

# TV-Hybridgenrer mellem fakta og fiktion

Af Jørgen Stigel

*I denne artikel behandler Jørgen Stigel de seneste års udvikling i nogle af fjernsynets genrer. Hans synsvinkel er den, at tv-mediet først nu er ved at etablere sine "egne" genrer, f.eks. faktion og docu-drama - der ved første øjekast tager sig ud som blandinger af de genrer, vi kender fra andre medier. Efter en indledende diskussion af de vilkår, der gælder for faktaformidling i et stadig mere underholdningspræget tv-univers, analyserer Jørgen Stigel nogle nyere danske eksempler på dybdeborende research-journalistik, med hovedvægten på Sten Baadsgaard og Jørgen Pedersens udsendelse om Tvind.*

TV-mediet har arvet størsteparten af de genrer og udtryksmåder, der indgår i programfladen, fra andre medier: dagspresse, radio, teater, film. Der er så at sige blot blevet sat TV- foran: TV-avis, TV-teater, TV-reportage osv.

Takket være de tekniske redigeringsmuligheder er TV blevet et ligeså redigeret medie, som alle andre. Mediets særlige æstetiske muligheder i forhold til dets tidligere karakter af direkte her og nu autencitet bliver dermed påtrængende. Mediet kommer ud i balancegange og problemstillinger mellem fakta og fiktion og mediet omformer hidtidige givne genrer, fordi billedsiden med dens arrangementer, klipning og montager sætter betydningsdimensioner i sving, som ikke er indkalkuleret i de oprindelige genredistinktioner. Genrebetegnelserne forbliver formelt de samme. Reelt og indholdsmæssigt unddrager de sig de

afgrænsninger, som genrebetegnelserne søger at være udtryk for. Et af de grundlæggende skel, der hermed er under nedbrydning og omformning, er skellet mellem de fakta- og de fiktionsorienterede genrer. TV-genrerne bliver som tendens til hybridgenrer mellem fakta og fiktion, hvor selve den æstetiske udformning kommer til at spille (d)en afgørende rolle for sagsfremstillingen.

### TV-hybridgenrer

TV-hybridgenrer er programtyper, der benytter både de fakta- og fiktionsorienterede genrers fremstillingsformer. Det kan enten ske ved, at faktaprogrammet (f.eks. aktualitetsudsendelsen) låner af fiktionsprogrammets (f.eks. TV-seriens eller spillefilmens) fremstillingsmåder eller omvendt: ved at fiktionsprogrammet (TV-dramaet) låner faktaprogrammets (TV-reportagens) fremstillingsmåder. Hensigten i første tilfælde kan være at gøre faktaprogrammet mere underholdende og fortællende og dermed lette tilegnelsen af indholdet. Hensigten i andet tilfælde kan være, at fiktionsprogrammet får noget af samme effekt som faktaprogrammet: at vække til debat. Således kan også rent fiktive eller rekonstruerede passager være indlejret i faktaprogrammet for at gøre problemstillinger levende og anskuelige. En del af hybridgenrerne spiller endvidere bevidst på det forhold, at de er konstruktioner mellem fakta og fiktion. Det kan f.eks. ske ved at lade tilrettelæggelsen og selve TV-formidlingen indgå som en del af udsendelsen.

Faktion og dokumentatar-drama (docu-drama) er forholdsvis veldefinerede TV-hybridgenrer. Derimod findes der ikke på samme måde betegnelser for det stigende antal fakta-programmer, som på forskellig vis udnytter fiktions-genrernes fremstillingsformer. Men herom senere. Først skal vi se nærmere på selve spørgsmålet om fakta og fiktion.

### Fakta og fiktion

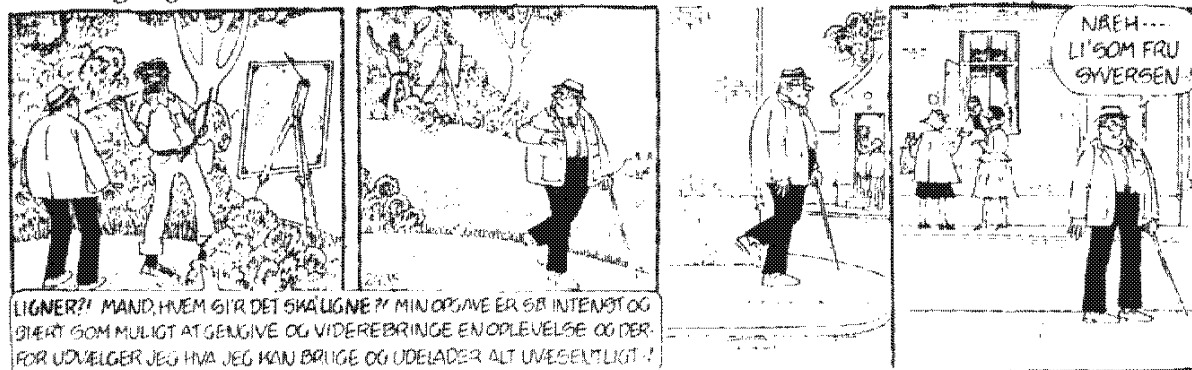
Skellet mellem fakta og fiktion er af afgørende betydning for de industrialiserede samfund. Opgøret med enhver form for mytologisk

og religiøs overvendensforståelse og videnskabeliggørelsen af tilværelsen igennem systematisering af fakta, er en forudsætning for disse samfunds udvikling. Denne videnskabeliggørelse vedrører ikke kun naturen og de fysiske ting. Den vedrører også de sociale og kommunikative forhold.

