchinson, er Nickys vei inn i det britiske arbeiderpartiet. Gjennom hele serien ligger det en spenning mellom Nicky og faren Felix på grunn av Nickys politiske engasjement. Nicky neglisjerer Mary for å drive valgkamp for Labour, noe som fører henne rett i armene til Tosker. Det ender med barn, giftermål og påfølgende skilsmisse. Mary og Tosker bosetter seg i de nye blokkene i Willow Lane, som utover i serien er et stadig tilbakevendende motiv. Moderniseringen av Nord-England, «the New North», kommer først til uttrykk i byggingen av disse blokkene. De symboliserer Labours visjoner om fornyelsen av Storbritannia på 1960-tallet. Willow Lane utvikler seg etterhvert til å bli både en byggeskandale (blokkene forfaller raskt) og en korrupsjonsskandale. Den gamle slummen blir erstattet av en ny slum. Blokkene, «streets in the sky», er et bilde på Labours prosjekt med å skape «the New North», som er et sentralt tema i *Our Friends in the North*.

Mary og Tosker skiller seg på 1970-tallet. Tosker gifter seg etterhvert på nytt, slår seg opp ved hjelp av venner i frimurerlosjen, går konkurs under børskrakket i 1987 og får til slutt oppfylt sin drøm om å stå på scenen. Ironisk nok skjer dette sammen med look-a-like-bandet *The Artificial Animals*, ikke ungdomsheltene i *The Animals*. Anledningen er attpåtil åpningen av hans egen nattklubb. Etter mange omveier og drømmer om rikdom og berømmelse ender han opp, som foreldrene, i utelivsbransjen.

Mary Soulsby/Cox går fra å være en hjemmekjær, pliktoppfyllende universitetsstudent til å bli tobarnsmor og lokalpolitiker i Newcastle City Council. Utover 1980- og 90-tallet blir hun advokat og parlamentspolitiker i London. Hun representerer New Labour og kvinnes utvidede karrieremuligheter innen den mannsdominerte britiske arbeiderklassen. Ved å bryte ut av den passive kvinnerollen klatrer hun også oppover på den sosiale rangstigen til den stadig voksende middelklassen.

Geordie Peacock er føljetongens sorte får. Han er pådriveren for å starte et beat-band sammen med Nicky og Tosker. Det blir med drømmen. Geordie presenteres som en uheldig skikkelse allerede i første episode. Hans alkoholiserende far mishandler ham, og han har gjort en katolsk jente

gravid. Bryllupet er allerede planlagt uten hans samtykke, og han flykter derfor til London. Først får han seg jobb i en tesalong, for siden å jobbe for Sohos pornokonge, Benny Barratt. Geordie ender, som sin far, opp som uteligger og alkoholiker.

Nicky, som er den personen vi følger nærmest, starter som en politisk engasjert ung mann og den politiske ringreven Austin Donohues høyre arm. På 1970-tallet søker han seg til et venstreradikalt miljø i London som lefler med terrorhandlinger. Han kommer seg ut av denne kretsen og blir etter hvert en kjent fotograf. Etter at Mary og Tosker skiller seg, finner de to ungdomskjærestene tilbake til hverandre på 1980-tallet. Det varer imidlertid ikke lenge. Nicky innleder et forhold til en ung student.

I siste episode, «1995», finner alle en slags forsoning. Rammen er Florrie Hutchinsons begravelse. Et kort øyeblikk er det bare de fire samlet i stuen. Vennskapet og de 31 årene rekapituleres mellom dem der og da, uten ett ord.

De fire vennenes liv blandes med en rekke hendelser som har basis i historiske begivenheter. Føljetongens sentrale personer tar på en eller annen måte del i det historiske, slik at fakta og fiksjon framstår som et hele. Av historiske hendelser som er med i *Our Friends in the North* finner man korrupsjonsskandalen ved byggingen av nye boliger i Newcastle, korrupsjonsskandalen i The Metropolitan Police, gruestreiken i 1984, børskrakket og orkanen i 1987. I tillegg er det en rekke mer subtile referanser som det er vanskelig for utenforstående å kjenne til.⁴⁰

Den geografiske stedsangivelsen i tittelen skaper forventninger om et realistisk drama. Nord-England gir konnotasjoner til arbeiderklasse og industribyer, betegnelser som *Northern Realism* og *kitchen sink*, og hverdagssåper fra liknende miljøer (som *Coronation Street* og *Brookside*). Den engelske realismen – enten det dreier seg om teater, litteratur, dokumentarfilm, fiksjonsfilm eller fjernsyn – kobles ofte mot den nordlige regionen av England. Realistiske fiksjoner og dokumentarer framstiller i hovedsak arbeiderklassen, og den finner man – i hvert fall i mytologien – i nord. Tittelen legger føringer for vår forforståelse og forventning til dramaet, fordi den plasserer føljetongen i en britisk realistisk tradisjon.

FORTELLERENS FUNKSJON I *OUR FRIENDS IN THE NORTH*

Innledningsvis i 1. episode, «1964», blir vi introdusert for fortellingen av en forteller. Den mannlige voice-overen, som tilhører Nicky, ytrer seg bare denne ene gangen i løpet av hele

⁴⁰ Se forøvrig Huw Beynons artikkel «Absent Friends» (1996). Her identifiserer han lokale historiske skikkelser som T. Dan Smith, som var lederen av Newcastle Labour Politics på 1960-tallet, i *Our Friends in the North*.

føljetongen. Hvorfor opptrer han som eksplisitt forteller bare i innledningen? Hvilken funksjon har denne fortelleinstansen? Hvilke følger får det for våre forventninger til fortellingen? Og kanskje viktigst av alt: Har denne fortelleren betydning for John Caughies distinksjon? Helt konkret vil jeg undersøke om den innledende fortelleren underbygger tesen om at det dramatiske blikket er dominant i *Our Friends in the North*. Etablerer fortelleren en realistisk eller naturalistisk ramme?

Voice-overen lyder som følger: «Our story began one summer night in 1964, when I came back from America to see me friends. I can see now, 31 years later, we were all about to make decisions that would change our lives forever.»⁴¹ Dette sies mens en ung mann stiger ut fra passasjersiden på en lastebil, med lett bagasje og en gitarkasse. Det er kveld, og vi hører reallyden svakt i bakgrunnen. Han er på reisefot, samtidig som vi hører ham fortelle at han har vært ute og reist. Av dette slutter vi raskt at det er samme person vi både ser og hører. Selv om vi i neste sekvens får vite at han heter Nicky, skjønner vi allerede ved fortellerens bruk av personlige pronomener at han er en person i fortellingen. Han er en homodiegetisk forteller.⁴² Fortellerens identitet og status i det narrative er med dette etablert. Etter denne åpningssekvensen befinner han seg bare i det narrative univers, på samme nivå som de andre personene i fortellingen. Nickys introduksjon til dramaet gir oss inntrykk av at det er hans fortelling vi skal se, selv om den også omhandler hans tre venner og deres nærmeste familier fra hjembyen Newcastle. Han omtaler jo fortellingen som *deres* historie («our story»).

Det ligger et sterkt narrativt element i voice-overen som driver hele fortellingen framover: «[...] about to make decisions that would change our lives forever.» Hvilke avgjørelser tar de, og hvordan får disse innvirkning på livene deres? Dette er den overordnede gåten som skal besvares i løpet av de ni episodene. I og med at Nicky meddeler at denne historien begynte for over 30 år siden, er det liten tvil om at vi kommer til å få svar på dette. I egenskap av å se seg tilbake vet fortelleren hva som har skjedd på disse 31 årene, og nå ser han hvorfor det gikk som det gikk. Den presise dateringen av historien, fra en sommerkveld i 1964 til den narrative nåtid i 1995, plasserer den innenfor en tidsramme. Det innebærer at vi ikke kan forvente å få kjennskap til hendelser som ligger utenfor denne perioden. Dette viser seg også å holde stikk. Et godt eksempel er hvorfor Felix i sin tid brøt med Labour. Mye av 1. episode går med til at faren forsøker å overtale sønnen til å fortsette universitetsutdannelsen framfor å melde seg til tjeneste for Labour og Austin Donohue.

⁴¹ Dette og andre sitater fra alle dramaene er transkribert fra programmene.

⁴² Begrepene 'homodiegetisk' og 'heterodiegetisk' forteller stammer fra Gennette, men er også mye brukt av senere teoretikere. Se Gennette (1995: 243 ff.). Kozloff og Højbjerg bruker også begrepene (Kozloff 1988: 42.; Højbjerg 1994: 18ff.).

Årsakene til Felix' motvilje overfor partiet ligger utenfor det narratives og dermed Nickys horisont. Følgen er at vi aldri kommer til bunns i Felix' beveggrunner.

Hvordan skal vi forstå en forteller som bare viser seg helt innledningsvis i en ni-episoders føljetong? Den mest umiddelbare slutningen vil være å tilskrive hele fortellingen til Nicky. Det er hans fortelling og det er han som forteller den, selv om voice-overen forsvinner. Lennard Højbjerg åpner for denne muligheten innen filmnarrasjon: «Indledes filmen med en 1. personfortæller [...], kan hele filmen, eller store dele av den, henregnes til den stemme, som kun innledningsvis og i enkelte senere scener fortæller modtageren om begivenhedernes gang» (Højbjerg 1994: 21). Problemet er at mange av hendelsene i det narrative er framstilt slik at Nicky umulig kan ha visst om dem. Hvem forteller da? I tråd med Sarah Kozloff vil jeg benytte begrepet 'billedmaker' («image-maker») som opphav til hele fortellingen (Kozloff 1988: 44 ff.).⁴³ Billedmakeren er den siste instans i rekken av mulige fortellere; lenger kommer man ikke når man spør hvem som forteller, strukturerer og velger. Ifølge teorien er det denne instansen som er den egentlige forteller, eller narrative formidler.

En eksplisitt forteller, som opptrer i et så lite glimt som det Nicky gjør her, kan vanskelig tilskrives hele den narrative hendelsesrekken, selv om muligheten for det ifølge Højbjerg eksisterer. Han hevder det finnes fortellere som er opphav til hele fortellingen, selv om billedmakeren egentlig er den ansvarlige. Man kan altså ha en forteller som formidler fiksjonen på tross av at det finnes en usynlig billedmaker bak fortelleren igjen:

En homodiegetisk fortæller, som kun indlædningsvis lader sin stemme høre kan sagtens være ansvarlig for hele fortællingen – inden den skrives på billedmagerens regning – hvis alle begivenheder ligger indenfor personens oplevelshorisont, eller hvis han kan slutte sig frem til dem. (Højbjerg 1994: 38 f.)

Nicky kan derfor potensielt være ansvarlig for formidlingen av hele fortellingen om våre fire venner fra Nord-England. Jeg har imidlertid allerede påpekt at mange av handlingstrådene behandles så grundig og detaljert at Nicky ikke kan ha hatt så inngående kjennskap til dem som det kreves av en forteller. Hvilken rolle spiller han da? Nicky er uten tvil føljetongens viktigste person. Vi møter alle de fire vennenes foreldre og nærmeste familie, men det er bare Hutchinson-familien vi følger nært. Florrie og Felix, Nickys mor og far, har begge sentrale roller. Nicky har en privilegert posisjon i det narrative. Det er derfor det er han som møter oss, idet føljetongen starter. Hans rolle i dramaet kan parallelliseres med billedmakeren og forklare hans status som forteller.

⁴³ Kozloff har begrepet fra Christian Metz, som snakker om en «grand image-maker» i *Film Language* fra 1974. Jeg fornorsker den danske oversettelsen 'billedmager' til 'billedmaker'. Dette er vel etablert i dansk akademisk diskurs, for eksempel Højbjerg (1994). Det engelske lånordet '-maker' er bedre enn alternativet 'skaper', fordi det kan ha en mer upersonlig betydning 'skaper'. En '-maker' kan være en ting eller en instans som lager eller gjør noe, jf. *Bokmålsordboka* (1986). Poenget er at det ikke nødvendigvis er en person som står ansvarlig for bildene.

Utover 1970- og 80-tallet utvikler han seg til å bli en anerkjent dokumentar fotograf. Han når langt, med separatutstillinger, bokutgivelse og heltestatus blant unge fotostudiner. Nicky dokumenterer og konserverer samtiden med sitt kamera. Han fanger inn episoder, konflikter, situasjoner, sosial urettferdighet og historiske begivenheter. Fotografiene er dokumenter allmennheten får tilgang til. Han har vært tilstede i begivenhetene og «husker» hva som skjedde fordi han har festet det til filmrullen. Dette gir ham troverdighet som billedmakerens tilstedeværende øyenvitne. Tolkningen er i tråd med hvordan man, ifølge Caughie, som seer identifiserer seg med hovedpersonen og hans synsvinkel (Caughie 2000: 111). Nickys presentasjon innledningsvis forsterker denne identifikasjonen. Dette hører inn under det Caughie kaller det dramatiske blikket. Den dramatiske retorikken og, som en konsekvens, den realistiske representasjonsform blir dermed helt innledningsvis etablert.

Vi kan si det følger troverdighet med en slik fortelleinstans. En eksplisitt forteller etablerer tillit hos seerne og får dem til å oppheve mistroen til det fiktive. Idéen om troverdighet og den direkte konsekvensen av det – «suspension of disbelief» – er en sentral komponent i realistiske tekster. Kozloff mener motivet for å bruke en forteller som selv er en person i fortellingen er å oppnå troverdighet: «In order for us to suspend disbelief, the film must tie the story to the character—the tighter, the better» (Kozloff 1988: 45). Nicky blir vårt sannhetsvitne til de 31 årene føljetongen omhandler. Denne strategien demper opplevelsen av fiksjonen som fiktiv.

En annen funksjon ved en tilbakeskuende forteller som introduserer det narrative, er å skape nostalgi. Dette er samtidig god fortelleøkonomi. Kozloffs eksempel er Hitchcocks *Rebecca*, men argumentet kan også benyttes på *Our Friends*:

But frequency of narration per se does not make that much difference; voice-over is like strong perfume—a little goes a long way. Critics charge that voice-over prelude that anchor a film to a character who never narrates again, as in Hitchcock's *Rebecca* (1940), are a cheap trick for creating instant nostalgia. The trick may be cheap but it is also completely effective. More narration would keep our attention focused on the narrator rather than the action [...]. (Kozloff 1988: 45 ff.)

Åpningsscenen i *Our Friends in the North* er et godt eksempel på hvordan man i et drama kan skape nostalgi ved å benytte en innledende og tilbakeskuende forteller. Referansen til året 1964 er et argument for at dette dramaet er et historisk periodedrama under den mer generelle betegnelsen formelrealisme. Fortellestrategien er effektiv fordi den raskt formidler hvor handlingen finner sted, når den foregår, hva den skal handle om etc. Dette aspektet underbygges også av føljetongens tittel. Den er i seg selv en invitt til å bygge relasjoner, lojalitet og troverdighet mellom det fiktive univers og det univers fjernsynsseerne befinner seg i. Eiendomspronomenet skaper denne relasjonen; det er

«våre» venners liv i Nord-England vi benker oss foran skjermen for å se. Etableringen av de tette bånd mellom fiksjon og seere, både i tittelen og i voice-overen, betyr at vi kan forvente å bli godt kjent med disse menneskene.

Voice-overen i begynnelsen av føljetongen bekrefter tesen om at det dramatiske blikket dominerer i *Our Friends in the North*. Den er utpreget fortellende, både på grunn av det personlige pronomenet («when *I* came back») og den eksplisitte referansen til «our *story*» (mine kursiveringer). Det er en *historie* som fortelles, og Nicky leder oss inn i den. Mye taler for at det er vanskelig å tilskrive ham hele fortellingen, og derfor er det mest plausibelt å se på ham som en vert som ønsker velkommen. Han introduserer oss for det narrative univers og historien om Mary, Tosker, Geordie og Nicky.

Ved å definere fortellingen som historien om deres liv, er utsnitt og utvalg fastsatt. Tidsbestemmelsen rammer inn fiksjonen fysisk, samtidig som det skapes en forventning om at disse årene har betydning utover å avgrense det narrative. Den korte innledningen til føljetongen gir en forsmak på det dramatiske blikkets retorikk. Fiksjonen blottlegges av den fortellende voice-overen. Analysen kan påvise en svakhet i Caughies teori: Han mangler lydkomponenten. Hadde han inkludert denne ville han sett at lyden kan bidra til å strukturere og konstituere blikket. Voice-over burde være en del av det han kaller den realistiske filmens retorikk. Caughies alternering mellom begrepene 'blikk' og 'retorikk' åpner for å inkludere den auditive komponent, selv om han ikke utdyper dette selv. Det samme gjelder for begrepet om billedmakeren. Det visuelle har i mange teoretiske tilnærminger for stor betydning i forhold til det auditive. Næranalyse avslører denne asymmetrien med en gang.

Hvordan arter blikkene seg i *Our Friends in the North*, og hvilke følger får det for dramaets representasjonsform?

DET DRAMATISKE BLIKKET

Den dominante stilen i *Our Friends in the North* ligger nært opptil den tradisjonelle filmatiske stilistikk slik vi kjenner den fra Hollywood og annen vestlig mainstreamfilm. Kameraføring og redigering følger de etablerte regler for filmatisk realisme. Det innebærer en flytende, «usynlig» stil med vanlig vekselklipping («shot/reverse shot»), kontinuitet mellom innstillingene, etableringsbilder, nærbilder etc. Stilen er konvensjonell, men i enkelte sekvenser brukes håndholdt kamera og dokumentarisk estetikk. For å illustrere begge stilartene har jeg valgt å analysere enkelte sekvenser i «1984», og avslutningssekvensen i «1995». Den sentrale handlingen i avsnittet fra 1984 er gruvestreiken som rent faktisk fant sted det året. På slutten av siste episode samles alle igjen i Florries begravelse.

Langtagningens realistiske estetikk

Åpningsscenen i «1984» består av en lang tagning som etablerer handlingsrommet. Sekvensen starter i bakhagene til et typisk britisk arbeiderklassestrøk (se illustrasjon 1).⁴⁴ Det er sommer, solen skinner og gresset er irrgroent. Klesvasken henger ute til tørk og beboerne er ute i hagene sine. Inntrykket av forstadsidyll råder bildet. Så starter kameraets sveip over hustakene (ill. 2). Det fortsetter ned på forsiden av husene, ut i gaten, og ender i menneskehøyde med Nickys rygg til venstre i bildet (ill. 3 og 4). En slik kraninstilling brukes som regel for å vise hvor handlingen finner sted (Butler 1994: 136 f.). Denne sekvensen har samme funksjon, og etablerer nettopp hvor vi er: et typisk arbeiderstrøk, en solfylt sommerdag. Kraninnstillingen fanger hurtig inn miljøet og det fysiske området. I tillegg bidrar lydsporet til å fange inn tidsperioden og temaet for episoden. Mens kameraet svever over hustakene høres musikk og nyheter som etter alt å dømme stammer fra en eller flere radioer i bakgrunnen. Først høres Culture Clubs hit fra 1984 «Karma Chameleon», som så glir over i en nyhetssending om den pågående gruvestreiken. Begge deler høres svakt.

Tagningen fortsetter på gateplan, hvor vi ser Nicky fotografere noen mennesker i fredelige omgivelser (ill. 4). Billedkomposisjonen bidrar til å skape identitet mellom ham og seerne. Vi ser hans motiv fra tilnærmet samme vinkel som det han gjør gjennom linsen sin. Hans utsnitt av «virkeligheten» er nesten det samme som vårt. Filmkameraet følger ham da han snur seg og går motsatt vei (ill. 5). Nå er det bare Nicky som er i fokus – utsnittet er halvnært og i hodehøyde.

⁴⁴ Jeg har valgt å trykke bildene i sort/hvitt fordi fargebildene ikke ble tilfredsstillende. Bildene er primært med for å illustrere de visuelle blikkene. Det er derfor viktigere at de er klare og tydelige, enn at de er i fire farger.

Kameraet snurrer rundt sin egen akse for å følge med Nickys bevegelser. Det er skarpt dagslys. Et kort øyeblikk danner en skyggefull husvegg bakgrunnen (ill. 6). Resultatet er at vi ser Nicky som i et portrett. Det er ingenting som forstyrrer bildet. I det halvnære utsnittet synes bare overkroppen og ansiktet hans. Sollyset faller naturlig ovenfra og rammer ham inn, mens ansiktet ligger i skyggen på grunn av motlyset. Kameraet fortsetter å følge ham i det han runder hjørnet og kommer ut på en plass med flere mennesker (ill. 7). I forgrunnen står Eddie Wells og en ung mann som Nicky tiltaler «Anthony» (Mary og Toskers sønn). De andre menneskene på plassen viser seg å være streikevakter. Her forsvinner Nicky ut av bildet, og kameraet dveler et øyeblikk ved Eddie og Anthony. Først nå klippes det for første gang (ill. 8). Kameraet har foretatt en panorering på nesten 360 grader. Rundturen har etablert «rommet», miljøet og settingen handlingen foregår i.

Illustrasjon 1



Åpningssekvensen av «1984», lang tagning. Idyllisk bakhage i typisk engelsk rekkehus-bebyggelse.

Illustrasjon 2



Kameraet begynner sin panorering over hustakene.

Illustrasjon 3



Kameraet sveiper ned mot gaten på forsiden av rekkehusene.

Illustrasjon 4



Nicky fanges inn av kameraet bakfra. Motivet hans er en del av vårt billedutsnitt. Hele gaten fanges inn med dybdefokus, som er med på å skape autentisitet. Menneskene i bakgrunnen er en del av den narrative «virkelighet».

Illustrasjon 5



Nicky beveger seg rundt filmkameraet. Han fyller billedrammen på en «naturlig» måte.

Illustrasjon 6



Nicky portretteres mot en husvegg. Sollyset faller inn bakfra og ovenfra. Ansiktet ligger delvis i skygger. Her er det ingen bevegelser eller andre personer i bakgrunnen. Det er en nærstudie av Nicky.

Illustrasjon 7



Nicky forsvinner ut av bildet, mens kameraet finner Anthony og Eddie Wells. I bakgrunnen ses en streikepost som gir en pekepinn på temaet i episoden. Det samme gjør reallyden; en nyhetsending står på et eller annet sted i det narrative rom og forteller om den pågående streikekonflikten.

Illustrasjon 8



Første klipp. Rommet for handlingen er etablert. Kameraet har beveget seg nesten 360 grader i én tagning.

Hele sekvensen er filmet med dybdefokus som understreker betydningen av at hele gaten, hele lokalsamfunnet, er en del av «virkeligheten». Den utstrakte bruken av dybdefokus i *Our Friends in the North* plasserer den i et realistisk paradigme: «[...] deep focus is generally closely associated with theories of realism in film [...]» (Monaco 1981: 69 f.). Jeremy Butler viser til det samme med utgangspunkt i Bazins realismeteorier, hvor nettopp dybdefokus trekkes fram som typisk for den realistiske film. Bruken av dybdefokus innen realismen har minst to forklaringer. Først og fremst ligger dybdefokus tett opptil det menneskelige syn. I tillegg bevarer dybdefokuset den romlige kontinuiteten ved å opprettholde den visuelle forbindelsen mellom objektene i bildet og deres omgivelser (Butler 1994: 129). Dybdevirkningen er mest slående på kinolerretet, men den fungerer også på den lille skjermen. Denne sekvensen viser dette. Nicky er en del av gatelivet og lokalmiljøet i åpningsscenen i «1984». Plasseringen av ham i billedrammen og bruken av dybdefokus understreker dette. Når Nicky er i fokus, som i det omtalte «portrettet», skjer ikke dette ved å gå inn i et ultranært bilde eller ved å bruke telelinse som visker ut bakgrunnen. Portrettet komponeres ved å følge Nicky i en lang tagning hvor kameraet underveis fanger ham inn mot en mørk, naturlig bakgrunn. Dermed virker ikke fokuset på ham så iscenesatt. Nærstudiet integreres som en del av den lange tagningen. Dette gir en realistisk effekt fordi det hele fanges inn uten å klippe eller manipulere på annen måte.

Konversasjonsscenen – Vekselklippet og den realistiske effekt

Den tradisjonelle redigeringsmåte, slik vi kjenner den fra Hollywood og andre vestlige produksjonsmiljøer – også kjent som kontinuitetsstil, klassisk analytisk redigering eller «usynlig» stil, er nesten konsekvent gjennomført i *Our Friends in the North*. En sekvens i «1984» er et godt eksempel på dette: Mary og Nicky er på restaurant. Utover deres samtale skjer det ingenting. Det skiftes mellom totalbilde som etablerer dem i rommet, og nærbilder av dem mens de samtaler. Kameraet hviler på den som snakker, med innslag av enkelte innstillinger som viser den lyttendes reaksjoner (se ill. 9–13). Denne strategien er konsekvent fulgt i scenen, som er representativ for serien. Følgen av denne klippeteknikken er at man knapt merker den. Fraværet av fremmedgjørende elementer som «jump cuts» og aksebrudd gir en flytende, effektiv og «usynlig» stil. Den tradisjonelle klippestilen fremmer dialogen mellom Mary og Nicky. Scenen er lyssatt med dempet rødlig belysning som understreker den romantiske stemningen. Middagen er en tête-à-tête hvor lyssettingen, rødvinen og fraværende bakgrunnsstøy er elementer som bygger opp om atmosfæren. Den eneste visuelle variasjonen er mellom halv nære og ultranære bilder (ill. 10 og 12). Det ultranære bildet, som det zoomes inn til fra et regulært nærbilde, brukes mens Nicky forteller om

hvordan hans reise til El Salvador har forandret ham. Valget av utsnittet følger den følelsesmessige stigningen i hans fortelling. Det ultranære bildet høyner intensiteten i sekvensen, og vår innlevelse i det som skjer på skjermen. Fraværet av reallyd bidrar til et konsentrert fokus på personene, samtidig som det bryter umerkelig med realismen. Både utsnittet og stillheten som omgir dem, rammer inn denne intime scenen. Den realistiske effekten blir opprettholdt av det tradisjonelle vekselklippet.

