

Nostalgiske nationskonstruktioner

BRITTA TIMM KNUDSEN

Kroniken lever i kraft af sin Morten Korchske-nostalgi og levn fra en svunden, drømt tid. Skandaler vil slå tv-serien i stumper og stykker. (Mogens Rukov i *Søndagsavisen*, 8. Januar 2006).

Mogens Rukovs udsagn om *Kroniken* peger på genrekonventioner og tilskuerforventninger. Den medie- og genrebevidste forbruger i dag vil ikke skuffes, og bliver det heller ikke, mener Mogens Rukov, idet han i samme interview kalder *Kroniken* ”en slikket socialdemokratisk udgave af fortiden”. Det sidste udsagn er interessant, fordi det peger på centrale faktorer i en *nostalgisk* fortidsforvaltning, nemlig dette, at nostalgiske udgaver af fortiden er ”slikkede” og forblommede, dvs. fri for strittende modsætningsfuldheder og at enhver version af fortiden, hvad enten det drejer sig om den individuelle eller den kollektive historie, har betydning for et muligt fremtidsperspektiv (Storey 2003:86).

Denne artikel relancerer nostalgien som en central postmoderne oplevelsesmodus, som vi bør tage alvorligt. Artiklen kvalificerer begrebet således at dets kritiske og dynamiske potentiale fremtræder tydeligere, hvad der er nødvendigt for at forstå fænomenet aktuelt. Med udgangspunkt i opfattelsen af nationer som medierede fællesskaber (Anderson, 1983) argumenterer artiklen for at nostalgien som følelsesmodus ikke behøver at være udtryk for nationsofbyggende nationalisme, men kan ses som den følelsesmæssige oplevelse af et fællesskabsutopia. Materialet er i denne sammenhæng tv-serien *Kroniken*, en fiktiv repræsentation af et stykke Danmarks-historie fra midten af 50’erne til 1977.

Nostalgi – et forkæret begreb

Indenfor kulturforskningen anses nostalgi for at ligge tæt på en postmoderne sensibilitet. Man kan som den marxistiske amerikanske kulturkritiker Fredric Jame-

son anskue nostalgi som en vampyrisk eller kannibalistisk form, hvormed en postmoderne historieløs nutid nærer sig af fortiden. En nostalgisk omgang med fortiden er dømt til at være æstetisk overfladisk og pseudo-historisk (Jameson 1991: 67): den overeksponerer nutidige anskuelsesmåder af fortiden og den fortæller os ikke noget dybere om fortiden.

En anden form for postmoderne omgang med nostalgien ligger i oplevelsesindustriens kommercialisering af epoker og stiltends som marketingsredskab (Brown & Kozinets, Sherry, Jr. 2003).

Disse to vinkler på nostalgi – et kulturkritisk og et markedsførings-strategisk – er symptomatiske for den postmoderne omgang med nostalgi-begrebet. Udover disse anvendelser som kulturteoretikere og kulturalanalytikere ofte har været kritisk overfor, anvendes begrebet til at karakterisere kulturkonservativisme eller endog højrefløjpopulisme med. Nostalgi er ikke et uproblematisk begreb, men det er alligevel værd at undersøge om ikke alene begrebets og følelsens udbredelse alligevel gør det værd at beskæftige sig med begrebet på en nuanceret kritisk måde. *Kroniken* er utvivlsomt som medietekst en del af oplevelsesindustrien, men jeg vil alligevel forsøge at pege på de kritiske potentialer i begrebet i forhold til den nations-konstruktion, vi ser udfoldet i *Kroniken*.

Nostalgi som begreb blev første gang anvendt af den schweiziske læge Johannes Hofer til at diagnosticere en sygdom som menige soldater kunne komme til at lide af, når de gjorde tjeneste langt hjemmefra (Bronfen 1998, Boym 2001, Johanniesson 2001, Rasmussen-Hornbek 2001). I forhold til det græske begrebs toledede struktur ”nostos”, at vende hjem, og ”algos”, en smertefuld længsel, knytter nostalgien sig til andet led af begrebet, til den smertefulde længsel efter noget tabt. I Hofers beskrivelser får soldaterne diverse kropslige symptomer som svimmelhed, madlede mv. der endog medføre døden.

Termen er med andre ord skabt som en medicinsk term og er derfra gået over i det almene sprogbrug til at betegne følelsen af ”hjemlængsel”. Denne hjemlængsel er historisk forankret; den opstår med det moderne (Loewenthal 1985, Boym 2001). Den nostalgiske følelse kan først opstå med det radikale brud med fortiden som moderniteten installerer. Nostalgien opstår på det tidspunkt, hvor fortid, nutid og fremtid bliver tre ontologisk forskellige steder. Den historiske cæsur er omkring den franske revolution. Efter denne ses fremtiden ikke længere i umiddelbar kontinuitet med fortiden; den bliver med Loewenthals term ”a foreign country”. I øvrigt kan man opholde sig ved termens tid-rumlige karakter. Nostalgien synes på samme måde som romanen at være født med det moderne og have fortidsbruddet som afgørende kronotop.

Når der med det moderne installeres et fundamentalt brud med fortiden både i forhold til den enkeltes og det kollektives identitet, er vejen banet for at sige, at fortiden produceres og ikke genfortælles. Vejen er banet for at knytte fortidsrepræsentationerne til deres betydningsmæssige forankring i en nutid, i en bestemt kontekst, indenfor en bestemt struktur eller diskurs. Det interessante i denne sammenhæng er netop at se på hvilken rolle fortidsrepræsentationerne spiller i en nutidig sammenhæng.

Lad os gå videre med en udforskning af nostalgien som begreb. En udforskning af begrebets psykologiske og psykoanalytiske komponenter er foretaget af Elisabeth Bronfen (1998), der anvender Karl Jaspers tekst ”Heimweh und Verbrechen” (1909) som forlæg. Begge beskriver nostalgien som en ”maladie de l’imagination”. Nostalgikere synes at lide af en ufleksibel forestillingsevne: ”Nostalgics seems to suffer from their imaginations not being flexible enough to encompass a change in geography” (Bronfen 1998: 274). Nostalgien bliver da her et værn mod den hastige forandring og et udtryk for manglende fleksibilitet. Nostalgi skal ifølge Bronfen anskues som *beskyttelsesfiktioner* (protective fictions (ibid: 259). Nostalgi udtrykker følelsen af tab og hjemløshed, men følelsen er også en romance med fantasien, en slags digterisk idealiseret udgave af fortiden og hjemmet.