Skellet mellem fakta og fiktion beror i den sammenhæng på, i hvilket omfang det, man beretter om, refererer til noget faktisk stedfundet eller ej, dvs. om der er kildemæssigt belæg for det, om det kan bestemmes mht. tid, sted, navngivne personer og udførte handlinger. Det betyder også, at måden, hvorpå der berettes, ikke er ligegyldig. Den må stramt holde sig til, hvad der er belæg for. Fakta er imidlertid ikke det samme som sandhed. Fakta er, hvad flere personer kan blive enige om, er iagttageligt, kan forholde sig til på en bestemt måde og bestemme som kendsgerninger (jfr. nævningens stillingtagen til vidneaflægninger i forbindelse med en forbrydelse).

Formidlingen af fakta, beretning om faktisk stedfundne begivenheder, hvori faktisk levende personer spiller en rolle, har fået en særlig betydning i takt med, at nyhedsmedierne er blevet udviklet som pålidelige informationskilder. Denne formidling har fået sine særlige udtryksmåder i form af de journalistiske fremstillingsmåder (genrer) og i kravet til journalisterne om at være kildekritiske, objektive og saglige i deres fremstilling (se Schudson, 1982). Dvs. at der gradvist er blevet udviklet særlige regler eller koder for, hvordan man fremstiller faktiske begivenheder i modsætning til, hvordan man fremstiller noget, som "kun" er tænkt eller forestillet. Journalistikens faktaorientering skaber imidlertid også problemer. Blandt andet fordi enkeltfakta som regel er uforståelige og ubrugelige for læseren/seeren, med mindre han/hun er i besiddelse af en omfattende forudviden. Kravet om faktaformidling kan altså spørre for forståelse.

Problemet er, at fakta i sig selv og i streng forstand er blotte enkeltstående elementer, begivenheder eller isolerede sagforhold, som kun kan bringes i forbindelse med hinanden og gøres



Fra Politiken

forståelige gennem en fortolkning. Sammenkædning af fakta vil altid kun kunne ske ved hjælp af en eller anden form for forudforståelse, givne koder eller regler: årsag-virkningsforståelse, regler for hvordan man fremstiller noget, regler for udvælgelse (væsentligt/uvæsentligt) af fakta, synsvinkel og perspektiv på fakta. Disse regler, synsvinkler, perspektiver, selektioner vil være faktac organiserende. Hvad der derfor aftegner sig som fakta for en gruppe i samfundet, kan udmærket opfattes som fiktion af en anden gruppe, fordi de har forskellige kriterier for faktac organiseringen.

Fiktion er heroverfor normalt en samlebetegnelse for subjektivt farvede oplevelses- og udtryksmønstre inden for skønlitteratur, drama, underholdning, spillefilm, TV-serier osv. Fiktion er et eksperimenterende spil med fantasier og muligheder. Eftersom disse udtryksformer ikke normalt påstår at referere til faktisk stedfundne begivenheder og personer, er friheden til at udtrykke sig inden for en fiktiv ramme som regel mere omfattende, end i de journalistiske genrer. De journalistiske genrer er netop blevet til for at forhindre, at journalistiens egen subjektive mening farver stofbehandlingen. Dette forhold hænger sammen med det særegne ved begrebet genre. Selve genrebetegnelsen udtrykker en forhåndsgaranti m.h.t. indholdets brugsfunktion (se Andersen m.fl., 1977). Genrebetegnelsen udgør en slags udtalt kontrakt mellem afsender og modtager. I selve genren er dermed indbygget en forventning om forskellige typer af reaktionsmåder

fra modtagerens side. Fiktion lægger op til individuel tilegnelse og individuelle reaktionsmåder. Fakta lægger op til kollektive og politiske reaktionsmåder og er dermed i højere grad orienteret mod handling og indgriben.

Det kan alt i alt være vanskeligt præcist at fastlægge, hvor grænserne mellem fakta og fiktion går. Men at den er der, at den er forskellig til forskellige tider og for forskellige stofområder, har adskillige fyrede journalister måttet sande, f.eks. hvis de har skrevet/udsendt noget i en journalistisk form, der godt kunne være sket, men faktisk var fiktion. Her spiller stofområdet en stor rolle. Enkeltpersoner og enkeltpersoners intime relationer kan behandles med betydelig grad af fiktiv tilsætning i modsætning til f.eks. erhvervsforetagenders relationer.

