

Jørgen Stigel indleder sin artikel om tv-hybridgenrer mellem fakta og fiktion med nogle principielle betragtninger på faktion og dokumentar-drama, for derefter at analysere Steen Baadsgaards og Jørgen Pedersens udsendelse om Tvind "På sejrens vej", som et eksempel på en af de nye hybridgenrer.

Niels-Aage Nielsen kaster et blik tilbage på den tyske serie "Heimat", som blev vist i dansk tv i 11 afsnit for et års tid siden. Det er især tidsaspektet i serien som tages op: Hvordan skaber instruktøren Edgar Reitz sine tidsbilleder.

I de efterfølgende to artikler vendes blikket fra Danmarks Radio til de to store københavnske lokal-tv stationer. I en artikel om programfladens æstetik analyserer Stig Hjarvard og Henrik Søndergaard sammensætningen af sendefladerne i Kanal 2 og Weekend TV. Foruden at det er nye tv-stationer, de beskæftiger sig med, er det også en i danske sammenhænge ny tilgangsvinkel: At studere programflader. Amatør-æstetikken i de nye lokal-tvstationer belyses i det efterfølgende interview med Dino Raymond Hansen fra Det Danske Filmværksted. Hans udgangspunkt er erfaringerne fra programmet "Video-Journalen", som blev sendt i Kanal 2, men produceret af lokale grupper i filmværkstedets regi.

Dette nummer afsluttes med to mere service-prægede artikler med relation til temaet: TV-æstetik. Niels Aage Nielsen introducerer Gilles Deleuze's filmfilosofiske overvejelser, som de kommer til udtryk i bøgerne Cinéma I. L'Image-Mouvement og Cinéma II. L'Image-Temps. Og Peter Larsen giver en oversigt over semiologiens betydning for dansk medieforskning.

I anmeldelsessektionen sidst i nummeret behandles nogle aktuelle udgivelser med relation til temaet, bl.a. har Claus Westh skrevet en stor anmeldelse af Len Mastermans "Teaching about Television".

Redaktionen

TV-mediet mellem fiktion og fakta

Af Ingolf Gabold

Bag tv-producernes konkrete æstetiske overvejelser over, hvordan en historie skal præsenteres, ligger en række teoretiske refleksioner. Ingolf Gabold har med sine synspunkter på tv som udtryksmiddel, været med til at udvikle den begrebsdannelse, som anvendes i Danmarks Radios efteruddannelse af tv-producere.

I denne artikel bestemmer han med udgangspunkt i narratologiens aktant- og berettermodeller og med inspiration fra Lacans psykoanalytiske teorier forskellen mellem fiktions- og faktaprogrammer. Og derfra fortsætter han med at indkredse faktionens karakteristika, som en hybridform mellem fiktion og fakta.

"Drømmer jeg eller er jeg vågen?... Jeg vil forsøge at knibe mig i armen; gør det da ikke ondt, så drømmer jeg, gør det ondt, så drømmer jeg ikke. Jo jeg føler det; jeg er vågen, det kan jo ingen disputere mig; thi var jeg ikke vågen, så kunne jeg jo ikke ... Men hvorledes kan jeg dog være vågen, når jeg ret betænker alting?"

Jeppe i Baronens seng
fra Ludvig Holbergs
Jeppe på Bjerget
2. akt, 1. scene

"I have my veto-pen drawn, and ready for any tax increase that Congress might even think of sending up - and I have only one thing to say to the tax increases: GO AHEAD, MAKE MY DAY!"

Ronald Reagan i en
TV transmitteret tale
til den amerikanske
Kongres

Clint Eastwood (idet han trækker sin revolver mod gangsterne): "GO AHEAD,
MAKE MY DAY!"

fra Don Siegels film:
Dirty Harry

*It's funny how the colors of the real world only seems really real, when
you viddie them on a screen.*

Alex i Ludovicco insti-
tuttets biograf fra
Stanley Kubricks film:
A Clockwork Orange

Drømmer Jeppe - eller er han vågen?

Taler den politiske *realitets* Ronald Reagan igennem den filmiske
fiktions Dirty Harry - eller taler den filmiske *realitets* Dirty
Harry igennem den politiske *fiktions* Ronald Reagan ?

Har Alex ret: - er den *virkelige virkelighed* efterhånden blevet
en svag afglans af en film ? - og hvis ja !, hvad hjælper det
så, at Jeppe kniber sig i armen ?

Drøm og *virkelighed-realitet* og *fiktio*n blander sig i TV-medi-
ets *FAKTIONS* genre, det handler denne artikel om.

VIRKELIGHEDEN SOM SET GENNEM ET MENNESKE

Litteraturen gengiver "virkeligheden som set gennem et menneske.
Iberegnet dette menneskes *fantasmatik*". Således definere Grambye
og Sonne *fiktions* tekster (1). Denne definition mener jeg uden
videre, at kunne overføre på den *audiovisuelle textproduktion*
som er film- og TV-mediets. Men gælder denne definition kun den
fiktive audiovisuelle textproduktion, altså 'spillefilmen' og
'TV-dramaet' - hvorledes forholder det sig med den *faktuelle*
audiovisuelle textproduktion, d.v.s. 'dokumentarfilmen' og 'TV-
journalistikken' - gengives ikke også her "virkeligheden som set
gennem et menneske" ? Selvsagt, jo ! - og hvad med "dette men-
neskes *fantasmatik*". - strømmer den ikke med ud i den færdige
a/v-text ? Selvsagt, jo ! Jamen hvad er da forskellen på *fiktio*n
og *fakta*?

Grambye og Sonne skiller litteraturens effekter i 2 kattergorier:

Realitetseffekter (mimesis) og *Fiktionseffekter* (diegesis). Disse definitioner mener jeg ligeledes uden videre, at kunne overføre på den audiovisuelle tekstproduktion: - Realitetseffekterne (re-præsentationen af virkeligheden) som hørende til det *Cinematografiske niveau* og Fiktionseffekterne ("Der var engang ... til deres dages ende") som hørende til det *Diegetiske niveau* (2) (diegesen forstået som en psykoanalysens konception af narratologien; jf. senere). Det Cinematografiske niveau og det Diegetiske niveau fungerer naturligvis kun hver for sig i kraft af deres indbyrdes samhörighed og afhængighed. Deres relation og funktionmåde mener jeg skal ses som et Syntagmatisk (diegesen)-/Paradigmatisk (Cinematografien) forhold (3). Forholdet skal forstås således, at *Syntagme akser* - når den er færdigmonteret ved paradigmatiske til- og fravalg - udgøres af en række forløb (f.eks. Scener) på *Udsagns niveau* (tematik og narration) og at *Paradigme akser* ligeledes når den er færdigmonteret ved paradigmatiske til- og fravalg - udgøres af en række audiovisuelle gestalter (4) på *Udsigelses niveau* (udsigelse og diskurs (5)). Men er vi derved nærmere en skelnen mellem *fiktion* og *fakta* i den audiovisuelle tekstproduktion ?

DEN FANTASMATISKE PRODUKTION

Som tidligere nævnt er autoren's fantasmatik med i den audiovisuelle tekstproduktion, idet *den Fantasmatiske Produktion* (5) opstår i, og henhører det ubevidste som en *behovstilfredsstillelse*.