Denne scenen er klassisk i fjernsynssammenheng. Jeremy Butler sier det presist: «[...] conversation scenes—the foundation of narrative television [...]» (Butler 1994: 181). På fjernsyn er dette en opplagt fordel fordi formatet begrenser hva man kan vise. Dialogdrevet dramatik er egnet seg best. Scener som dette, hvor dialogen mellom to mennesker er det sentrale, er satt sammen av innstilling og motinnstilling, også kalt vekselklipp. Montasjen skaper en realistisk effekt. Dette er en struktur som er helt sentral også i narrativ film.

Daniel Dayan har, i «The Tutor-Code of Classical Cinema» (1992 [1974]), trukket fram vekselklippet («shot/reverse shot») for å vise hvordan den klassiske filmen skjuler sin egen sammenveving eller søm («suture»). Dayans idé om den klassiske filmens ledekode («tutor-code») er komplekst stoff som forutsetter blant annet strukturalisme, semiotikk, marxisme og Lacansk psykoanalyse. Et knippe artikler Jean-Pierre Oudart skrev i det franske filmtidsskriftet *Cahiers du Cinema* mellom 1969 og 1971 er Dayans eksplisitte kilde, men jeg refererer bare til Dayan. På tross av kompleksiteten i argumentet er hovedpoenget relevant for mine analyser.

Dayan undersøker den filmiske utsigelsen, som han definerer som det systemet som gir tilskuerne tilgang til filmen, det systemet som så å si «gjør fiksjonen mulig» (Dayan 1992: 179). Utsigelsesbegrepet er fullt av fallgruver, dels fordi bruken av det ofte er inkonsistent, og dels fordi det egentlig er et lingvistisk begrep som er vanskelig å overføre på andre områder. Jeg vil presisere at det her er snakk om et bestemt filmisk system – det som gjør filmen mulig. Begrepet er formalistisk, og det hører derfor naturlig inn i denne delen av analysen. I tillegg er det sentralt for å forstå hvordan den klassiske narrative film er satt sammen. Leser man Dayan parallelt med John Caughies analyse av *Days of Hope* (1981), ser man hvor relevant teorien om «the system of the suture» er for å forstå Caughies distinksjon.

Begrepene 'den fraværende' og 'det fraværende felt' er viktige i denne sammenhengen. Den fraværende er et substitutt for tilskueren – den som ser på vegne av tilskueren. Bare det den fraværende ser med sitt blikk, kan jeg som tilskuer se. Det er med andre ord rimelig å tillegge den fraværende et dramatisk blikk i Caughies forstand:

The system of the absent-one distinguishes cinematography, a system producing meaning, from any impressed strip of film (mere footage). This system depends, like that of classical painting, upon

fundamental opposition between two fields: (1) what I see on the screen, (2) that complementary field which can be defined as the place from which the absent-one is looking. Thus: any filmic field defined by the camera corresponds to *another* field from which an absence emanates. (Dayan 1992: 188)

Man ser aldri det fraværende feltet helt, fordi det eksisterer i kraft av å være et fra-væren. Jeg vil påstå at det dokumentariske blikket ser *deler* av dette feltet som det dramatiske blikket aldri ser. Det dokumentariske blikket fanger inn feltet fordi det potensielt kan bevege seg utenfor det narrative rom. Caughie definerer ikke dette feltet som noe annet enn dokumentardramaets narrative rom. Det som foregår i denne verden bortenfor fiksjonen kan bare fanges spontant inn av kameraet. Implikasjonen av denne estetikken er at det som foregår her aldri er planlagt, bare fanget inn. Dayans fraværende felt tilsvarende den ikke-fiktive verden Caughie finner i analysen av *Days of Hope*.⁴⁵ De supplerer hverandre godt, fordi det dokumentariske blikket fanger inn en flik av virkeligheten utenfor fiksjonen, mens det fraværende feltet understreker hvordan det dramatiske blikket framstiller den fiktive virkeligheten som virkeligheten selv. Både «the suture» og det dramatiske blikket forsøker å skjule sine spor av iscenesettelse, tilblivelse og mediering. Jeg mener det er en realistisk effekt, ikke illusjon, som skapes av «the system of the suture». Illusjonsbegrepet er negativt ladet og forankret i ideologikritikken. Dessuten er de fleste tilskuere, både trenede og relativt ferske, klar over hvordan dette representasjonssystemet fungerer. Det er et skille mellom *suspension of disbelief* og illusjon. Vi velger å tro på fiksjonen, uten at vi dermed tar for gitt at det er selve virkeligheten vi ser. Den estetiske strategien Dayan skisserer passer som en beskrivelse på klassisk formelrealisme. Begrepet om det fraværende feltet tydeliggjør hva det dokumentariske blikket ser og det dramatiske blikket ikke ser.

Først er det imidlertid det dramatiske blikket og dets relasjon til Dayans utsigelsessystem som er interessant her. Poenget i Dayans artikkel er at en kinematografisk ytring består av en innstilling og en motinnstilling («shot/reverse shot»):

In the first, the missing field imposes itself upon our consciousness under the form of the absent-one who is looking at what we see. In the second shot, the reverse shot of the first, the missing field is abolished by the presence of somebody or something occupying the absent-one's field. The reverse shot represents the fictional owner of the glance corresponding to shot one. (Dayan 1992: 188)

Konsekvensene av denne strukturen er at innstillingene «syr» sammen de fraværende feltene ved å vekselklippe mellom dem:

The absent-one's glance is that of a nobody, which becomes (with the reverse shot) the glance of a somebody (a character present on the screen). Being on screen he can no longer compete with the spectator for the screen's possession. The spectator can resume his previous relationship with the film. The

⁴⁵ Se Caughie (1981: 344 f.) for analysen av en pubscene. Jeg har sitert det viktigste av den i fotnote 5, s. 58, her.

reverse shot has 'sutured' the hole opened in the spectator's imaginary relationship with the filmic field by his perception of the absent-one. (Dayan 1992: 189)

Med semiotiske termer er det filmiske feltet signifikanten, mens det fraværende feltet er signifikatet. Disse to feltene danner til sammen en enhet som er den klassiske kinematografiens fundamentale ytring eller utsagn.⁴⁶ Dayans Oudart-diskurs viser at vekselklippet er grunnleggende. Det er dette som gir filmen mening, det som gjør det mulig å lese og fortolke film. Den samme strategien kjennetegner fjernsynsdramaet, jamfør Butlers utsagn om at konversasjonsscener er grunnsteinen i dramatiske fjernsynsfortellinger. To mennesker i samtale, vevet sammen med vekselklipp, er fjernsynsdramaturgiens fundament. Vi ser det tydelig i den omtalte restaurantscenen. Nickys fortelling om oppholdet i El Salvador får mening ved at vi også får se og høre hans samtalepartner. Uten etableringsinnstillingen og motinnstilling (mot Mary) hadde vi trodd dette var en monolog som brøt med det realistiske paradigmet. Slik det er nå får vi se to mennesker som snakker sammen.

Selv om Dayans artikkel dypest sett handler om meningsdannelses- og fortolkningsprosessen, viser den hvor sentral innstilling/motinnstilling-strukturen er.⁴⁷ Vekselklippet er ett viktig eksempel på hvordan klassisk filmnarrasjon er konstruert.⁴⁸ Dayan understreker også dette, riktignok i en fotnote, men han tilføyer at vekselklippet ikke er tilfeldig valgt fordi det viser hvordan iscenesettelsens strukturering og opphav skjules for å dekke over hvordan mening blir skapt (Dayan 1992: 190; se hans fotnote).

Den fraværende tar bare tilsynelatende den andre personens plass. Dayan mente dette var en illusjon og en ideologisk tilsløringsmekanisme. I de politiserte 1970-årene var dette en gangbar forklaringsmodell. Men det er en intensjonal feilslutning å tro at formelle virkemidler skjuler ideologiske strukturer. Selve vekselklipp-strukturen står likevel fast som en sentral montasjeform i hovedstrømningene av vestlig film- og fjernsynsfiksjon. *Our Friends in the North* står, stilistisk sett, dermed solid plassert midt i strømmen av konvensjonelle visuelle fiksjoner.

Min påstand er at det dokumentariske blikket fanger inn mer av det fraværende feltet enn tilfellet er i det tradisjonelle vekselklipp-systemet. Det fraværende feltet jeg snakker om, ligger utenfor fiksjonen, og det er det dokumentariske blikkets potensial for å fange inn dette som gjør det i stand til å gestalte virkeligheten så troverdig. For det dramatiske blikket og det tradisjonelle

⁴⁶ Filmatisk utsagn/ytring hører til det kinematografiske nivået, mens den enkelte innstilling tilhører det filmiske nivået.

⁴⁷ Dayans teori er imøtegått av William Rothman (1992 [1975]), men jeg avstår fra å referere til motargumentene og debatten. Kaja Silverman har også, blant flere, funnet begrepet om «the suture» sentralt for forståelsen av klassisk narrasjon (1992 [1983]).

⁴⁸ Dayan (og Oudart) kommer fram til hvordan film er konstruert ved å dekonstruere den.

vekselklippet gjelder følgende: «The absent-one is masked, replaced by a character, hence the real origin of the image—the conditions of its production represented by the absent-one—is replaced with a false origin and this false origin is situated inside the fiction» (Dayan 1992: 190). I vårt tilfelle tar Nicky og Mary tilsynelatende de fraværendes plass. Den realistiske effekten skapes ved at den fraværende «maskeres», noe som resulterer i at selve produksjonen skjules. Vi «ser» med Marys øyne når vi ser på Nicky, og vice versa. Mens vi tror vi ser med et blick som er *i* fiksjonen, ser vi egentlig med den fraværendes blick som ligger utenfor fiksjonen. Det er dette «utenfor» som produserer fiksjonen.

Illustrasjon 9



Etableringsbilde av restaurantscenen. Mary og Nicky er ute og spiser. Samtalen driver scenen framover.

Illustrasjon 10



Innstilling, halvnært bilde av Nicky.

Den fraværende ser på Nicky.

Illustrasjon 11



Motinnstilling Mary. Reaksjonsbilde.

Mary erstatter den fraværende i den første innstillingen av Nicky (ill. 10).

Illustrasjon 12



Innstilling, nærbilde av Nicky.

Nicky tilsvarer den fraværende i motinnstillingen. Perspektivet er begrenset av de fraværendes synsvidde.

Illustrasjon 13



Motinnstilling, nærbilde av Mary.

Mary og Nicky maskerer de fraværende. Den realistiske illusjon oppstår fordi vi tror blickene er *i* fiksjonen. Egentlig befinner de fraværendes blick seg utenfor fiksjonen, i det fraværende feltet.

Til forskjell fra dette blikket avslører det dokumentariske blikket sine produksjonsspor. Det kan potensielt se det fraværende feltet – det som ligger utenfor fiksjonens rom. I *Days of Hope* er det dette som skjer.⁴⁹ *Our Friends in the North* framstiller dette helt annerledes, i tråd med tradisjonell innstilling/motinnstillings-teknikk. Sekvensene fra de to dramaene viser hvordan virkeligheten kan gestaltes på forskjellige måter. Poenget er at det finnes minimum to måter å gjøre det på; med det dramatiske blikket, og med det dokumentariske blikket. Dayans teori om *the suture* har tydeliggjort hva jeg mener, fordi skillet mellom hva som er innenfor fiksjonens område, og hva som ikke er det, er klar hos ham. Det er det dokumentariske blikkets evne til å «se» det fraværende feltet som skiller det fra den vanlige klassiske visuelle stilen. Ofte bidrar lyden til å bevisstgjøre seerne eksistensen av det fraværende feltet. Reallyd som er *off-screen* viser til en virkelighet som fiksjonen ikke klarer å unnsnippe. Dette blir tydeligere i analysen av *This Life*. Det motsatte er tilfellet i denne restaurantsekvensen. Her mangler reallyden. Det utenforliggende, fraværende feltet er avsondret fra *suture*-systemet. All oppmerksomhet er ledet mot Mary og Nicky. I denne realistiske representasjonsformen ligger det ingen implikasjoner om en annen «virkelighet» enn den som er foran kameraet. Kameraet okkuperer et område som vi aldri ser, som aldri blir eksplisert. Den filmiske prosessen påkaller aldri seernes oppmerksomhet. Det er dette som er forskjellig i *Days of Hope*. Når det dokumentariske blikket lar seg rive vekk fra selve dramaet av lyder som kommer *off-screen* blir vi oppmerksomme på det fraværende feltet fordi vi til vanlig ikke ser det. *The system of*

⁴⁹ Se Caughie (1981: 344 f.).

the suture tillater ikke slike avvik. Det dokumentariske blikkets hang til bryte med vekselklippets «usynlige» vev er en fremmedgjøringseffekt i Brechts forstand.

I en av de avsluttende sekvensene i siste episode blir det tydelig hvor viktig reversibilitet er i denne sammenhengen:

The rhetoric of the drama operates an exchange of looks between the characters, dramatizing their relationships, activating divisions between them and within them, putting them in doubt, giving them an incompleteness which can only be filled by the learning which they go through in the narrative. The dramatic look is reversible; characters look and are looked at; they are both in the play and in play. (Caughie 2000: 111 f.)

Etter Florries begravelse samles alle hjemme hos Hutchinsons. Et kort øyeblikk er det bare de fire igjen. Måten Tosker, Mary, Nicky og Geordie veksler blick på, og hvordan kameraet skjærer inn i rommet mellom dem, viser hvordan det dramatiske blikket fungerer (se ill. 14–18). Scenen viser, uten at ord ytres, personenes egen refleksjon over den oppsamlede erfaring. I 31 fiktive år har vi fulgt dem. Kunnskapen de har ervervet seg, og sårene de er påført i løpet av disse årene, står å lese i ansiktene deres. Sekvensen viser at dramatiske personer både ser selv, og blir sett på. Kameraet trer inn i den dramatiske sfæren, og setter blickene i spill, for å parafrasere Caughie (ill. 14-18). Bruken av «eyeline-match» er typisk, fordi kameraet blir «usynlig» på denne måten. Framfor å bevege seg rundt i det fiktive rommet slik dokumentariske konvensjoner tilsier, skjærer kameraet inn mellom personene og følger deres blick ved hjelp av kontinuitetsklipp. Det dramatiske blikket er bundet av fiksjonens rom. Blikket impliserer aldri at det finnes en annen virkelighet bortenfor det feltet som vises. Det fiktive univers er selvtilstrekkelig. Den realistiske effekten er fullkommen fordi det fraværende feltet er usynliggjort.

Illustrasjon 14



For første gang på mange år er de fire samlet igjen. Øyeblikket forgår uten noen replikker, bare megetsigende blick. Fra «1995».

Illustrasjon 15



Tosker Cox, ser mot Mary Cox/Soulsby.

Illustrasjon 16



Som igjen ser mot Nicky Hutchinson, hennes ungdomskjæreste og mann nummer to.

Illustrasjon 17



Nicky vender blikket mot sistemann...

Illustrasjon 18



...Geordie Peacock. Selv han får med seg dette øyeblikket, og ser ut til å reflektere over «passed time».

Det dramatiske blikket kutter inn i fiksjonens rom og setter rollefigurenes blikk i spill. Blickene deres gir «cues» til hvem det skal klippes til. Klippene følger kontinuitetsreglene. Illustrasjon 14 har etablert dem i rommet, slik at vi som seere vet hvem den enkelte ser på før det klippes til vedkommende. Ingenting i denne sekvensen impliserer noe utenfor fiksjonen. Fiksjonen er selvtilstrekkelig; den er «virkeligheten selv».

Oppsummering av det dramatiske blikket

Det stilistiske i *Our Friends in the North* skriver seg med andre ord inn i en veletablert tradisjon. Denne tradisjonen gir tilskuerne det John Caughie kaller en dramatisk erfaring. Erfaringen er resultatet av en representasjonsform som i dette tilfellet er realistisk, men som samtidig utvilsomt er fiksjon. Det er langt fra uvanlig i fjernsynsproduksjon å benytte den vestlige filmindustriens tekniske, produksjonsmessige og stilistiske konvensjoner. Den kinematografiske stilen har blitt mer regelen enn unntaket.

De stilistiske konvensjonene jeg her har vært innom er ikke eksklusive for realismen. Også andre fiksjonsformer som science fiction, melodrama, thrillerer og komedier bruker vekselklipp på samme måte som vist her. Likevel er denne strukturen, det dramatiske blikket og vekselklippet, med på å konstituere realistisk fiksjon. Realistiske dramaer krever et dramatisk blikk for at vi skal ha tiltro til fiksjonen. Innlevelse og naiv tiltro til fiksjonens status ivaretas av det dramatiske blikket fordi det tar fiksjonen på alvor. Det prøver ikke å demaskere sammenvevingen som er nødvendig for denne formen for realistisk representasjonsform. Vi tror på fiksjonen om Mary, Tosker, Geordie og Nicky. De framstilles som vanlige mennesker med mer eller mindre alminnelige liv. Troverdighet, autenticitet og nøyaktighet i framstillingen er viktige komponenter i realistiske fiksjoner, men ikke nok i seg selv. Hva skjer når det dokumentariske blikket trer inn og bryter opp i denne strukturen?

DET DOKUMENTARISKE BLIKKET

Den kinematografiske, konvensjonelle visuelle stilen i *Our Friends* blir brutt i den lange konfrontasjonsscenen mellom politiet, og de streikende og deres støttespillere. Her kombineres den flytende, «usynlige» estetikken med håndholdt kamera. Dette øker autentisiteten og realismen i situasjonen på grunn av etablerte konvensjoner for kamerabruk: «A large percentage of news and sports videotaping is done with hand-held cameras: shots from the field of play in sports shows [...]; documentary footage of automobile crashes; murder suspects leaving a courtroom; and so on» (Butler 1994: 137). Håndholdt kamera gir scenen et preg av umiddelbarhet, og dermed oppstår et inntrykk av nøytral registrering av hendelsene, selv om vi befinner oss innen rammene av et drama. Det blir selvfølgelig mer komplisert av at denne streiken hører til de hendelsene i *Our Friends*, som faktisk fant sted i det året episode sju omhandler. Streiken i 1984 var reell. Rekonstruksjonen av den her er også reell, men ikke den *historiske hendelsen* slik den er rekonstruert i *Our Friends in the North*. Det er derfor betydningsfullt at deler av det dokumentariske materialet er framstilt med dokumentarens virkemidler. Implikasjonen er at vi er tilstede mens de historiske hendelsene utspiller seg. De dokumentariske virkemidlene gir de narrative hendelsene troverdighet:

We might think that hand-held shots would be avoided entirely in the more controlled camera style of fiction television. Even though the majority of camera movement in fictional programs are not hand-held, hand-held shots do serve several narrative functions. First, hand-held work is used to create a documentary feel, to signify «documentariness», within works of fiction. Each episode of *Hill Street Blues* begins with a briefing in the squad room that is entirely hand-held camerawork—signifying the program's «realism». Second, hand-held movement is often used when we are seeing through a character's eyes [...]. Indeed, hand-held camera is more frequently used in this situation than dollying because hand-held is thought to more closely approximate human movement. After all, we all have legs like a camera operator, not wheels like a dolly. (Butler 1994: 137)

Det håndholdte kameraet i streikescenen opptrer som en deltaker midt i opptøyene. Ingen tar hensyn til det; det dultes og skubbes borti. Resultatet er et kaotisk inntrykk som gir seerne en følelse av hvordan det virkelig var. Enkelte ganger matches også kameraet med Nickys subjektive perspektiv, men det skjer innenfor det dramatiske blikkets konvensjoner. Det passer med den rollen Nicky har i serien som den dokumenterende kronikøren. Kameraet og Nicky har parallelle roller; uten å direkte være Nickys subjektive syn, «dokumenterer» kameraet det som skjer, på samme måte som Nicky gjør det. Hendelsene festes til film; samtiden registreres for ettertiden. Vi er «illusorisk» tilstede der historien skapes, uten at vi tror det er autentiske opptak. Caughie påpeker hvordan dokumentarens konvensjoner skiller dokumentardramaet fra den narrative filmen. Dette dokumentariske blikket – som er tydelig i konfrontasjonsscenen i «1984» – garanterer gyldigheten av føljetongens historiske prosjekt. Jeg siterer ham utførlig for å få fram hele resonnementet:

The documentary look is not the perfect vision of an actual world, but operates, as does the dramatic, within a specific rhetoric which is not innocent, offering an objective, true social space, but which works within rules and strategies to produce a social space which is also a narrative fictional space. What seems specific to documentary drama as compared with narrative realist film is that, whereas classical realist film depends to a greater or lesser extent on the illusion of unmediated vision, transparency of form and style, *documentary drama operates a rhetoric of mediated style which is clearly marked, but which has a prior association with truth and neutrality*. If classical realist film depends on a certain invisibility of form, and on a spectator who forgets the camera, the documentary look takes its appearance of objectivity from its place within the conventions of documentary: thus, the hand-held camera, the cramped shot, natural lighting, inaudible sound. The appearance in the fiction of the documentary look, easily visible but unsteady and apparently unmediated, establishes the impression of a basis of unproblematic fact on which the dramatic 'experiment' can be conducted, and which will guarantee its validity. (Caughie 1981: 342 f. Min kursiv)

Det er ikke tilfeldig at den dokumentariske retorikken i *Our Friends* benyttes på en sekvens som er basert på en faktisk historisk konflikt, nemlig gruvestreiken. Det gir skildringen av den sannhetsverdi og et skinn av nøytral framstilling sniker seg inn. Konfrontasjonsscenen markerer seg som mer reell enn mange av de andre scenene, fordi den stilistisk benytter konvensjoner vi kjenner igjen fra nyhetsreportasjer og dokumentarer. Når det dokumentariske blikket plutselig dukker opp i fiksjonen er det veldig synlig, samtidig som det gir fiksjonen validitet. Det er dette som skjer i «1984». Gruvestreiken er et historisk faktum som danner en basis for det dramatiske eksperimentet. Over det historiske bakteppet utspiller det seg et fiksjonsdrama som gir seerne en dramatisk erfaring. Får seerne en dokumentarisk eller historisk erfaring når det er såpass mange historiske begivenheter og tendenser i samfunnsutviklingen inkludert i *Our Friends*?

Skildringen av konfrontasjonen mellom de streikende gruvearbeiderne og deres familier, og politiet, understreker at dette er «historisk materiale». Det håndholdte kameraet gir sekvensen en dokumentarisk estetikk som er helt etter læreboken: Situasjonen er tilsynelatende fanget opp direkte der og da, uten iscenesettelse eller redigering. Ser man nærmere på sekvensen, finner man derimot at den er regissert og satt i scene. De to formene for blick kombineres også her. Scenen er ikke alene filmet med dokumentariske konvensjoner, selv om det er det dominerende (se ill. 19–36).

I tillegg er bildets tekstur også betydningsbærende. Konvensjonen er; jo dårligere kvalitet på bildet, desto høyere autentisitet:

The poorer resolution of these tapes—their difference from broadcast-quality tapes—becomes significant in these instances. It marks the tapes as «authentic», as unposed and spontaneous and supposedly a pure piece of the historical world. Regardless of how that footage was obtained, it appears to be part of reality because we consciously or unconsciously link it with other amateur videotapes we have seen. (Butler 1994: 147 f.)

I konfrontasjonsscenen er bildet ofte utydelig på grunn av kameraets deltakelse «in action». Billedteksturen blir grovere på grunn av menneskenes raske bevegelser og kameraets ustøhet.

Konturene viskes til tider ut og skaper et inntrykk av en situasjon som er kommet ut av kontroll (ill. 26, 31, 34 og 35). Følgen av denne visuelle stilen er at hendelsene tilsynelatende lever sitt eget liv. Dette er én framtreddende strategi for å framstille dramatiske hendelser og historisk materiale realistisk i *Our Friends in the North*.

Skillet mellom konvensjonene blir ekstra tydelige i denne sekvensen fordi det kryssklippes mellom støttefesten for de streikende gruvearbeiderne, som holdes i Newcastle City Council, og gateslaget. Kontrasten er stor mellom de dansende, syngende og lekende på festen, og dem som er involvert i konfrontasjonen. Festen i byrådet er dominert av det dramatiske blikket. Dette er klippet sammen med begivenhetene i gata hvor det dokumentariske blikket er tydeligst, om ikke enerådende.