Et andet forhold, der gør modsætningen fakta-fiktion svær at gennemskue, er selve de fotografiske og elektroniske billedmediers øjensynlige direkte gengivelse af virkeligheden. Billeder kan ikke lyve, siger man, de viser kendsgerningerne. Imidlertid er billeder nøjagtig ligeså meget fiktion eller fakta, som sproglige udsagn er det. Hverken sprog eller billeder er specielt faktaorienterede. Begge udtryksmåder kan kun forstås i en bestemt kontekst, dvs. i forhold til den sammenhæng de indgår i og de funktioner, de skal tjene. Mellemløber mellem fakta- og fiktionsgenrer, journalistik og digtning er således mere reglen end undtagelsen, hvad f.eks. sensationspressen er et godt eksempel på. Bestseller-romanen bevæger sig også ofte på den samme grænse. Usikkerheden i forhold til genrebestemmelser er stor. Skreven journalistik af større omfang rubriceres som regel under romanformen, som dokumentar- eller reprotageroman, dvs. som en slags skønlitteratur. Inden for filmens område finder vi ligeledes dokumentarfilmen, som ikke er mindre redigeret og iscenesat end spillefilmen. Inden for dramaet finder vi det episke teater (Brecht), som bestandig søger at gennembryde teaterinstitutionens og dramaets illusioner ved at pointere, 'at dette er teater', den såkaldte verfremdningsteknik. I forbindelse med alle disse mellem-former spiller montagen en afgørende rolle.

### TV-hybridformer: faktion og docu-drama

For TV-mediets vedkommende spiller udviklingen af hybridformer mellem fakta og fiktion først en egentlig rolle, efterhånden som det rent teknisk bliver muligt at klippe og redigere i det optagne stof, og efterhånden som kamera og lyd kan bevæge sig ubesværet rundt, dvs. i takt med, at TV i højere og højere grad bliver redigeret og ikke direkte TV. Men også efterhånden som journalisterne bliver opmærksom på betydningen i selve den måde, hvorpå man i lyd og billede beretter om et begivenhedsforløb eller et samfundsmæssigt problem. Meget TV er således i begyndelsen, ja selv i dag affotograferet radio tilsat lidt billedudsmykning med en ringe bevidsthed om billedsiden, scenografiens betydning og samspillet mellem de forskellige faktorer. (se f.eks. Wember, 1983).

I Storbritanien, hvor den dokumentariske filmtradition i øvrigt har haft den stærkeste afsmittende effekt på TV-mediet, opstår i 60'erne en særlig TV-genre, som efterhånden får betegnelsen faktion. Genren er karakteristisk ved, at den betjener sig af en dokumentarisk fremstillingsform, men gør det på et fiktivt materiale, der som regel omhandler en samfundsmæssig eller social problemstilling, som anskueliggøres igennem en række enkeltpersoner og deres skæbne. I den forbindelse spiller de visuelle koder, hentet fra aktualitetsreportagen og dokumentarfilmen en afgørende rolle: håndholdt kamera, defokusering, abrupte bevægelser og kamerarystelser. Faktion søger således at videregive en oplevelse af, at det, vi ser på skærmen udmærket kunne være noget der foregik i virkelighedens verden, for det er gengivet efter de konventioner, hvorefter fakta formidles visuelt. Omvendt forholder det sig med docu-dramaet. Her er der kildemæssigt belæg for indholdet. Fremstillingen behøver derfor ikke nødvendigvis i samme omfang at betone de dokumentariske koder og give illusion om autencitet. Fremstillingsmæssigt kan docu-dramaet bevæge sig fra nøje overholdelse af dokumentargenrens koder og nøje overholdelse af, hvad der er belæg for i kilderne, til en særdeles lemfældig omgang med kilderne (dvs. direkte tildigtninger) og en uskrømtet brug af de koder og per-

gonskabeloner, der gør sig gældende i f.eks. TV-serier og underholdningsfilm. Inden for docu-dramaet findes en overvejende 'amerikansk' og en overvejende 'britisk' tradition (se Boyd-Bowman, 1985). Den britiske tradition er den mest restriktive mht. at kræve overensstemmelse med den dokumentariske tradition. Eksempelvis kan brug af TV-seriernes skabeloner let resultere i en banalisering af det som regel alvorlige og aktuelle emne, som behandles. Skellet mellem de to traditioner er blevet synligt også i den danske debat i forbindelse med den svensk-danske serie om Jane Horney, som i høj grad støttede sig på den amerikanske tradition. Efter britisk standard vil derfor en stor del af det amerikanske tv's docu-drama (f.eks. Holocaust, Washington Behind Closed Doors, Roots, The Day After) blive betegnet som krydsninger mellem regulær serie-underholdning, faktion og docu-drama.

Selvom kulturelle og andre forskelle kan gøre sig gældende mht. definitioner på den ene og den anden side af Atlanten er docu-drama og faktion rimeligt veldefinerede genrer inden for TV.