Uopfyldte ønsker er fantasiernes drivkraft, og enhver fantasi er en ønskeopfyldelse, et korrektiv til den utilfredsstillende virkelighed

skriver Freud i sin artikel om Digteren og Fantasierne (6). Denne "ønskeopfyldelse", dette "korrektiv" finder - som Fantasmatiske Produktion - en række former; Freud opererer med et antal fantasier i en hierarkisk lagdeling (7): - nederste lag er urfantasierne, over disse findes drømmen og hallucinationerne, og øverst dagdrømmen og andre former - som f.eks. den audiovisuelle tekstproduktion. Motoren i "fantasiernes drivkraft" er beskrevet af Lacan (8), som opstået i en *Spejlfase* i det seks til atten måneder gamle barn i den fase Lacan kalder *Den imaginære Orden*. Barnet bliver sig i denne fase sit JEG bevidst i forhold til en/den Anden (voksne) og sammenligner sin egen "uformåenhed" med den andens "formåen". Denne smertelige oplevelse fører til forstillingen om, at JEG kunne ønske MIG, at jeg var en/den Anden. JEG'et spaltes altså i et JEG og MIG - JEG'et *spejler sig i* MIG'et.

Den fantasmatiske produktion opstår altså i 'rummet' mellem JEG OG MIG som en behovstilfredsstillelse, hvor det 'utilfredse' JEG er *perciperende* det *perciperede* 'tilfredse' MIG. Vores ældste nedskrevne danske folkevise udtrykker på smukkeste vis det 'spil', som den fantasmatiske produktion altså er mellem JEG og MIG: "Drømte mig en drøm i nat ...", hvor JEG'ets fravær i teksten netop pointerer, at det - for at *tilfredsstille* MIG -, drømte en drøm, som skal opfylde MIG'et dets ønske "... om silke og ærlig pæl" - og vel at mærke for at JEG'et, i sin oplevelse af det lykkelige MIG, skal blive tilfredsstillet (5). "Ingen producerer noget uden sine fantasmer" - skriver Metz (9) og kan da derfor også sammenstille film, dagdrømme, hallucination og drøm, selvom der selvsagt er forskelle. Når dette endvidere sammenholdes med hans "det man kalder realiteten () er ikke andet end en helhed af koder" (10), kunne jeg passende slutte denne indledende manøvre til forståelse af Jeppes, Ronald Reagans og Alex' problemer med at orientere sig i *drøm, dagdrøm, film* og den *virkelige virkelighed* ved, med Schantz Lauridsen (11) at fastslå, - at

"den tilstand, filmtilskueren hensættes i, hverken er at sammenligne med drømmen, med dagdrømmen eller med den reelle perception (jeg går ud fra, at der her skal læses: perceptionen af det reelle IG) - men den minder på forskellig vis om alle disse tilstande. Den filmiske bevidsthedstilstand opløser modsætningerne mellem drøm, dagdrøm og reel perception og den tillader dem at overlappende hinanden, uden at de af den grund mister deres respektive særpræg. Noget sådant kan kun finde sted omkring noget pseudo-reelt, omkring "et sted, der består af handlinger, objekter, personer, en tid og et rum (), men som af egen drift præsenterer sig selv som en stor simulation, et ikke-reelt reelt; et 'miljø' med alle realitetens strukturer, som kun (og det på en permanent, eksplícit måde) mangler den specifikke komponent at være reelt" (Metz: *Le film de fiction et son spectateur*) (Denne oversættelse er som de øvrige Metz-tekster Schantz Lauridsens). Dette pseudo-reelle sted er fiktionens som sådan, det være sig den litterære fiktion eller den filmiske fiktion med dens lyd og billede; men med filmen som privilegeret agent".

FIKTION OG FAKTA

Vi ved altså nu, at forskellen på den virkelige virkelighed og den filmiske fiktion er, at sidstnævnte kun mangler den specifikke komponent at være reel. Dette faktum synes da også at være tilstrækkeligt for at give os en rimelig klar fornemmelse af, hvornår vi ser et landskab på en video-skærm, og hvornår vi ser et landskab ud ad vinduet (!). Men hvad med den del af den filmiske fiktion - der som genre - hævder at være faktisk, altså

dokumentarfilm og TV-journalistik - også den kan vi ifølge ovenstående skelne fra den virkelige virkelighed - men hvordan skelner vi de 2 filmiske *fiktions* genre fra hinanden - og frem for alt: hvordan skelner vi dem fra hinanden, når de 2 genrer *bevidst søges sammensmeltet*, enten ved 'dokumentarfilms-effekter' i 'spillefilmen', eller ved 'spillefilms-effekter' i 'dokumentarfilmen' ?

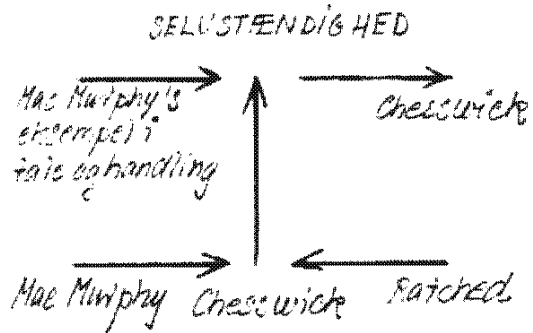
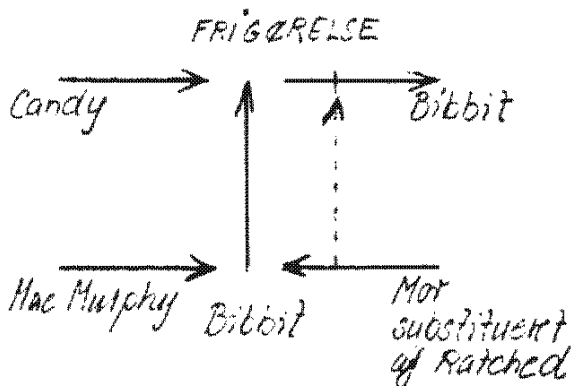
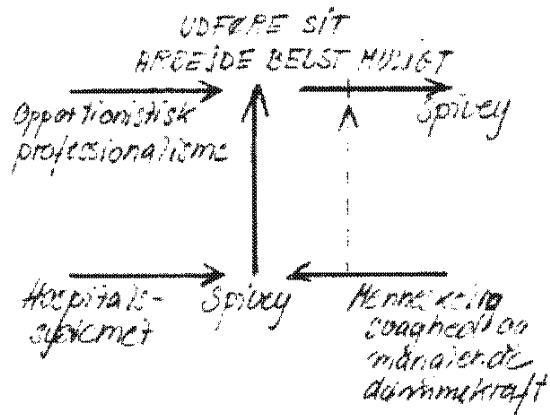
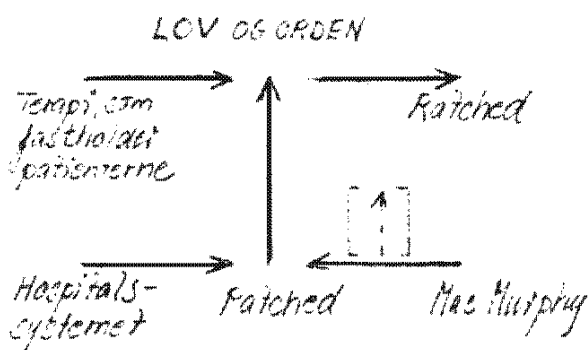
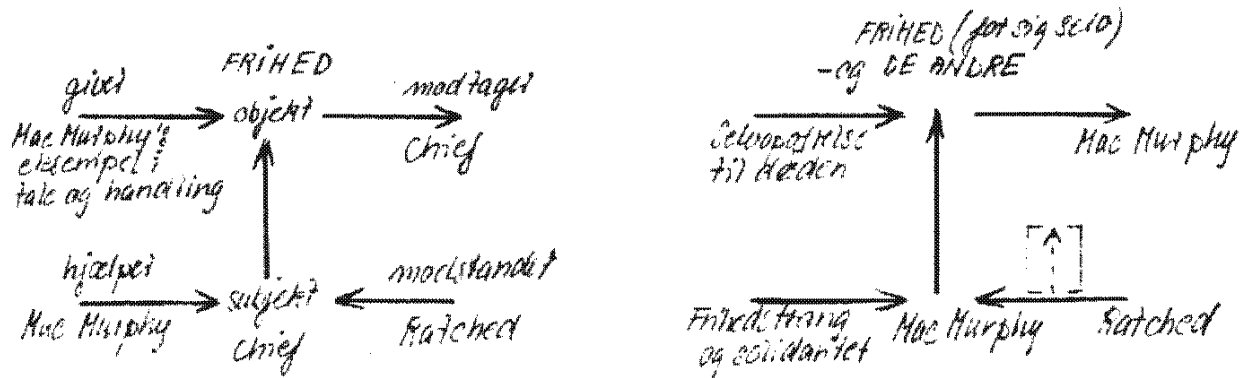
En metode til en skelnen synes at ligge i den tidligere nævnte konstruktion af det syntagmatiske diegese niveau og det paradigmatisk cinematografiske niveau, hvor der - når syntagmeakse og paradigmeakse 'konfronteres' - vil opstå rimeligt differentierbare *Udtryksskæder* (læs med Lacan: Signifiant-kæder) i den audiovisuelle tekstproduktion, disse vil kunne genkendes som tilhørende henholdsvis 'spillefilms'- og 'dokumentarfilms'- diskursivitet. (Forskellen i sådanne udtryksskæders diskursivitet ses/høres tydeligt, hvor begge former produceres i samme film som f.eks. i Pontecorvos: Slaget om Algier.) Men metoden er - i hvert fald når den skal bruges produktionselt - på et for 'højt' niveau, og er kun brugbar koblet med produktions design metoder (12). Derfor skal i nedenstående introduceres en metode på et (nødvendigt) 'lavere' niveau.