Bronfen tematiserer nostalgien med et indbygget fiktivt træk, det vil sige som en længsel efter et hjem, *der aldrig har eksisteret*. Jaspers empiriske eksempel drejer sig om unge piger omkring århundredskiftet der blev sendt hjemmefra meget tidligt for at tjene ude hos andre familier med små børn. Disse piger udviklede ligeledes nostalgiske fantasier om lykke og fuldkommenhed om det hjem de havde forladt, og som nu i det fremmede var tabt for altid. Nostalgien

fremstår her tydeligt som en *utopi om fortiden*, det vil sige en forestilling om fortiden, som aldrig har været tilfældet, men som snarere udtrykker billedet af, hvordan *man gerne havde villet, det havde været*. Man kan sige, at nostalgi – som idealiserende fortidsrepræsentation – er et element i enhver identitets- og erindringsproces

Selve begrebet har undergået nogle forandringer på sin vandring op igennem kulturhistorien. Nostalgi blev i det 17. århundrede forbundet med begæret efter at vende hjem til hjemlandet. I det 19. århundredes Europa blev hjemlandet ensbetydende med nationalstaten og nostalgien fik det velkendte slægtskab med nationalisme og chauvinisme. I det 20. århundrede kan nostalgien ses i forbindelse med immigrationen og minoritetsgruppers forsøg på installeringer af etniske gruppeidentiteter på fremmed grund. Og endelig kan vi sige, at det 21. århundrede er det århundrede, hvor nostalgien virkelig bliver central i fortidsforvaltningen.

Lidelsen har forvandlet sig fra at være en fysisk lidelse, som det var muligt at kurere til at blive et generaliseret vilkår – og dermed umuligt at kurere – i moderne menneskers psykologiske habitus. Skiftet mellem disse to former er betinget af et skifte fra rum til tid i nostalgien væsen. ”Time, unlike space, cannot be returned to ever; time is irreversible. And nostalgia becomes the reaction to that sad fact... Odysseus longs for home; Proust is in search of a lost time” (Hutcheon 1998: 2).

Hutcheon postulerer et sådan skifte, som jeg egentlig ville foretrække at tematisere som en modus mellem to former for nostalgi i Boyms forstand. Den restorative nostalgi anbelanger rum og muligheden for at restaurere et tabt hjem og den reflektive nostalgi vedrører længslens umulige indfrielse på grund af tidens irreversibilitet. Disse to strukturelle modi kan være fremherskende på forskellig vis i forskellige epoker og hvis vi ser på helt postmoderne former for nostalgi, som den vi finder i historiske festivaler eller historiske museers gestaltning af svundne perioder (Lejre, Middelalderfestival i Horsens) så låner disse fortidsrepræsentationer træk fra teatret og rollespillet i forsøget på rumligt at genopføre en teatraliseret udgave af svundne tider. Tid og rum bliver i disse former umuligt at skille ad.

Et andet vigtigt træk ved nostalgien er, at nostalgi ikke er noget (en tekst, tv-serie, en genstand, et minde) iboende. Det er en følelse, en modtager griber af, når fortid og fremtid mødes; det er en kvalitet, vi som modtagere tildeler noget, en kvalitet, der har med vores *emotionelle respons* på fænomenet/teksten at gøre (Hutcheon: 4). Denne interaktive kvalitet ved nostalgifænomener får Hutcheon til at foretage

sammenligningen mellem ironi og nostalgi. Sammenstillingen er lidt overraskende, da ironi klart er en følelse, der har distance som effekt, mens nostalgi har nærhed eller mere præcist kropsnærhed som effekt. I den nostalgiske følelse er fortiden og mindet kropsliggjort. Det er med andre ord sansningen eller affekten som mindet om fortiden bringer én i, der er det centrale. Nostalgi er da en fortidssansning – villet eller spontan – som gør den til en naturlig del af en postmoderne sensibilitet (Knudsen & Thomsen 2002: 8). Der ville være god mening i at henregne nostalgiske repræsentationer til krops-genreudtrykkene, som vi kender dem i porno, horror og melodrama (Williams 1991).

Identifikationsformer

I formuleringen af nostalgien som en 'romance med fantasien' ligger kimen til nostalgis farlighed. Her må vi rekvirere til den lacanianske psykoanalyses udredninger af de tre ordener – her især det imaginære – og se på især Zizeks anvendelse af disse begreber fra psykoanalysen på samfundsanalysen. I Lacans skelnen mellem det reelle, det imaginære og det symbolske, udgør det imaginære netop forestillingsevnen eller fantasiens rolle i forhold til 'virkeligheden'. Med Storeys ord fra før kan vi sige, at fantasien eller vore forestillinger om hvem vi er/var eksempelvis, udgør en del af vores virkelighedskonstruktion. Dette træk er ikke med til at gøre virkeligheden fiktiv, men det er med til at gøre den delvist til en ønskeforestilling.

Det imaginære betegner en fundamental og dynamisk spejlrelation mellem kroppen og billedet, som udgør ideal-jegsdannelsen. "Sådan vil jeg gerne være/se ud/handle" betegner begæret mellem kroppen og kropsimagoet. Imagoerne kan være både primære (køn, klasse, race, etnicitet) og sekundære (personligheder, celebrities, stars på forskellige scener). For den lacanianske psykoanalyse sikres dynamikken ved, at de to poler aldrig falder sammen: altid er der noget (andet), som jeg'et må stræbe efter at ligne. Subjektet er da kendetegnet ved mangel og længsel efter fylde og helhed. Det er alt sammen noget vi har vidst længe.

Zizek flytter hele denne begærfigur over på samfundsanalysen, og betegner idealjeg'et som ideologi: det betydningssystem, som binder et helt samfunds bestræbelser sammen. Zizeks analyse af ideologien i det postmoderne er *radikalt konstruktivistisk* i og med ideologien ikke anskues som en repræsentation af virkeligheden, men som selve virkeligheden. I og med ideologien 'overtager' virkeligheden – og her ligger Zizek helt i tråd med Jean Baudrillard – sker

der en kolonisering af subjektet (det som Zizek kalder det postideologiske moment) og subjektets forhold til 'den symbolske orden' eller systemet bliver et fetichistisk forhold, der delvist præges af fornægtelse (jeg ved godt men alligevel), delvist af kynisk fornuft (*The Plague of Fantasies*: 1997).