#### TV-hybridformer: aktualitetsudsendelse og magasinprogrammer

Men hybridformer mellem fakta og fiktion gør sig i stigende omfang også gældende i TVs nyheds- og aktualitetsudsendelser og i magasinprogrammerne, dvs. de egentlige fakta- eller oplysningsprogrammer. Dette hænger for det første sammen med en erkendelse af, at TV-brugerne i stigende omfang bruger mediet til underholdning. Det er derfor nødvendigt at gøre oplysende programmer elementært underholdende. Men for det andet hænger det sammen med generelle udviklinger inden for journalistikken; og her tænkes ikke så meget på sensationspressens appel til sanser og oplevelse som på den dybdeborende journalistik, den såkaldte research-journalistik (se Minke og Meilby, 1983). Den dybdeborende journalistik vil som regel have behov for at formidle et stort antal - ofte modstridende - fakta og placere dem, dvs. gøre dem forståelige i deres konsekvenssammenhæng. En sådan formidling er umulig uden en synsvinkel og en søgen efter pointer og dermed

en bestemt tilrettelæggelse af fakta-præsentationen. Præsentationen/dokumentationen består fortrinsvis af interviews, f.eks. interviews, hvor næsten identiske spørgsmål er stillet til forskellige personer. Dette muliggør, at man i redaktionsfasen kan krydsklippe mellem de forskellige interviewpersoner og alene ad den vej opnå dramatiske virkninger i form af personkontraster og kontrasterende og parallelle udsagn. Det muliggør også, at man i redigeringen kan behandle emnet under forskellige deltemaer og -problemstillinger samlet under overskrifter. Endelig muliggør det, at udsendelsen kan opbygges trinvis, typisk således at man starter i problemstillingens overflade, dens tilsyneladende karakter f.eks. i form af den involveredes selvforståelse og gradvis belyser dens mere og mere komplicerede sammenhænge og konsekvenser. Eventuelt således at udsendelsen slutteligt munder ud i en pointering af de mest grelle eksempler og de absurde konsekvenser af, at man negligerer problemstillingen.

Synsvinkel og redigeringsmuligheder må således være forudgrebet igennem researchen og før det endelige interview optages. Interview-montagen, krydsklipningen mellem de forskellige interviewpersoner - dvs. ikke blot deres egne udsagn, men også de udsagn, som opstår vha. klipningen - er grundstoffet. I det omfang dette grundstof ikke i sig selv giver tilstrækkelig information og sammenhæng, træder journalisten eller andre hjælpemidler til. Det kan helt elementært være journalisten selv, som kommentator, udreder eller fortolker, det kan være i form af visuelle/dramatiske rekonstruktioner, rollespil m.v., det kan være i form af udsagn fra eksperter, formidling af statistiske data osv., og det kan være billeder, musik og lyd, som i sig selv fungerer måske mere suggestivt kommenterende og informerende.

Lad os tage et eksempel: Jørgen Flindt Pedersens og Erik Stephensens TV-aktuel Fidus eller finesse? fra maj 1983. Programmet handler om leasing og skattetækning. Af pladsgrunde behandles kun programmets første 3-4 minutter svarende til introduktionen.



Programmet tager udgangspunkt i problemstillingens generelle karakter ved at opbygge en auditiv og visuel metafor eller lignelse: det rindende vand, som man ikke kan standse, men højst styre et andet sted hen. Visuelt følger vi en å. På samme måde, som vandet ikke lader sig standse, lader skattetænkningen, dvs. det at finde smuthuller i systemet sig heller ikke tøjle. Den metaforiske og naturlovsmæssige forståelse er hermed fastlagt i billedet af strømmende vand, der forskydes over i vandets strømmende lyd og i underlægningsmusikken (Gary Brookers "Lead Me To the Water").

Det rindende vand, der forbliver det underliggende og suggestive sindsbillede under hele udsendelsen, leder via lyden over til leasingsekskabernes reklamemæssige selvfremstilling. Tre gange vises annoncer for forskellige leasingforetagender, ligesom tekstens budskab læses op. Mellem hver gang kommer et indklip af pågældende selskabs direktør, der alle svarer bekræftende på spørgsmålet: "vi har en borger med en skattepligtig indtægt på 300.000 kr., og det synes han er noget for højt. Kan I hjælpe ham?". Denne monterede gentagelse af næsten identiske udsagn viser vægten og identiteten af de forskellige selskaber, samtidig med, at den diskret igennem redundansen, oplæsningens let travesterende karakter og selve spørgsmålets udformning ("hjælpe") parafraserer selskabernes selvfremstilling på en ironisk måde.

Selvfremsstillingen (f.eks. "sætte gang i dansk erhvervsliv") kontrasteres med udgangspunkt i Jyske Bank ved et eksempel: en smørcentrifuge på et andelsmejeri sælges til Jyske Bank. Jyske Bank udbyder centrifugen til leasing og udlejer centrifugen til samme mejeri. Jyske Bank har skattedirektoratets ord for, at en sådan transaktion er lovlig. Selve brevet fra skattedirektoratet oplæses ligeledes i travesterende form.

Med præcis timing dukker selve udsendelsens titel, "Fidus eller finesse" først op her og fortsætter den konkrete sag ved at forelægge den for en skatteekspert, der trods sine florumvundne formuleringer får sagt, at en sådan transaktion efter hans umiddelbare opfattelse ikke burde være lovlig. Først herefter starter den egentlige udsendelse med et tredelt indledningsbillede af de tre direktører for DMK, DIFKO og Jyske Bank og speaken: "Disse tre mænd repræsenterer noget nyt og stort i dansk erhvervsliv og i dansk skattetænkning". Med denne parafrase over den lobhudlende erhvervsjournalistik kommer så udsendelses 'brøddel', de egentlige interviews.