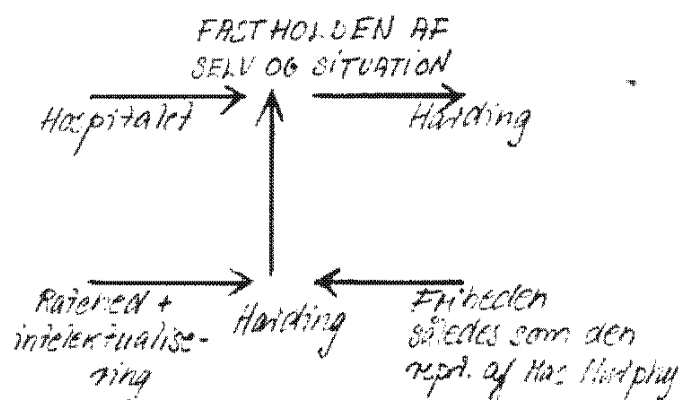
AKTANT MODELLEN

Siden Lajos Egri skrev sin bog *The Art of Dramatic Writing* (13) i slutningen af 40'erne, har ordet *Præmis* indenfor dramaturgien tumlet rundt som en - alt efter det temperament der tog ordet i sin mund - uhyre subjektiv 'tolkning' af et audiovisuelt programs *budskab* eller *morale*. Ved at anvende Greimas' *Aktant model* (14) som *konstruktionsprincip* for en *Præmis* - således som det her vil blive demonstreret - mener jeg bestemt ikke at have objektiviseret tolkningen af budskab/morale; men kun at have givet mulighed for en nødvendig *disciplinering af subjektiviteten* både analytisk og produktionselt (15).

Min måde at anvende aktant modellen på er ikke bundet til den greimasianske narratologi - den er snarere udsprunget af en *psykoanalytisk konception* af narratologien (læst igennem Lacan): som *subjekt* aktantens lidelses- eller glædesfyldte vej frem mod sit *objekt*. Med andre ord: aktanterne ses med focus i 'det passionerede subjekts' *udvikling til opnåelse af objektet* til forskel fra Greimas' overvejende focus i *transporten af objektet* mellem 2 modsat valoriserede universer ved hjælp af en *transportør*. Ligesom Greimas går jeg udfra en *mangelposition* som igangsætter af diegesen, men vel at mærke en *mangelposition i/ved/omkring subjektet*, og altså ikke som hos Greimas en *mangelposition i et univers opstået ved et frarøvet objekt*, der så af en *transportør* bringes tilbage for at genoprette den brudte orden.

Lad os, med udgangspunkt i Milos Formans film GØGEREDEN, se hvordan aktant modellen bringes i anvendelse ud fra ovennævnte:
 - på Udsagns niveau arbejder Forman med en tematik, hvis hovedbegreber er *Frihed/Tvang* - og udsprunget heraf en række narrative forløb, der går fra Tvang til Frihed (eller forsøger at hindre Frihed, respektive fastholde Tvang). 7 subjekt aktanter og dermed aktantmodeller er interessante:



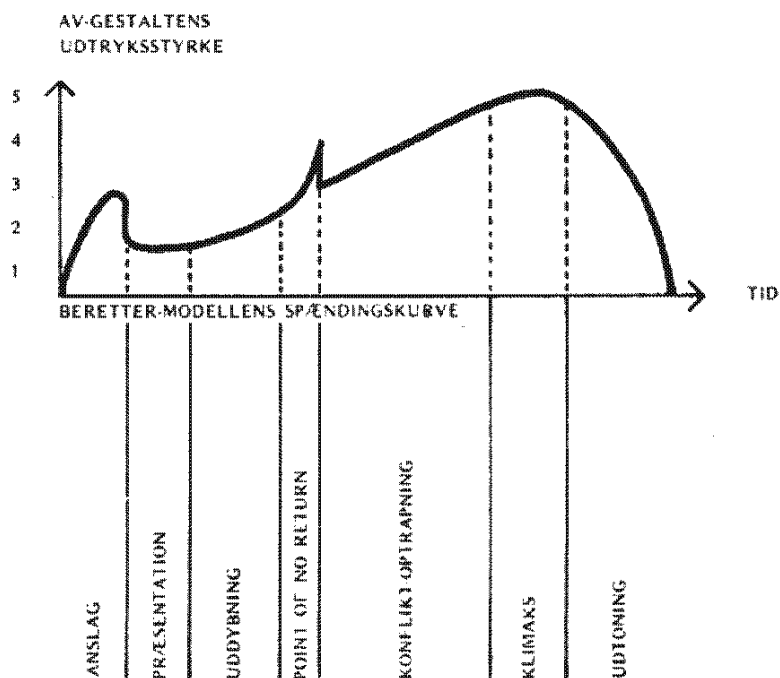


(Som det fremgår af udfyldningen af disse aktantmodeller foregår den efter bestemte spilleregler, der tilstræber: - at hjælperpositionen og modstanderpositionen besættes med aktanter med CPR-nr. eller Matrikel.nr., - at giverpositionen besættes med en aktant, der udspringer af hjælper aktanten, enten på et højere abstraktionsniveau eller som institutionalisering - at subjekt positionens aktant altid er identiske med modtager positionens aktant, - og at vi iøvrigt taler om 'happy end' når subjektet modtager objektet, og om 'tragedie' når subjektet hindres af modstander positionens aktant (angivet med \uparrow) i at modtage objektet). De 4 af disse subjekt aktanter (Chief, Mac Murphy, Bibbit, Chesswick) bevæger sig fra Tvang til Frihed/Frigørelse/Selvstændighed, har altså samme retning frem mod ens valoriserede objekter, - 3 af subjektaktanterne ses enten at forhindre opnåelsen (Ratched) eller ikke ville samme objekt som de andre (Spevey, Harding). Såvidt tematik og narration i delforløb - men for hele diegesen fra filmens start til slutning oplever vi en *overordnet aktant model* og dermed en *overordnet Præmis for filmen* nemlig (således som vel de fleste oplever filmen) den, hvori Mac Murphy besætter subjekt positionen - i sætningskonstruktion kunne den lyde: Det er muligt for et menneske (subjekt aktant), - i kraft af frihedstrang, solidaritet (hjelper aktant) og selvopofrelse (giver aktant), - at opnå Frihed for andre mennesker (objekt aktant), til trods for et stærkt og autoritært magt-system (modstander aktant), - men det kan koste livet (\uparrow).