Det er imidlertid viktig å ikke glemme hvordan den faktabaserte delen av historien også er sterkt dramatisert. Hele sekvensen starter rolig, for så å bygge seg opp mot klimaks og til slutt falle til ro. Eksposisjonen viser den harmoniske atmosfæren i nabolaget (ill. 19 og 20). Den idylliske stemningen og de lojale båndene mellom politi og streikende, som ble etablert allerede i åpningsscenen, er et stille forvarsel om hva som kommer til å skje. Etter den rolige eksposisjonen stiger konflikten, til det toppe seg da mannskapene fra The Metropolitan Police stormer inn med køllene hevet (ill. 22, 25, 26, 29, 31-35). Kameraet faller til ro i det gateslaget er over, og de sårede bæres ut til de ventende ambulansene (ill. 36).

Illustrasjon 19



Det er stille før stormen. Idyllen fra åpningsscenen råder fremdeles.

Illustrasjon 20



Innbyggerne aner fred og ingen fare. Det er en helt vanlig hverdag.

Illustrasjon 21



De første politibilene ankommer uten forvarsel.

Illustrasjon 22



Innbyggerne oppdager hva som er i ferd med å skje, og løper avgårde for å varsle.

Illustrasjon 23



Newcastle City Council holder fest til støtte for de streikende gruvearbeiderne samtidig som sammenstøtet mellom politi og de streikende finner sted.

Illustrasjon 24



Nicky og Eddie er der også, inntil de får beskjed om hva som skjer i Darlington.

Illustrasjon 25



Politiet tar oppstilling.

Illustrasjon 26



Konfrontasjonen mellom politiet og de streikende og lokalbefolkningen er i gang. Det stilistiske endrer seg samtidig fra tradisjonell kryssklipping til håndholdt kamera i dokumentarstil. Solen blander kameraet, og menneskelige lemmer skygger ofte for kameraet. Vi er midt i begivenhetene.

Illustrasjon 27



Lokalet tømmes for alle mennene. Bare kvinnene og barna er igjen. De leker og synger mens mennene slåss mot politiet.

Illustrasjon 28



Nicky ankommer for å dokumentere hendelsene med *sitt* kamera. Her introduseres «eyeline match» igjen.

Illustrasjon 29



Nickys «point of view».

Illustrasjon 30



Tilbake til Nicky. Det dramatiske blikket er tydelig her.

Illustrasjon 31



Det dokumentariske blikket overtar igjen.

Illustrasjon 32



Forsterkningene fra The Metropolitan Police rykker inn. Legg merke til at alt fokus er rettet mot politimennene og deres uniformer. De skiller seg ut i skarp kontrast til de streikende gruvearbeiderne.

Illustrasjon 33



Kameraets deltakelse i opptøyene brytes opp enkelte ganger for å gi plass for oversiktsbilder.

Illustrasjon 34



Nicky beveger seg inn i mengden for å ta bilder.

Illustrasjon 35



Nicky blir slått ned av en politimann, som også river filmen ut av kameraet hans. Det er tydelig hvilken side av konflikten han er på.

Illustrasjon 36



Slaget er over, og de sårede bæres ut til ambulansene. Kameraet har trukket seg tilbake, og vi er ute av det dokumentariske blikket. Det dramatiske blikket dominerer igjen.

Vi får her demonstrert de to forskjellige formene for blick på en utmerket måte. Det dokumentariske blikket er kanskje lettest å forstå i kontrast til det dramatiske. Tagningene som er gjort med håndholdt kamera midt i menneskemengden, gir en dokumentarisk effekt fordi det virker som det er autentiske opptak. Dette faller inn under det Caughie kaller umiddelbarhetsestetikken. Hendelsene framstår som om de er fanget inn direkte der og da. Her skapes det en annen form for realisme enn det vi så i vekselklippsekvensen fra restauranten. Det umiddelbare uttrykket er selvfølgelig også iscenesatt og planlagt. Når det håndholdte kameraet dominerer, får vi ingen «eyeline match» som maskerer den fraværende. Det dokumentariske blikket trer tilsynelatende inn i det fraværende feltet, for å vise oss det vi ellers ikke hadde fått se med det konvensjonelle dramatiske blikket. Iscenesettelsen er vanskeligere å avsløre her enn i vekselklippscenen på restauranten. Hendelsene virker autentiske fordi kameraet er så *med* i begivenhetene. Det er ikke

ryddet fysisk plass til det. Ingen personer i det fiktive univers kan skjule det medierende blikket. Resultatet er en annen representasjonsform som sier at dette er ikke iscenesatt, men det som faktisk skjedde. Dette er naturalisme i Caughies forstand. Analytisk sett gir dette skillet mening, men problemet i *Our Friends in the North*, spesielt i denne sekvensen, er at det dokumentariske blikket ikke er konsekvent. Det dramatiske blikket bryter inn og opphever så å si autentisiteten. Når det dokumentariske blikket forsøker å fornekte fiksjonen, kommer det dramatiske blikket inn og gjenoppretter formelrealismen. *Our Friends* blir derfor aldri naturalistisk, selv om det dokumentariske blikket også er tilstede. Den dramatiske retorikken garanterer for fiksjonen. Når de opptrer sammen, når de to blikkene krasjer, tiltrekker de seg oppmerksomhet rundt sin egen konstruksjon. Med en konsekvent gjennomført representasjonsform blir ikke iscenesettelsen så iøynefallende. Ved å sammenstille dem blir forskjellene tydelige, og dermed virker de gjensidig avslørende. Resultatet er at de begge mister noe av sin troverdighetseffekt.

Oppsummering av blikkenes betydning i *Our Friends in the North*

I *Our Friends in the North* mangler billedmakerens tilnærming til stoffet den avstand og distraksjon («detachment») som Caughie tillegger det dokumentariske blikket. Bruken av nærbilder og kryssklipping understreker personenes følelser og relasjonene de har til hverandre. Handlingen og mediet *ber* om den dramatiske visuelle stilen som er brukt her. Hadde temaet vært et saksforhold eller et bestemt samfunnsproblem, ville stilen kanskje vært annerledes. Hvordan forholder det stilistiske i føljetongen seg til John Caughies teori om fjernsynets umiddelbarhetsestetikk? *Our Friends* låner også kredibilitet fra dokumentarfilmen/ dokumentardramaet ved å etterape dets konvensjoner. Gateslaget i «1984» viser dette. Det dramatiske blikket er ikke enerådende her, men integrert med det dokumentariske blikket. Dette er ikke kontroversielt eller uvanlig. Den formalistiske delen av analysen kan konkluderes med at den dominerende visuelle stilen i føljetongen legger føringer for hvordan vi oppfatter og klassifiserer dramaet. Selv om det finnes eksempler på dokumentariske konvensjoner ender *Our Friends in the North* aldri opp som et naturalistisk dokumentardrama. Det står trygt forankret i en konvensjonell realistisk tradisjon.

VIRKELIGHETSREPRESENTASJONEN I *OUR FRIENDS IN THE NORTH*

Ikoner og symboler – Stedets og geografis betydning

I *Our Friends* utspiller handlingen seg i Newcastle. De mange eksteriørscenene og oversiktsbildene over byen og dens forskjellige strøk gir produksjonen troverdighet. Mest pregnant i denne sammenhengen er broen over elven Tyne som er selve kjennetegnet på Newcastle, og gatene med de typiske engelske rekkehusene. Den nord-engelske ikonografien brukes flittig som kulisse. Det gir føljetongen regional tilhørighet, og fiksjonen framstår dermed som mer autentisk enn om det hadde vært fra et ikke navngitt sted. I den historiske realistiske roman utspiller handlingen seg på et konkret sted. Her er Newcastle tilsvarende handlingens hovedsete. Byen representerer visjonen om det nye Storbritannia. Føljetongen tematiserer moderniseringen under Labourstyret på 1960-tallet, og deretter Thatcher-epoken på 1970- og 80-tallet. Nord-England som region er også viktig her, selv om mye av handlingen finner sted i Newcastle. Tittelens vage geografiske referanse underbygger at perspektivet er videre enn denne ene byen. Vi får imidlertid sympati med «the geordies» fordi det er dem det handler om, og dermed dem vi identifiserer oss med.

Den nevnte ikonografien er sentral i framstillingen av den historiske perioden på det konkrete stedet. Én ting er gatene med *terrace houses*, de umiskjennelige britiske rekkehusene av rød teglstein (ill. 37 og 38. Se også ill. 1–4 og ill. 19–21). De er tydelige markører for den sosiale klassen vi stifter bekjentskap med i føljetongen. I «1984» ser vi skillet mellom det gamle og det nye Nord-England. Felix er den typiske representanten for den utdøende arbeiderklassen som opplevde å se sine idealer bli forrådt av sine egne (dvs. Labour). I en slående innstilling ser vi hvor liten og alene han er der han står midt på en åpen plass, nokså forvirret på grunn av begynnende Alzheimers. De pregløse nye bygningene som omkranser den kalde plassen symboliserer «the New North» (ill. 39). Hans nærmiljø er forandret, og det representerer en mye større historisk og samfunnsmessig forandring. I takt med arbeiderklassens fremmedgjøring i det moderne Storbritannia forandres også de fysiske omgivelsene. Forandringen av boligmiljøet er et symptom på, og en metafor for de omfattende samfunnsforandringene i denne perioden (ill. 40): Fra marxistisk inspirert sosialisme til Thatcherismens harde og kyniske kapitalisme, og til slutt den tredje veien med New Labour. Det som skjer i Newcastle, representerer forandringene i storsamfunnet. Det enkelte konkrete tilfellet er typisk for en generell utvikling. Georg Lukács' begrep om det typiske er med andre ord nødvendig for å forstå *Our Friends in the North's* representasjonsform. Realismen skal jo ifølge Georg Lukács framstille det typiske. Det typiske er syntesen av det individuelle og det allmenne. Syntesen, det typiske, skal ha representativitet.

Illustrasjon 37



Et typisk nord-engelsk arbeiderstrøk, med endeløse rekker av mursteinhus («terrace houses»). Fra «1964».

Illustrasjon 38



Neste klipp: fra samme gaten, til samme tid. Jaguaren passer ikke inn i dette strøket – så tilhører den også den visjonære Labour-politikeren Austin Donohue, mannen som vil modernisere Nord-England. Fra «1964».

Illustrasjon 39



Felix Hutchinson er alene, forvirret og fremmedgjort blant den kalde bebyggelsen, «the New North», som har erstattet den gamle verden han kjenner (se ill. 37 og 38). Fra «1984».

Illustrasjon 40



31 år senere, og lavbebyggelsen er delvis erstattet av høybebyggelse («streets in the sky»). Vi skimter «the New North» på flere vis. Høyblokken i bakgrunnen og den nye middelklassen, representert ved Mary i Volvoen. Fra «1995».

Broen er et annet slående ikon og symbol. Først og fremst denoterer den Newcastle. Den forteller oss hvor vi er, og den gjør det gjennom hele handlingsforløpet. Til stadighet ses broen som kulisse. Den er det vi med filosofen Saul Kripke kan kalle en rigid designator (Kripke 1980: 75). Stålbroyen referer med andre ord i alle mulige sammenhenger alltid til Newcastle. Broen har likevel betydning utover denne funksjonen. Som symbol er broen et bilde på veien bort fra Newcastle. Den representerer flukten og mulighetene som ligger sør for River Tyne. På den andre siden av broen lokker London med både farer, fristelser og muligheter. Broen er dessuten et symbol på overgangen mellom generasjoner, og overgangen mellom forskjellige politiske regjeringer. Generasjonskløften er et sentralt tema, skildret tydeligst i forholdet mellom far og sønn Hutchinson, og broen er et bilde på dette. Fra Austin Donohues kontor kan man også se broen (ill. 43). Det er ikke tilfeldig at den visjonære brobyggeren og overgangsskikkelsen Donohue har utsikt til den. Han har mye av New Labours tankegodt allerede på 1960-tallet, men den tredje vei ligger et par-tre tiår fram i tid.

Broen inngir håp, fordi den forener to bredder. I avslutningsepisoden bestemmer Mary og Nicky seg for å prøve igjen. I bakgrunnen ses broen (ill. 41). Den representerer her forsoningen og bindeleddet mellom to mennesker. De er plassert i hver sin ende av broen. Gjenforeningen er en konkret hendelse, men broen lader innstillingen med symbolikk. Elven som renner under, er dessuten et symbol på livet. Utover å være kulisse og en rigid geografisk designator, er broen også en metafor for overgangen mellom tidsepoker, jamfør de forskjellige årstallene som brukes som tittel på de enkelte episodene.

Helt avslutningsvis i «1995», som også er den siste innstillingen, ser vi Geordie gå på broen mens Oasis' «Don't Look Back in Anger» fyller lydsporet. Geordie går over broen og ut av bildet

(ill. 44). Det åpnes for at han fremdeles har et liv foran seg, selv om kameraet ikke snur seg for å følge ham videre. Musikken underbygger at det er fortiden dette handler om. Fortiden er historie, men den henger sammen med nåtiden og framtiden. Broen knytter tidsperspektivene sammen. Det tilbakelagte er en del av «oss» og «dem», det er ingen grunn til å se seg tilbake med avsky. Broen inngir håp selv for Geordie, og dermed for en samlet by, en samlet region og en samlet sosial klasse.

Illustrasjon 41



Nicky har løpt etter Mary (se ill. 40). De bestemmer seg for å prøve på nytt. Broen er igjen kulisse, og symbol på styrken i deres forhold. Fra «1995».

Illustrasjon 42



Første gang vi ser den karakteristiske broen over River Tyne i Newcastle. Tidlig i «1964».

Illustrasjon 43



Broen er sterkt tilstede i handlingen. Selv fra kontoret til Austin Donohue kan vi skimte broen i bakgrunnen. Den fungerer også som symbol for «the North», fordi Donohues prosjekt er å modernisere nordvestre del av England. Den har en statisk tilstedeværelse i *Our Friends in the North*, og representerer det eneste som ikke forandrer seg i løpet av de 31 årene fortellingen omhandler. Fra «1966».

Illustrasjon 44



Geordie går en uviss framtid i møte. Broen fører ham over mot nye tider. «Don't Look Back in Anger» fyller lydsporet og leder oppmerksomheten mer mot det vi har sett enn det Geordie og de andre har foran seg. Fra «1995».

Musikkbruken i *Our Friends in the North*

Popmusikk spiller en vesentlig rolle i føljetongen. De låtene som brukes i de forskjellige episodene tilhører alltid året for handlingen. I «1984» er det derfor Culture Club som åpner og Frankie Goes to Hollywood som avslutter episoden. Musikken har en tidsbestemmende funksjon. Handlingen forankres i et bestemt år av enkeltbegivenheter, men også av låtutvalget. I analysen av åpningssekvensen i «1984» nevnte jeg at vi hører nyheter og musikk som strømmer fra en radio i det fiktive universet. Radioen står på et eller annet sted og gir oss et hint om hvilket år det er, fordi Culture Clubs «Karma Chameleon» fades over i nyhetene som refererer til gruvestreiken. Musikkens funksjon tilsvarer kostymene og dekorens; de bidrar med tidskoloritt. Den er med på å autentifisere fortellingen fordi Culture Club faktisk lå på listetoppen med denne låta, i nettopp dette

året (den ble utgitt året før). Men dermed får musikken også et skjær av staffasje over seg, den blir en rekvisitt på linje med bilene og klærne. Alle låtene er dessuten kjente hits. De fleste har hørt musikken før. Det skaper nostalgi og nikkende gjenkjennelse.

Musikken har imidlertid også en kommenterende funksjon. Flere av låtene utdyper indirekte handlingen eller sentrale problemer. Det er ikke tilfeldig at vi hører Simply Reds «Money's Too Tight (To Mention)» under streikebryternes møte: Pengemangel er grunnen de oppgir for å gå tilbake til gruvene. The Smiths-låta «What Difference Does It Make?» spilles mens Felix, Anthony og en annen konstabel oppsøker den unge Christopher Collins som plager Felix og Florrie. «Young Collins», som de kaller ham, representerer illusjonsløs ungdom med aggressiv oppførsel. Han gir faen, for «What Difference Does It Make?». U2s «Pride (In the Name of Love)» fungerer på samme vis. Felix oppsøker Christopher Collins' hjem for å få slutt på at han plager dem. Morens samboer er en bølge, hvis stolthet utløser et sinne som går fysisk utover Felix.

Avslutningsvis i episoden, mens rulletekstene går, fyller «Two Tribes» med Frankie Goes to Hollywood lydsporet. Den oppsummerer like godt temaet for hele episoden. De to stammene som braker sammen er selvfølgelig gruvearbeiderne og fagforeningene på den ene siden, og politi og øvrigheten (Thatchers Tory-regjering) på den andre. Musikken har derfor minst disse to funksjonene. Den er både tidsdesignator og tematisk kommentator.

Det typiske individ – Rollefigurenes representativitet

Utvikling og forandring styrer hendelsene både på det personlige og det historiske planet i føljetongen. Personene er metaforer for samfunnsutviklingen. De er integrert i den store historien ved at de er typiske representanter for sin klasse. Tosker slår seg opp som kapitalist på 1980-tallet med aksjespekulasjon og eiendomsinvesteringer. Typisk nok rammes han også av børskrakket i 1987. Thatcherismens laissez faire-politikk og liberalisme kommer til uttrykk i Tosker.

Mary utdanner seg til jurist og gjør karriere; først innen lokalpolitikken i Newcastle, og siden som MP for Labour i London. Hun representerer kvinners nye muligheter på slutten av det forrige århundret. Kombinasjonen av morsrollen og jobbkarrieren er sentral i portrettet av Mary. Utover 1980- og 90-tallet er hun en typisk representant for Tony Blairs New Labour.

Geordie representerer mer enn noen av de andre den typiske nord-engelske håpløsheten. Dette er opplagt fordi hans navn er det samme som det man bruker på innbyggere av Newcastle, såkalte «Geordies». Hans posisjon i Sohos underverden på 1970-tallet er også egnet for å representere et typisk miljø og samfunnsforandringer som fant sted på denne tiden i Storbritannia. Framveksten og liberalisering av pornoindustrien skjer med Geordie i en av birollene.

Den siste og viktigste av de fire er Nicky. Han er typisk for forandringene i det politiske klimaet i disse 30 årene. Først engasjerer han seg i Labours valgkamp på 1960-tallet. På 1970-tallet havner han i et venstreradikalt miljø i London som lefler med terrorhandlinger. I 1980-årene framstår han som en uten partipolitiske idealer og mål, men med engasjement for urettferdighet og politisk undertrykkelse i den tredje verden. Utover 1980- og 90-tallet blir han mer og mer individualist, noe som også gjenspeiler seg i hans selvstendige og ensomme yrke som dokumentarfotograf. Hans utroskap mot Mary, hans milde ironisering overfor sin tidligere politiske overbevisning og hans resignasjon når det gjelder forsoning med faren, er alle karaktertrekk som er typiske for samfunnsmessige utviklingstrekk. Om ikke de enkelte handlingene kan sies å være det, så er summen av hans personlige trekk typisk for det britene kaller liberal-demokrater. De kjennetegnes av en salig blanding av individualisme og sosial samvittighet. Nicky viser oss hvor vanskelig det er å gjøre de rette tingene og hvor lett det er å såre andre, på tross av at han stadig streber mot å være et godt menneske.

De fire personene har hver sine historier, som sammenfaller på mange tidspunkter i løpet av de 31 årene. I tillegg representerer de trekk og tendenser ved den historiske moderniseringen av Storbritannia. De står midt i begivenhetene og utviklingen, uten at noen av dem nærmer seg Forrest Gump. Derfor er de mer enn seg selv. Fiksjonens rammer sprenges av at de er representanter for Historien også. Dette gjør at vi får en historisk erfaring av å se *Our Friends in the North*, i tillegg til den dramatiske erfaringen som er ganske innlysende. Vi blir bevisst Historien, samtidig som vi opplever fiksjonens gleder.

Tidens gang er samtidig det som skaper et troverdighetsproblem her. Det er de samme skuespillerne som gestalter de samme personene gjennom alle årene. Christopher Eccleston (Nicky) gjennomgår forandringen fra usikker og idealistisk tjuetåring, til skallet og desillusjonert femtiåring i løpet av ni episoder. Det inngir verken troverdighet, sannsynlighet eller autensitet. Sminken, kostymene og frisyrene gjør at føljetongen minner om et kostymedrama. Den står dermed i fare for å bli en pastisj. Det som besørger realismen er blant annet integrasjonen av historiske elementer i fiksjonen, og den visuelle stilen.

Føljetongens nivåer

Gruvestreiken i «1984» er et godt eksempel på hvordan en faktisk hendelse kan framstilles fiksjonalt. De enkelte historiske hendelsene representerer forøvrig enda større samfunnsmessige omveltninger og forandringer. Gruvestreiken i 1984 var med på å knekke fagforeningenes store

makt i Storbritannia. Det var Thatcherismens endelige seier over arbeiderklassens viktigste maktinstitusjon.

Sammenstøtet mellom politi og streikende i «1984» er et lokalt drama i den store narrative struktur. Det er et drama *i* dramaet. Selv om denne sekvensen har en markert begynnelse og slutt, går det narrative tråder herfra som følges opp gjennom episoden. Man kan se to nivåer her som er illustrerende for hele føljetongen. *Our Friends in the North* omhandler en rekke historiske hendelser i britisk etterkrigshistorie. Disse hendelsene danner ofte et utgangspunkt for dramatiseringen av de fiktive elementene. Når det gjelder føljetonger generelt har vi ifølge Ib Bondebjerg (1993) med to historier å gjøre: den store historien (Historien) som er faktabasert, og den lille historien (historien) som omhandler fiktive personer og fiktive handlinger.⁵⁰ Den historiske gruvestreiken blir dramatisert og iscenesatt. Resultatet er et stykke fiksjon som spinner rundt en historisk hendelse. Flere av rollefigurene som er kjente for seerne (Mary, Nicky, Anthony, Eddie Wells), er involvert i disse hendelsene, i tillegg til at vi blir introdusert for nye birollefigurer. Det gjør gruvestreiken interessant utover det rent historiske faktum. Denne fortelleøkonomiske strategien, som lar de samme fiktive personer ta del i historisk-faktiske begivenheter over flere episoder, blottlegger tekstens narrative karakter.

Står så Historien igjen som bare en bakgrunn eller utgangspunkt for fiksjonen? Konfrontasjonsscenen mellom de streikende gruvearbeiderne og politiet, som jeg analyserte med Caughies begrepspar, har implikasjoner utover de rent formalistiske. Vi får med kryssklippingen mellom gateslaget og støttestenen i byrådet et innblikk i både den lille og den store historien, mellom fiksjon og fakta. Nettopp dette trekket er typisk for føljetongsjangeren. Den forsøker «[...] mere ambisiøst at sammenfatte vores historier med historien. Den vil fortælle om de store sammenhænge og udviklingstræk i vores private og offentlige liv» (Bondebjerg 1993: 146). Føljetongformatet kan framstille tidsopplevelse på forskjellige nivåer, enten det dreier som erfaringens-, erindringens- eller historiens tid.

Skillet og forbindelsene mellom våre historier og Historien er verdt å reflektere over i forbindelse med *Our Friends* fordi den så tydelig spiller på dette. Bondebjerg mener føljetongen gir en type erfaring som minner om det Caughie kaller dramatisk erfaring, selv om Bondebjergs bruk av begrepet rommer mye mer:

Deres særpreg er netop, at de forsøger at skabe kontinuitet og sammenhæng i erfaring, erindring og historie ved at mime dagligdagens og historiens tid. De skaber perspektiv ved at bevæge sig på både det fortælle-mæssige, mytiske og poetiske niveau af tv-fiktionen. Og de skaber en tidsoplevelse, som forbinder

⁵⁰ Jeg bruker 'historien' om fiksjonens nivå, og 'Historien' om det som tilhører det faktiske historiske nivå. Skrivemåten er forskjellig for å unngå forvirring om hvilket nivå jeg snakker om. Bondebjerg benytter ikke dette skillet. Jeg bruker 'den lille historien' og 'den store historien' synonymt med henholdsvis 'historien' og 'Historien'.