Hele denne indledningssekvens fungerer således som en slags trailer, er forskræp for udsendelsen som helhed. Den indeholder de væsentlige dele af problemstillingens omfang, de hovedpersoner/firmaer, der spiller den væsentligste rolle, et eksempel på, hvordan leasing foregår og begrundelse for udsendelsens titel. Resten af udsendelsen er for så vidt kun uddybning og forsøg på at trænge bag om fænomenet leasing og se det i dets konsekvenssammenhænge, men også stoffligt give belæg for de 'friheder', som udsendelsen tager sig fremstillingsmæssigt i optakten ud fra devisen: alt hvad udsendelsen 'siger' i lyd såvel som billedudform-

ninger og -sammenhænge, skal på en eller anden måde være fremgået af, hvad de interviewede har sagt. Udsendelsens faktabelæg, dens troværdighed indeholdes i de udsagn, som er blevet optaget. Hvad der ikke er udsagn for, er der ikke belæg for. Heri indeholdes det centrale og udtalte kodex for denne type udsendelse: rammerne går ret præcist der, hvor man ikke kan få de nødvendige udsagn frem, som giver belæg for at fremstille problemstillingen under en bestemt synsvinkel/fortolkning. Udsagnenes 'omfang' og karakter udgør grundlaget for den fremstillingsmæssige frihed, herunder i hvilket omfang udsendelsen kan tillade sig at bruge fremstillingsformer af fiktiv karakter.

Det viser sig da også, at udsendelsen på alle fronter henter belæg for sine fiktionsorienterede friheder i løbet af udsendelsen: lignelsen/metaforen med det rindende vand, den travesterende oplæsning af budskaber, den ligeledes halvkomiske effekt, der opstår i gentagelsen af samme naive spørgsmål til de tre direktører. Udsendelsen har belæg for indledningens sofistikerede balancegang mellem fakta og fiktion, hvor man under dække af at fremstille branchens selvforståelse på indholdssiden, samtidig på udformningssiden giver denne selv(glade) - forståelse det ironiske vrid, der vender udsagnene mod branchen selv. Det er igennem den æstetiske konstruktion, at de egentlige udsagn bliver til.

Udsendelsen kan ydermere også tillade sig at bruge anstrøg af komedie og latterliggørelse, fordi leasing-arrangementerne i sig selv og umiddelbart virker groteske (jfr. smørcentrifugen). Men samtidig opretholder udsendelsen som sådan sin grundlæggende autoritative fremstillingsform. Uanset de ironiske og travesterende belysninger sættes det 'sted', hvorfra der berettes, aldrig i focus. Mens det i engelske og amerikanske TV-aktualitetsudsendelser er normen, at journalisten er visuelt til stedet som direkte kommentator i de såkaldte 'stand ups' (henvendelse til kameraet), er det normale i dansk TVs aktualitetsprogrammer, at journalisten kun er indirekte til stede f.eks. i speak'en i forbindelse med overgange mellem afsnit eller temaer. Ofte er også de stillede spørgsmål klippet bort.

Denne underbetoning af den journalistiske rolle giver i meget høj grad indtryk af, at historien 'fortæller sig selv': redigeringen og montagen lægger op til, at seeren selv fylder ud med fortolkninger og selv drager de slutninger, som strukturen i stoftilrettelæggelsen og de visuelle betoning er lægger op til.

Brugen af fiktionens redskaber er således forholdsvis diskret, fordi den først og fremmest er til stede i struktureringen af stoffets kontraster og paralleler, dets temaer og temaudviklinger. På samme diskrete niveau holdes som regel brugen af musikalske og visuelle ledebilleder og symboler, der skal levere suggestive betoning er.

Det er først og fremmest TV-aktualitetsafdelingens Flindt Petersen/Erik Stephensen og Provinsafdelingens Baadsgaard/Pedersen, der har fornyet TV-aktualitetsudsendelsernes form igennem den bevidst tilrettelagte interview-montage, fortællestrategi og udnyttelse af de visuelle muligheder. En række magasinprogrammer er gået mere radikalt til værks og har mere konfrontativt inddraget spørgsmålet om fakta og fiktion i selve programmets tilrettelæggelse ved at udfordre de konventioner, herunder den autoritative fremstillingsform, som normalt omgærd er TV-mediet. Det drejer sig først og fremmest om en række produktioner i regi af Ungdomsredaktionen (Poul og Nulles Baggårdsredaktion fra B & U-afdelingen) i begyndelsen af 80'erne. Som i aktualitetsprogrammerne har tilrettelæggerne besindet sig på, at TV kræver minutiøs tilrettelæggelse, for at der kan komme noget meningsfuldt ud af det. De er imidlertid gået den modsatte vej. Interviewene er her ikke det minutiøst planlagte grundstof. Det er derimod programmernes koncept, deres ramme, deres scene og konstellation af de roller og figurer som indgår i dem, herunder såvel de interviewede personer, som de to hovedaktører, Poul og Nulle. De interviewede indgår i et forudgivet 'setting' eller 'setup'. Det er med andre ord den rolle, som interviewpersonen kommer til at spille i et på forhånd planlagt og scenograferet begivenhedsforløb, der er nok så væsentlig, som selve det, som vedkommende bliver interviewet om. Interviewene har da også mere karakter af samtale og nysgerrig udspørgen.