Hvis vi anvender spændingen i det imaginære mellem et identificerende udgangspunkt (et jeg) og forskellige objekter for identifikation (idealjeg'er), så vil et nostalgisk perspektiv være et, hvor et bestemt *mindeværdigt billede af fortiden* udgør det sekundære identifikationsobjekt. Hvis vi her erindrer os nostalgis både rumlige og tidslige længsel som strukturelle muligheder simultant, bliver det tydeligt, at den nostalgi, der restaurativt vil forsøge at geninstallere det tabte rum, er den politisk farligste af de to. Længslen efter den tabte tid er indbygget refleksiv og bliver på den led ikke politisk sprængfarlig.

Nostalgi og billedet af fortiden kan da blive farligt eller politisk betænkeligt, når virkeligheden og virkelighedsbilledet falder sammen. Når den meget produktive skelnen mellem jeg og idealjeg, virkelighed og ideologi nedbrydes, fødes monstre: "The danger of nostalgia is that it tends to confuse the actual home and the imaginary one. In extreme cases it can create a phantom homeland, for the sake of which one is ready to die or kill". (Boym 2001: XVI)

Svetlana Boym's anliggende med bogen *The Future of Nostalgia* er netop at pege på nostalgibegrebets kritiske potentiale. Boym knytter nostalgibegrebet til modernitetens opkomst som de øvrige nostalgiteoretikere, men også til globaliseringens i rummet uendelige udvidelse af erfaringsrum. Når rummet for erfaring bliver uendeligt, længes man efter et begrænset rum for erfaring og her byder nostalgiske iscenesættelser sig til. Nostalgi er en forsvarsmekanisme og et udtryk for længsel efter fællesskab og fælles erindringsproduktion i en epoke, hvor de traditionelle fællesskabsdannelser tenderer mod at forsvinde.

Generelt angår nostalgi forholdet mellem den individuelle og den kollektive erindring (i modsætning til melankoli, der altid blot er individuel) og nostalgiske rekonstruktioner handler mere om nutiden end om fortiden: "Nostalgic reconstructions are based on mimicry; the past is remade in the image of the present or a desired future" (Boym 2001: 354), samtidig har nostalgi et "hemmeligt hermeneutisk slægtskab med ironi" (ibid, Hutcheon 1998: 4).

Boym skelner grundlæggende mellem to nostalgityper: den *restorative* og den *refleksive* nostalgi. Den restorative nostalgi forsøger at geninstallere det tabte hjem, der anskues som essens og ikke som et billede dannet ud fra et tidspunkt, der hele tiden forandrer

sig. Denne form ved ikke eller vil ikke vedkende sig, at den er nostalgisk, men ser sig selv som sandheds-søgende konservativ. Ud fra et restaurativt synspunkt er fortiden værdifuld i sig selv for nutiden og den fremstår som evig ung. Den restaurative nostalgi fortæller den individuelle, den nationale eller civilisationens historie kronologisk som en forfaldshistorie ("før" er i sådan en fortælling altid bedre end "efter"). Man kan sige at den restaurative nostalgi går godt i spænd med essensialisme og civilisationskritik. (Knudsen 2004: 72).

Den reflektive nostalgi *ved godt*¹ den er nostalgisk. Den udtrykker længslen, samtidig med en viden om længslens umulige indfrielse. Den reflektive nostalgi betoner længslen efter en svunden tid *algia*, (det vil sige den har netop forankringen i nutiden som udgangspunkt), mens den restaurative nostalgi betoner fantomhjemmet, *nostos*, som det centrale.

I den reflektive nostalgis indbyggede dynamiske relation mellem et nutidspunkt, hvorfra en nostalgisk længsel udgår og fortiden iscenesættes to forhold grundlæggende: *sansningen* af fortiden og det *selv-refleksive* – ofte ironiske, humoristiske – udgangspunkt. I den reflektive nostalgi opretholdes afstanden mellem jeg og ideal-jeg, mellem det konstruerende nutidspunkt og den re-konstruerede fortid, som en dynamisk relation, mens den restaurative nostalgi forsøger at mindske relationen mellem polerne eller helt udviske den.

www.Krøniken som interaktiv historiefortælling

Krøniken er en intermedial serie. På *Krønikens* hjemmeside <http://www.dr.dk/kroeniken/kroeniken/for-side/> placerer serien sig i DR-dramas Emmy-prisnominerede og belønnede succesombruste serielandskab blandt de andre danske serier *Nicolaj og Julie*, *Rejseholdet*, og *Ørnen*. Men siden vil også gerne invitere til at dvæle ved den historiske kontekst for serien, med linkbetegnelserne **Ind i 1950'erne**, **Ind i 1960'erne**, der står linet op i en vertikal bjælke under informationerne om *Krøniken* som serie. Det gennemgående æstetiske logo er rosetten sat ind i douce blå, grønne, gule og lyserøde farver. Klikker man sig på **Ind i 1950'erne** dukker en hel skov af undertemaer op man kan få noget at vide om: Politik & profil, Hjem & arbejde, Mode & bolig, Idoler & idealer mv. Klikker man videre derfra er der endnu flere undertemaer, der dukker op.

Det synes oplagt, at serien *Krøniken* får historisk legitimitet via hjemmesiden, der præsenterer sig som et videnskatalog over den repræsenterede tid. Internetsiden understreger ligheden mellem serien

Krøniken og den historiske kontekstualisering ved at præsentere de to ting ens grafisk på hjemmesiden. Serien låner således autenticitet og aura fra den historiske epoke, samtidig med, at seeren inviteres til at se på *Krøniken* som et historisk dokument.

Udover at kunne se resume'er af seriens enkelte afsnit og gense uddrag, kan man også se klip fra Årsrevyer og dokumentarklip fra tidens tv. Man inviteres her til at dykke ned i den fortalte tids tv-klip, se eller gense dem, og anvende dem på lige fod med seriens mange afsnit. Her er der ikke kun tale om, at der lånes autenticitet fra den "rigtige" historie, men også om, at den viden vi får om historien er medieret og ofte tv-medieret. På hjemmesiden kan man så genoplive historien via den gigantiske hukommelse som tv-mediet og internettets remediering af tv-repræsenterer.