Præmis'en er velkendt både fra anden fiktion og også (naturligvis) fra den virkelige virkelighed, nemlig: Præmis'en for den politiske martyr, og den tematik og de forløb, der udspinder sig omkring ham/hende.

EN ALMEN BERETTERMODEL

Når denne tolkning fremkommer som filmens overordnede Præmis, skyldes det at aktant modellen - med Mac Murphy som subjekt - styrkes af en Berettermodel der - som en matrix - strukturerer diegesen. Meget tyder på, at langt de fleste beretninger der produceres (og er blevet produceret) i den vestlige hemisfære struktureres af denne Berettermodel (16), som er en spændingskurve i 7 faser med 3 peaks (den er så at sige subjektets 'spor på dets vej' frem mod objektet):



ANSLAGET

(1. peak) er en overenskomst mellem autor og publikum om, hvad tematik og narration skal omhandle (i Gøgereden: Frihed = et bjerglandskab og Tvang = sovende, medicinerede patienter).

PRÆSENTATION

af personer, relationer og miljø(er).

UDDYBNING

identifikation med det præsenterede - for og imod.

POINT OF NO RETURN

(2. peak) her når subjekt aktanten et vendepunkt, som lader det og os (ind-) se hvad det er for et objekt, der står på spil (i Gøgereden: Mac Murphy, der tror han har 68 dage tilbage på Hospitalet, får at vide, at Systemet kan beholde ham så længe det vil) og dette fører til

KONFLIKTOPTRAPNINGEN

der blotlægger subjekt aktantens og modstander/hjælper aktantens åbenlyse konflikt indtil det afgørende slag skal slås i

KLIMAKS

(3. peak) hvor styrkeprøven udløses til triumf for subjektet, fordi det opnår sit objekt (happy end) eller til triumf for modstanderen, fordi den hindrer subjektet i at modtage objektet (tragedie) (i Gøgereden: Chief 'afliver' den lobektomerede Mac Murphy og smadrer sig vej til Friheden)

UDTONING

her gives den sidste mulighed for identifikation: - *for* subjekt og hjælper - *imod* modstander.

Sammenfattende kunne man sige: at problematiseringen af subjektets vilkår i diegesens tematik og narrative forløb, afsætter Berettermodellen som (en subjektets) spændingskurve, der aftegnes ved forløb af audiovisuelle gestalter med vekslende udtryksstyrke i cinematografiens udsigelse og diskursivitet.

Vi har i ovenstående set *aktantmodellen på Udsagns niveau* som konstruktionsgrundlag for den ideologiske håndfæstning. Præmis'en er - vi skal nu se *aktantmodellen på Udsigelses niveau* som redskab til genrebestemmelse af den audiovisuelle tekstproduktions diskursivitet.

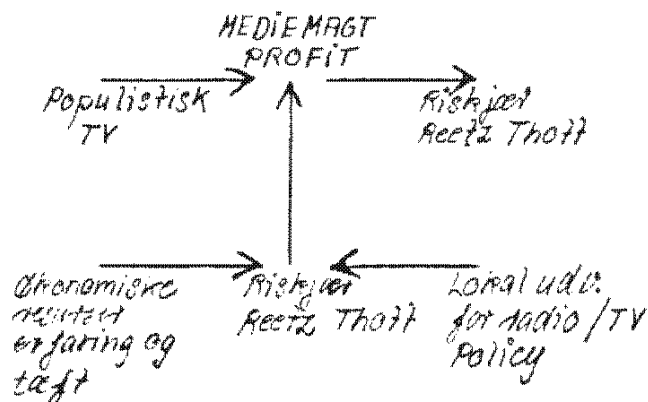
FRA FIKTION TIL FAKTA

I nedenstående har jeg som det næste eksempel - et fakta program - valgt et indslag fra DR's TV-A afdelings Søndagsavis (sendt den 16. september 1984) Indslaget, der er produceret af Lasse Ellegård, drejer sig om mændene bag den københavnske radiostation "VOICE" og deres bestræbelser på at få sendetilladelse til en TV-kanal (senere KANAL 2).

Udgangspunktet for Ellegård er, at de 2 VOICE-direktører Klaus Riskjær Petersen og Otto baron Reetz Thott har modtaget advarsler fra kulturministerens lokal radio/TV-udvalg for at have reklameret i æteren. Udsagns niveauets tematik omhandler:

nærradiomiljøer - grasrødder, overfor veletablerede lokal TV overfor TV monopolet i DR
betaling via reklamer eller dekoder overfor betaling via licens.

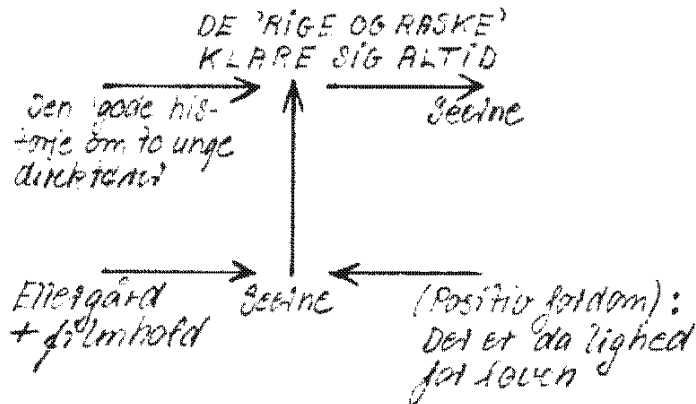
Narrationens delforløb omhandler: VOICE's arbejdsvilkår/bemanding/sendefaldeforf/samt primært de 2 direktører. Indlæsningen i aktant modellen - støttet af den generelle Berettermodel (som her, ligesom i de efterfølgende eksempler ikke vil blive påvist) - ser således ud:



I sætningskonstruktion kunne Præmis'en lyde: Det er muligt for 2 unge driftige mennesker at opnå mediemagt og profit, i kraft af økonomiske ressourcer, forretningserfaring og tæft, til trods for lokaludvalgets policy for nær(radio)stationer.