Dette dagligdagselement er en del af programmernes koncept. Det illustreres af deres gennemgående planlagte uplanlagthed, af utallige afbrydelser og 'ad hoc' opståede problemer med at få afviklet programmet. Et andet grundelement i conceptet er rollespillet mellem makkerparret Poul og Nulle, hvor Poul er reporteren og interviewereren, mens Nulle er altmuligmanden, der sørger for kaffe, lokaliteter, hvor udsendelsen kan foregå og skaffer underholdning. Programmets rammemæssige spænding er således forankret i kontrasten mellem de to figurer og i krydsklipningen mellem deres gøren og laden i deres forskellige funktioner, men også i det elementære forhold, at programmet er uden fast tilholdssted. Hele rammen omkring programmet er dermed opbygget omkring en omfattende fiktion for programmet som sådan. I denne ramme befinder sig imidlertid også en række regulære reportager og egentlige interviews som forholdsvist løst er kædet sammen med rammen, enten forløbsmæssigt, dramatisk eller visuelt associativt. Fiktionsrammen er dermed den dimension, som hele tiden udfordrer konventionerne omkring det at lave TV og gennembryder myterne omkring det. Den barokke konstellation af personer i u-traditionelle sceniske sammenhænge er det, der giver mulighed for visuelt og scenisk at skabe nye betydninger igennem de (u)forudsete samspil af kontraster. Dermed er der tale om en slags redigeret live-TV, der ved at sætte givne betydninger i spil i uvante sammenhænge får en slags poetisk effekt. Men programmet opnår derved også det direkte TV's spændingseffekt. Dels ved at programmets udvikling er uforudsigelig. Dels ved at programmet bevidst udnytter den distraktion, som gør sig gældende i forbindelse med TV-kigning, til at skabe opmærksomhed og opbygge nye betydninger.

Mens Baggårdsredaktionen sætter TV-magasinprogrammet på prøve, er det TV-aktualitetsreportagen, som en række senere udsendelser fra Ungdomsredaktionen (I sandhedens Tjeneste, Kajplads 114) tager op til ironisk efterabelse. Programtilrettelæggelsen indgår også her som fast dimension af udsendelsen, men selve programmets funktion er her skærpet, ved at det direkte provokerer til handling. I Kajplads 114 indstifter man således en konkurrence mellem 6 kommuner om, hvilken der kan få flest unge arbejdsløse i arbejde.

TV-Provinsafdelingen har også eksperimenteret på dette område. Makkerparret Carlsen og Damgaard har igennem en række programmer forsøgt sig med nogle af de samme teknikker som Poul og Nulle ved 1) at spille på tilrettelæggelsen og tilrettelæggerrollen ("Så'n Set") 2) at tage selve fakta- og fiktionsproblemstillingen op i konkret form ("Men nu til noget helt andet") 3) at bruge samtalen og den dagligdags nysgerrighed som programramme, ved simpelthen at lade forskellige mennesker berette om deres interesser og hobbies omkring et køkkenbord (Voksdugen).

Igennem Poul og Nulles, Damgaard og Carlsens programmer er der tale om bevidste forsøg på at spille på selve mediet og nedbryde mediets autoritet, dets genremæssige trivialiteter og indbyggede forventninger. Kort og godt: på en gang forbruge og nedbryde mediets natur. Men problemet er selvsagt, at der herunder opbygges en ny forventning, en ny natur omkring programmet, hvad enten man vil eller ej. I programmer af denne type er der dermed indbygget en automatisk forældelse. Jo længere de kører inden for samme koncept, jo mere bliver de til deres egen modsætning: et etableret program, som seerne opbygger ganske bestemte og efterhånden trivialiserede forventninger til. Hvad der til at begynde med fungerede som igangsættende provokation bl.a. ved at pege på selve udsendelsen og rammerne for den, bliver til natur og selvfølgelighed. I værste fald til form for formens skyld, dvs. gimmick.

I modsætning til disse programmer holder aktualitetsprogrammerne helt anderledes fast i den autoritative fremstillingsmåde. Dvs. at der i dem er indbygget en forventning om, at udsendelsens oplysninger får konsekvenser på et samfundsmæssigt plan, at offentliggørelsen resulterer i politiske handlinger på den ene eller anden måde. Hvordan denne autoritative fremstillingsmåde kan geråde ud i problemer, når den begynder at bryde med en af sine genreforudsatte konventioner: den ikke at begive sig i diskussion med udsendelsens genstand, skal vi se i det følgende, udsendelsen om Tvind.