De nye medier sætter os i stand til at aktualisere og reaktualisere fortiden som billedtæppe lige så ofte vi lyster. W. Benjamin satte denne form for erindring, som er betinget af moderne teknologi: fotografi, film, radio (og kan vi sige tv og internettet) ikke – som man måske skulle tro – i forbindelse med muligheden for kollektiv erindring, men tværtimod som led i kapitalistisk varegørelse og dermed kollektiv glemsel. Denne *mémoire volontaire* (Benjamin 1968, her citeret fra Kincaid 2005) er for Benjamin den *falske* erindring, der blot er afstedkommet af de teknologiske processer. Den gode erindring *mémoire involontaire* er mindre og mindre tilgængelig i moderniteten, ifølge Benjamin.

Til at opløse en sådan kulturkritisk dikotomi kan man anvende Celia Lurys begreb om protese-kulturen, der netop argumenterer for at teknologien repræsenterer en forlængelse af kroppen og at betegnelsen falsk erindring udtrykker en nostalgisk længsel efter tiden før fotografi-mediets indtog: "...by a desire to restore the relations that existed between memory, the individual and the object before the age of photography" (Lury 1998: 128). Et er den individuelle erindring, noget andet er den fælles erindring (f.eks. nationens erindring) konstrueret gennem massemedierne. Protese-erindringer konstrueret gennem massemedierne beskriver den måde, hvorpå massemedier kan være erindringsskabende for folk, der ikke selv har erfaret den tid eller de fænomener, der erindres. Om erindringer er individuelle eller kollektive, om de er massemedierede eller fysisk umiddelbart sanselige, kan ikke ligge til grund for en kvalitativ skelnen mellem forskellige erindringer.

For at vende tilbage til internetsiden omkring *Krøniken* er det ikke helt evident, at denne side skulle bidrage til kollektiv glemsel, snarere er der tale om, at der forsøges medieret mellem den individuelle

og den kollektive erindring. Dette sker ved sidens opfordring til interaktivitet. I bjælken under **Ind i 1950'erne** ses i venstre side en bjælke med titlen *Del dine minder*. Når man klikker sig ind på denne dukker en art weblog op, hvorpå en serie af individuelle erindringer står skrevet. Øverst står: ”Vi har lukket for tilgangen af nye bidrag til ”Del dine minder””. Sandsynligvis som konsekvens af den helt enorme interesse i denne opfordring til minde-delning er siden blevet lukket på grund af overophedning. Den store historie: Danmark I 50'erne, verdenssituationen, den kolde krig, og det mere hverdagslige kulturelle perspektiv omkring idoler og mode bindes sammen, ligesom det individuelle og den store historie væves sammen på netsiden ligesom i tv-serien.

I øvrigt ligner portrætgalleriet på hjemmesiden et personligt fotoalbum og denne lighed synes tilstræbt i det visuelle udtryk. Det er meningen, at seeren skal relatere til seriens karakterer som var det familie og en sådan intimiseringsstrategi (Jerslev 2004) fordrer den prostetiske erindring og udvisker forskelle mellem den individuelle og den kollektive erindring. Det at hjemmesiden fremstår som en side, der *har tilbudt* interaktivitet giver indtrykket af frosset billede (stillbillede), hvad der er med til at cementere den nostalgiske repræsentationsform.

Kroniken som medierealisme

Tv-serien giver et billede af en historisk tid, og tidsbilledet gives helt eksplicit aura og legitimitet gennem sammenstillingen af et historisk-dokumentarisk niveau og et seriefiktivt niveau. Man kan diskutere effekterne af denne strategi. Man kan betragte sammenstillingen af historisk-dokumentariske og seriefiktive niveauer som en slet skjult måde, hvorpå et repræsentationsforhold sløres. Herved gør serien sig sårbar overfor den vanlige kritik af realistiske repræsentationsformer (Knudsen/Thomsen 2002), men jeg vil argumentere for at denne serie ikke skal anskues som naiv realistisk, men at den helt eksplicit tematiserer det mediekonstruerede fællesskab.

Hvis man sammenligner med Wolfgang Beckers *Good-Bye Lenin* (2003), der ligeledes omhandler historieskrivning og nostalgiproduktion, er der i denne film et helt eksplicit selvrefleksionsniveau i og med denne film udover selv at repræsentere en historisk epoke gør nostalgiproduktion til et tematisk omdrejningspunkt (Knudsen 2004). Endskønt *Kroniken* ikke oppebærer et sådant refleksionsniveau, vil jeg argumentere for at den ved sin repræsentationsmodus har en *medierefleksivitet* som effekt.

Danmarksbilledet, der tegnes i *Kroniken*, formidles gennem tv-mediet helt tematisk konkret i og med

efterkrigstidens Danmarkshistorie fortælles gennem tv-mediets import til Danmark i 50'erne. Men kigger man nærmere på serien i sin nuværende udstrækning, er det egentligt forbavsende, hvor megen *remediering*, der repræsenteres i den. En remediering, der hele tiden iscenesætter afstanden til tidligere tiders omgang med medier og dermed implicit peger på den øgede medievanthed hos et aktuelt tv-publikum. Et perspektiv der modsiger karakteristikken af serien som naiv realisme.

I del 5 1954 tematiseres eksempelvis radiomediet i tv-serien. Den unge cand.polit Palle From (søn af Børge From, senere ufaglært arbejder på radiofabrikken Bella) tager lille frøken Eva med hen til frk. Jürgensens pensionat, hvor man normalt ikke må have damer på værelset. Frk. Jürgensen er i færd med at lytte til *Gregory Mysteriet*, der i 1954 lagde gaderne øde de ti fredage, det blev sendt. I scenen høres både Eva og Frk. Jürgensen skrig i kropslig automatreaktion på radiomediets bølger. Palle derimod er mere medie-vant (hermed anslås kønsspecifikt tema). *Gregory Mysteriet* var en radio-mediebegivenhed, nøjagtig som *Kroniken* ønskede at blive det (og blev det) og eksemplet er slående i forhold til netop at tematisere medievanthed. Den selvrefleksive effekt opnås gennem et historisk tilbageblik, hvor lytterreaktionen på et andet medium sættes i et komisk lys. Den kropslige reaktion på fysisk virkelighed og medieret virkelighed synes den samme, hvilket for os i dag – efter kognitionspsykologers grundige undersøgelser – synes ganske naturligt, men voldsomheden i udtrykket virker komisk på et aktuelt stærkt medietilvant publikum. Denne sekvens er et godt bevis på, at serien henvender sig til den medievanthede tv-seer.