«det uendelig små» med «det uendelig store», hvor familiers og individers utvikling sættes i forhold til tidens og historiens gang. (Bondebjerg 1993: 148)

Tidsoppfattelsen er forskjellig for den lille og den store historien. Bondebjerg mener at den lille historien rommer dagliglivets tid: «[...] den som gemmer sig i dagliglivets og den opsamlede erfarings og erindrings oplevelsels-rum [...]» (: 149). Den store historien ligger utenfor denne sfæren, utenfor individets rom: «[...] den som kommer til os som resultat af overindividuelle beslutninger og begivenheder» (: 149). Disse to nivåene er tydelige i *Our Friends in the North*. Den lille historien, hvor de fire vennene og deres familier er hovedpersoner, forløper samtidig med Historien – historien om moderniseringen av Nord-England spesielt og England generelt. Problemet er at de er integrert på en måte som Bondebjergs beskrivelse av føljetongen ikke omfatter. I tråd med personenes typiske trekk er de to nivåene så tett integrert at det er vanskelig å skille dem fra hverandre. De fire personenes utvikling er ikke satt i forhold til tidens- og historiens gang, slik Bondebjerg hevder, de er integrert i hverandre. Personenes utvikling er et uttrykk for samfunnets utvikling. Det faktabaserte materialet er ikke framstilt dokumentarisk, til tross for bruken av det dokumentariske blikkets retorikk. Unntaket er fjernsynets nyhetssendinger, som Florrie og Felix ser på. Her verifiserer dokumentarmaterialet de hendelsene vi har sett. Nyhetsreportasjene, som er i originalopptak, har en sannhetsdimensjon som smitter over på de faktiske historiske hendelsene som i resten av dramaet er framstilt fiksjonalt. Dette er Historie med fiksjonens virkemidler. Bondebjerg underspiller metaforene i forholdet mellom de to historienivåene, mellom individ- og samfunnspektivet. Lukács har et bedre grep på dette: «[...] the determining factors of a particular historical phase are found in them [individene] in concentrated form» (Lukács 1967: 122). Realismens forse er at den får fram en historisk epokes særtrekk gjennom fiksjonen. Denne realismeformen trenger ikke bryte med Raymond Williams definisjon av realismen. Samtiden er også epokal. Det er imidlertid grunn til å lempe på Williams' krav den andre veien: Realismen må ikke omhandle nåtiden. Historisk realisme er et begrep som gir mening. En nærmere kikk på de forskjellige historiske nivåene i denne føljetongen viser det.

I tilfellet *Our Friends in the North* er Historien en betydelig del av handlingen. Det er nærliggende å si som Caughie, at den dramatiserte historien er et eksperiment som utføres «oppå» den faktabaserte delen av Historien.⁵¹ Integreringen av historiske hendelser i fiksjonen gir dramaet mer troverdighet og historisk relevans. Her ligger også føljetongens realistiske karakter. Den lille

⁵¹ Jeg legger vekt på at det er *basert* på fakta, ikke at det nødvendigvis *er* fakta. Det historiske er fortolkninger av Historien, ikke den objektive historie. Jeg anser dette som såpass opplagt at jeg velger å ikke bruke plass på å diskutere dette utover denne presiseringen. Dessuten er det en hel del referanser til små historiske begivenheter som bare brukes som krydder, og hvor det dermed ikke er relevant å diskutere objektivitetskriteriet. Bruken av tidsriktig musikk er et eksempel på dette. Orkanen i 1987 er et annet.

historien låner realistisk kredibilitet fra Historien. Det er ikke snakk om en historisk leksjon som viser hvordan det *egentlig* var. Det er snarere en framstilling av en virkelighet som ligger tett opptil det historiske gjennom tidskoloritt, pregnante symboler, skiftende tidsånd og politiske vinder, datert populærmusikk og tidsbestemmende begivenheter. *Our Friends in the North* er en til tider sentimental rekapitulering av 20. århundrets fire siste tiår i Storbritannia. Den er et narrativt dokument over den nære samtidshistorie, framfor et historisk dokument. Historiske perioder kan framstilles og forstås på forskjellige måter; her dokumenteres en periode med den realistiske fortellingens modus. Deler av den moderne britiske historie filtreres gjennom de dramatiske personenes liv. Tittelsekvensen demonstrerer dette ved at vi ser Mary, Tosker, Geordie og Nicky i forskjellige stadier av livet, blant bipersoner og historiske begivenheter og personer (som Margaret Thatcher). Fakta og fiksjon veves sammen til en ny fortelling. Det følger av dette at den er sann qua fortelling (jf. Dayan 1992), men som historisk dokument har den en referensiell sannhetsverdi. Det vil si at de historiske hendelsene den refererer til er sanne, men at dramaet som helhet først og fremst gir en fiksjonsopplevelse. *Our Friends* skaper felles berøringspunkter mellom fiksjonen og Historien. Det er kanskje dens fremste kjennetegn, og det er dette som konstituerer dens realisme. Den nære Historie lever videre ved at den fiksjonaliseres og blir en del av den kollektive hukommelsen. Fortiden lever videre i nåtiden som en del av den kulturelle ballast. *Oasis'* «Don't Look Back in Anger» er en metakommentar til det vi kan kalle *Our Friends in the Norths* prosjekt: Føljetongen gjenforteller fortiden, mimetisk ved å etterlikne de forskjellige epokene. Og referensielt ved å dra inn kjente historiske begivenheter. I et slikt perspektiv vil føljetongen være med på å farge hvordan 1960-, 70-, 80- og 90-tallet blir husket, forstått og forklart.

HISTORISK REALISME

Our Friends in the North er et drama med fiktive hendelser og personer, som framstiller og representerer deler av den faktiske historie og utvalgte betydningsfulle hendelser. De hendelsene som fiksjonaliseres peker utover seg selv – de sier noe om samfunnsutviklingen i et større perspektiv.

Føljetongen er et historisk drama innenfor rammene av formelrealisme. Den benytter det MacCabe kalte en dominerende narrativ modus som ikke stiller seerne overfor motsigelser de må løse på basis av det kameraet registrerer. Alle motsetninger løser opp seg selv i det narrative, eller er skinnmotsetninger. Det er for eksempel aldri tvil om hvor de politiske sympatiene ligger. Det er arbeiderklassens ethos som er livssynet i *Our Friends in the North*, og det er de undertrykte

arbeiderne og deler av Labour som påkaller vår sympati. Sympatien styres av at hovedpersonene, som vi identifiserer oss med, tilhører dette sjiktet.

Den formalistiske analysen viste at *Our Friends in the North* følger oppgatte stier stilistisk sett. Selv bruken av det dokumentariske blikket er forutsigbart fordi det er benyttet på en sekvens som har en historisk forankring. Dokumentariske konvensjoner er benyttet på dokumentarisk materiale. *The system of the suture* og klassisk analytisk redigering er ikke alene definerende for formelrealistisk fiksjon. *Our Friends* er ikke realistisk fordi den i hovedsak benytter et dramatisk blikk. De fleste visuelle fiksjonsformer gjør nettopp det. Poenget er at den er veldig konvensjonell, og at dette er med på å underbygge føljetongens formelrealisme. Utover det stilistiske, som den har felles med så mange andre filmer og fjernsynsdramaer av forskjellige sjangre, er det tematiske sentralt for å bestemme *Our Friends in the North*s realisme.

De fire sentrale personene i føljetongen er framstilt som vanlige mennesker over en tredveårsperiode. Vi følger dem i deres hverdagsliv, men hendelsene er spisset til. Formatet spiller en rolle her. Med bare ni episoder er det lite rom for å utbrodere de små dagligdagse gjøremålene som gjerne preger de endeløse såpeseriene. Forholdet til Historien er dessuten viktig. De faktiske historiske begivenhetene er med på å forankre den i realismen. Samtidig er Historiske hendelser godt dramatisk stoff. Denne referensialiteten, som Nelson kaller empirisk realisme (1997: 109), er vanlig i periodedramaer. Historisk realisme er avhengig av autentiske detaljer ved dekor, kostymer, frisyre, kulisser og kulturelle symboler for å ha troverdighet. *Our Friends* er rik på slike detaljer, som også er et kjent trekk fra kostymedramaet.

Our Friends in the North er forankret i den allment kjente samtidshistorien, fordi den benytter seg av nostalgi og tidskoloritt for å gjenskape en periode «slik den var», og fordi personene i dramaet er typiske representanter for samfunnsmessige- og politiske forandringer og generelle utviklingstrekk. Føljetongen bryter verken med realismens konvensjoner for innhold eller form. Etterkrigshistorien er sett med arbeiderklassens øyne uten at den blir særlig kontroversiell av det, selv om den behandler viktige historiske hendelser som korrupsjonsskandalen i The Metropolitan Police, gruvestreiken, boligskandalen i Newcastle etc. Denne formen for dramatisert virkelighet og samtidshistorie faller trygt inn under formelrealismen.

Føljetongen er realistisk også etter Caughies og Lukács' begreper, fordi virkeligheten er formidlet fra deltakernes perspektiv. De sosiale problemene (tydelig i Geordies skikkelse, og Mary og Tosker på 1970-tallet) og historiske begivenheter og forandringer erfarer av deltakerne. Vi opplever de sosiale problemene, korrupsjonsskandalene og historiens utvikling gjennom deres erfaring. Historien oppleves av dem, og derfor er det deres perspektiv som former vår opplevelse.

5. *THIS LIFE* – NATURALISTISK MELODRAMA

I denne analysen har jeg valgt å se på den tiende episoden, «Father Figure», for å illustrere distinksjonen mellom det dramatiske og det dokumentariske blikket. Åpningen av første episode og avslutningen av siste episode er også med. I tillegg til det formalistiske hovedgrepet, supplerer jeg med alternative tilnærminger for å vise hvordan naturalismen og det melodramatiske manifesterer seg i *This Life*.

KORT PRESENTASJON AV SERIEN

This Life ble sendt i to omganger på BBC2 i Storbritannia. Første sesong, som bestod av 11 episoder, ble sendt i 1996 (18-04–03-06). Den andre og siste sesongen bestod av 21 episoder og ble sendt i 1997 (17-03–07-08). Serien er på totalt 32 episoder. Den er produsert av Tony Garnetts produksjonsselskap World Productions for BBC Drama Groups «Series Department».

This Life omhandler fem unge personer som deler husvær i Southwark i London. De er alle relativt nyutdannede advokater. Første gang vi møter dem er noen av dem i jobb, mens andre er i søkeprosessen. De fem er Miles Stewart, Milly Nassim, Edgar «Egg» Cook, Anna Forbes og Warren Jones. Anna begynner å jobbe samme sted som Miles. Warren og Egg får jobb på samme sted. Milly, Eggs kjæreste, jobber også der fra før. Milly og Egg flytter inn i huset i Southwark i første episode sammen med Miles. Etterhvert kommer Anna og Warren til i bofellesskapet. Warren forsvinner til utlandet (og ut av serien) i syvende episode av andre sesong. Hans plass i kollektivet erstattes av motorsykelbudet Ferdy, som er Warrens «on-and-off»-elsker. Handlingen er først og fremst sentrert rundt livet på arbeidsplassen og i bofellesskapet. Rundt den indre krets på fem personer finnes bipersoner som Warrens kusine Kira, Eggs far, Jo (en mannlig arbeidskollega av

Miles og Anna), og diverse kjærester som kommer og går. Det har liten verdi å gi et handlingsreferat, fordi de narrative linjene er mange og langtrekkende.

ANALYSE AV ÅPNINGSSEKVENSEN

I første episode, «Coming Together», blir vi presentert for de fem hovedpersonene i løpet av fem-seks minutter. Tre av dem blir vi godt kjent med fordi vi møter dem i situasjoner hvor de må presentere seg selv. Warren, som vi møter aller først, er hos psykologen (ill. 1). Deretter ser vi Egg som prøver å presse fram adekvate svar på hvorfor han vil bli advokat, hva slags type han er, hvilke refleksjoner han gjør seg etc. (ill. 2). Fra Egg klippes det videre til Anna som også sitter i en intervjusituasjon (ill. 3). Den yngste i panelet («the voice of youth») viser seg å være Miles. Det er effektiv fortelleøkonomi å la tre av personene blottlegge seg selv i intervju- og terapisisituasjoner. Egg har hatt en lykkelig barndom, Anna har ikke hatt det. Hun tør å spøke med de fire autoritære mennene som intervjuer henne. Egg avslører en usikker og umoden personlighet, fordi han har problemer med å svare på en del av spørsmålene. Warren beskriver seg selv med en lang rekke adjektiver: «I'm ambitious, diligent, resourceful, creative, [...] keen, impressed, excited. Grateful, actually, [...] gay» (ill. 7; ill. 9). Til det siste kommenterer O'Donnell: «And honest».⁵² Hans selvsikre og reflekterte skikkelse under jobbintervjuet er i stor kontrast til timene hos psykologen, hvor han viser en mye mer usikker natur. Vi får også høre hva intervjuerne synes om dem. Mest interessant er samtalen mellom mennene som intervjuet Anna. Hun omtales som en villstyring («maverick»), men de er veldig opptatt av de lange bena hennes («Great legs.» «Don't underestimate legs»). Miles, som vi ikke har blitt presentert for ved navn ennå, mener hun vil bli en god advokat. Anna får imidlertid ikke jobb i første omgang, mens Egg og Warren blir tilbudt ansettelse. Mot slutten av episoden inngår Anna en slags frilansavtale med firmaet hun var på intervju hos. På få minutter har vi fått vite en hel del om dem som personer, og hvilke relasjoner de har til de to siste personene.

Det er ingen forteller her som introduserer dramaet. Serien starter brått, in medias res. Warrens time hos psykologen, som er den første scenen, går mot slutten. Det virker nesten vilkårlig at kameraet starter å rulle akkurat her. Ved nærmere ettersyn er det klart at denne åpningssekvensen er styrt av en meget bevisst hånd, eller billedmaker for å bli i Kozloff og Metz' terminologi. Et par eksempler illustrerer dette. Da Anna blir spurt om hun hadde en lykkelig barndom, klippes det til Egg som svarer på det samme spørsmålet. Deretter klippes det tilbake til Anna, som først nå får

⁵² Det kryssklippes to ganger i denne monologen. Dette er merket med '[...]'.

svare. Noe liknende skjer under samtalen mellom Milly og Egg rett etter at de har hilst på Warren, som de ikke har sett siden studietiden (ill. 6). De diskuterer hvorvidt han er homofil (ill 8). Umiddelbart klippes det til Warren som legger til «gay» i sin ordrike og selvbevisste beskrivelse av sin egen personlighet (ill. 9). Åpningssekvensens montasje og iscenesettelse er tydelig, på tross av fortellerens fravær.

Illustrasjon 1



«Out there is chaos.» Serien starter rett på, midt i Warrens time hos psykologen.

Illustrasjon 2



Egg i jobbintervju. Her kommer vi også midt inn i en påbegynt situasjon.

Illustrasjon 3



Anna på jobbintervju.

Illustrasjon 4



Situasjonen er etablert før totalbildet kommer. Se ill. 2.

Illustrasjon 5



Kameraet fanger inn små detaljer, som håndgestikulering.

Illustrasjon 6



Warren ankommer til sitt jobbintervju. Han kjenner igjen Milly og Egg fra universitetet.

Illustrasjon 7



«I'm ambitious, diligent, resourceful, creative, [...] keen, impressed, excited. Grateful, actually...» Warren beskriver seg selv overfor intervjuerne – og seerne.

Illustrasjon 8



Milly og Egg diskuterer hvorvidt Warren er homofil. Klipp til Warren...

Illustrasjon 9



«...gay». Warren bekrefter det Milly og Egg akkurat har diskutert. Klippingen driver fortellingen og introduksjonen av personene framover. Det er ingen synlig forteller her. Alt vi får vite om dem skyldes at kameraet er der og fanger dem opp i disse selvutleverende situasjonene.

Enkelte potensielle konflikter dukker opp allerede i åpningssekvensen. Warren er homofil. Hans problematiske forhold til egen seksualitet, spesielt når det kommer til hans egen familie, blir et stadig tilbakevendende tema. Anna og Miles har hatt sex tidligere, og nå er han med på å bestemme om hun skal få jobb. Milly og Egg er kjærester og skal kanskje begynne å jobbe sammen. De omtaler sitt eget forhold som sjeldent godt og monogamt. Det er ikke lenger tilfellet når serien slutter. I siste episode får Egg vite om Millys forhold til O'Donnell. Annas narkotika- og alkoholkonsum, som de spør henne om under jobbintervjuet, utvikler seg til et reelt problem som nesten koster henne jobben.

Ved å plassere to av personene, Anna og Miles, i ett firma, og Warren, Milly og Egg i et annet, skaper man større handlingsrom og muligheter for konflikter personene i mellom. I løpet av episoden flytter dessuten Milly, Egg, Miles og Anna sammen i leiligheten i Southwark. Før tredje episode er over, har også Warren fått seg et rom der. Nesten uansett hvor de beveger seg, vil de med andre ord mest sannsynlig støte på de andre hovedpersonene. Handlingen utspiller seg på noen få arenaer. Det er dagliglivet det handler om her. Fiksjonen dreier seg om mellommenneskelige relasjoner og personkonflikter. Første episode etablerer disse rommene, og de forandrer seg lite i løpet av seriens forløp.⁵³

Den brå begynnelsen, mangelen på forteller og den hverdagslige settingen (arbeidslivet og bofellesskapet) vitner om naturalistisk fjernsynsfiksjon slik Caughie definerte det. Naturalismens

⁵³ Én viktig arena kommer til: Egg sier opp jobben som advokat og begynner etter hvert å jobbe i en kafé. Utover i serien tar han over driften av «the caff» sammen med Nicki, en dame som aldri blir noe mer enn en potensiell trussel for Milly. Spenningen ligger imidlertid der. Ut fra narrativ logikk må den nesten det; hvor interessant er det i lengden å se to personer som bare steker egg og bacon?

metode er beskrivende. Umiddelbarhetsestetikken er en framstillingsform der virkeligheten beskrives fra en observatørs synspunkt. Observatøren er det dokumentariske blikket, eller det affektløse kameraet. Åpningssekvensen viser effektiv fortelleøkonomi, uten en synlig forteller. Billedmakeren klarer imidlertid ikke å skjule sine spor fordi montasjen og klippene er så tydelig planlagt og beregnet. Relasjonene mellom personene er etablert i løpet av de første minuttene, og personkarakteristikkene sitter løst hos tre av de fem hovedpersonene. En rekke elementer som senere utvikler seg til konflikter blir antydnet allerede her. Serien kan starte – «Livet kan börja», som serien het på svensk.

NATURALISTISK REPRESENTASJONSFORM I *THIS LIFE*

Jeg har valgt «Father Figure»,⁵⁴ som er den tiende episoden, for å demonstrere hvordan blikkene er strukturert i *This Life*. Kan vi finne et dominerende blikk i denne serien? Hvilke kjennetegn har den visuelle stilen?

Det dokumentariske blikkets framstilling av konversasjonsscenen

For å vise hvordan det dokumentariske blikket virker i en konversasjonsscene har jeg også her valgt en restaurantscene (ill. 10–21). Her er det Milly og O'Donnell som er ute for å spise med en forretningsforbindelse. Han forsvinner etter kort tid slik at det bare er de to igjen ved bordet. Det er typisk at restaurantsekvensen i *This Life* er kryssklippet med en sekvens fra bofellesskapets oppholdsrom. De mange handlingstrådene blir tydelige av denne vekslingen mellom to scener. Dette er annerledes enn i *Our Friends*, hvor scenen spilles helt ut før det klippes til en ny scene.⁵⁵ Sekvensen i *This Life* har dessuten reallyd, det manglet i *Our Friends in the North*. Vi hører klirring av bestikk og musak i bakgrunnen. Det er heller ingen totalinnstilling som etablerer scenen her. Kameraet er så tett på personene at vi ikke får oversikt over rommet. Vi skjønner at de er i en restaurant fordi vi har fått vite om denne forretningsmiddagen tidligere i episoden.

Klipperytmene er ujevn. Enkelte ganger følger kameraet samtalen, andre ganger klippes det raskt. Det gir et rått og ubehandlet uttrykk. *The system of the suture* er tilsynelatende ikke virksomt her. Kameraet veksler mellom å bevege seg fra den ene til den andre og å klippe mellom dem. Det er ikke tradisjonelt vekselklipp som i *Our Friends*. Kameraet tar ikke den andre personens plass. Vi

⁵⁴ «Father Figure» henspiller på Eggs far, som for en periode bor hos dem. Han spilles av Paul Copley, som også spilte Ben i *Days of Hope*. Begge dramaene er for øvrig produsert av Tony Garnett. Episodens tittel er også en intertekstuell referanse til George Michaels sang ved samme navn.

⁵⁵ I analysen av konfrontasjonsscenene i *Our Friends* klippes det mellom to scener, men de henger sammen narrativt.

kan derfor ikke snakke om den fraværendes blikk her. Vi identifiserer med andre ord ikke kameraets blikk med henholdsvis O'Donnell og Millys. Det dokumentariske blikket står utenfor og betrakter. På tross av klippene virker det heller ikke som om kameraet skifter posisjon. Når vi ser dem i totalbilde et stykke ut i sekvensen, skjønner vi at kameraet har fanget dem inn med telelinse (ill. 17). Under totalbildet er det en plante og en annen person i ytterkant som forstyrrer synsfeltet litt. Det understreker kameraets observerende kikkerposisjon. Neste gang det klippes tilbake til dem fra den andre parallelle sekvensen, har kameraet krysset 180-gradersaksen slik at vi ser dem fra motsatt side (ill. 18–21). Kameraets vilkårlige plassering i rommet underbygger det umiddelbare. Denne kameraposisjonen avslører i tillegg det fraværende feltet. Plutselig ser vi dem speilvendt, det vi egentlig ikke bør se ifølge de tradisjonelle ledekodene.

Illustrasjon 10



Milly ankommer forretningsmiddagen. Det er ingen totalinnstilling som etablerer scenen her.

Illustrasjon 11



Billedutsnittet kapper hodene. Effekten er at innstillingene ikke virker komponert.

Illustrasjon 12



Klienten, rett før han forsvinner.

Illustrasjon 13



Forstyrrende elementer som denne hånden i bildet viser hvor åpen billedrammen er.

Illustrasjon 14



Framfor å skjære inn i fiksjonssfæren, holder kameraet seg på betraktende avstand.

Illustrasjon 15



Vi ser knapt blikkene deres. De blir ikke satt i spill av det betraktende og affektløse kameraet.

Illustrasjon 16



Milly ser på O'Donnell, men det er ingen identifikasjon her mellom kameraets og hennes blick.

Illustrasjon 17



Kameraets tilbaketrunkne posisjon blir «avslørt» her. Med langlinse fanger kameraet inn Milly og O'Donnell i denne og de foregående innstillingene. Det er derfor dette blikket får en annen virkning enn det dramatiske blikket som skjærer inn i rommet mellom personene.

Illustrasjon 18



Lenger ut i sekvensen ser det dokumentariske blikket dem fra den andre siden.

Illustrasjon 19



Personene er i profil. Kameraet tar ikke den andres plass. Personene blir observert.

Illustrasjon 20



Begge sitter med ryggen mot kameraet. Det er bare innenfor en spontan, direkte og naturlig representasjonsform hvor dette er tillatt.

Illustrasjon 21



Det dokumentariske blikket plukker opp små detaljer som at O'Donnell strekker seg etter kredittkortet. Dette har ingen narrativ funksjon, men det skaper en virkelighetseffekt.

Kameraet lar seg styre av dialogen og det som skjer i rommet. Både lyd og bevegelser leder kameraets blikk. Når det følger lyden som her, virker hendelsene spontane og uten planlegging. Personenes liv utspiller seg foran det håndholdte, betraktende og uengasjerte kameraet. Med en antropomorfisme vil jeg hevde at kameraet ikke er følelsesmessig involvert. Det trer ikke inn i den narrative sfære for å sette de fiktive personenes blikk i spill. Billedmakeren bygger ikke opp spenning i samtalen ved hjelp av klippeteknikk, slik vi så i «1984»-avsnittet av *Our Friends in the North*. Det er likevel problematisk å si at det bare er det dokumentariske blikket som er virksomt i denne scenen. Vekselklippets karakteristiske kjennetegn, montasjen av to personer som snakker sammen, ligger i bunn også her. Forskjellen er at kameraet ikke trenger inn i rommet mellom dem, men betrakter dem fra siden. Den dramatiske diskursen er dominerende i *This Life*, som i nesten alle andre dramaer. Handlingen er i stor grad dialogdrevet. Det legger føringer også for blikket, fordi det forsøker å fange inn den som til enhver tid snakker. Blikkformen er derfor en hybrid av det dokumentariske blikket og strategien fra *suture*-systemet og det dramatiske blikket. Det dokumentariske blikket er ikke tilstede i «ren» form. Vekselklippstrategien er operativ også i *This Life*, selv om det arter seg annerledes enn i mer konvensjonelle fjernsynsdramaer.

John Caughie knyttet aksiomet om at fortellingen er sann hvis den er spontan, til umiddelbarhetsestetikken. Det stilistiske i serien følger en spontan og dokumentarisk form. Her ligger *This Lifes* sannhetsverdi, eller sannhetsdimensjon: Hendelsene utspiller seg tilsynelatende foran kameraet, uten iscenesettelse. Derfor har *This Life* stor troverdighet og høy sannsynlighetsgrad. Analysen har imidlertid vist at også denne estetikken er satt i scene av en styrende instans.

Den åpne billedrammen

I *This Life* beveger personene seg inn og ut av utsnittet til stadighet. Det betyr at billedrammen er såkalt åpen. Skillet mellom åpen og lukket billedkant forholder seg på denne måten:

Open and closed forms are closely associated with the elements of movement in the frame. If the camera tends to follow the subject faithfully, the form tends to be closed; if, on the other hand, the filmmaker allows—even encourages—the subject to leave the frame and reenter, the form is obviously open. (Monaco 1981: 151)

På grunn av den åpne billedkanten er inntrykket av klaustrofobi påtrengende. Vi er tett på personene, det er nesten ikke noe luft rundt dem. Det gir en «trang» romfølelse. Seerne er tilstede i handlingsrommet som kikkere. Kameraet fanger opp de minste detaljene i personenes ansiktsuttrykk. Blikket er nådeløst avslørende. Den åpne billedrammen – hvor personene beveger seg inn og ut av fokus, og forbipasserende går i veien for synsfeltet – gjør at seeren blir bevisst kameraets tilstedeværelse. Kameraet prøver å fange alt, men klarer det ikke. Det er ingenting som tyder på at personene er klar over at kameraet er der. Den naturalistiske spillestilen er gjennomført og impliserer at de ikke agerer. De *er* foran kamera.