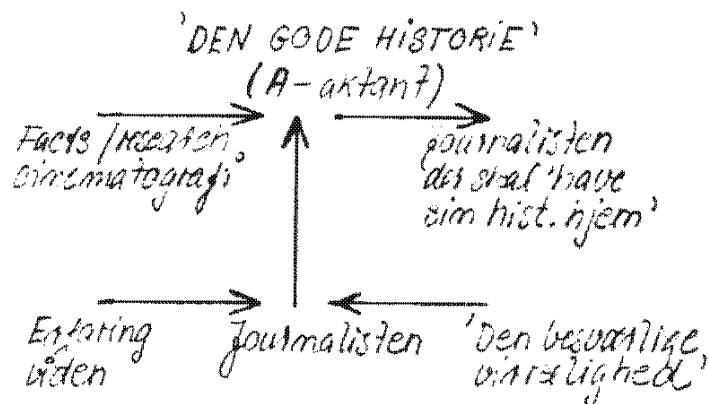
Men det er faktisk ikke det budskab vi modtager som seere af Ellegårds indslag - det er snarere: De 'rige og raske' 'the jet-set' klarer sig altid i kraft af deres smartness og sans for at give folk, hvad de vil have - uanset folkevalgte repræsentanters policy i forvaltningen af en lov.

Med andre ord Udsigelsens diskursivitet - d.v.s. udsigelsens instanser Ellegård, fotograf og redigeringstekniker - giver os som seere mere med på vejen. Indlæsning i aktantmodellen ser således ud:



Der er i dette 3 pointer: 1) i et faktaprogram sættes SEEREN i subjekt aktantens position af den færdige audiovisuelle text 2) journalisten bliver herved SEERENS hjælper frem mod et - af journalisten valgt - objekt der som regel er mere generelt end den specifikke "gode historie", der indsættes på giver aktantens position 3) SEEREN bærer modstanderen i sig som a) Uvidenhed b) Skepsis c) Fordomme i forhold til det af journalisten valgte emne.

Der henstår nu blot at se nærmere på Udsigelsens 1. person(er) i forhold til 'den gode histories' Udsagn (herefter kaldt A-aktant niveauet) og det færdige programs Diskursivitet, således som det opleves af OS som SEERE (herefter kaldet C-aktant niveauet). Udsigelsen finder sted i B-aktant niveauet og indlæsningen i modellen ser således ud:



I B-aktant niveauet har JOURNALISTEN besat subjekt aktantens position og har som objekt at skulle fortælle "den gode historie" (altså A-aktanten), som journalisten gerne skulle modtage (som det hedder i journalist jargon: 'at få historien hjem') - for at kunne (videre-)give den som objekt (af mere generel karakter) til SEEREN på C-aktant niveauet JOURNALISTEN har som modstander "den besværlige virkelighed" (medvirkende, vejret, produktionsomstændigheder etc.). Som giver af objektet har JOURNALISTEN sin research og sine facts og ikke mindst cinematografiens Diskursivitet. Som hjælper har JOURNALISTEN sin egen erfaring og viden d.v.s. ROLLESPILS-viden og STRATEGI-erfaring (17).

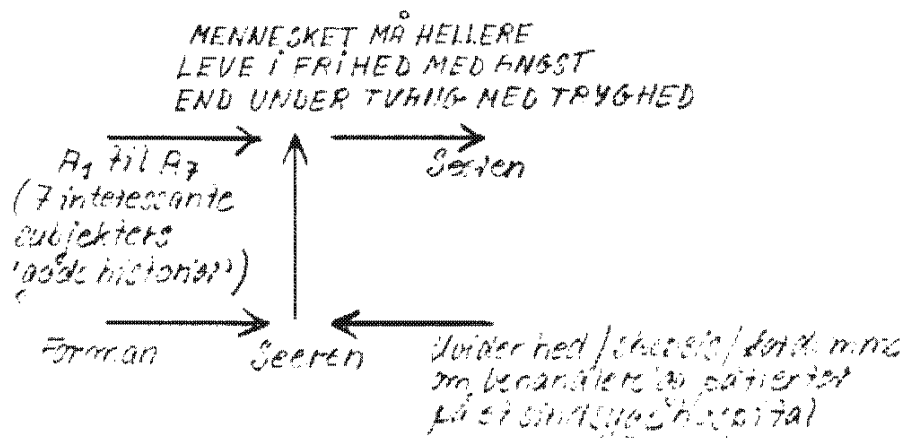
I indslaget om 'VOICE' spiller både giverposition og hjælperposition på velvalgte strenge for at opnå C-aktant niveauets effekt på SEERNE: Ellegård spiller 2 ROLLER a) 'dumpepeter' overfor de 2 direktører i interview'ene b) 'kritisk/skeptisk' i sine off screen kommentarer - STRATEGISK velplacerede som indskud, når A-aktant niveauets medvirkende ikke kan/vil eller må agere. Cinematografien mimer en reklamefilmsvirkelighed, der lægger sig tæt op af A-aktant niveauets medvirkende.

Med andre ord: - et faktaprogram, d.v.s. en dokumentarfilm eller et stykke TV-journalistik, skal indlæses i 3 aktantmodel niveauer.

Adskiller det sig af den grund fra fiktionsprogrammet, d.v.s. spillefilmen ?

FRA FAKTA TIL FIKTION

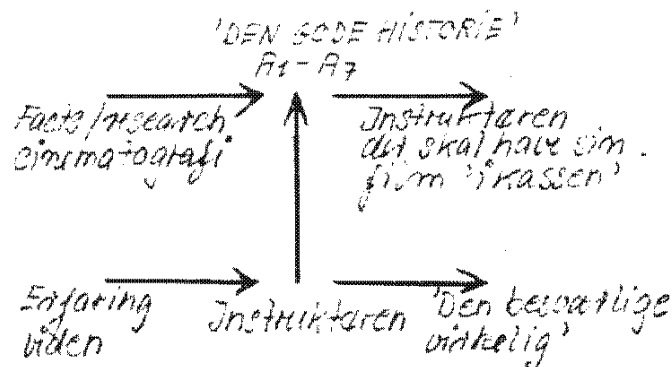
Hvis vi vender tilbage til Formans GØGEREDEN, har vi allerede set en række 'gode historier' på A-aktant niveau - en af disse viste sig at være overordnet og formulerede dermed filmens Præmis. Men lad os se, hvad der sker, hvis vi - som i Ellegårds journalistiske indslag - indlæser GØGEREDEN i et C-aktant niveau:



I sætningskonstruktion kunne Præmis'en lyde: I kraft af FORMAN er det muligt at bringe SEEREN til erkendelse af, at mennesket skal leve i Frihed med sin eventuelle angst, og at trygheden under Tvang ikke er menneskeværdig, - dette skal mennesket kæmpe for indtil døden - til trods for VORES (seeren) (alles) trang til tryghed. (Hvad angår Behandlersystemet får vi - alt efter ideologi - bekræftet eller afkræftet vore Fordomme.)

Som det fremgår opnår vi egentlig ikke nogen ny væsentlig information - i forhold til vores allerede opnåede - ved at konstruere en Præmis på C-aktant niveau, og det er da også en pointe omkring fiktion.

Hvorledes forholder det sig nu med B-aktant niveauet i Formans fiktion:



Hvis vi sammenligner INSTRUKTØRENS aktant-niveau med JOURNALISTENS, vil vi se, at alt det der er spændende i JOURNALISTENS rollespil, strategi og hele holdets arbejde med diskursiviteten i det cinematografiske niveau - kun er spændende fordi det er synligt med INSTRUKTØRENS B-aktant niveau er det omvendt - det er kun spændende fordi det er usynligt.

Det er da også en pointe, at B-aktant niveauet i fiktion 'holdes skjult' for tilskueren. Den alsteds nærværende INSTRUKTØR er så 'tydelig', at han glimre ved sit fravær. Hele hemmeligheden ved den effekt (eller snarere affekt) fiktion har på tilskueren er, at INSTRUKTØREN kun lader sig fremanalysere og hvis det sker - så er affekten hos tilskueren som væk ved et (modsatrettet) trykleslag.