Medier kan dokumentere virkeligheden, men de kan altså også iscenesætte eller fremkalde affekter, stemninger og følelser hos publikum og de kan lære os at reagere adækvat på deres repræsentation af virkeligheden. Udover dette forhold som *Kroniken* peger på ved sin historiske perspektivering, fremvises forskellige mediepraksisser og syn tematiseret gennem klassetilhørsforhold: I direktør Kaj-Holger og Karins hjem står der et tv-apparat, der næsten aldrig er tændt, hvilket synes mærkeligt, når nu Kaj-Holger selv er producent af tv-apparater. I dette højborgerlige hjem dyrkes de aristokratiske medier: bogen og teatret. Høs Børge From samles hele omgangen omkring apparatet i andægtig stilhed: alle stirrer tavse og ufravendeligt ind i skærmen, hvorfra Rachel Rastenni toner klart. Hos arbejderen Børge From anvendes medie-apparatet (uanset indhold) som socialt samlingspunkt.

Overfor disse to mediepositioner – et producent- og et konsumperspektiv, som klart adskilte positio-

ner – står en tredje mulig konstruktivistisk position, der repræsenterer den medievante aktive seer, der er medproducent af betydning. Denne repræsenteres i serien af den psykisk ustabile, men geniale søn Erik, den potentielle arving til Bella-fabrikken. Erik forsøger at implementere de nye ideer fra USA, han er den kreative, utålmodige og rastløse sjæl, der fremstår som seriens modpol til faderen Kaj-Holgers gammel-patriarkalske strenge mådehold og konservatisme.

En nøglescene til denne tredje position udspiller sig efter Erik har måttet sande, at hans forsøg på at starte en fjernsynsfabrik (i konkurrence med faderens radiofabrik, der endnu ikke mener tiden er inde til at producere fjernsyn) er strandet. Han er nødt til at lade faderen overtage fabrikken og samtidig har faderen ansat en rival til Erik, rationaliseringsseksperten Thomas, endnu en konkurrent til Kaj – Holgers anerkendelse og gunst. Erik sidder og ser gamle småfilmsruller igennem med scener fra barndommen med den udtrykkelige hensigt at ”klippe faderen ud af billedet” så at sige. Men Ida kommer hjem og forhindrer erindringsde-struktionen i at blive virkelighed.

Vi er som beskuerer vidne til Eriks fortælling om faderen (og især om faderens fravær i hjemmet): ”han var sgu aldrig hjemme”... samtidig med at vi med et dobbeltblik ser på filmrullerne sammen med Erik og vi ser Erik se på filmrullerne. Som beskuerer hører vi dels en fortolkende udgave af fortiden, vi ser et dokument fra fortiden og vi ser en reaktion på et sådant dokument (med Ida som vidne). Scenerne på småfilmen udspiller sig i sepiabrune farver i Kaj-Holger og Karin Nielsens have om sommeren med de to legende børn, Erik og Søs vimsende omkring. Hver gang Kaj-Holger optræder i scenariet, sidder Erik klar med sin saks, parat til at foretage den retrospektive udradning af faderfiguren.

Scenen er central, fordi den kan ses som en mise-en-abîme af hele seriens forsøg på erindrings-konstruktion. For det første synes scenen nærmest at være en illustration af Storeys pointe omkring at vore identiteter er bundet op på vore fortællinger om os selv, og at disse fortællinger ikke nødvendigvis er sande i epistemologisk forstand, men de er udtryk for, hvem vi gerne vil være. Da Erik ikke længere vil være søn af sin far, giver han sig til – i bogstavelig forstand – at udradere denne fra sine erindringer. Han rekonstruerer så at sige fortiden i forhold til, hvem han vil være i fremtiden. En sådan rekonstruktion pågår hele tiden – for os alle – i forhold til skiftende kontekstuelle rammer, men i denne scene er rekonstruktionen iscenesat som radikal.

Scenen sætter fingeren på den delikate relation mellem dette at dokumentere/bevidne og betydnings-

sætte fortiden. Den første aktivitet (dokumentere/bevidne) har et udestående med sandheden (Ricoeur 2000); den anden fokuserer på fortids-nutidsrelationen som en dynamisk størrelse, afhængig af identitetens performative udtryk i forskellige nutidsrammer. Grænserne for omgangen med fortiden afhænger af de forskellige rammesættelser, de andres sanktion og af at man lader kildernes eventuelle afvisning af konstruktionen tale. Erik hævder, at hans far aldrig var der for ham, samtidig med at vi på småfilmen *ser* Kaj-Holger stoltserende rundt i haven med lille Erik på armen. Vidnesbyrdet gøres afhængigt af øjnene, der ser og af rammesættelsen. I pågældende scene bringes Eriks vidnesbyrd til at vakle og det bliver klart for seeren, at fortiden kan anvendes til at fortælle mange slags historier (Storey 2003: 83).

I denne scene sker tre vigtige ting: for det første legitimerer *Kroniken* sig som historiefortælling: den beroliger sit publikum i forhold til hvilke fortidskonstruktioner den laver. Den prætenderer ikke at sige sandheden, men vil gerne placere sig i den historisk dokumenterende genre. Dens æstetiske realisme-træk hører til de meget traditionelle og gangbare: realismen ligger i indholdets sandsynlighed og verificérbarhed, ikke i udtrykkets mere formelle komponenter.

For det andet knyttes historiefortælling, identitet og nationskonstruktion til medieret repræsentation. Hvor de moderne nationers forestillede fællesskaber i Europa i det attende århundrede gik igennem romanen og avisen som foretrukne medier (Anderson 2001: 69), er det klart her billedmedierne, der tematiserer fællesskabskonstruktion. Fortællingen om Danmark som velfærdsnation fortælles gennem tv-mediet, men også dette medies evne til remediering af andre medier både tematisk og formelt.