En innendørscene fra bokollektivet illustrerer både den åpne billedrammen og hvordan det dokumentariske blikket arter seg i en sekvens som normalt ville hatt klassisk vekselklipp.

Milly og Egg krangler på soverommet (ill. 22–28). Scenen varer i cirka 30 sekunder, og inneholder ingen klipp. Kameraet forsøker å følge samtalen, men det ene kameraet som er i rommet er utilstrekkelig fordi det ikke klarer å få med seg alt som skjer. Det sveiper fra den ene personen til den andre. Implisitt i estetikken ligger dokumentariske kjennetegn som spontanitet, umiddelbarhet og samtidighet. Kameraet fanger inn «virkeligheten». Den håndholdte og virrende kameraføringen tilkjennegir kameraets nærvær i rommet. Stilen impliserer at kameraet like gjerne kunne vært i et annet rom og filmet noe helt annet. Dramaet skal ikke virke innøvd. Livet går videre i de andre rommene selv om vi ikke ser det. «Beviset» er at kameraet er fanget i «virkelighetens» ustoppelige flyt.

Illustrasjon 22



Milly kommer inn i soveværelset. Hun overrasker kameraet. Resultatet er at hun kommer skjevt inn i billedrammen og i ekstremt nærbilde.

Illustrasjon 23



Kameraet beveger seg ikke rundt i rommet. Det har én posisjon hvor alt filmes fra. Derfor ser vi dem i flere tilfeller med ryggen til. Et dramatisk blikk ville fanget inn spillet mellom Milly og Egg, og prioritert ansiktsuttrykk og reaksjoner under krangelen.

Illustrasjon 24



Illustrasjon 25



Illustrasjon 26



Eksempel på åpen billedramme. Med ett kamera er det vanskelig å følge begge personer. Handlingen virker ikke planlagt fordi kameraet virrer fra den ene til den andre i raske sveip.

Illustrasjon 27



Kun når personene beveger seg tett opp til kameraet er det nærbilder. Det dokumentariske blikket skjærer ikke inn i handlingen, men forsøker å fange opp så mye som mulig av det som skjer.

Illustrasjon 28



Den raske panoreringen mellom Milly og Egg skaper et rufsete, utydelig bilde.

Hele sekvensen er i én tagning. Sammen med den åpne billedrammen og det kornede og til dels ufokuserede bildet gir det et skinn av umiddelbarhet.

Med bare ett kamera og én lang tagning blir billedrammen åpen fordi det ikke kan følge begge personene hele tiden. Kameraet kan ikke ta hensyn til at de beveger seg inn og ut av bildet. Dette høyner scenens, og seriens, autentisitet. Det ekstreme nærbildet er tilsynelatende noe som oppstår i øyeblikket, fordi kameraet *bare er der*. Billedmakeren vet ikke på forhånd hva som kommer til å hende. Kameraet følger konversasjonen og handlingen så godt det lar seg gjøre, på samme måte som en tilfeldig tilskuer. Den naturalistiske umiddelbarhetsestetikken er helt åpenbar her, og den er typisk for serien som helhet. Det dokumentariske blikket konstituerer denne televisuelle formen for naturalisme, ifølge Caughie. Når det dokumentariske blikket er så dominerende i et fjernsynsdrama som det er her, oppstår televisuell naturalisme. Blikket naturaliserer objektene i det dramatiske, det vil si at det forsøker å gjøre personene i dramaet reelle. *This Life* opphører ikke å være drama, men den gjennomførte bruken av det dokumentariske blikket plasserer serien innenfor en naturalistisk representasjonsform.

Reallyd som supplement til det dokumentariske blikket

Den naturalistiske estetikken er gjennomført også på lydsiden. Reallyd og åpen billedkant er konvensjoner som framhever det umiddelbare ved visuelle fiksjoner. Bortsett fra i tittelsekvensen er det ingen underlegningsmusikk i *This Life*. All lyd er diegetisk. Et eksempel på bruken av reallyd finner vi i en sekvens fra gaten der Milly og O'Donnell snakker sammen (ill. 29–36). Det mest merkbare her er den høye reallyden fra den forbigående trafikken utenfor bildet. Den truer hele tiden med å drukne stemmene deres i støy. Her er det lyden som avslører det fraværende feltets eksistens. Trafikkstøyen er «beviset» på at samtalen mellom dem foregår i «virkeligheten».

Reallyden er garant for fiksjonens plassering i den «virkelige verden». Dette underbygger også seriens naturalisme, fordi det blir skapt et inntrykk av at dette er fanget inn uten en skapende hånd eller forutgående planlegging. Vekselklippets konvensjoner slik Dayan skisserte det blir heller ikke fulgt. Kameraet trer ikke inn i fiksjonens sfære. Blikkene til Milly og O'Donnell settes ikke i spill fordi kameraet ikke inntar deres respektive plasser i fiksjonens rom. Likevel okkuperer det et fraværende felt, for et sted må jo kameraet stå plassert. Det betrakter personene med en viss distanse. Kameraets blick er affektløst. Scenen blir dessuten plutselig avsluttet. Neste scene begynner før Milly får svart på O'Donnells middagsinvitasjon (ill. 37). Implikasjonen er at den fiktive handlingen og dialogen finner sted i den virkelige verden hvor man ikke kan manipulere med de ytre begivenhetene. Sekvensen gir en fornemmelse av her og nå. Den visuelle stilen og dramaturgien gjør at mange av scenene framstår som små «slices of life». Reallyden og det dokumentariske blikket konstituerer Milly og O'Donnell som tilsynelatende reelle og virkelige.

Illustrasjon 29



O'Donnell kommer nedover gaten. Kameraet følger blikket hans...

Illustrasjon 30



...ved å panorere hurtig i stedet for å klippe til...

Illustrasjon 31



...kafévinduet, hvor vi såvidt kan skimte Anna og Milly.

Illustrasjon 32



Milly får øye på O'Donnell etter at Anna har gått.

Illustrasjon 33



Hun går ut får å treffe ham.

Illustrasjon 34



Her begynner vekselklippingen, men kameraet holder seg på avstand, og trenger ikke inn i sfæren mellom personene (se også neste bilde). Reallyden fra trafikken er så høy at den truer med å drukne samtalen deres i støy.

Illustrasjon 35



Illustrasjon 36



O'Donnell inviterer til forretningsmiddag, og det klippes til neste sekvens før Milly svarer. Scenen spilles ikke helt ut.

Illustrasjon 37



Neste sekvens er med Miles på tinghuset. Typisk nok er det ingen etableringsinnstilling her. Vi kommer tett på personen. Fanget hans, ikke ansiktet, er det første vi ser.

HVERDAGSLIV – TEMATIKK I *THIS LIFE*

This Life fokuserer på individer. Det ligger i narrative fortellingens struktur at de må handle om personer. John Hill har vist hvordan *kitchen sink*-filmene fra 1950- og 60-tallet også er forankret i individualismen på tross av deres realistiske skildringer av arbeiderklassen (Hill 1997: 138). Det finnes i filmhistorien enkelte eksempler på filmer der et kollektiv er hovedperson. *Panserkrysseren Potemkin* (1925) er oftest nevnt fordi Eisenstein med denne filmen klarte å sette kollektivet, representert ved matrosene om bord på Potemkin og befolkningen i Odessa, i hovedrollen.

Det er ingen kollektiv erfaring av arbeiderklasseliv i *This Life*, slik *Our Friends in the North* forsøker å formidle. *This Life* framstiller unge mennesker, hvor de mest sentrale er på vei oppover på den sosiale rangstigen. De befinner seg allerede i middelklassen med juristutdannelse fra

universitetet. Tradisjonelle klassespørsmål er i det hele tatt et ikke-tema her. Personene er en mikse fra forskjellig miljø, etnisitet og klasse. Miles og Milly er de som klart har lyktes. Anna sliter med å få arbeidsoppgaver, og Egg gir rett og slett opp advokatkarrieren til fordel for å jobbe som kokk i «the Caff». Ferdy er «bare» motorsykelbud, og Warrens kusine Kira er internbud før hun avanserer til forkontoret. Lenny, Ferdys kjæreste mot slutten av andre sesong, er rørlegger. Milly er indisk, Ferdy er meksikaner, Anna er skotsk, Miles er tidligere kostskoleelev og overklassegutt, Egg er fotballfanatiker og Warren er fra en liten by i Wales hvor homoseksualitet ikke er akseptert (dette er en referanse til Bronski Beats homsehymne «Smalltown Boy»). Én av episodene heter til og med «Small Town Boy». Se for øvrig avsnittet om Virkelighetseffekt og referensialitet, s. 127). Til tross for denne blandingen av mennesker blir ikke klassespørsmål noe tema her. Fraværet av klasseproblematikken viser heller til hvor sosialt mobile unge i dag er. *Det* er et sentralt tema.

Serier er ifølge Bondebjerg best egnet av fjernsynsformatene til å fortelle de små historiene, de som utspiller seg i dagliglivet (1993: 146). Den altovergripende tematikken mangler i *This Life*. Det er livet på 1990-tallet det handler om. De store spørsmål om liv og død, politikk og samfunn blir ikke tatt opp i *This Life*. Derfor er det lite undertekst her også. Dagliglivet består av andre problemstillinger og derfor fokuserer en naturalistisk serie som *This Life* nettopp på de små tingene, irrasjonene, hendelsene, begivenhetene og opptrinnene. Kranglene og samtalene dreier seg om hverdagsproblemer, ikke politiske og ideologiske spørsmål, verdivalg eller kjønnsrollene i dagens samfunn. *This Life* spiller på «små» temaer som karrierejag og de daglige utfordringene på jobben, seksualitet, alkohol- og narkotikaforbruk, hedonisme, retningsløs tilværelse som bråmoden «twentysomething», usikre kjønnsroller og utroskap. Det handler egentlig ikke om noe annet enn det livet de daglig lever. Serien er ikke politisk agiterende, eller med et dypere politisk budskap. Det måtte i så fall være at den med sine eksplisitte skildringer av sex og rusmisbruk er et innlegg for å øke toleransen for hva som kan vises på TV.⁵⁶ Veien er kort fra slike tematiske strukturer til melodrama.

MELODRAMATISKE TREKK

John Cawelti har beskrevet melodramaet slik: «[...] De grunnleggende egenskapene til melodramaet: intensivering av følelser, moralsk konflikt, flere handlingslinjer [...]» (1995: 116). Ib Bondebjerg legger Cawelti til grunn når han peker på de emosjonelle og narrative sidene ved melodramaet: «[...] Karakteristisk for melodramaets typiske historie er altså de uendelige lidelser

og forviklinger, de mange modsatte, konfliktskabende narrative tråde og den sterke moralske og følelsesmessige intensitet i historiens forløb og avslutning» (Bondebjerg 1993: 178). Sjangeren kombinerer «[...] vekslende handlinger, dramatiske dialoger, intense situationer og følelsesmessige høydepunkter [...]» (: 279). Det er viktig å være klar over at en melodramatisk effekt kan forekomme i alle dramatiske former. Det spesielle med melodramaet er at det passer så godt inn i fjernsynets miks av forskjellige formater, sjangre og innhold. Fjernsynet, og melodramaet, blander det høye og lave, det indre og ytre, det lette og tunge, det viltre og dannede, det folkelige og borgerlige (: 279).

Alle dramaer er potensielle melodramaer fordi de som regel fokuserer på noen sentrale enkeltpersoner. Dagliglivet er et kjær motiv i den britiske realisme, enten det dreier seg om litteratur, film eller fjernsyn. Det melodramatiske utspiller seg gjerne her, mellom mennesker i deres daglige gjøremål. Et fast og oversiktig ensemble har også den praktiske fordel at det er lettere å følge handlingen over mange episoder. Dette gir serier som *This Life* kontinuitet.

Det er fem personer som er hovedfokus i *This Life*. På slutten av siste episode, «Apocalypse Wow!», er så godt som hele ensemblet samlet i Miles og Francescas bryllup. Festen ender i et emosjonelt crescendo som illustrerer seriens melodramatiske trekk: Miles gifter seg med Francesca på tross av de følelser han og Anna har for hverandre. Rachel avslører Millys utroskap overfor Egg. Det fører til en «catfight» mellom Milly og Rachel – mens den forsmådde Egg sitter på toalettet og gråter! Som om ikke det er nok, kommer Warren inn døren mens de to slåss, etter å ha vært borte fra serien de siste 14 episodene.

Handlingen i serien er i stor grad bygget opp rundt konflikter, forviklinger og emosjonelle lidelser. Annas og Miles' hat-kjærlighetsforhold, Millys utroskap med O'Donnell, måten Warren og Ferdy skjuler sin homoseksualitet overfor familien på, Annas lille affære med Eggs far og Miles' anstrengte forhold til sin far, er noen eksempler. Et bofellesskap og felles arbeidsplasser er den perfekte rammen rundt de melodramatiske hendelsene som utspiller seg. De erstatter den tradisjonelle familiesettingen, hvor melodramaet trives aller best (Mulvey 1986: 95). I fjernsynsserier er arbeidsplassen ofte rammen for handlingen, selv om det ikke arbeides så mye i løpet av en fjernsynsepisode. Tenk bare på den amerikanske sit com'en som i de fleste tilfeller har familien (*The Cosby Show* (NBC 1984–1992), *Frasier* (NBC 1993–), en substitutfamilie (*Cheers* (NBC 1982–1993)) eller et jobbmiljø (*Taxi* (ABC 1978–1982; NBC 1982–1983), *Spin City* (ABC 1996–)) som utgangspunkt for de ukentlige løyene. I *This Life* foregår mye på arbeidsplassen, og vi ser dem til tider i arbeid. De melodramatiske konfliktene er nødvendige for å holde på interessen

⁵⁶ *This Life* skapte en del debatt i Storbritannia. Se for eksempel presentasjonen av serien på *Radio Times'*

for personene. Hvis man bare hadde sett dem fordypet over en papirbunke eller stående over en frityrgrype, hadde handlingen vært for tynn til å opprettholde oppmerksomheten. Det er nok derfor advokatyret er så takknemlig å framstille i visuell fiksjon. Få andre yrker krever opptredener som dem vi ser advokater utfører i rettssalen. Rettssalen framstår som en scene hvor de kan utfolde seg. Advokaters omgang med en rekke av samfunnets utskudd og eksentrikere innbyr også til et rikt galleri av bipersoner. Det er derfor karakteristisk for *This Life* at vi aldri ser innsiden av en rettssal. Serien er med andre ord ikke et advokatdrama. Det underbygger at det er de «små» temaene og melodramatiske konfrontasjonene som kjennetegner den. Dette er ikke nytt. Mange britiske hverdagssåper har handling fra folks hjem og arbeid (*Coronation Street, EastEnders, Brookside*). Det er kombinasjonen av seriens distinkte stil og bestemte miljø («young professionals» i midten av tjuårene) som skiller den fra en tradisjonell såpeserie. Den bryter tabugrenser ved å fokusere på alkohol, narkotika og sex, ikke minst sex mellom menn.

VIRKELIGHETSEFFEKT OG REFERENSIALITET

Det forekommer mange referanser i *This Life*. En del av dem er til populærkulturelle objekter og fenomener. Hvilken betydning har disse? Roland Barthes har omtalt såkalte «unyttige detaljer» i litteraturen som betydningsløse notasjoner (1980: 29 f.). «Den betydningsløse notasjon» er i slekt med beskrivelsen. Han mener Flauberts beskrivelse av Rouen i *Madame Bovary* er styrt av «den estetiske sannsynlighets tyranniske krav». Slike beskrivelser har ikke betydning i det narrative, men de er heller ikke meningsløse eller unødvendige. De får mening ved å følge «gjengivelsens kulturelle regler». Den unyttige, konkrete detaljen mangler det semiotiske tegnets signifikatledd. Detaljen består av en direkte forbindelse mellom det tegnet refererer til og selve uttrykket. Betydningsinnholdet, signifikatet, er fjernet fra tegnet når det er en konkret detalj. Dette er den referensielle illusjon:

Denne illusjonens sannhet er den følgende: etter å ha blitt fjernet fra det realistiske utsagn som denotasjonssignifikat, kommer 'virkeligheten' tilbake som konnotasjonssignifikat; for på samme tid som disse detaljene går for å denotere virkeligheten direkte, gjør de faktisk ikke annet enn å *bety* virkeligheten (uten å si det): Flauberts barometer, Michelets lille dør sier til syvende og sist bare dette: *vi er virkeligheten*; de betyr da kategorien 'virkelighet' (og ikke de tilfeldige enkelting som finnes i virkeligheten); med andre ord blir selve det manglende signifikat til fordel for referenten alene realismens egen signifikant: det oppstår en *virkelighetseffekt*, og denne er grunnlaget for den utilståtte sannsynlighet som har vært det estetiske ideal for det store flertall av litterære verk i moderne tid. (Barthes 1980: 32)

Visuelle uttrykk har også i større eller mindre grad unyttige detaljer og betydningsløse notasjoner. Alle referansene i *This Life* – som musikk- og filmplakater (Tricky, Oasis, *Taxi Driver*, *The Blues Brothers*), fotballdrakter (Manchester United), bæreposer fra kjente varemagasiner (Harvey Nichols) og musikken de hører på (Portishead m.m.) – gjør ikke annet enn å bety virkeligheten. De skaper en virkelighetseffekt. Objektene har ikke symbolsk verdi fordi de ikke står for noe annet utover seg selv. De opererer som små detaljer fra den verden vi kjenner.

Episodetitlene har derimot en mer intertekstuell karakter. De er kjente populærkulturelle referanser og parafraaser. Det er tydelig at titlenes funksjon er å etablere gjenkjennelighet hos seerne. Intertekstualiteten i titler som «Sex, Lies, and Muesli Yoghurt», «Brief Encounter», «Father Figure», «Let's Get it On», «Last Tango in Southwark», «The Bi Who Came in From the Cold», «Small Town Boy», «Room With a Queue» og «The Plumber Always Rings Twice» binder serien til vår vestlige kultursfære gjennom referanser til filmer, litteratur og populærmusikk. Referensialiteten i *This Life* har naturalistiske implikasjoner. Personene i serien omgås de samme symboler, leser de samme blader og hører på den samme musikken som mange av seerne. Deres verden er *vår* verden.

SERIENS HYBRIDFORMAT

Fjernsynet fornyer seg stadig, blant annet gjennom hybridiseringer. *This Life* låner trekk fra melodramaet, men det er langt på vei den naturalistiske stilistikkens fortjeneste at serien likevel framstår som noe annet enn en tradisjonell såpeopera. Den ikke-teleologiske fortellingen har mange handlingstråder, i motsetning til ordinære fiksjoner som ofte har en klarere narrativ streng som strekker seg mot et bestemt punkt. Den komplekse narrative strukturen og de mange personkonfrontasjonene underbygger påstanden om *This Lifes* gjeld til melodramaet og såpeoperaen. Denne hybridstrukturen kan spores flere tiår tilbake. Robin Nelson har redegjort for skiftene i det narrative paradigmet i USA på 1970-tallet. Det amerikanske produksjonsselskapet MTM hadde en instrumentell rolle ved tilblivelsen av den nye fortelleformen, som Nelson med en neologisme kaller fleksi-narrativ (Nelson 1997). Strukturen er kjennetegnet av følgende:

A number of stories involving familiar characters in familiar settings are broken down into narrative bytes and rapidly intercut. [...] It is through presenting a wide range of characters and issues to reflect a broad social spectrum in story-lines rapidly intercut that one half-hour or fifty-minute programme can attract and sustain interest, domestic distractions notwithstanding. (Nelson 1997: 33)

Med den tradisjonelle «single plot»-strukturen var man avhengig av å følge med under hele episoden. *Lou Grant* (CBS 1977–1982) var den første serien hvor man kan se forsøk med en mer

fleksibel og fleksi-narrativ fortelleform (: 31). Stephen Bochcos *Hill Street Blues* (NBC 1981-87) rendyrket og etablerte den fleksi-narrative fortellemåte for fjernsynsseerne. Såpeoperaens mange handlingstråder ble videreutviklet av Bochco og hans produksjonsteam. De forskjellige sub-plots forløp over mange episoder. Noen kunne ligge brakk lenge for så å bli tatt opp igjen, mens andre igjen forble uløste politisaker.

Ensembleformatet er en nødvendig betingelse for de fleksi-narrative seriene. Uten et stort og variert persongalleri kan man ikke utnytte mulighetene som ligger i en slik fortellemodus. Et ensemble med sidestilte personer gjør det mulig å følge en rekke forskjellige handlingstråder. Disse strekker seg som regel fra personenes felles referansested, ofte en arbeidsplass, og ut i den enkeltes private sfære. Handlingen danner en vev hvor de forskjellige trådene krysser hverandre og trekker i forskjellige retninger. I *This Life* er de fem hovedpersonene sidestilte, men også noen få bipersoner (Rachel, Kira, Jo, O'Donnell) får en del plass. Det narrative består av flere parallelle konfliktlinjer, som danner en relativt løs struktur.

This Life ble produsert under BBCs serieavdeling. En serie er kjennetegnet av mer eller mindre selvtilstrekkelige, avsluttede episoder hver uke. Ib Bondebjerg beskriver serien som «det korte, typifiserende og pointerede forløb [...]» (1993: 146). Han vektlegger seriens potensial for å avdekke dagliglivets strukturer, derfor er den så godt egnet til realistisk representasjon: «Den skaber et kort og i bedste fald præcist billede af hverdagslivets normer og problemer, som gør os klogere på vores liv her og nu. Den får os til at se vores svagheder og komiske sider, vores tidstypiske normer, og den spejler dagliglivet» (: 146). Det ligger altså i formatets struktur at det er best egnet til en skildring av livet slik det arter seg fra dag til dag. I *This Life* er det kontinuitet mellom episodene. Den faller innenfor hybridformatet, som er en blanding av føljetong og serie. Bondebjerg kaller det føljetongserie:

Føljetonserien er i narrativt henseende en hybridform mellom den episodiske serie og den egentlige føljeton. Den har et meget fast miljø og en række meget skematiske karakterer, der ganske vist udvikler sig, men hvor det egentlig er de samme konflikter, der gennemspilles. Som narrativ struktur er den også på én gang formelaktig og har en delvis afrundet fortælling pr. gang. Men den er samtidig meget åben i sin fortællende struktur, fordi den brydes op i mange små mininarrativer, der snor seg ind og ud, og hvor bestemte tråde hele tiden kan aktiveres eller gøres midlertidigt færdige. (: 147)

Tradisjonelt har føljetonger blitt assosiert med såpeoperaer. *This Life* er en hybridserie fordi den bryter opp i det repeterende og formelaktige. Den er dessuten en ikke-teleologisk fortelling. Vi får ingen vink underveis om hvor, hvordan eller når det hele vil ta slutt. Forskjellen fra *Our Friends in the North* er markant her. Sistnevnte har en tilbakeskuende forteller som eksplisitt formidler når fortellingen slutter. Hele handlingen beveger seg med andre ord mot målet; Nickys narrative nåtid i 1995. I *This Life* utvikler handlingen seg langs en dag-til-dag-struktur. Hvor det hele ender, vet vi

ikke før siste episode. Selv da er det åpent om fortellingen fortsetter. Aller siste innstilling, etter sluttekstene, viser en rubrikkannonse for huset i Southwark, og en person som slår nummeret til utleieren. Dette kan også ha sin forklaring i at det lenge var uvisst om serien kom til å fortsette etter andre sesong. Denne korte epilogen holdt muligheten for en fortsettelse åpen (og teoretisk er det vel fortsatt mulig), med helt nytt ensemble.

Et annet interessant eksempel på et hybridformat er *The Cops* (BBC2 1998–), som også er produsert av Tony Garnetts World Productions. Den handler om Stanton politistasjon i et fiktivt boligfelt kalt Skeetsmoor i Nordvest-England. Tony Garnett kaller sin egen stil for «distilled naturalism», beskrevet i *Radio Times* som «[...] that feeling the viewer gets that he or she is eavesdropping on real life» (9–15-10-1999: 22). Denne representasjonsformen benyttet han også i *Cathy Come Home*, *Kes* (1969) og *This Life*. I *The Cops* er den dokumentariske formen enda mer rendyrket. Kameraet er mer betraktende, distansert og uengasjert. Serien er et drama, selv om den gir inntrykk av å være et dokudrama. Den dokumentariske estetikken er så gjennomført at serien heller ikke har noen kjenningsmelodi. I stedet lyder skurrete meldinger fra sentralbordet over for- og ettertekstene. Lyden binder episodene sammen fra uke til uke, som om kameraet bare blir slått av til neste uke hvor vi på ny følger politibetjentene på jobb. Implisitt i stilstikken og den avdramatiserte handlingen i *The Cops* ligger en påstand om at det er virkeligheten som skildres. Både denne serien og *This Life* faller derfor inn under det Caughie kaller den televisuelle naturalismen. Disse dramaene demonstrerer hvordan en dokumentarisk estetik ikke utelukker opplevelsen av fiksjon og dramatisk erfaring. Garnett skriver i sin presentasjon av *The Cops* at dette er en helt åpen strategi:

Most of the time not much happens. Just the everyday, rather than the dramatically exceptional. On the surface we aim to be entertaining. Make 'em laugh, even make 'em cry. The deeper purpose of the show will emerge in time. The style is 'being there'. What is on the screen actually happened and a camera was around to make a record of it. And here it is. That's the conceit, the little game the audience is in on. It used to be called The Willing Suspension of Disbelief. (Garnett 2000)⁵⁷

Stilen i *This Life* er også «being there». Den er en betingelse for den naturalistiske representasjonen av hverdagen.