Vi kan altså - inden vi bevæger os ind på formålet med denne artikel: FAKTION - konkludere nogle tendenser i forholdet mellem Fiktion og Fakta:

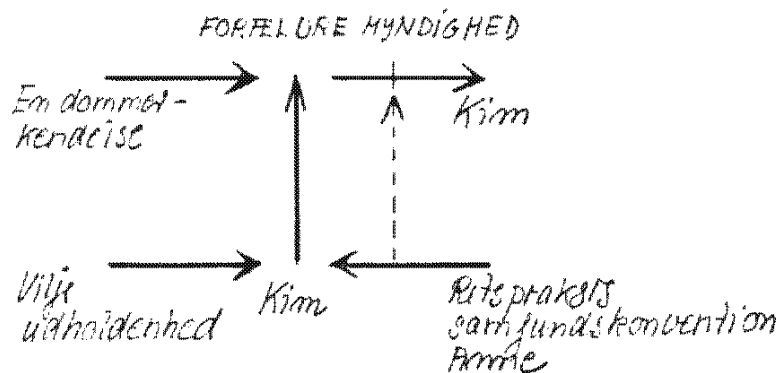
FIKTION er: når A-aktant niveau og C-aktant niveau glider ind over hinanden til sammenfald og B-aktant niveauet holdes skjult.

FAKTA er: når A-aktant niveau og C-aktant niveau opleves tydeligt adskilte og B-aktant niveauet er synligt.

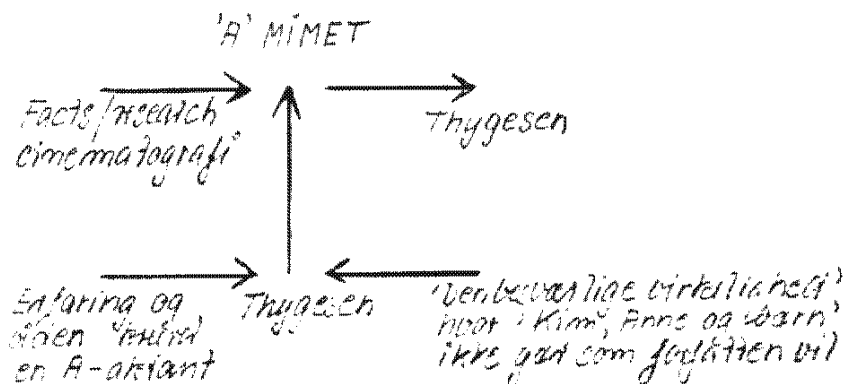
TV-MEDIET MELLEM FIKTION OG FAKTA

TV-mediet er - med sit produktionsforhold i Radioorganisationerne - blevet brugt til 1) oplæsning af nyheder med billeder til 2) adaptation til mediet af mere eller mindre 'kukasset' teater 3) afliring - i forkert format - af spillefilm. TV-mediets egentlige selvstændige kreationer er *MUSIK/ART-videoen* og *FAKTIONS genren* - *MUSIK/ART-videoen* fordi den p.g.a. sit tidslige format ikke kunne skabes til et biografpublikum - *FAKTIONS genren* fordi den i samlet form repræsenterer en hel aften TV-sendeplade; *FAKTION* er nemlig en genre, som bevidst *glider* mellem fiktion og fakta. De berømteste eksempler - og vel også de tidligste - på genren blev skabt af Peter Watkins f.eks. *Punishment Park* fra 1971 (sendt i dansk tv 26. januar 1973). I midlertid har dansk tv igennem årene også arbejdet med genren - og med stort held: tidligt TV-kulturafdelingens Poul Martinsen og senere især Børne og Ungdomsafdelingen TV's Per Schultz og Poul Nesgaard - men lad os begynde i TV-teatret. I 1983 til 1984 producerede TV-teatret 3 TV-spil af henholdsvis Charlotte Strandgård "*Livets pris*" (sendt 12. marts 1984), Peter og Stig Thorsboe "*Hver dag forsvinder*" (sendt 19. marts 1984) og Erik Thygesen "*Hver fjerde week-end*" (sendt 26. marts 1984), alle instruerede af Svend Abrahamsen og Hans Kristensen med et fælles Plot: - nemlig, at et mindre TV-selskab '*DAN-TV*', af den mere hårdtslående og sensationshungrende journalistiske observans fortalte '*historierne*'. Thygesens "*Hver fjerde week-end*" har '*en god historie*', som af en *DAN-TV* journalist kunne være hentet i den virkelige virkelighed:

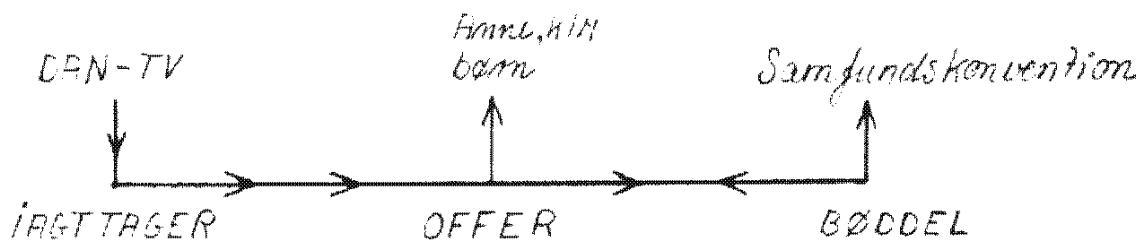
Kim og Anne er blevet skilt, hun fik tilkendt forældreretten over ægteparrets 2 børn, der vel er 4-5 år. Kim synes Anne misrygter børnene - har hun lidt dårlige nerver? - er hun for afhængig af sin far, der bor på samme vej i den lille provinsby? Kim søger med sagførebestand at få udvidet samkvemsretten med børnene - med henblik på at overtage forældremyndigheden. Anne (og hendes far kæmper imod) - og sagføreren, som henholder sig til retspraksis, svigter fordi han på forhånd ikke mener, at Kim har en chance. Alt ender i sorteste tragedie: Anne i et forsternet nervesammenbrud, begge børn tvangsfjernes til anbringelse på børnehjem, Kim forsvinder. Indlæst i aktant modellens A-niveau ser '*den gode historie*' således ud:



Som allerede nævnt kunne en journalist have hentet denne sørgelige historie ud fra den virkelige virkelighed, hvor mangen en Kim vil kunne nikke genkendende til det her berettede - men denne 'gode historie' er kreeret af Thygesen på aktantmodellens B-niveau, som tager sig således ud:

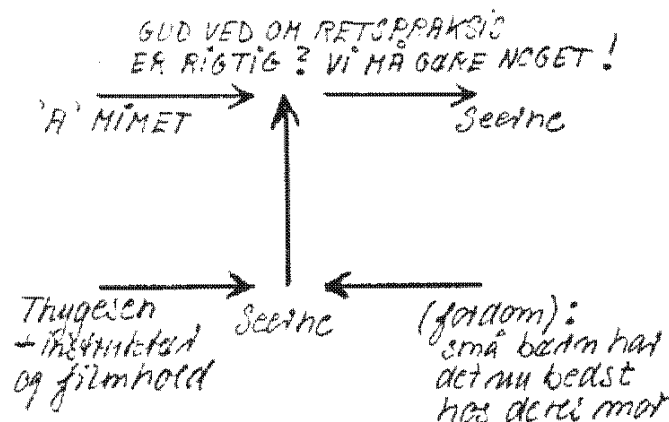


Endnu ligner dette B-aktant niveau til forveksling Formans - også han har (sammen med Ken Kesey) kreeret 'en god historie', som han - som mimerede historier fra virkeligheden - skal 'have i kassen'. Men der henstår at se på giveraktantens cinematografi: - Instruktørerne har med deres kreerede fortæller: DAN-TV, skabt en dramaturgi, hvis formel ser således ud:



Denne konstruktion er skæbnetung med sin indbyggede afhængighed mellem OFFER og BØDDEL på henholdsvis subjektaktantens position og modstander aktantens position, samt sin passivt, nysgerrige IAGTTAGER på hjælper aktantens position - konstruktionen for en 'født' tragedie.