Dette leder over til det tredje vigtige forhold som denne scene påpeger: den uvægerlige medie-refleksivitet, som scenen både repræsenterer – via sin remediering – og afstedkommer, ved beskuerens metablik, både som billed- og tekstaf læser. Alene i denne scene sker der en relativ sofistiket differentiering af beskuerpositionen mellem 1) en beretning om fortiden, som ikke visuelt sanktioneres 2) og en række dokumenterende billeder, der ikke tekstligt understøttes 3) samtidig med vi ser vore aktører i scenen – Erik og Ida – affektivt reagere på billederne og diskrepansen mellem 1 og 2.

Kroniken som tv-serie

Hvis vi skal kvalificere Rukovs henslægte bemærkning om *Kroniken* som nostalgi (og dermed diskvalificeringen af den som andet end helt eskapistisk soft

underholdning) skal vi selvfølgelig først og fremmest kvalificere begrebet nostalgi i forhold til *Krønikens* tematiske og formelle udtryk.

TV-serien *Krøniken* beskriver en del af Danmarks historie fra begyndelsen af 50'erne til 1977 (i skriven- de stund mangler vi endnu to afsnit som afslutning på hele herligheden). Den gør det for så vidt på traditional vis gennem et fast persongalleri, hvori vi får repræsenteret tre generationer op igennem de næsten tre arter og deres køns- og klassemæssige samt generationsbetingede forskellige betingelser fra tiden lige før det velfærdssamfund, som vi kender det i dag.

I centrum står Ida og Erik, samt Søs og Palle. Par-konstellationerne går på tværs af klasserne: arbejder-sønnen får den yndige overklassepige, og den flittige pige fra provinsen får den kreative overklasseknægt. Forældregenerationen består af de klassiske modstillinger mellem overklasse: Virksomhedsejer Kaj Holger og den hjemmegående Karin, og arbejderklasse ved den ufaglærte arbejdsmand Børge From og Karen Jensen, den politisk aktive fabriksarbejderse og enlig mor. Indimellem er der Idas forældre den statsansatte tjenestemand Anders og fru Astrid, mor til 5 børn i Ringkjøbing.

De klassiske modstillinger by og land, over- og arbejderklasse er hermed repræsenteret. I de senere afsnit kommer den tredje generation til: Karens datter Emma, der får en uddannelse som sygeplejerske og som gifter sig med lægen, Søs og Palles datter Margrethe (som Palle ikke er far til) og efternøleren Marie, samt Erik og Idas to sønner: Bo og Henrik, som er de repræsentanter for den tredje generation vi som seere lærer bedst at kende.

I modsætning til Lise Nørgaards tv-serie *Mata-dor*, der i historisk tid tegner et stillbillede af Danmark, der fanger an i 1929 og som sendes på dansk tv i 70'erne (mere præcist fra 1978), anslår *Krøniken* mere konfliktuelle toner (her tages højde for klas-sernes forskellige perspektiver, fædreopgør tages og endog særdeles dramatiske virkemidler tages i brug, hvilket affødte diskussionen om man overhovedet kunne tillade sig at lade en elsket dramaseriefigur begå selvmord) og forholdet mellem den store og den lille historie, samt forholdet mellem Danmark som nation og påvirkninger udefra i efterkrigstiden anskues *dynamisk* fremfor statisk.

I *Mata-dor* var karaktererne overtydelige statiske repræsentanter – søsat i historiens omskiftelighed – i *Krøniken* er de mere fortolkere af de historiske brudtendenser og på det nationale niveau indoptages de globale strømninger (f.eks. tv'et), men aldrig sådan bare uproblematisk, altid som led i en diskursiv kamp om hvorledes fremtiden skal forme sig.

Centralt i serien står Kai Holgers og Eriks kamp om tvs indtog i Danmark. For den aktuelle danske tv-seer anno 2004 er det selvfølgelig en lidt komisk konflikt, men de to synspunkter, der tematiseres via Kai Holgers kulturkonservative syn (radioen er god nok til os!) og Eriks mere kulturimporterende og -imiterende syn er i grunden synspunkter, vi ligeledes er vidner til i Danmark i dag i forhold til en noget forsinket diskussion af forholdet mellem fin- og populærkultur og ligeledes i forhold til globaliseringen som fænomen.

Tv-mediet som det massekulturelle symbol par excellence hører lige præcis til overgangen til mellem det traditionelle danske landbrugssamfund og det postmoderne samfund med pop- og konsumkultur, feminisme og klasseopgør (Alloway, citeret i Storey 1999). Samtidig introduceres globaliseringens kulturelle konsekvenser øjeblikkeligt via de elektroniske billedemedier og deres konstante brug, genbrug og oversættelser mellem kulturer og på tværs af kulturer (Robertson 1995, Tomlinson 1999, Jansson 2004) og de globale billedmediers indtog. Her tematiseres selve *oprindelsesmyten* for det globaliserede samfund, vi kender i dag.

Frem for at tale om socialdemokratisme kunne man påpege det udtalt selvrefleksive aspekt, der ligger i, at tv fortæller nationens historie igennem tv-mediets historie. Medialitet og nationskonstruktion knyttes helt eksplicit sammen i *Krøniken*, hvad der i forlængelse af Benedikt Andersons begreb om forestillede fællesskaber må få én til at stille sig spørgsmålet om hvad dette aspekt betyder for en kultur-analyse af serien. Hvad betyder medieaspektet for nationskonstruktionen? Hvis nationens erindring er nostalgisk, hvad indebærer dette for det forestillede fællesskabs fremtid?

Den refleksive nostalgi

Krøniken tematiserer helt eksplicit nationskonstruktionen Danmark. Man kunne i den forbindelse tro, at den ville være restorativ nostalgisk jævnfør Rukovs karakteristik af fortidsbilledet som "slikket socialdemokratisk". En sådan læsning tager dog ikke højde for, at serien fortæller historien gennem tv-mediets indtog i Danmark på et specifikt historisk tidspunkt, og den tager ikke højde for, at serien tematiserer identitet gennem medialisering.

Lad os for en kort bemærkning kigge på en anden refleksiv nostalgisk tv-serie, nemlig Lars von Trier konceptet *Morten Korch*, der blev sendt over 14 måneder 1999/2000; en serie, der gennem folkeejet Morten Korch både imiterer, reflekterer over og væk-

ker nostalgi i beskueren (i hvert fald i os, der har set filmene op igennem 60'erne).