⁵⁷ Sitatet er fra World Productions nettside, som er Tony Garnetts produksjonsselskap.

«BEING THERE» – NATURALISTISK UMIDDELBARHETSESTETIKK

This Life er naturalistisk fordi den benytter en deskriptiv metode som den låner fra den dokumentariske estetikken. *Our Friends* søker etter dypere sammenhenger for den historiske perioden den skildrer, og etter årsaksforklaringer på hvorfor de fire vennene endte opp som de gjorde. Forskjellige former for korrupsjon (åndelig og økonomisk) er en gjennomgående forklaringsmodell. Individene i føljetongen har typiske trekk, og derfor representerer de noe mer enn seg selv. Personene i *This Life* er selvtilstrekkelige, autonome individer. *Our Friends in the North* er filmatisk visuell, mens *This Life* derimot er televisuell i Caughies forstand. Representasjonsformen er henholdsvis realistisk og naturalistisk.

This Life låner elementer fra melodramaet og plasserer det i en naturalistisk ramme. Miljøet og det stilistiske gjør det narrative troverdig på tross av den til tider melodramatiske handlingen. Serien benytter mange av de stilistiske særtrekkene til det dokumentariske blikket. Dette skaper en umiddelbarhetseffekt som gjør serien naturalistisk – «distilled naturalism» som Garnett selv kaller det. Denne televisuelle estetikken har, som tidligere nevnt, blant annet *Homicide. Life on the Street* og de danske dogmefilmene benyttet seg av de senere årene (se s. 45 f.). Men vi kan gå helt tilbake til Peter Watkins *Culloden* (BBC1 1964) og *The War Game* (BBC1 1965) for å finne eksempler på dokumentarisk estetikken innen et fjernsynsdramatisk format. Den stilistiske representasjonsformen har vært etablert lenge. Analysen av åpningssekvensen viste imidlertid hvor styrt denne estetikken er. Gir det utslag på seriens implisitte troverdighet og sannhetsdimensjon? Det er aldri tvil om at *This Life* er fiksjon, på tross av at den stilistiske er parasittisk på dokumentaren. Den stilistiske og den referensielle dimensjonen trekker serien i naturalistisk retning, mens den melodramatiske diskursen konstituerer den som drama. Det dokumentariske blikket, realliden, de autentiske opptaksstedene og de betydningsløse notasjonene blir dominert av det dramatiske. Hva det handler om er dermed vel så viktig for bestemmelsen av representasjonsformen, som det formalistiske.

6. *STREETLIFE* – KRITISK REALISME

Streetlife er en fjernsynsfilm som ble produsert av BBC Wales. Fjernsyn i Wales, selv under BBC, er preget av små budsjetter og få produksjoner. Mesteparten av walisisk drama blir beskrevet som eskapistisk og lite relevant for andre enn det walisisk-språklige publikum, som bare utgjør ca. en halv million mennesker.⁵⁸ Fra midten av 1980-tallet fokuserte regissørene i økende grad på den politiske dagsorden og aktuelle sosiale emner. Den politiske og sosialt bevisste agendaen ble kombinert med en kunstnerisk filmestetikk. BBC Wales lagde kun to dramaer i året på 1990-tallet, hvis man ser bort fra halvtimesdramaene i *Wales Playhouse*-serien (Berry u.å.: 201 f.). *Streetlife* er et eksempel på utviklingen mot mer sosialt orienterte dramaer.

KORT PRESENTASJON AV FJERNSYNSFILMEN

Streetlife (1995), i regi av Karl Francis, ble først vist under vignetten «Screen Two» på BBC2 (25-11-1995). Francis er Wales' ledende filmregissør siden 1970-tallet.

Filmen foregår i et urbant miljø i Wales, og handler om den unge kvinnen Jo som jobber i et vaskeri sammen med moren og søsteren. Privat har hun et forhold til Kevin Price, som er gift. Etter at hun blir gravid, lover han å gifte seg med henne. Gleden blir kortvarig. Han stikker av fra både sin kone og Jo til fordel for en tredje kvinne. Jo finner situasjonen uutholdelig og bestemmer seg for å kvitte seg med barnet. Av en kollega på jobben får hun låne en campingvogn ved kysten. Påskuddet er at hun trenger å hvile ut etter aborten hun offisielt skal ta. I realiteten reiser hun bort for å føde barnet alene. Rett etter fødselen forgifter hun barnet med piller. Hun pakker det døde

⁵⁸ «Too much early drama was conceived as small scale, with no designs on a larger market outside S4C [walisisk fjernsynskanal] and set in rural areas rather than urban South Wales, the scene of so much industrial turmoil and trauma in the 1980s. The dominant tone was idyllic/pastoral rather than a gritty realism attuned to the coalfield struggles and political climate of a Wales of high unemployment. Similarly too much documentary was cosy rather

spedbarnet inn i en sort søppelsekk og sender det ned elven. En politimann finner liket i fjæra noen dager senere. Funnet blir en stor nyhetssak. I begravelsen er det politimannen, PC Jenkins, som holder kisten med barnet, nå kalt Zoe etter hans mor. Jo dukker opp og han skjønner hvem hun er. Hun forsøker å forklare hvorfor hun tok livet av sitt eget barn, uten at politimannen gjør noe som helst forsøk på å arrestere henne. Filmen ender der, på en grønn eng med utsyn over byen.

ANALYSE AV ÅPNINGSSEKVENSEN

Hvordan skiller åpningssekvensen i *Streetlife*, som er en fjernsynsfilm, seg fra *Our Friends in the North* og *This Life*? *Streetlife* starter midt i begivenhetene, som *This Life*. Her får vi imidlertid vite mindre om personene med en gang. Det er ingen eksplisitt forteller her heller. Filmens miljø og personer etableres med noen korte innstillinger, uten at vi forstår hvilken relasjon de forskjellige menneskene har til hverandre, eller hva handlingen er. Det begynner på dagtid, som en hvilken som helst dag i en by i Wales. Nesten som på slump begynner vi å følge Jo og hennes omgangskrets. Anslaget er direkte og viser et typisk urbant arbeiderklasse miljø. De troverdige omgivelsene er med på å konstituere realismen umiddelbart. Typisk nok, med tanke på tittelen, er det første vi ser en gatescene.

Aller først ser vi en forhutlet skikkelse, en gutteaktig jente, gå nedover et trangt smug og stoppe opp ved tre ungdommer som henger på hjørnet. To utenforstående jenter kommer gående rett inn i denne gruppen av mennesker som allerede er etablert i scenen, og som kameraet er fiksert på. De skaper urolighet i bildet ved å komme så brått inn i utsnittet. Innstillingens dybdefokus gjør at de ikke forsvinner ut av bildet selv om de løper vekk fra menneskene i forgrunnen (ill. 1).

I neste korte innstilling ser vi et karakteristisk, urbant arbeiderklasselandskap, med rekkehus og grå betongklosser. En rekke kvinner går i forgrunnen bærende på sorte søppelsekker (ill. 2). Det er den realistiske estetikkens dybdefokus som gjør bakgrunnen synlig (jf. Bazin 1971: 28). Den realistiske representasjonsformen etablerer miljø og omgivelser uten å tiltrekke seg oppmerksomhet rundt sin egen konstruksjon. Stilen er flytende og nærmest selvutslettende.

Været i denne andre innstillingen er grått og fuktig som i den forrige. De to første innstillingene henger sammen i tid og rom. Miljøet og tidspunktet er det samme, i den grad det er mulig på film. Peter Larsen har problematisert simultan tid i visuell fiksjon (1996: 15). Det er vanskelig å framstille flere begivenheter samtidig på film, fordi objekter og hendelser alltid eksisterer i tid og rom. To forskjellige hendelser som finner sted på forskjellige steder, kan ikke framstilles simultant

than combative, too often based on the 'great man' philosophy which concentrated on heroes rather than the broad

på film med mindre man bruker *split-screen*. I åpningen på *Streetlife* ser vi først en kvinne gå nedover et smug, deretter en rekke kvinner gå bortover en annen vei. Det er temporal suksesjon mellom de to innstillingene. Poenget er at vi slutter oss til at disse scenene foregår nær hverandre i tid. Omgivelsene likner, lyset er det samme og det klippes raskt mellom dem. Det er mindre problematisk å forstå når det er romlig kontinuitet mellom deskriptive innstillinger. Miljøet i de to første innstillingene av *Streetlife* har en ytre likhet. Derfor befinner disse menneskene seg i samme by, i samme strøk og kanskje til og med på vei til samme sted. Alt dette blir bekreftet i den tredje innstillingen, som er fra vaskeriet hvor alle damene jobber (ill. 3 og 4). Dialogen i den tredje scenen begynner allerede i den andre innstillingen. Lyden knytter personene og rommene i disse to scenene sammen: Først går de bortover veien, deretter prater de lystig på toalettet.

Illustrasjon 1



Trangt smug, vått og grått vær.

Illustrasjon 2



Klipp til kvinner som kommer bærende på sorte søppelsekker.

Dialogen i neste innstilling begynner her.

Illustrasjon 3



Kvinnene er samlet på et toalett. Vi kobler de tre korte innstillingene sammen på grunn av nærhet i tid og rom. Kvinnene i de første to, er de samme som i denne.

Illustrasjon 4



Totalbilde av toalettet, hvor kvinnene står og prater.

Antrekkene de har på seg i toalettsekvensen, tyder på at de er på jobb. Den eldste av dem serverer to grove gynekologvitser på rappen. Disse står i grell kontrast til de traumatiske hendelsene senere i filmen. Toalettscenen kryssklippes med tittelsekvensen, som er enkel og sort med hvit skrift. Samtalen, det vil si vitsene og den hjertelige responsen, ligger som lydkilde også i tittelsekvensen. Helt fra begynnelsen har Annie Lennox' «Little Bird» vært underlegningsmusikk. Enkelte ganger under tittelsekvensen tar musikken fullt over og reallyden forsvinner. Dette veksles med nedtoning av musikken og tilstedeværelsen av reallyd. Rytmen fra musikken ligger imidlertid hele tiden under, og driver åpningsekvensen framover. Innstillingene er klippet sammen i et relativt raskt tempo. Det er lite tid til refleksjon over bildene. Unntaket er de delene av tittelsekvensen som bare er lydlagt med musikk. Disse fungerer som korte pusterom.

Miljøet er typisk arbeiderklasse. Både de grå, urbane utendørsscenene og vaskeriet de jobber på forteller dette. De fysiske omgivelsene og den konvensjonelle visuelle stilen plasserer filmen i et realistisk lys.

DET DRAMATISKE BLIKKET I *STREETLIFE*

I *Our Friends in the North* finnes det eksempler på begge formene for visuell representasjon, selv om det dramatiske blikket er mest framtrædende. *This Life* derimot er dominert av det dokumentariske blikket. Hvilken visuell stil preger *Streetlife*? Tidlig i filmen begynner Jo på Pontypridd College. En sekvens derfra viser Jo, datteren Lily og søsteren Andrea i kantinen. Dette er det nærmeste vi kommer restaurantscenene i de andre dramaene, men den fungerer godt for å vise hvordan blikket er strukturert i *Streetlife*.

Vekselklippet

Sekvensen starter med Jo som kjøper kaffe i kantinen. Billedrammen er relativt åpen. Kameraet lar seg ikke affisere av forstyrrende hoder i forgrunnen. Jo beveger seg også utenfor billedrammen til tider. I samtalen mellom Jo og Andrea ser vi dessuten Jos bakhode og skulder mens Andrea er i fokus. Dette er ikke nok til å undergrave *the system of the suture*. Den fraværende «forsvinner» ikke. Vi blir mer bevisst iakttagelsen enn med en helt konvensjonell klassisk realistisk stil. Men vekselklippet i denne scenen ligger ganske tett opp til de tradisjonelle konvensjonene. Kameraet erstatter ikke Jos blikk, men det har hennes perspektiv. Vi blir heller ikke gjort oppmerksomme på kameraets tilstedeværelse. Det er ingen fremmedgjørende effekter her. Blikket er dramatisk og tradisjonelt (ill. 5–9).

Illustrasjon 5



Vekselklippsekvens i *Streetlife*. Jo kommer gående med brettet midt i bildet. Kameraet følger henne til hun setter seg ned...

Illustrasjon 6



sammen med søsteren Andrea. Sekvensen etableres av kameraet som holder seg på avstand og følger Jos bevegelser.

Illustrasjon 7



Her begynner vekselklippingen. Kameraet setter blikkene i spill, men trer ikke like nær den tenkte aksen mellom to personer som i *Our Friends in the North*. Blikket er likefullt inne i den dramatiske sfæren, hvor det fraværende feltet ikke er synlig.

Illustrasjon 8



Motinnstilling som erstatter Andreas blikk.

Illustrasjon 9



Kameraet trekker seg tilbake igjen for å betrakte dem på avstand. Det er mer variasjon og dynamikk i denne vekselklippsekvensen enn i restaurantscenen i *Our Friends*. Men den tradisjonelle strukturen fra *the system of the suture* blir likevel ikke utfordret.

Billedmakerens styrende blikk

Det er stort sett konvensjonell stil, som følger det dramatiske blikkets retorikk, i *Streetlife*. En scene fra Jos soverom viser klart hvordan billedmakeren trer inn og styrer perspektivet, utsnittet og blikket for å formidle abstrakte følelser og tanker. Jo våkner opp etter en natt med Kevin. Hun finner en boks med sjokolade og et brev. Lappene på veggen har tekster som beskriver situasjonen og Jos følelser. Kameraets sammenstilling av hennes ansikt og ordene forsvaret denne slutningen (ill. 10–16). Veggcollagen har en annen funksjon også. Den forteller mye om Jo som person. De forskjellige lappene har en rådgivende eller terapeutisk funksjon for henne. Den banale hverdagsprosaen uttrykker oppmuntring, glede og refleksjon. Alle bildene av Annie Lennox og

musikken hennes som strømmer ut av Jos kassettpiller hele tiden,⁵⁹ har konnotasjoner både til idolisering og et åndelig slektskap. Collagen er langt mer enn en deskriptiv detalj eller betydningsløs notasjon. Den er meningsbærende og fortellende.

I denne scenen er kameraet aktivt, ikke bare betraktende. Blikket vårt ledes mot detaljer som har narrativ betydning. Billedmakerens strukturerende og dramatiske blick er markant her.

Illustrasjon 10



Kameraet fokuserer først på veggcollagen før det finner Jo liggende i sengen.

Illustrasjon 11



Hun finner et håndskrevet brev fra Kevin.

⁵⁹ Musikken i denne scenen (Lennox' versjon av Paul Simons «Something So Right»), er riktignok ikke-diegetisk.

Illustrasjon 12



Kameraets blikk fokuserer på bildet av Annie Lennox og snakkeboblen «Enjoy it let it grow». Dette er en klar allusjon til barnet i Jos mage.

Illustrasjon 13



Det er tydelig av Jos ansikt at hun nyter stunden og oppmerksomheten fra Kevin.

Illustrasjon 14



Så kommer tvilen og usikkerheten.

Illustrasjon 15



Her er Jo fremdeles i fokus, mens bakgrunnen er utydelig.

Illustrasjon 16



For å illustrere Jos tanker fokuserer blikket på collagen i bakgrunnen. Nå er det «If in doubt check it out» som kameraet fanger inn. Igjen illustrerer detaljen Jos sinnstemning. Det er overensstemmelse mellom hennes usikre ansiktsuttrykk og skriften på veggen.

Sekvensen viser hvor sterkt billemakeren er tilstede i *Streetlife*. Blikket styrer mot detaljer som er vesentlige for det narrative. Det dramatiske blikket er fortellende og beskrivende, ikke betraktende.

DET IAKTTAKENDE KAMERA

I en scene fra vaskeriet er en mer dokumentarisk iakttakelse tydelig. Sekvensen viser kvinnene i arbeid, mens praten går. Scenen varer i nesten to og et halvt minutt, og består av én lang tagging. Kameraet observerer handlingen uten å trenge inn mellom personene. Det følger handlingen og samtalen etter beste evne. Lydkilden dikterer stort sett hvor blikket faller. Resultatet er at billedrammen er åpen. Kameraet har en fast posisjon som det betrakter handlingen fra. Det *er* der for å fange inn det som *skjer*. Her er den visuelle retorikken mer dokumentarisk. Eksemplene på dette er få i *Streetlife*, men denne scenen viser hvor utvungent de to blikkene kan kombineres i et drama. Iakttakelsen bryter ikke med den realistiske representasjonsformen. Grunnen til det er at

kameraet dekker rommet fra en låst plass. Det trer altså ikke ut av den dramatiske sfæren eller bryter konvensjonene for hva som kan vises.

Illustrasjon 17



Kameraet står plassert ca midt i rommet. Herfra følger det handlingen uten klipp i over to minutter. Billedrammen er åpen, menneskene beveger seg inn og ut av den.

Illustrasjon 18



Illustrasjon 19



Illustrasjon 20



Illustrasjon 21



Kameraet får med seg Janice som snakker om campingvognen sin. Det er denne Jo låner for å føde barnet i skjul. Dette viser igjen hvordan billedmakeren styrer blikket for å formidle små detaljer og informasjon som er viktig for handlingen.

Illustrasjon 22



Her snapper imidlertid kameraet opp en bit av en samtale som aldri forfølges.

Illustrasjon 23



Illustrasjon 24



Illustrasjon 25



Kameraet har ikke på noe tidspunkt i denne sekvensen satt blikkene i spill. Men det har fanget opp detaljer som har betydning for den videre handlingen.

Sekvensen har også en beskrivende funksjon fordi den viser Jo og de andres hverdag. Som her hvor hun demonstrerer en kjole hun «låner» for å møte Kevin, mens hun danser og synger til Sister Sledges «We Are Family».

MUSIKKENS DOBLE FUNKSJON

Musikken i *Streetlife* har ikke en tidsbestemmende funksjon som i *Our Friends in the North*. Den definerer heller ikke et sosialt miljø som i *This Life*. I *Streetlife* er Eurythmics og Annie Lennox' musikk et bærende element. Den har stor betydning i det diegetiske univers – Jo hører ikke på annet. Hun har dessuten klistret bilder og plakater av Lennox og Eurythmics på soveværelset sitt. Mens hun sitter og venter forgjeves på Kevin, hører hun på «Waiting in Vain». Musikken kommenterer handlingen på et metaplan, samtidig som den er et bevisst valg for Jo. Det er som regel hun som setter den på.

«Little Bird» går igjen flere ganger i filmen. Sangen, og tittelen, kan tolkes som en metafor for Jo. Hun er en liten fugl som forsøker å flykte vekk fra all miseren («I wish I had wings so I could fly away from here»). Håpet tennes flere ganger underveis, men på slutten virker det som det er slokket for godt. Hvordan flykte fra den uopprettelige ugjerningen? Det er betegnende for utviklingen av Jos skjebne og sinnsstemning at filmen starter med den håpefulle og *up tempo* «Little Bird», mens «When the Day Goes Down» setter punktum. Avslutnings sangen er en elegi til alle taperne, de som ikke når opp, som mister drømmen underveis: «This is for the broken dreamers/And this is for the vacant souls/And this is for the hopeless losers/And this is for the helpless fools/And the burned down and the useless/And the lonely and the weak/And the lost and the degraded/And the too down to speak/And the day goes down/». Sangen uttrykker på en presis måte håpløsheten, sorgen og behovet for tilgivelse i avslutningssekvensen. Både for Jo og seerne er den et speil på, og akkompagnement til, hennes liv. Musikken i *Streetlife* har derfor en dobbel funksjon. I det narrative universet er Annie Lennox og Eurythmics' sanger en daglig følgesvenn for Jo. På det metanarrative, ikke-diegetiske planet har musikken en kommenterende funksjon. Den underbygger og forsterker stemninger, betydningslag og tematikk i filmen.

JO – EN MODERNE MEDEIA

Streetlife er en moderne variant av temaet i Euripides' *Medeia* (1979 [431 f.Kr.]). Både *Medeia* og Jo tar hevn over barnefaren ved å drepe deres felles barn. Begge kvinnene blir forrådt av sine menn, som velger andre kvinner. Jo og *Medeias* bestialske mord overskygger fullstendig deres moderkjærighet, som vi aldri betviler. Deres voldsomme lidenskap ender med den verst tenkelige ugjerning. Vi ser ikke selve drapshandlingen, men smerten blir ikke mindre av det. Jo gjennomgår fødselen alene, i den lånte campingvognen ved sjøen. Hun klipper opp sorte søppelsekker som hun bruker som underlag. Allerede i innledningssekvensen så vi de sorte søppelsekkene. Til daglig blir

de brukt til skittentøy på vaskeriet. Den symbolske verdien som fargen sort, skittentøy og søppelsekker har, bærer bud om død og det uønskede barnet. Hun pakker det døde fosteret inn i en av posene, og sender det nedover elven. Paradoksalt nok kvitter hun seg med barnet i en elv, som er et symbol på livet. Søppelsekkene går som en sort tråd gjennom hele filmen. De har vært med hele tiden som et forvarsel om dette tragiske utfallet. Jos handling er selvfølgelig gal etter alle normer, men er den tragisk eller ond?

Handlingen i en tragedie skal ifølge Aristoteles vekke frykt og medlidenhet: «[...] Medlidenhet, nemlig, føler vi der hvor et menneske uforskyldt blir ulykkelig, frykt føler vi når dette mennesket ligner oss [...]» (1992: 34). Den tragiske type, som rammes av ulykke, er:

[...] det mennesket som står midt mellom ytterlighetene. Det er det menneske som ikke skiller seg ut verken hva dyd eller hva rettferdighet angår, på den annen side er det et menneske som styrtes i ulykke – ikke p.g.a. sletthet eller laster, men p.g.a. en skjebnesvanger feil. (: 34)

Jo står mellom ytterlighetene – ikke så på kjøret som sin narkomane søster, men heller ingen engel. Flere scener viser hvor glad hun er i eldstedatteren Lily. Drapet på den nyfødte har derfor andre årsaker enn manglende morskjærighet. Både hennes problematiske fortid og Kevins svik spiller inn. Den skjebnesvangre handlingen har sekulære årsaker. Jos monolog i vaskeriet setter skjebnen hennes i perspektiv. På randen av sammenbrudd, eller galskap, forteller hun om incest, om seksuell utnyttelse fra andre menn og om narkotikamisbruk. Hun bærer på en sort bylt, lik den hun sendte nedover elven. Den er et substitutt for det døde barnet. Søppelsekken som hun tviholder inntil brystet sitt, fungerer både som et symbol på døden (fargen sort), en direkte referanse til barnet (tilsvarende bylt) og et bilde på hvor uønsket det var (avfall).

Jo er en helt alminnelig ung kvinne som forsøker å skaffe seg et bedre liv ved å utdanne seg. Drømmen om et bedre liv brast. Fallet hennes har tragiske dimensjoner. Det blir demonstrert i en symbolsk ladet scene hvor et hus rives. På dette tidspunktet i filmen har også Jos liv falt i grus. Fundamentet er revet bort. Gleden er forsvunnet fra hennes ansikt. «The little bird» får aldri fløyet vekk.

Det er når grufulle handlinger blir utført på kjente og kjære at tragedien vekker medynk (Aristoteles 1992: 35). Få ugjerninger er verre enn å drepe sitt eget barn. Er Jo ond av den grunn?

Ondskap er et gjennomgangstema i mange tragedier, men den kan anta mange former:

Culturally, evil is a name for many kinds of disorder which corrode or destroy actual life. As such, it is common in tragedy, though in many particular and variable forms: vengeance or ambition or pride or coldness or lust or jealousy or disobedience or rebellion. (R. Williams 1979a: 59 f.)

Handlingen hennes er ond, uten at hun nødvendigvis er ond som person. Den onde handlingen er utløst av lidenskap og sjalusi. Jo hevner seg på Kevin ved å drepe deres barn, som Medeia også

gjorde mot Jason. Det er like fullt vanskelig å forstå hvordan noen kan gjøre noe slikt. Dramaet lanserer et moralsk problem uten å gi noe svar.