## Udsendelsen om Tvind

Tvind-udsendelsen, "På sejrens vej" (23.10.85) var placeret i den bedste sendetid og varede det meste af en TV-aften (ca. 2½ time). Selve omfanget og placeringen lagde op til store forventninger. Det er helt usædvanligt, at TV-aktuelle ting får tildelt et så omfattende tidsrum. Desuden var tilrettelæggerne Sten Baadsgaard og Jørgen Pedersen, som havde fået Cavling-prisen for deres afslørende udsendelse om illegale våbensmuglinger til Sydafrika på danske skibe. Dybdeboringen i den såkaldte Trigon-affære og en række lignende affærer havde minutiøst afsløret, hvordan danske coaster-redere var indspundet i et internationalt net af lyssky transaktioner på våbenhandelens gråsorte marked. Udsendelserne havde givet genlyd i FN og fået konsekvenser for en række af de implicerede redere. Lidt ligesom en kriminalroman, var denne historie blevet fortalt i en elementært spændende form i tre afsnit. Ligledes havde Baadsgaard og Pedersens udsendelse om LSD-behandlede patienter givet genlyd i folketinget.

Dette kommer man som programtilrettelægger ikke ustraffet fra. Det skaber forventninger. Programskruen drejes en tak yderligere. Ville vi nu få Tvinds hoved på et sølvfad? Det gjorde vi ikke. Og det hænger til dels sammen med, hvordan dette 'hoved' ser ud, men det hænger givetvis også sammen med udsendelsens særlige synsvinkel på Tvind og udsendelsens æstetiske organisation. Der er desværre ikke plads til et mere præcist handlingsreferat af udsendelsen i denne sammenhæng. Men ganske kort: udsendelsen starter med at vise en pige der flygter i nattens mulm og mørke. Herefter introduceres Tvind til visuelt akkompagnement af Tvind-møllen, som forbliver en genkommende størrelse. Tvinds historie fremstilles vha. en blanding af interviews og gamle TV- og filmoptagelser. Den økonomiske og styremæssige side af Tvind behandles. Som tre centrale og selvstændige case-stories, der skal belyse Tvinds adfærd, optræder herefter "Henriette og ulykken", "Afrikanerne møder Tvind" og "St. Vincent og de tabte millioner". Udsendelsens mest hårdslående og uforglemmelige visuelle udsagn leveres, da Henriette

fremviser de kropslige deformiteter, der blev resultatet af hendes møde med Tvind, og da Poul Jørgensen får lov til at sidde i mildt sagt forlegen tavshed på skærmen i næsten et minut, uden at (ville? kunne?) svare på et forholdsvist simpelt spørgsmål.

### Udsendelsens opbygning, udformning og virkemidler

Udsendelsen om Tvind er først og fremmest opbygget som en historisk-kronologisk gennemgang af Tvinds udvikling fra starten og til i dag. Det kronologiske princip understøttes af de kommende ændringer i Tvinds økonomiske organisation, som vi langs af sted får illustreret i den faste grafiske ramme med gul tekst på sort baggrund. Men bevægelsen fra fortid til nutid understøttes også af de tre centrale cases, der ligger som selvstændige historier i udsendelsen: Henriette (1981), Afrikaerne (1982) og St. Vincent (1984-85), hvor altså den sidste er helt aktuel.

Det kronologiske grundmønster krydses imidlertid af et tematisk udviklings- og uddybningsmønster, som styres af to hovedtemaer. På den ene side Tvinds grad af autoritær organisation, der er lukket over for omverdenen. På den anden side Tvinds grad af udnyttelse af individer og samfundsmæssig liberalitet for organisationens egne ekspansive formål. Temaet omkring Tvinds lukkethed får sin kulmination, da Poul Jørgensen sidder tavs for åben skærm, men er i øvrigt gennemgående på mange forskellige niveauer. Temaet omkring Tvinds udnyttelse af individer og samfundsmæssige muligheder følger af det stigende konsekvensindhold i de tre cases: først på det danske og individuelle plan, dernæst på gruppeplan i nordisk og u-landsmæssig sammenhæng, og endelig sidst på oversøisk og neo-kolonialistisk plan. I det sidste tilfælde løber de to temaer sammen, således at St. Vincent står som kronen på værket, det helt aktuelle udtryk for konsekvenserne af Tvinds udnyttelses- og lukkethedspolitik. Og det mest omfattende: Tvind opererer for statslige midler som en stat i staten. Tvinds u-landspolitik er ved at få konsekvenser på det diplomatiske og udenrigspolitiske plan.

Det grundlæggende og gennemgående element i fremstillingsformen udgøres af krydsklipning mellem udsagn fra afhoppede Tvind-lærere og tidligere Tvind-sympatisører på den ene side, og på den anden side Poul Jørgensen som talsmand for Tvind. Dvs. at udsendelsen igennem selve formen får en konfrontativ karakter: Poul Jørgensen konfronteres med de anklager, udsagn og påstande, som afhopperne fremkommer med og må besvare dem. I de fleste tilfælde er der imidlertid ikke tale om svar eller modargumentation, men om affærdigelse af spørgsmålet som sådan.