Serien var inspireret af flere af Morten Korchs romaner, bl.a. *Palle Jarmer*, *Pigen fra Dale*, *Ved Stillebækken* og *Manden på Naur* og serien præsenteres med titlen *Morten Korch*, en titel, der indikerer, at auteuren gøres til værk.

Morten Korch-serien anno 1999 kan forstås som en genrenostalgi på Morten Korchs film, en nostalgi i anden potens, eftersom Morten Korchs film allerede var nostalgiske, da de blev produceret og vist i 1950'erne. Det vil sige de fremviste allerede et billede af fortiden, som aldrig havde været, en oprindelsesmytologi, der folder sig ud i forhold til *landskabet*. Danmarksbilledet udmales til tonerne af en melankolsk mundharmonika: gule marker, enge, skove, en gård, et slot og en vandmølle. Billederne er uskarpe, bevidst slørede, med ringe detaljeringsgrad, hvilket indikerer, at de er iscenesatte som mytologiske landskabsrepræsentationer.

Den reflektive nostalgi anskues af Boym som et kritisk begreb. Nostalgien som en reflektiv utopi om fortiden er ikke desto mindre en utopi det vil sige en repræsentationsform, der godt ved, at den udtrykker en ønskeforestilling, men som alligevel har (kritiske) potentialer i forhold til en samtid. Der er tale om en fortidsforvaltning, der på én gang bringer fortiden på sanselig hold, på én gang er reflektiv i forhold til (re)konstruktionens karakter. Den nostalgiske følelse er dermed en sammensat følelse af længsel og viden om længslens umulighed. Nostalgien er en interessant følelse, fordi den både har afstand og distance til det, som den længes efter samtidig med at den bringer fortiden tæt på; i sanselig afstand. Nostalgien gør fortiden til genstand for begær men blot momentant og i iscenesatte rum. Nostalgien er da både en konsekvens af det moderne og af globalisering og det er en følelsesmodus, der har fået mange udtryksformer i en række forskellige felter. Men generelt kan man sige, at paradigmeskiftet til oplevelsessamfundet bl.a. kunne betyde, at fortidsforvaltningen – udover stadig at være en vidensform, som historikere anvender til at formidle viden om fortiden – i højere grad nu sker i oplevelsesformer, der sanseligt rekonstruerer fortidens scenarier med den aktuelle tilskuer som interaktiv part (rollespil, historiske festivaller, historiske computerspil, digitaliserede museer mm.).

De elektroniske og digitale mediers evne til at bringe fortiden til live med *live* billeder og lyd samt forbrugerkulturens evne til at gøre alle epoker til idealer for stilefterligning, har fået nogen (Benjamin, Jameson) til at mene, at enhver historisk bevidsthed forsvinder. Men spørgsmålet er, om det er nødvendigt at drage denne konsekvens af fortidens

tilstedeværelse i nutiden. Man kunne her overfor hævde, at det som medialiseringen af fortiden faktisk afstedkommer, er en øget bevidsthed om det konstruktivistiske element i enhver fortids-forvaltning: "Nostalgic reconstructions are based on mimicry; the past is remade in the image of the present or a desired future" (Boym 2001: 354).

Når mimicry'en bliver i 2. eller 3. potens cementeres nostalgis relation til ironien. Ikke fordi Triers Morten Korch-projekt skal forstås som satire på en populærkulturel form, men som en beskyttelsesfiktion man godt ved er en mytisk konstruktion og som sådan kan den bruges til at omgås fortiden nostalgisk og reflektivt på én gang. Morten Korch-serien peger helt tydeligvis på sin egen karakter af at være konstrueret ud fra et nutidspunkt og på at den er mimicry, en efterligning af en oprindelsesmyte. I sammenligningen mellem Morten Korch i 50'erne og Morten Korch i 90'erne, bliver vi som seere gjort opmærksomme på kontekstens betydning for tekstaflysningen.

Morten Korch, der allerede i sin oprindelige form var en kliché på en dansk landboidyl bliver i denne mimicry endog meget *inautentisk*. Nostalgi, ironi og inautenticitet synes smukt at sameksistere i Triers Korchidyl. Ideen er ikke på ægte modernistisk og ideologikritisk vis at udstille klichéens løgnagtighed eller utilstrækkelighed. Ideen er at pege på muligheden af en reflektiv nostalgi, der på den ene side godt er klar over sine fortidskonstruktioner, på den anden side peger på deres virkningsfuldhed.

Nostalgi som konjunktivisk modus

Dayan & Katz beskæftiger sig med mediebegivenheder i bogen *Media Events The Live Broadcasting of History* fra 1992. Med dette begreb tænkes der på tv som transmitterende begivenheder, der foregår live, ud til en større offentlighed. Begivenheden skal dels transmitteres live dels have ceremoniel/rituel betydning. Vi kommer lynhurtigt til at tænke på store kulturelle events som pavebegravelse, prinsebryllupper, landgange på måner og store statsmænds banebrydende besøg og håndtryk i 'fjendeland'.

Med en sådan definition er *Krøniken* ingenlunde en mediebegivenhed, endskønt seerantallet kunne vidne om det. De første ti afsnit af *Krøniken* havde et gennemsnitligt seertal på 2,512 mio. Da *Krønikens* 11. afsnit gik over skærmene søndag d. 16. Januar 2005 var tallet præcist 2,527 mio, hvilket svarer til 85 % af alle danskere, der havde fjernsynet tændt den aften. Det er en helt enorm interesse den serie har vakt, så endskønt der ikke er tale om transmissionen af en live-event, men om en fiktionsserie kan man sige at den har begivenhedskarakter i sin seeropbak-

ning. Med en forslidt frase kan vi sige, at det er en serie, der samler nationen, men hvordan?

Dayan og Katz skelner mellem tre niveauer for analyse af mediebegivenheder. Et syntaktisk (formelt tekst-niveau), et semantisk (hvilke rammesættelser anvendes til begivenheden) og et pragmatisk niveau (hvorledes helt konkrete seere agerer i forhold til medieteksten, f.eks. i sammenligning med hvilke implicite seere teksterne opererer med). Helt overordnet set skelner Dayan og Katz mellem kommerende, restorative og transformativ/innovative mediebegivenheder (Dayan & Katz 1992: 20), alt efter om det drejer sig om at erindre, cementere (ovenpå en traumatisk oplevelse som 11. september eksempelvis) eller transformere samfundets symboliske sammenhængskraft.