Et moralsk dilemma

Filmen rundes av på en høyde over byen, rett ved kirkegården hvor Zoe blir gravlagt. Politimannen løper etter Jo. Hun sier «I'm sorry» gjentatte ganger med monoton stemme. Jo er klar over hva hun har gjort, og hun erkjenner det overfor PC Jenkins. Hun sier at det ikke var et uhell: «It was *somebody's* fault. Kevin Price is her dad. All I ever wanted was that he loved me. [...] I'm sorry. Please...forgive me.» Det er vanskelig å fordømme et menneske som ber om tilgivelse og erkjenner sin ugjerning. Denne handlingsstrukturen er i tråd med *Medeia*. Jason beskylder *Medeia* for å drepe barna deres av sjalusi (Euripides 1979: 66 [1336 ff.]).⁶⁰ *Medeia* bekrefter det da hun sier: «Å, små, som døde for sin faders lidenskap» (: 67 [1364]). Hun dreper deres barn for å pine ham (: 69 [1398]). Jo motiverer sin handling på liknende vis i avslutningssekvensen av *Streetlife*. Men til forskjell fra *Medeia* ber hun om tilgivelse. Drapshandlingene utløser uansett et moralsk spørsmål.

Handlingen er selvfølgelig gal, men Jo er like mye et offer selv. Derfor blir skyldspørsmålet en utfordring. Vi tvinges til å ta stilling til det moralske dilemmaet. Hvordan tilgi og la være å dømme et så grovt brudd på vår oppfatning om retten til liv? Raymond Williams skriver om sekulariseringen av tragedien, som startet i den neoklassiske perioden (1979a). I denne første moderniseringsfasen av tragedien ble verdighet («dignity») vektlagt. Det tragiske ble overført fra det metafysiske til personenes indre. Internaliseringen av det tragiske fører til at den feilen Aristoteles snakker om, som er knyttet til ytre handling, i tragediens moderne variant blir en moralsk feil. Feilen i den moderne tragedien er menneskets egen skyld (R. Williams 1979a: 26). Jo er en vanlig person som blir rammet av en ulykke som har menneskelige årsaker. *Streetlife* er med andre ord en moderne hverdagstragedie.

Slutten er åpen fordi Jo unnslipper loven. Det moralske problemet som fortellingen stiller, løses ikke av en gjenopprettelse av lov og orden. Som seer blir man stående igjen uten en fiks ferdig løsning. Det narrative løser ikke opp knuten. Vi må selv ta stilling. Det er hevet over enhver tvil at det er galt å drepe. Likevel sitter vi og håper at hun ikke skal bli arrestert. Hvorfor? Svaret er ikke enkelt, men det løser ingenting å arrestere henne. Monologen hennes har avslørt mange bakenforliggende forklaringer som trenger helt andre løsninger enn de rettsvesenet tradisjonelt bruker. Problemet blir presentert – spebarnsdrapet finner sted (det moralske eksperimentet settes i scene) – uten at det kommer et enkelt svar. *Streetlife* tilfredsstiller sånn sett kravet til en kritisk

realistisk tekst. Det stilistiske utfordrer ingen konvensjoner, men tematisk setter den etablerte etiske normer på prøve.

***STREETLIFES* KRITISKE REALISME**

1960-tallets dokumentardramaer av Loach/Garnett-skolen ga regissøren en ny status i britisk fjernsyn. Man fikk ifølge Caughie et «*television d'auteur*»:

[...] in inventing a *television d'auteur*, television drama begins the process which will lead it, passing through Days of Hope, David Hare, Mike Leigh, Jon Amiel on the way, out of television and into cinema; or, more precisely, into Godard's audiovisual space—*le paysage audiovisuel*—where art cinema and quality television converge. The aspirations and desires of television to be filmic begin the process which leads to the death of television—or at least to the death of the televisual in television drama. (Caughie 2000: 124)

Er *Streetlife* et eksempel på dette? Har det televisuelle blitt erstattet av en filmatisk realisme? Det dramatiske blikket er nøkternt og sobert. Bare unntaksvis beveger det stilistiske seg over i konvensjoner som nærmer seg det dokumentariske. Den sosialrealistiske tonen er gjennomgående stringent. *Streetlife* tar ikke vare på det televisuelle fra den britiske fjernsynsdramatiske tradisjonens gullalder. Etter 10-15 år med stadig sterkere tilnærming til filmformatet er det heller ikke å forvente. Det dramatiske blikket er aktivt, blant annet fordi det oppsøker detaljer som har betydning for handlingen og forståelsen.

Hvordan er forholdet mellom fjernsynsdramaet og den realistiske filmen? John Hill (1997) mener den britiske sosial-problematiske filmen sentrerer seg om private, personlige dramaer.⁶¹ *Streetlife* skriver seg inn i denne tradisjonen. En slik individualisering er implisitt, hevder han, i de kommersielle fiksjonenes konvensjoner. Hill begrunner den sosialt konservative måten sosial-problematiske filmer slutter på med behovet for en narrativ løsning på et problem. De sosiale problemene filmene behandler, er forårsaket av individuelle svakheter fordi det er de narrative personene som driver handlingen framover. Problemene er ikke et symptom på et sykt samfunn: «The social problem is a problem *for* society, rather than *of* it. And, obviously, if the causes of problems are located in the individual, then, *prima facie*, there is no necessity for a reconstruction of the social order» (Hill 1997: 56). Dermed blir ikke det sosiale systemet problematisert. For å behandle problemer ved den sosiale strukturen må filmfortellingen bryte med de etablerte narrative konvensjoner. I den konservative slutt (hvor alle narrative tråder nøstes opp) blir alle motsetningene oppløst. Denne kritikken er et ekko av MacCabes angrep på den klassiske realistiske

⁶⁰ Tallene i klammeparentes refererer til verselinjene i *Medeia*.

⁶¹ Disse filmene hadde sin storhetsperiode fra 1956-63 i Storbritannia (Hill 1997: 67).

tekst. I *Streetlife* er løsningen mer åpen. Som vist, ender ikke filmen med en rettmessig straff eller moralsk fordømming av Jo. Den menneskelige tragedien i det hele får stå alene, uten forklaringsmodeller som er autorisert av lov- og ordensmakten.

Det samme gjelder *kitchen sink*-filmene. Selv om arbeiderklassen er i fokus, er det samme tendens her til individualisering av en klasse. Igjen mener Hill at dette skyldes de konvensjonelle narrative regler: «Class is presented as primarily an individual, rather than collective, experience, a moral, rather than socially and economically structured, condition. As with the social problem film, the stress is on the inter-personal drama rather than the play of social and political forces» (Hill 1997: 57). Den narrative strukturens bevegelse fra orden via uorden til gjenopprettelse av orden krever forandring. Det er alltid de enkelte personene som gjennomgår forandring, ikke samfunnet som helhet. Arbeiderklassefilmene ender som regel opp med at hovedpersonen velger seg bort fra samfunnet, eller konformt føyer seg etter dets regler. En film som *Saturday Night Sunday Morning* (Karel Reisz 1960) er et eksempel på dette. Avslutningsscenen viser Albert Finneys rollefigur og hans kjæreste som sitter og ser utover et boligfelt de kommer til å ende opp i selv. Rebellen er på vei mot integrering i det samme samfunnet som han opponerte mot.

Streetlife følger ikke helt den strukturen Hill kartlegger her. Likhetstrekkene er likevel mange. Personene driver handlingen framover, og samfunnet som helhet gjennomgår ingen forandring. Er Jos handling et resultat av individuell svakhet? Det narrative åpner opp for en nyansert forståelse av hennes ugjerning. Den lar være å benytte juridiske og moralske dommere. Enkeltmenneskets tragiske skjebne får størst betydning, på bekostning av en problematisering av større sosiale og samfunnsmessige forhold. Selv om fokuset i *Streetlife* er enkeltindividet, blir vi ikke servert en enkel løsning, men et uløst moralsk dilemma. Jo framstilles ikke som ond eller uansvarlig.

Stilistisk følger *Streetlife* veletablerte regler for realistisk representasjon. Miljøet er troverdig skildret, handlingen er sannsynlig og den visuelle retorikken følger oppgatte veier. Tematisk er *Streetlife* mer kontroversiell. Filmen trenger ned i håpløsheten til Jo og menneskene rundt henne. Gjennom handlingens gang får vi innblikk i mulige årsaker til Jos tragedie; incest, seksuelt misbruk, narkotikamisbruk og prostitusjon. Rusmisbruket har hun fått bukt med, og det at hun er på rett vei, gjør fallet hennes større. Livet framstilles som en kamp for tilværelsen, mot sosialetat og andre formyndere og autoriteter. Til tross for dette er hverdagen humørfyllt. Åpningssekvensen på toalettet og scenen fra vaskeriet viser dette (ill. 3–4 og ill. 25).

Streetlife er et kritisk realistisk drama fordi det utfordrer normer for rett og galt. Jos tragiske skjebne er vond fordi vi som seere selv må ta stilling til hennes grufulle handling. Det stilistiske er

mer filmatisk enn televisuelt i *Streetlife*, men innholdet har mange likhetstrekk med produksjonene på 1960- og 70-tallet. Også formatet forbinder *Streetlife* med det gamle enkeltdramaet, selv om representasjonsformen nå er mer filmatisk. Tematikken er i tråd med de mest kontroversielle *Wednesday Play/Play for Today*-produksjonene, som *Up the Junction* (abort) og *Cathy Come Home* (hjemløshet). 1960-tallets drama-dokumentarer ble gjerne betegnet som «'Social issues dramatised'» (R. Williams 1990: 58). De sosialrealistiske dramaene fra gullalderen i britisk fjernsyn (enten denne gullalderen er en myte eller ikke) hadde kontroversiell tematikk, handling fra arbeiderklasse miljø og enkeltdramaets format. *Streetlife* ligger nærmest denne sosialproblematiske tradisjonen, av de tre dramaene jeg har analysert.

7. «VI LEVER OG FORMES AV HISTORIER, BÅDE VÅRE EGNE OG DE VI DELER MED ANDRE»⁶²

Tv er derimod helt absorberet i hverdagen, mediet fører et parallelliv ved siden av vores, eller rettere det lever med en parasittisk karakter à la horrorfilmenes *Body Snatchers* lige her iblandt os, plantet midt i trivialiteten, i vores stuer, ja måske, allerværst vil nogle mene, det lever inden i os selv. (Schepele 1990a: 17)

Florrie og Felix Hutchinsons stue i *Our Friends in the North* visualiserer akademikernes poeng om fjernsynets invasjon av folks hjem. De har fjernsynet sentralt plassert i stua og kommenterer verden der ute på bakgrunn av den informasjonen de får via nyhetene. Deres liv likner på livet i det naturalistiske scenerommet som Raymond Williams har beskrevet slik: «The most powerful physical image created in the period of major naturalist drama is the living room as a trap. People look through the window to see what is happening in the world beyond, which cannot be shown» (1979b: 205). Både i *Our Friends* og i våre egne stuer er *TV-en* vinduet mot verden. Denne parallellen har også Williams trukket i «Drama in a Dramatised Society»: Vi ser på fjernsyn fordi vi har et behov for bilder og representasjoner av hvordan andre folk lever (1989 [1974]: 6). Med den utbredelsen dramatikken har fått i fjernsynsalderen har vi bedre tilgang til fortellinger om andre folks liv enn noen gang tidligere. Vel så viktig er det at drama nå er en naturlig del av hverdagens rytme. Den daglige dosen fjernsynsfiksjon er med på å forme den populære hukommelsen: *Streetlife* viderefører tematikken fra en klassisk tragedie. *This Life* handler om unge menneskers

⁶² Garnett 1998: 15. Min oversettelse. Se også s. 156 her.

hverdag. *Our Friends in the North* plasserer hovedpersonene i et samtidshistorisk perspektiv. Dette gjelder imidlertid ikke bare det seriøse realistiske dramaet jeg har sett på her. Både kostymedramaet fra Victoria-tidens England og hverdagssåpene utgjør også en politisk, sosial og kulturell faktor. Den «rene underholdningen» må ikke undervurderes, fordi den også bidrar med noe mer enn banal atspredelse. Fjernsynsdramaet spiller en viktig rolle i det moderne samfunn, både som forlystelse og som en kilde for erfaringen, refleksjonen, samtidsdebatten og vyene: «Both in a catalytic role by affecting form and style, and in terms of its radical potential to frame and ignite issues, fiction can be used to argue with reality and to propose change, to achieve a certain intensity of hypothetical experience» (Stoneman u.å.: 122).

Det går to parallelle linjer gjennom denne oppgaven. Langs den estetisk-filosofiske aksene finner vi Realismens speilmodell på 1800-tallet og avvisningen av den i 20. århundret; den marxistiske litteraturdebattens diskusjon av realisme og naturalisme; Bazins ontologiske realisme og dybdefokusets estetikk; diskusjonen om de iscenesatte drama-dokumentarene på 1960-tallet, *Days of Hope*-debatten på 1970-tallet og forestillingen om den realistiske/naturalistiske fjernsynsfiksjonens illusjon (ideologikritikken). Blant de foreløpig siste begivenhetene langs aksene finner vi John Corner som i 1992 var nær ved å forkaste realismebegrepet, Christopher Williams som rehabiliterte det i 1994 og Robin Nelson som anvendte det analytisk i 1997. Mine analyser viser også at realisme er et begrep som er meningsfylt i møte med fiksjon som forsøker å vise hvordan verden egentlig er. Den andre aksene man kan følge i denne oppgaven er estetisk-historisk. Langs denne finner vi Realismen og Naturalismen i billedkunsten, litteraturen og teatret på 1800-tallet; Lumieres realistiske hverdagsglimt og D. W. Griffith og Orson Welles' Hollywoodrealisme; Grierson-tradisjonen og senere dokumentarfilmbevegelser som *Free Cinema* og *Cinéma Vérité*; den italienske neorealismen; «Angry Young Men», *New Wave* og *kitchen sink*, *Wednesday Play/Play for Today* og hele dramatrdisjonen i britisk fjernsyn fram til i dag. Det britiske realistiske fjernsynsdramaet har forgreininger ut til alle problemstillingene, diskusjonene og de estetiske retningene som går langs de to aksene. De fleste sammenhengene har jeg ikke hatt anledning til å følge helt ut. Flere av forbindelseslinjene mellom fjernsynsdramaet og de andre «punktene» på aksene, skyldes fjernsynsteoriens tradisjonelle mangel på en egen teori. Men TV er også et heterogent og mangefasettert medium som favner mange teoretiske problemstillinger, estetiske representasjonsformer og grunnleggende spørsmål som tas opp i andre sammenhenger.

Jeg analyserte de tre dramaene med Caughies teori om blikkenes retorikk som hovedgrep. Formalistisk analyse gjør seg fort skyldig i reduksjonisme. Det er likevel vanskelig å komme utenom det stilistiske fordi det som et konkret estetisk element ikke kan elimineres. Adorno framhever nettopp det formalestetiske ved kunstverket (1992). Mitt valg av analytisk tilnærming er

dermed en anerkjennelse av hvor viktig dette momentet ved de realistiske dramaene, og dermed all kunst og betydningsproduserende praksis, er. Roman Jacobson har framhevet «den estetiske funksjonens autonomi». De stilistiske virkemidlene og de strukturerende blikkene kan, som den poetiske funksjonen, ikke reduseres til andre elementer. De har selvstendig status og kan derfor skilles ut fra kunstverkets andre deler (Jacobson 1993: 122 f.). Denne tilnærmingen er sårbar for innvendinger rettet mot visuell epistemologi. Tegn og ting sammenfaller i billedmediene, derfor står denne epistemologien så sterkt i film- og fjernsynsteori. Estetikken, ikke minst realismens, grunnproblem er «[...] konstruksjon av virkelighetsbilder som faller, eller ikke faller, sammen med virkeligheten» (Linneberg 1996: 155). Det betyr likevel ikke at det formalistiske alene er nok. De tematiske sidene ved dramaene er helt sentrale for bestemmelsen av deres representasjonsform.

Ved å benytte begreper som det dramatiske og det dokumentariske blikket, det affektløse kamera og billedmaker, gjør jeg meg også skyldig i å hypostasiere teknisk-mekaniske funksjoner. Her er vi ved språkets funksjon: Selv om kameraet verken har et blick i menneskelig forstand, eller følelser og andre menneskelige egenskaper, så gir disse begrepene oss et språk for å omtale de diskursive representasjonsformene. Antropomorfe begreper er takknemlige å bruke i overført betydning fordi vi har et så godt grep på dem fra dagligtalen. Disse termene har vært nyttige for å vise hvordan ulike former for realistisk-estetisk «virkelighet» kan konstrueres.

Hvilke epistemologiske og ontologiske forutsetninger har visuell realistisk representasjon? Den empiriske realismen er en betingelse for den visuelle representasjonen jeg har omtalt og analysert her. Dramaene er representasjoner av fiktive livsformer i en «virkelighet» vi kjenner oss igjen i. Derfor er den en spesifikk erfaringskilde: «Men det vesentlige kjenneteiknet som skil kunstverket som erkjennning *sui generis* frå det vitskaplege, er nettopp at ikkje noko av det empiriske forblir uforvandla: saksinnhalda blir først objektivt meiningsfulle når dei har smelta saman med den subjektive intensjonen» (Adorno 1992: 121). Den empiriske virkelighet har en eksistens vi ikke tviler på, mens den estetiske realismen er en konstruksjon av denne virkeligheten hvor representasjonen av verden og verden faller nært sammen.

Fjernsynets styrke ligger i serie- og føljetongformatets dag-til-dag- og uke-til-uke-struktur som likner på vår livssyklus. Dette dramatiske mønstret, som gir oss anledning til å bli kjent med personene over tid, er overlegen filmens format. Det er et av fjernsynsmediets særegenheter at vi har mulighet til å følge de samme personene over flere uker. Fremdeles egner den lille skjermen seg best til dialog mellom et fåtall mennesker. *Streetlife* viser at det fremdeles er rom for realistiske enkelt-dramaer som handler om sosiale problemer, i tradisjonen fra *Wednesday Play*. Filmene som produseres av fjernsynsselskapene for kinopremiere, før de sendes på TV, ser annerledes ut fordi det tenkes kinematografisk under produksjon og planlegging. Enkeltformatet på TV taper på det.

Ta *Trainspotting* (1996); alle som har sett den på kino og fjernsyn, vet hvilket medium den sinnssyke, oppjagede og rytmisk hamrende heroin-odysseen passer best i.

I diskusjonen om realisme eller naturalisme og hvilke temaer dramaene behandler, er det viktig å ikke glemme underholdningsaspektet. Dramaenes verdi og betydning ligger i fiksjonens evne til å underholde. Det er det som gjør at de fleste av oss ser fjernsyn eller går på kino. Dramatikk kan forbedre oss som mennesker, vekke oss fra slumringen og fungere som samfunnets hukommelse. Dette er kulturelle og sosiale verdier som er av fundamental betydning. Fjernsynsdramatikken ville aldri hatt denne merverdien hvis den ikke samtidig er underholdende. Brechts popularitetsbegrep har derfor fremdeles relevans: populær kunst og realisme hører sammen (1977: 80).

Dette bringer oss over til fjernsynsdramaets betydning i en større kontekst enn den rent historisk-institusjonelle. Raymond Williams begrep om «common culture» (1963) er sentralt ennå. Institusjoner som BBCs drama-avdeling er med på å opprettholde en felles kultur som gir felles erfaringer. En forutsetning for å bevare kulturen er å konstant utfordre folks normer og samfunnets konsensus. Stivnede former opprettholder etablerte tradisjoner på en passiv måte, mens nyskapende og overraskende uttrykk bringer felleskulturen videre og holder den i live. Ideen om en felles kultur er konstant. Kulturen derimot er ikke statisk. Både form og innhold forandrer seg. Den britiske fjernsynsdrama-tradisjonen har utviklet seg siden starten. Det er verdt å merke seg at *Streetlife*, som ligger nærmest opp til 1960-tallets sosialrealistiske drama-dokumentarer, ikke virker gammeldags. Det tyder på at enkelte dramatiske strukturer, som den tragiske, har universell interesse, relevans og gyldighet. Som Terry Eagleton sier: «Culture can be defined in one sense as that which is surplus, excessive, beyond the strict material measure; but that capacity for self-transgression and self-transcendence is precisely the measure of our humanity» (1998: 155).

Tony Garnett har vært en gjennomgangsfigur i denne oppgaven. Fjernsynsprodusenten klarer å knytte de fortellingene vi ser på TV til vår erkjennelse og følelse av fellesskap. Her møter teori og metafysisk refleksjon de konkrete fortellingene:

We live by stories, our own unique one, and the ones we share with others. They need to be told and re-told, for without them we are nothing. The drama we put on screen is also something else. It assuages our terrible loneliness. Through the empathy and imagination of our writers – and everyone involved in this collaborative act – we catch a glimpse of what it is like to be another. Not just 'If you cut me, do I not bleed,' but deeper, in our souls. It is a relief to know that we are not alone and that even in our isolated uniqueness we have feelings in common. (Garnett 1998: 15)

Med en TV i stua har vi det beste selskap og en unik mulighet for å forstå verden der ute.

PRODUKSJONSOPPLYSNINGER

Our Friends in the North

Vist på BBC2: 15-01-1996– 11-03-1996

Produksjonsselskap: BBC Television

Produsent: Charles Pattinson og Michael Wearing

Regi: Simon Cellan Jones, Pedr James og Stuart Urban

Manus: Peter Flannery

Medvirkende: Christopher Eccleston (Nicky Hutchinson), Gina McGee (Mary Soulsby/Cox), Daniel Craig (Geordie Peacock), Mark Strong (Tosker Cox), Peter Vaughan (Felix Hutchinson), Freda Dowie (Florrie Hutchinson), Alun Armstrong (Austin Donohue), Malcolm MacDowell (Benny Barratt) og David Bradley (Eddie Wells).

Streetlife

Vist på BBC2: 25-11-1995

Produksjonsselskap: BBC Wales

Produsent: Ruth Caleb

Regi: Karl Francis

Manus: Karl Francis

Medvirkende: Helen McCrory (Jo), Rhys Ifans (Kevin), Ruth Lloyd (Andrea), Donna Edwards (Gail), Lynwen Hobbs (Lynwen), Clare Isaac (Sharon), Christine Tuckett (Janice) og Jeremi Cockram (PC Jenkins).

This Life

Vist på BBC2: 18-03-1996–03-07-1996 (sesong 1) og 17-03-1997–07-08-1997 (sesong 2)

Produksjonsselskap: World Productions for BBC Television

Produsent: Tony Garnett og Jane Fallon

Regi: Joe Ahearne, Sallie Aprahamian, Harry Bradbeer, Audrey Cooke, Nigel Douglas, Morag Fullarton, Dominic Lees, Sam Miller og Joy Perino.

Manus: Joe Ahearne, Amelia Bullmore, Annie Caulfield, William Gaminara, Jimmy Gardner, Mathew Graham, Eirene Houston, Mark Davies Markham, Ian Iqbal Rashid, Patrick Wilde og Richard Zajdlic.

Medvirkende: Jack Davenport (Miles Stewart), Amita Dhiri (Milly Nassim), Andrew Lincoln (Edgar «Egg» Cook), Daniela Nardini (Anna Forbes), Luisa Bradshaw-White (Kira), David Mallinson (O'Donnell), Steve John Shepherd (Jo), Jason Hughes (Warren Jones), Juliet Cowan (Nicki), Natasha Little (Rachel) og Ramon Tikaram (Ferdy).

REFERANSELISTE FILMER OG FJERNSYNSDRAMAER⁶³

Armchair Theatre. ITV 1956–69 (ABC); 1970–74 (Thames TV). Serie med enkelt-dramaer. Storbritannia.

Ballykissangel. BBC1 1996–2001. Programskaper: Kieran Prendiville. Regi: Paul Harrison, Frank Smith og Allan MacMillan. Manus: Kieran Prendiville, Ursula Aspill de Brun, John Flanagan og Andy McCulloch. Produsent: Sophie Belhetchet og David Shanks. Storbritannia.

Boys from the Blackstuff. BBC2 10-10-1982–07-11-1982. Regi: Philip Saville. Manus: Alan Bleasdale. Produsent: Michael Wearing. Storbritannia.

Brideshead Revisited. ITV (Granada TV) 12-10-1981–22-12-1981. Regi: Michael Lindsay-Hogg og Charles Sturridge. Manus: John Mortimer (Evelyn Waugh).⁶⁴ Produsent: Derek Granger. Storbritannia.

Brookside. Channel 4 1982–. Programskaper: Phil Redmon. Storbritannia.

Buddha of Suburbia, The. BBC 1993. Regi: Roger Michell. Manus: Hanif Kureishi (Hanif Kureshi). Produsent: Kevin Loader. Storbritannia.

Cathy Come Home (Sendt som *Wednesday Play*). BBC1 16-11-1966. Regi: Ken Loach. Manus: Jeremy Sandford. Produsent: Tony Garnett. Storbritannia.

Cheers. NBC 1982-1993. USA.

⁶³ Det er til dels svært vanskelig å finne opprinnelig sendetidspunkt for fjernsynsprogrammer. Denne referanselisten er derfor ikke fullstendig med hensyn til det. Jeg har tatt med de relevante opplysninger der de var tilgjengelige. I enkelte tilfeller var det heller ikke mulig å finne ut om BBC1 eller BBC2 var visningskanalen. Derfor står det bare BBC i noen av referansene. Det står selvfølgelig også bare BBC TV etter de programmene som ble vist før opprettelsen av BBC2.