Denne konstruktion ses ligeledes i fiktion, men når den som her opstår ved en cinematografisk diskusivitet der "overdrevent mimer" dokumentargenrens særegenheder, så opstår FAKTIONENS 1. trin. Og hvad er så det? Faktionens 1. trin er bevidst brug af en række koder, der tilhører den audiovisuelle tekstproduktion vi kender som 'dokumentarfilm': 1) de medvirkende kigger i kameraet 2) fotografen foretager pludselige ruschs, fordi der opstår ikke beregnede uforudsigelige hændelser 3) ikke alt for 'pæne' beskæringer - intet er jo prøvet igennem i et fastlagt arrangement 4) ikke alle indstillinger holder focus, idet de medvirkende ikke har 'mærker' at gå og stå på. Dette - sammenholdt med A-aktant niveauets tematik og narrative forløb - gør at der opstår en affekt hos seeren, der har en C-aktant niveauets effekt til følge.

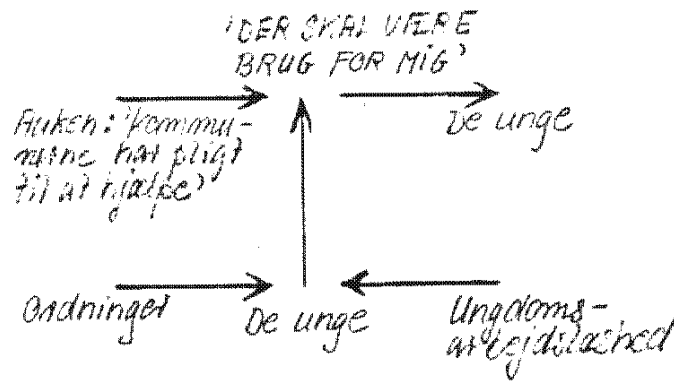


Den effekt der her udløses hos seerne, ville næppe have haft den samme affekt hvis vi havde set den virkelige virkeligheds 'KIM' på skærmen i et studie-interview med indlagte dokumentarafsnit af fraskilt hustru og børn -og affekt på et stofområde (d.v.s. en tematik) hvor der ingen affekt længere er hos SEERNE -ja det er netop hensigten med FAKTIONENS genren.

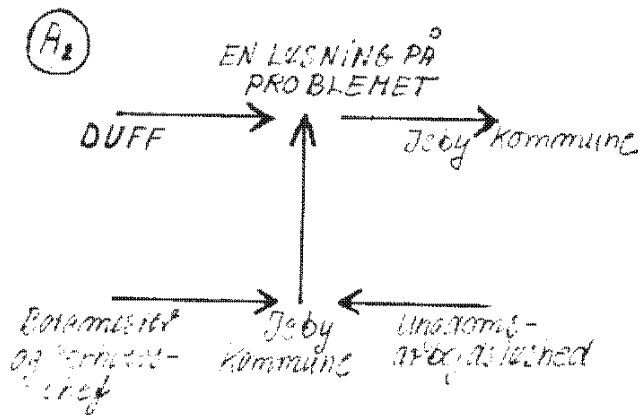
FAKTA EFFEKT VED FIKTIONENS AFFEKT

Hvem gider f.eks. for syttende gang at køre den sammen traurige historie om unge mennesker, der ikke kan få arbejde i vel-færds-Danmark. Per Schultz ved at han vil få kommunikationsproblemer med sine 'gode historier' om ungdomsarbejdsløse - men fortælles skal de - atter og atter - indtil politikere og andre ansvarlige har fundet en løsning.

Indlæsning i aktant modellen af de mange 'gode historier', som vi - igennem Per Schultz' interviews med en række unge arbejdsløse - hører/ser i TV-programmet DET ER EN KOLD TID (1981), ser samlet således ud:

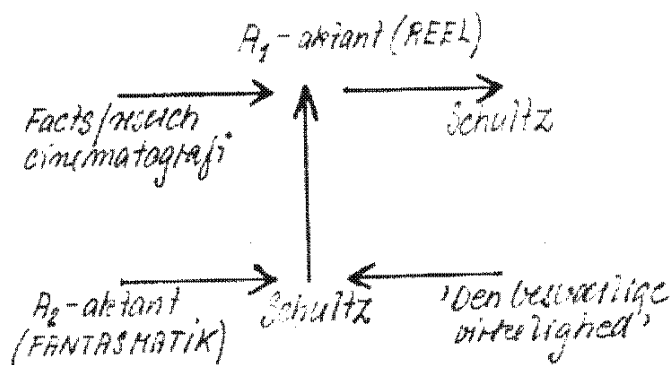


Såvidt A-aktant niveauet, som man jo hurtigt kan beregne et C-aktant niveau ud fra - ingen effekt hos SEERNE ! de har set dette stofområde behandlet (for) mange gange. Og her kommer FAKTIONS genren så Per Schultz til hjælp: -han kreerer på B-aktant niveauet en ny 'god historie', som ren fantasmatisk produktion. Indlæst i aktant modellen ser den således ud:

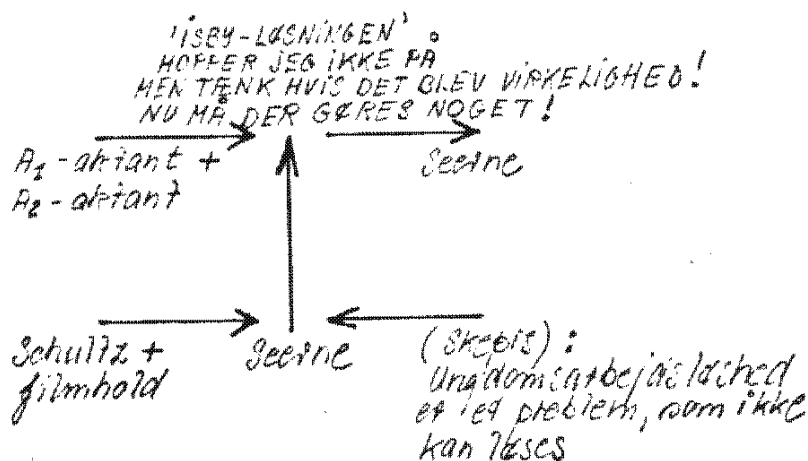


Isby kommune har ved sin driftige borgmester og fremsynede erhvervschef fundet en løsning på ungdomsarbejdsløsheden - løsningen er DUFF: DANSK UNGDOMS FÆLLESFRYS. Kommunen har lejet sig ind i Slagteriets frysehus og her nedfryses så de unge mennesker til bedre tider. En enkelt familie i Isby synes dog, det er lidt upersonligt med alle de unge i fryseposer på rad og række i frysehuset - de har derfor nedfrosset deres datter i egen kumefryser i hjemmets kælder. (Havde det ikke været for sidstnævnte lille historie, ville mere naive sjæle muligvis være hoppet på denne limpind.)