Dayan og Katz knytter an til Victor Turners begreb om det liminale i forhold til at karakterisere visse mediebegivenheders transformativ funktion. I visse situationer sker der en suspension af de sædvanlige normer og strukturer til fordel for en "overflowing of communitas" (: 104). Der sker her et karakteristisk skifte fra en indikativ definition af virkeligheden til en konjunktivisk, det vil sige fra en repræsentation af hvordan det er til hvordan tingene kunne eller burde være (119).

Den konjunktiviske modus styres af et "Jeg ved godt men alligevel" det vil sige en midlertidig op-hævning af den postmoderne skepsis: "If successfully transmitted, the event evokes images of a better world, a more fraternal or equal society, a hint of the possibility of peace, a rededication to central

institutions. Subjunctivity requires a suspension of disbelief, an intermission from reality" (: 141).

Jeg har argumenteret for, at *Krøniken* kan ses som en reflektiv nostalgisk serie og hvis man skal gå videre med en rammesættelse af nostalgien i et postmoderne samfund, kan man sige, at den spiller rollen af at være konjunktivisk, et lille stykke ideel *burden – være* i realiteternes ellers indikative modi. Den nationale samling som *Krøniken* afstedkommer, kan man diskutere beskaffenheden af. Drejer det sig om at slutte op om helt grundlæggende værdier, således som det fremstilles i den socialdemokratiske grundlæggelse af velfærdsstaten, hvorved *Krøniken* kunne anskues som restorativ – i Dayan og Katz' forstand?

Eller drejer det sig snarere om at vi – som seere – når vi rituelt sætter os foran tv'et og ser *Krøniken* kortvarigt, performer det værdifællesskab, som serien tematisk opruller, vel at mærke netop som noget, der kortvarigt suspenderer en skepsis og installerer et glimt ind i et fællesskabsutopia? Det sidste tror jeg, deraf dens store popularitet.

Krøniken tematiserer overordnet det danske velfærdssamfunds oprindelsesmyte. Men den gør det gennem et medium som så helt tydeligt fremstilles som kulturimport og den gør det medierefleksivt således at beskueren netop iscenesættes som medievant og medierefleksiv. Man kan hævde at *Krønikens* fremstilling af oprindelsesmyten faktisk er dekonstruktiv i og med det som vi nu forstår som det særegne udtryk for dansk nationshed, nemlig tv'et, oprindeligt var en kulturimport og som sådan for altid mærket af globalisering og fremmed oprindelse.

Not

1. Her skiller Svetlana Boym sig ud fra de andre nostalgi-teoretikere. Hun plæderer for at der findes nostalgiformer, der ikke ved de er nostalgi (mens eksempelvis Johanniesson hævder, at nostalgi altid er en følelse, der iagttager sig selv). En løsning på dette problem kunne være, at sige at den restorative nostalgi baseres på en fornægtelse af konstruktionen, mens den reflektive nostalgi snarere siger: jeg ved godt, men alligevel...

Litteratur

- Anderson, Benedict (2001) *Forestillede fællesskaber, refleksioner over nationalismens oprindelse og udbredelse*. København: Roskilde Universitetsforlag.
- Boym, Svetlana (2001) *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Bronfen, Elisabeth (1998) 'Turnings of Nostalgia: Sigmund Freud, Karl Jaspers, Pierre Janet' in *The Knotted Subject,*

Hysteria and its Discontents. New Jersey: Princeton University Press.

- Brown, Stephen; Kozinets, Robert V.; Sherry Jr, John F. (2003) 'Sell me the Old, Old Story: Retromarketing Management and the Art of Brand Revival', *Journal of Costumer Behaviour*, 2, pp. 133-147.
- Dayan, Daniel & Katz, Elihu (1992) *Media Events, The Life Broadcasting of History*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
- Gyldensted, Catrine (2006) 'Vi vil ikke se skandaler i *Krøniken*', Interview med Mogens Rukov, *Søndagsavisen*, 8. Januar, p. 5.
- Hutcheon, Linda (1998) 'Irony, Nostalgia and the Postmodern', in *UTEL*, University of Toronto English Library pp. 1-11. www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jansson, André (2004) *Globalisering – kommunikation och modernitet*. Lund: Studentlitteratur.

- Jerslev, Anne (2004) *Vi ses på tv. Medier og Intimitet*. København: Gyldendal.
- Johannisson, Karin (2001) *Nostalgia, en Känslas Historia*. Sverige: Bonnier Essä.
- Kincaid, Andrew (2005) 'Memory and the City: Urban Renewal and Literary Memoirs in Contemporary Dublin', in *College Literature* 32.2 (Spring) West Chester University, USA, pp. 16-42
- Knudsen, Britta Timm & Thomsen, Bodil Marie (2002) *Virkelighedshunger, nyrealismen i visuel optik*. København: Tiderne Skifter.
- Knudsen, Britta Timm (2004) 'Nostalg og (re)konstruktion', *Kontur* nr. 8, pp. 71-78. www.hum.au.dk/cek/kontur
- Lowenthal, David (1985) *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lury, Celia (1998) *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. London: Routledge.
- Rasmussen-Hornbek, Birgitte (2001) 'Hellere fladlus end nostalgi, om hjemvé og æstetik', i Madsen, Nielsen, Sørensen (eds.) *Jeg 'et og ordene*. Aarhus: Modtryk.
- Ricoeur, Paul (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Robertson, Roland (1995) 'Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity', in Featherstone, Lash and Robertson (eds.) *Global Modernities*. London: Sage. pp. 25-44.
- Storey, John (1999) *Cultural Consumption and Everyday Life*. London/Sydney/Auckland: Arnold.
- Storey, John (2003) *Inventing Popular Culture, From Folklore to Globalization*. Malden/UK: Blackwell.
- Tomlinson, John (1999) *Globalization and Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Williams, Linda (1991) 'Film Bodies: Gender, Genre, and Excess', *Film Quarterly* v. 44, Summer, p. 2-13.
- Zizek, Slavoj (1997) *The Plague of Fantasies*. New York: Verso