⁶⁴ I de tilfellene det er navn i parentes etter manusforfatter, viser det til forfatterne av det litterære forelegg.

Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil, The (Sendt som *Play for Today*). BBC1 06-06-1974. Regi: John MacKenzie. Manus: John McGrath. Storbritannia.

Cock, Hen and Courting Pit. BBC 1966. Regi: Manus: David Halliwell Produsent: Peter Luke. Storbritannia.

Common as Muck. BBC1 1994; 1997. Regi: Metin Huseyin. Manus: William Ivory. Produsent: John Chapman og Catherine Wearing. Storbritannia.

Cops, The. BBC2 1998–. Regi: Kenny Glenaan og Alrick Riley. Manus: Jimmy Gardner mfl. Produsent: Erik Coulter og Annie Harrison Baxter. Storbritannia.

Coronation Street. ITV (Granada TV) 1960–. Programskaper: Tony Warren. Storbritannia.

Cosby Show, The. NBC 1984–1992. USA.

Cracker. ITV (Granada TV) 1993–1996. Regi: Roy Battersby, Simon Cellan Jones, Tim Fywell mfl. Manus: Jimmy McGovern. Storbritannia.

Crossroads. ITV (ATV) 1964–1988. Programskapere: Hazel Adair og Peter Ling. Regi: Jack Barton, Rollo Gamble mfl. Produsenter: Reg Watson, Jack Barton, Phillip Bowman, William Smethurst mfl. Storbritannia.

Crow Road, The. BBC2 1996. Regi: Gavin Millar. Manus: Brian Elsley (Iain Banks). Produsent: Kevin Loader. Storbritannia.

Crying Game, The. Channel 4 1992. Regi: Neil Jordan. Manus: Neil Jordan. Produsent: Paul Cowan mfl. Storbritannia.

Culloden. BBC1 15-12-1964. Regi, manus og produsent: Peter Watkins. Storbritannia.

Days of Hope. BBC1 11-09-1975–02-10-1975. Regi: Ken Loach. Manus: Jim Allen. Produsent: Tony Garnett. Storbritannia.

Dixon of Dock Green. BBC-TV 1955–1976. Programskaper: Ted Willis. Storbritannia.

Doctor Who. BBC-TV/BBC1 1963–1989. Storbritannia.

EastEnders. BBC1 1985–2001. Programskapere: Julia Smith og Tony Holland. Storbritannia.

Emergency Ward 10. ITV (ATV) 1957–67. Regi: Antony Kearing mfl. Produsent: Antony Kearing mfl. Storbritannia.

Family. BBC 1994. Regi: Michael Winterbottom. Manus: Roddy Doyle. Produsent: Andrew Eaton. Irland og Storbritannia.

Festival. BBC TV 1963–1964. Serie med enkeltdramaer. Storbritannia.

First Night. BBC TV 1963–1964. Serie med enkeltdramaer. Storbritannia.

Forsyte Saga, The. BBC2 07-01-1967–01-07-1967. Regi: Donald Wilson. Produsent: Donald Wilson. Storbritannia.

Four Days in July. BBC 1984. Regi: Mike Leigh. Produsent: Kenith Trodd. Storbritannia.

Four Weddings and a Funeral. Channel 4 1994. Regi: Mike Newell. Manus: Richard Curtis. Produsent: Tim Bevan mfl. Storbritannia.

Frasier. NBC 1993–. USA.

Good Partners, The. BBC-TV 1954. Sendt under *The Promised Years*. Manus: Iain MacCormick. Produsent: Julian Amyes og Alvin Rakoff.

Hamish Macbeth. BBC1 1995–1997. Regi: Patrick Lau, Nicholas Renton og Sid Roberson. Manus: Daniel Boyle og Dominic Minghella. Produsent: Andrea Calderwood, Trevor Davies og Scott Meek. Storbritannia.

Heartbeat. ITV (YTV) 1992–. Regi: Roger Bamford, Brian Farnham, Ken Horn mfl. Manus: Peter Barwood, Johnny Byrne mfl. (Nicholas Rhea). Produsent: Keith Richardson. Storbritannia.

Hill Street Blues. NBC 1981–1987. Programskaper: Stephen Bochco. USA.

Homicide. Life on the Street. NBC 1993–1999; 2000. Programskapere: Barry Levinson og Paul Attanasio. Produsenter: Tom Fontana og Barry Levinson. USA.

Inspector Morse. ITV (Central TV) 1987–2000. Programskaper: Colin Dexter. Produsent: Ted Childs, Rebecca Eaton mfl. Storbritannia.

Jewel in the Crown, The. ITV (Granada TV) 09-01-1984–03-04-1984. Regi: Christopher Morahan og Jim O'Brien. Manus: Ken Taylor (Paul Scott). Produsent: Christopher Morahan. Storbritannia.

Kes. 1969. Regi: Ken Loach. Manus: Ken Loach, Barry Hines og Tony Garnett (Barry Hines). Produsent: Tony Garnett. Storbritannia.

Law and Order. BBC2 1978. Regi: Leslie Blair. Manus: G. F. Newman. Produsent: Tony Garnett. Storbritannia.

Lou Grant. CBS 1977–1982. USA.

Madness of King George, The. Channel 4 1994. Regi: Nicolas Hytner. Manus: Alan Bennett. Produsent: Steven Evans og Davis Parfitt. Storbritannia.

Middlemarch. BBC 1994. Regi: Anthony Page. Manus: Andrew Davies (George Eliot). Produsent: Louis Marks. Storbritannia.

My Beautiful Launderette. Channel 4 1985. Regi: Stephen Frears. Manus: Hanif Kureishi. Produsent: Tim Bevan og Sarah Radclyffe. Storbritannia.

Oranges Are Not the Only Fruit. BBC2 1990. Regi: Beeban Kidron. Manus: Jeanette Winterson. Produsent: Phillippa Giles. Storbritannia.

Panserkrysseren Potemkin. 1925. Regi: Sergej M. Eisenstein og Grigori Aleksandrov. Sovjetunionen.

Pennies from Heaven. BBC1 1978. Regi: Piers Haggard. Manus: Dennis Potter. Produsent: Kenith Trodd. Storbritannia.

Persuasion. BBC2 16-04-1995. Regi: Roger Michell. Manus: Nick Dear (Jane Austen). Produsent: Rebecca Eaton og George Faber. Storbritannia.

Play for Today. BBC1 1970–84. Serie med enkeltdramaer. Storbritannia.

Pride and Prejudice. BBC 1995. Regi: Simon Langton. Manus: Andrew Davies (Jane Austen). Produsent: Sue Birtwistle og Michael Wearing. Storbritannia.

Priest. BBC 1994. Regi: Antonia Bird. Manus: Jimmy McGovern. Produsent: Mark Shivas mfl. Storbritannia.

Rhodes. BBC1 1996. Regi: David Drury. Manus: Antony Thomas. Produsent: Rebecca Eaton, Michael Wearing, Anthony 'Bam Bam' Thomas mfl. Storbritannia.

Riget I-II . DR 1994; 1997. Regi: Morten Arnfred og Lars von Trier. Manus: Tomas Gíslason, Niels Vørsel og Lars von Trier. Produsent: Peter Aalbæk Jensen mfl. Danmark.

Saturday Night Sunday Morning. 1960. Regi: Karel Reisz. Manus: Alan Silitoe (Alan Silitoe). Produsent: Tony Richardson og Harry Saltzman. Storbritannia.

Shallow Grave. Channel 4 1994. Regi: Danny Boyle. Manus: John Hodge. Produsent: Andrew Macdonald og Allan Scott. Storbritannia.

Snapper, The. BBC 1993. Regi: Stephen Frears. Manus: Roddy Doyle. Produsent: Mark Shivas mfl. Storbritannia.

Spin City. ABC 1996–. USA.

Story Parade. BBC2 u.å. Serie med enkeltdramaer på 1960-tallet. Storbritannia.

Storyboard. BBC-TV 28-07–01-09-1961. Seks halvtimes stykker. Produsent: James MacTaggart. Storbritannia.

Sweeney, The. ITV (Thames TV–Euston Films) 1975–1976; 1978. Regi: Graham Baker, Ben Bolt, William Brayne mfl. Produsent: Ted Childs. Storbritannia.

Talking to a Stranger (Sendt som *Theatre 625*). BBC2 02-10-1966–23-10-1966. Regi: Christopher Morahan. Manus: John Hopkins. Produsent: Michael Bakewell. Storbritannia.

Taxi. ABC 1978–1982; NBC1982–1983. USA.

Theatre 625. BBC2 1964–1968. Serie med enkeltdramar. Storbritannia.

Trainspotting. Channel 4 1996. Regi: Danny Boyle. Manus: John Hodge (Irvine Welsh).
Produsent: Andrew Macdonald. Storbritannia.

Truly, Madly, Deeply BBC 1991. Regi: Anthony Minghella. Manus: Anthony Minghella.
Produsent: Robert Cooper. Storbritannia.

Turn Round. BBC 1937. Manus: S.E. Reynolds. Storbritannia.

Up the Junction (Sendt som *Wednesday Play*). BBC1 03-11-1965. Regi: Ken Loach. Manus:
Nell Dunn. Produsent: Tony Garnett. Storbritannia.

Vanity Fair. BBC 1998. Regi: Marc Munden. Manus: Andrew Davies (William Makepeace
Thackeray). Produsent: Delia Fine, Suzan Harrison og Michael Wearing. Storbritannia.

Wales Playhouse. BBC2 u.å. Serie med halvtimesdramaer. Storbritannia.

War Game, The. BBC1 31-07-1985 (produsert: 1965). Regi: Peter Watkins. Manus: Peter
Watkins. Storbritannia.

Wednesday Play. BBC1 1964–1970. Serie med enkeltdramaer. Storbritannia.

Underground Murder Mystery, The. BBC 1937. Manus: J. Bissel Thomas. Storbritannia.

Z Cars. BBC-TV 1962–1978. Programskaper: Troy Kennedy Martin. Regi: Shaun Sutton, John
McGrath og Ken Loach mfl. Produsent: David E. Rose. Storbritannia.

LITTERATUR

- Adorno, Theodor W. 1992 [1961]. Forsoning under tvang. I *Notar til litteraturen*: 106–137. Utvalg og innledning ved Arild Linneberg. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Andrew, J. Dudley. 1976. *The Major Film Theories. An Introduction*. London, Oxford & New York: Oxford University Press.
- Aristoteles. 1992. Om diktekunsten. I Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, red. *Europeisk litteraturteori. Fra antikken til 1900*: 20–46. Utdrag oversatt av Sam. Ledsaak. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Barthes, Roland. 1980. Virkelighetseffekten. *Basar* 4: 28–33.
- Bazin, André. 1967a [1945]. The Ontology of the Photographic Image. I *What is Cinema? Volume I*: 9–16. Utvalg og oversettelse ved Hugh Gray. Berkeley, Los Angeles og New York: University of California Press.
- Bazin, André. 1967b [1953/57]. The Virtues and Limitations of Montage. I *What is Cinema? Volume I*: 41–52. Utvalg og oversettelse ved Hugh Gray. Berkeley, Los Angeles og New York: University of California Press.
- Bazin, André. 1971 [1948]. An Aesthetic of Reality: Cinematic Realism and The Italian School of the Liberation. I *What is Cinema? Volume II*: 16–40. Utvalg og oversettelse ved Hugh Gray. Berkeley, Los Angeles og New York: University of California Press.
- BBC Production. Drama Group. *Writing Drama For BBC Radio and Television. Guidelines for Unsolicited Work*. Revidert mai 2000. URL (sist sjekket 10-04-2001: <http://www.southwest-scriptwriters.co.uk/bbcguide1.htm>)
- Bennett, Tony, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer og Janet Woollacott. 1981. The *Days of Hope* Debate: Introduction. I Tony Bennett, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer og Janet Woollacott, red. *Popular Television and Film*: 302–304. London: BFI Publishing og The Open University Press.

- Berry, Dave. Uten år. Film and Television in Wales. I John Hill og Martin McLoone, red. *Big Picture, Small Screen. The Relations Between Film and Television: 196–204*. Luton: Luton University Press.
- Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen. 1986. *Fremmedordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget, Aschehoug – Gyldendal.
- Beynon, Huw. 1996. Absent Friends. *Red Pepper*, mai-nummeret. URL (sist sjekket 10-04-2001): <http://www.redpepper.org.uk>.
- Bloch, Ernst. 1977. Discussing Expressionism. I Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin og Theodor Adorno (oversettelsesredaktør Ronald Taylor) *Aesthetics and Politics*: 16–27. London: NLB.
- Bokmålsordboka*. 1986. Bergen, Oslo, Stavanger og Tromsø: Universitetsforlaget.
- Bondebjerg, Ib. 1993. *Elektroniske fiktioner*. København: Borgens Forlag.
- Bondanella, Peter. 1990 [1983]. *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Bordwell, David. 1995 [1985]. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Bordwell, David, Janet Staiger og Kristin Thompson. 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Born, Georgina. 1998. BBC Television Drama: Aesthetic and Corporate Dynamics. Paper for the Drama Graduate Seminar, Cambridge University 5.3.
- Brandt, George W. 1981a. Introduction. I George W. Brandt, red. *British Television Drama*: 1–36. Cambridge, New York og Oakleigh: Cambridge University Press.
- Brandt, George W., red. 1981b. *British Television Drama*. Cambridge, New York og Oakleigh: Cambridge University Press.
- Brandt, George W. 1993. Introduction. I George W. Brandt, red. *British Television Drama in the 1980s*: 1–18. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brantlinger, Patrick. 1990. *Crusoe's Footprints. Cultural Studies in Britain and America*. New York og London: Routledge.
- Brecht, Bertolt. 1977. Against Georg Lukács. I Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin og Theodor Adorno (oversettelsesredaktør Ronald Taylor) *Aesthetics and Politics*: 68–85. London: NLB.
- Briggs, Asa. 1995. *The Golden Age of Wireless. The History of Broadcasting in the United Kingdom*, bind 2 (revidert utg.). Oxford : Oxford University Press.
- Brunsdon, Charlotte. 1990. Problems with Quality. *Screen* 31/1 Spring: 67–90.

- Butler, Jeremy G. 1994. *Television. Critical Methods and Applications*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company.
- Caughie, John. 1981. Progressive Television and Documentary Drama. I Tony Bennett mfl., red. *Popular Television and Film*: 327–352. London: BFI Publishing & The Open University Press.
- Caughie, John. 2000. *Television Drama. Realism, Modernism, and British Culture*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Cawelti, John. 1995 [1976]. Notater til en typologi for litterære formler. I Alexander Elgurén og Audun Engelstad, red. *Under lupen. Essays om kriminallitteratur*: 100–120. Oslo: Cappelen akademisk forlag AS.
- Christensen, Ove og Claus K. Kristiansen. 1995. Porten til *Riget*. I Eva Jørholt, red. *Ind i filmen*: 285–309. København: Medusa.
- Collins, Richard. 1990. *Television: Policy and Culture*. London: Unwin Hyman.
- Corner, John. 1991. General Introduction. Television and British Society in the 1950s. I John Corner, red. *Popular Television in Britain: Studies in Cultural History*: 1–21. London: BFI Publishing.
- Corner, John. 1992. Presumption as theory: 'realism' in television studies. *Screen* 33/1: 97–102.
- Dayan, Daniel. 1992 [1974]. The Tutor-Code of Classical Cinema. I Gerald Mast mfl., red. *Film Theory and Criticism*, 4. utgave: 179–191. New York og Oxford: Oxford University Press.
- Eagleton, Terry. 1998 [1992]. The Crisis of Contemporary Culture. I Stephen Regan, red. *The Eagleton Reader*: 144–156. Oxford og Malden, Massachusetts: Blackwell.
- Euripides. 1979 [431 f.Kr.]. *Medeia*. Oversatt av Egil Kraggerud. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Fiske, John. 1994 [1987]. *Television Culture*. London & New York: Routledge.
- Gardner, Carl og John Wyver. 1983a. The Single Play: From Reithian Reverence to Cost-Accounting and Censorship. *Screen* 24/4-5: 114–124.
- Gardner, Carl og John Wyver. 1983b. The Single Play: An Afterword. *Screen* 24/4-5: 125–129.
- Garnett, Tony. 1998. Recipe for a Dust-Up. *Sight & Sound* 8/1: 12–15.
- Garnett, Tony. 2000. *The Cops. A Short History & Background*. URL (sist sjekket 12-03-2001): <http://www.world-productions.com/content/shows/cops/info/history.htm>.
- Genette, Gérard. 1995 [1972]. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Geraghty, Christine. 1981. The Continuous Serial – A Definition. I Richard Dyer mfl., red. *Coronation Street*: 9–26. London: BFI Publishing.

- Gilbert, W. Stephen. 1980. The TV Play: Outside the Consensus. *Screen Education* 35: 35–44.
- Gripsrud, Jostein. 1995. *The Dynasty Years. Hollywood Television and Critical Media Studies*. London & New York: Routledge.
- Hall, Stuart. 1976. Television and Culture. *Sight and Sound* 45/4: 246–252.
- Hill, John. 1997 [1986]. *Sex, Class and Realism*. London: BFI Publishing.
- Højbjerg, Lennard. 1994. Nyere fortællerteorier. *Sekvens. Filmvidenskabelig årbog*: 9–48. København: Institut for film- og medievidenskab.
- Jacobson, Roman. 1993 [1933]. Hva er poesi? I Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, red. *Moderne litteraturteori. En antologi*: 113–124. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jørholt, Eva. 1993. I går, i dag og i morgen. I *Visse tendenser i filmvidenskapen. Festskrift til Martin Drouzy. Sekvens. Filmvidenskabelig årbog*: 27–60. København: Københavns universitet.
- Jørholt, Eva. 1996. *Tænkende billeder – Film, virkelighed og erkendelse*. Dr. philos.-avhandling. København: Københavns Universitet.
- Kant, Immanuel. 1990 [1781]. The Transcendental Aesthetic. Section I Space & Section II Time. I *Immanuel Kant's Critique of Pure Reason*: 67–78 [Originalpaginering: B 37–B 53]. Oversatt av Norman Kemp Smith. London: MacMillan.
- Keighron, Peter og Carol Walker. 1994. Working in Television: Five Interviews. I Stuart Hood, red. *Behind the Screens: The Structure of British Television in the Nineties*: 184–212. London: Lawrence & Wishart Limited.
- Kerr, Paul. 1982. Classic Serials - To Be Continued. *Screen* 23/1: 6–19.
- Kozloff, Sarah. 1988. *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: The University of California Press.
- Kracauer, Siegfried. 1997 [1960]. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Kripke, Saul A. 1980. *Naming and Necessity*. Oxford: Basil Blackwell.
- Lapsley, Robert og Michael Westlake. 1988. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Larsen, Peter. 1996. *The Boundaries of the Narrative Revisited*. Working papers nr. 7. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Linneberg, Arild. 1996. Historie og samfunn. I Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, red. *Moderne litteraturteori. En innføring*: 153–176. Oslo: Universitetsforlaget.

- Lodge, David, red. 1988. *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London og New York: Longman.
- Lovell, Terry. 1980. *Pictures of Reality. Aesthetics, Politics and Pleasure*. London: BFI Publishing.
- Lübcke, Poul, red. 1994. *Politikens filosofi leksikon*. København: Politikens Forlag AS.
- Lukács, Georg. 1967. *The Meaning of Contemporary Realism*. London: Merlin.
- Lukács, Georg. 1969. *The Historical Novel*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Lukács, Georg. 1970. *Writer and Critic*. London: Merlin.
- Lukács, Georg. 1975a. Det er realisme striden gjelder. I *Realisme*: 48–79. Utvalg ved Helge Rønning, oversatt av Nils Johan Ringdal og Truls Wyller. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Lukács, Georg. 1975b. Reportasje eller gestaltning? I *Realisme*: 38–47. Utvalg ved Helge Rønning, oversatt av Nils Johan Ringdal og Truls Wyller. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- MacCabe, Colin. 1981 [1974/5]. Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses. I Tony Bennett mfl., red. *Popular Television and Film*: 216–235. London: BFI Publishing & The Open University Press.
- MacIntyre, Alasdair. 1981. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. London: Duckworth.
- MacMurrough-Kavanagh, M.K. 1997. 'Drama' into 'news': strategies of intervention in 'The Wednesday Play'. *Screen* 38/3: 247–259.
- MacMurrough-Kavanagh, M.K. 1997/98. Wednesday Play. The BBC Wednesday Play 1964 – 1970: Researching and interpreting a formative moment in British television drama. *Media Education Journal* Winter: 10–14.
- McArthur, Colin. 1980. *Television and History*. London: BFI Publishing.
- McArthur, Colin. 1981 [1975/6]. *Days of Hope*. I Tony Bennett mfl., red. *Popular Television and Film*: 305–309. London: BFI Publishing og The Open University Press.
- Millington, Bob. 1993. *Boys from the Blackstuff*. I George W. Brandt, red. *British Television Drama in the 1980s*: 119–139. Cambridge: Cambridge University Press.
- Millington, Bob og Robin Nelson. 1986. *'Boys from the Blackstuff': Making a TV Drama*. London: Comedia.
- Monaco, James. 1981. *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media (Revised Edition)*. New York og Oxford: Oxford University Press.
- Mulvey, Laura. 1986. Melodrama in and out of the home. I Colin MacCabe, red. *High Theory/Low Culture. Analysing Popular Television and Film*: 80–100. Manchester: Manchester University Press.

- Nelson, Robin. 1997. *TV Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire og London: MacMillian.
- Nochlin, Linda. 1971. *Realism*. London: Penguin.
- Observer, The*. 12-09-1999. «TV 100».
- Paget, Derek. 1998. *No Other Way to Tell it. Dramadoc/Docudrama on Television*. Manchester og New York: Manchester University Press.
- Radio Times*. 15–21-04-1995: 25.
- Radio Times*. 13–19-01-1996: 22.
- Radio Times*. 14–20-12-1996: 21–22.
- Radio Times*. 4–10-01-1997: 20.
- Radio Times*. 9–15-10-1999: 20–22.
- Radio Times*. Presentasjon av *This Life*. URL (sist sjekket 02-05-2001): <http://www.rtguides.beeb.com/thislife/>
- Rose, David. 1993. Foreword. I George W. Brandt, red. *British Television Drama in the 1980s*: xv–xvi. Cambridge, New York og Oakleigh: Cambridge University Press.
- Rothman, William. 1992 [1975]. Against 'The System of the Suture'. I Gerald Mast mfl., red. *Film Theory and Criticism*, 4. utgave: 192–198. New York og Oxford: Oxford University Press.
- Rønning, Helge. 1975. Georg Lukács og realismen. I Georg Lukács *Realisme*. Utvalg ved Helge Rønning, oversatt av Nils Johan Ringdal og Truls Wyller: 7–23. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Schepelern, Peter. 1990a. Livet som genre. *Sekvens. Filmvidenskabelig årbog*: 5–19. København: Københavns universitet, Institut for Film, TV & Kommunikation.
- Schepelern, Peter. 1990b. Television Terms. *Sekvens. Filmvidenskabelig årbog*: 149–215. København: Københavns universitet, Institut for Film, TV & Kommunikation.
- Schepelern, Peter. 1997. *Lars von Triers elementer. En filminstruktørs arbejde*. København: Munksgaard Rosinante
- Shubik, Irene. 1975. *Play for Today. The Evolution of Television Drama*. London: Davis-Poynter.
- Silverman, Kaja. 1992 [1983]. [On Suture]. I Gerald Mast mfl., red. *Film Theory and Criticism*, 4. utgave: 199–209. New York og Oxford: Oxford University Press.

- Stoneman, Rod. Uten år. Nine Notes on Cinema and Television. I John Hill og Martin McLoone, red. *Big Picture, Small Screen. The Relations Between Film and Television*: 118–132. Luton: Luton University Press.
- Swann, Paul. 1989. *The British Documentary Film Movement, 1926–1946*. Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne og Sydney: Cambridge University Press.
- Tulloch, John. 1990. *Television Drama*. London & New York: Routledge.
- Vahimagi, Tise. 1994. *British Television*. Oxford og New York: Oxford University Press.
- Williams, Christopher. 1980. *Realism and the Cinema*. London & New York: Routledge.
- Williams, Christopher. 1994. After the classic, the classical and ideology: the differences of realism. *Screen* 35/3: 275–292.
- Williams, Raymond. 1963 [1958]. *Culture and Society 1780–1950*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Williams, Raymond. 1977a. A Lecture on Realism. *Screen* 18/1: 61–74.
- Williams, Raymond. 1977b. Realism & Non-Naturalism 1. *Edinburgh International Television Festival 1977 - Official Programme*: 30–32. London: Broadcast.
- Williams, Raymond. 1979a [1969]. *Modern Tragedy*. London: Verso Editions/New Left Review Editions.
- Williams, Raymond. 1979b. *Politics and Letters*. London: NLB.
- Williams, Raymond. 1988. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press.
- Williams, Raymond. 1989 [1974]. Drama in a Dramatised Society. I Alan O'Connor, red. *Raymond Williams on Television: Selected Writings*: 3–13. Toronto: Between the Lines.
- Williams, Raymond. 1990 [1975]. *Television: Technology and Cultural Form*. London: Routledge.