Og hermed er vi så nået til FAKTIONs genrens 2. trin - indlæst i B-aktant niveauet ser det således ud:



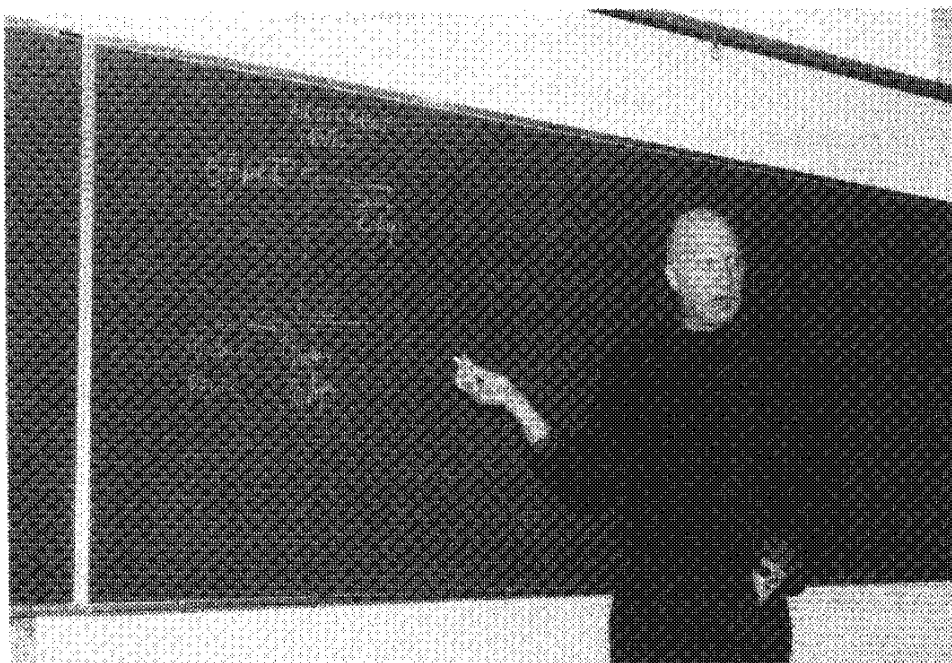
Den affekt der opstår hos SEERNE ved interpolation af den reelle "historie", som de ungdomsarbejdsløse er subjekt i - med den fantasmatiske produktion som Isby kommune er subjekt i - udløser C-aktant niveau effekt. Denne effekt underbygges yderligere ved cinematografien, der i Isby-historien mimer dokumentarfilm genrens diskursivitet i en sådan grad, at vi ikke kan se/høre forskel på de 2 historier



Og hermed kan vi konkludere:

FAKTION er:

- (1. trin) når B-aktant niveauets giverposition Cinematografien mimer en diskursivitet, som vi (gen-)kender som tilhørende dokumentarfilmens koder samt
- (2. trin) når der på B-aktant niveauets hjælperposition Diegesen kreeres en fantasmatisk produktion, der interpoleres med en reel 'historie' hentet fra virkeligheden. Hensigten hermed er at opnå en C-aktant niveauets effekt.



Ingolf Gabold på seminaret i marts 1986

FAKTIONS genren har selvsagt store etiske implikationer - den bevidste glidning mellem fakta og fiktion vil ofte stille SEEREN i situationer, hvor han må spørge sig, om han skal tro sine øjne og øre - men just heri ligger også FAKTIONENS FASCINATION.

HENVISNINGER OG NOTER

1. Christian Grambye/Harley Sonne: Grundbegreber i nyere tekstvidenskab. Meddelelser fra Dansklærerforeningen 1/1980
2. Jens Toft: At (be-)gribe realiteten 1982
3. Denne tankegang må ikke forveksles med den, der førte Metz frem til STORSYNTAGMATIKKEN. Søren Kjørups betragtning af Storsyntagmatikken - der som analysemåde kan lignes med "at sætte krydser og boller under udsagnsled og grundled i en novelle" - er jeg ganske enig i. Jeg anbefaler derfor i denne sammenhæng at 'nøjes' med Palle Schantz Lauridsens gennemgang. Se 11.
4. Knud Franck/Ingolf Gabold: TV SOM UDTRYKSMIDDEL II, Personalekursus, Danmarks Radio, 1984 ©

5. Bent Rosenbaum/Harley Sonne: Det er et bånd der taler. Gyldendal 1979.
6. Sigmund Freud in Jørgen Dines Johansen: Psykoanalyse, litteratur, tekstteori. Borgen 1977.
7. Sigmund Freud: Drømmetydning. Reitzel 1974.
8. Jacques Lacan: Det ubevidste sprog. Rhodos 1973.
9. Christian Metz: Le signifiant imaginaire (ialt 4 artikler) Union Generale 1977.
10. Christian Metz: Langage et cinéma. Larousse 1971.
11. Palle Schantz Lauridsen: Christian Metz' Filmsemiotik. Filmvidenskabelig Årbog 1984.
12. Ronnie Engstrøm/Knud Franck/Ingolf Gabold/Hans Chr. Lindholm: TV SOM UDTRYKSMIDDEL III, Personalekursus, Danmarks Radio, 1986 ©
13. Lajos Egri: The Art of Dramatic Writing. Simon and Schuster - ny udgave New York 1960.
14. Grodal/Knudsen/Reider: Tekststrukturer 1974 Borgen.
15. Ingolf Gabold: TV SOM UDTRYKSMIDDEL I, Personalekursus, Danmarks Radio 1982 ©
16. Berettermodellen er formuleret af den svenske dramaturg Karl Johan Seth.
17. Peter Harms Larsen: fortælleteknik radio, Personalekursus, Danmarks Radio, 1984 ©

1986 © Ingolf Gabold, Personalekursus, Danmarks Radio

Når virkeligheden kommer i vejen

DE ÆSTETISKE MULIGHEDER OG GRÆNSER INDENFOR DAN-
MARKS RADIO, BL.A. MED HENBLIK PÅ "VOKSDUGEN"

Af John Carlsen og Bo Damgaard

Når de æstetiske overvejelser skal udmøntes i konkrete programmer, kommer virkeligheden ofte i vejen. John Carlsen og Bo Damgaard skriver i denne artikel med udgangspunkt i deres egne erfaringer, især omkring deres sidste fællesprojekt "Voksdugen", om muligheder og grænser for at overskride de normer, som ligger i Danmarks Radio. De refererer til det i marts afholdte seminar om tv-æstetik og henviser direkte til den i forordet citerede indbydelse, når de harcelerer over medieforskningens sendrægtighed til at tage tv-æstetikken op.

I spørger, om man kan tale om en øget æstetisk bevidsthed hos publikum i disse tider med eksplosionen af amatør- og lokal-TV, musikvideoerne osv. Man kan ihvertfald tale om en øget interesse for TV-udtryksformerne og altså en øget æstetisk interesse blandt forskere og studerende. Rent faktisk er vi da nogle stykker, der gennem 5-6-7-8-9 år har bestræbt os meget på, at udtrykke os via TV-mediet og finde måder, hvorpå vi nu kunne fortælle en historie.

Vores interesse har været tilstede længe - synes vi selv. Jeres er måske af nyere dato? Dette er ikke sagt af bitterhed, men blot for at give et lille memo til det tidspunkt, hvor I vil skrive Jeres egen forskningshistorie. Som producenter, der lægger programmer til rette, har vi skam brug for respons fra akkurat medieforskningen, men har som oftest måttet spejde forgæves efter den. Først indenfor de sidste 3 måske 4 år er der kommet hul i-