Som et helt fast og genkommende led optræder også Tvind-møllen. Den bruges dels i form af et still-billede i forbindelse med overskrift ved nye afsnits begyndelse, dels som livebillede og som møllelyd - fortrinsvis ved afslutningen af afsnit og da i forskellige udformning: på afstand, tæt på, med marker foran, bag træer osv. ligesom møllelyden bruges som selvstændig lydfigur. Møllen er dermed ikke slet og ret et pause- eller overgangssignal. Den har også en afgørende og talende tegnfunktion i programmets overordnede symbolske konstruktion og i programmets forsøg på at flytte eller manipulere med symbolværdier.

Møllebillederne i live-udgaven har i den forbindelse mindst tre funktioner. Billede og lyd fungerer dels som en slags uartikuleret kommentar, der i de fleste tilfælde skal sige så meget som: "Her er noget nedenunder... Tænk nøjere over sagen". Dvs. nogenlunde samme funktion som TV-seriernes sigende blikke ved udgangen på afsnit (gennemført til f.eks. perfekt trivialitet i en serie som f.eks. Dallas). For det andet signalerer mølle- og møllelyd selvsagt det forhold, som er forankret allerede fra udsendelsens start: at Tvind kører videre uberørt af hvad som helst og i samme skure. Men den egentlige og betydningsfulde funktion er en helt tredje, nemlig den, der bliver til ved, at møllen udgør et både fast og variabelt element i udsendelsens helhed.

Denne funktion har at gøre med møllens realsymbolske karakter, det forhold, at møllen er et metonym for Tvind og som sådan i symbolsk form inkarnerer Tvind i positiv form. Den er symbolet på progressiviteten og rigtigheden i Tvinds måde at gøre tingene



på og beviset for Tvinds formåen. Udsendelsens formelige overforbrug af dette symbol er led i en symbolsk nedbrydning, et led i en afgørende flytning af symbolske værdier, ved at udsendelsen overtager symbolet til sit formål. Møllens uarticulerede kommentarer appellerer for det første til seeren om at artikulere dem. Men for det andet så at sige slides møllens oprindelige symbolværdi op igennem dens kontekstuelle forbindelser: den står simpelthen model til for meget og er rodet ind i for meget. De forskellige møllebilleders konstruktion er således aldrig tilfældige. De refererer på den ene eller anden måde altid til de mere eller mindre suspekterede forhold, som har været på tale i det forudgående: en bus under møllen, da vi har hørt om Henriettes oplevelser med Den rejsende Højskole, cyklende afrikaner ved møllen, da vi har hørt om afrikanernes oplevelse i Norge, spejlbillede af møllen i svømmebassinets overflade, da vi har hørt om ungdomslejrens produkt (svømmehallen), der blev indlemmet i Fælleseje osv. Hertil kommer, at møllen fra at være taget ved dagslys, efterhånden går over i modlys, for endelig at blive mølle ved sort nat.

Da Poul Jørgensen således ved udsendelsens afslutning søger at argumentere enhver form for kritik bort, ved at henvise til, hvad Tvind har bygget op - man kan jo bare "se" det - ja, så er værdien af det argument for længst taget ud af munden på ham. Det manifesterede tegn, møllen der giver validiteten i argumentet, er ikke længere på hans side. Udsagnet slår ham selv for munden. Men han ved jo heller ikke, hvilken sammenhæng, han udtaler det i, og at Tvinds foretrukne argumentationsform - den med at "se det" - i udsendelsens helhed vendes mod Tvind selv. Det gælder f.eks. i Henriette-casen, hvor udstillingen af de kropslige deformiteter, der blev et resultat af turen med Den rejsende Højskole, på akkurat samme måde fremstår som et argument mod Tvind. Og det gælder det punkt i interviewet med Poul Jørgensen, hvor kun hans kropssprog og tavshed i kombination med teksten "Poul Jørgensen. Talsmand for Tvind" får lov til at tale til seerne. Især disse to scener virker stærkt, fordi der her foregår en direkte og indirekte afklædning af personer for åben skærm. Alene på grund af at udsendelsen her over-

skrider givne TV-konventioner på interviewsiden, opnår den en chokerende effekt: helt håndgribeligt ser vi konsekvenserne af Tvind-måden, helt håndgribeligt ser vi, hvordan Tvind dels er lukket med syv segl, dels kontrollerer sine egne.

Mindre håndgribelig er måske udsendelsens personbrug i øvrigt. Men det, der karakteriserer de tre centrale personer på afhopper-siden (Anne Marie L, Morten D. og Thomas H.), er at de alle er åbne, direkte, at de måske nok er skuffede, men at ingen af dem signalerer nogen fjendtlig indstilling til Tvind. De er tværtimod afbalancerede, velovervejede og afklarede i deres syn på Tvind. De fremstår dermed med en høj grad af troværdighed, der understøttes på billedsiden ved at de miljøer, som de er affotograferet i, er præget af varme og klare farver.

De udstråler dermed den samme ro og autencitet, som gør sig gældende for udsendelsen som helhed. Den tager sig god tid. Ikke noget med rappe klip. Og dens egentlige indlejrede dramatiseringer indskrænker sig til den indledende iscenesatte episode med pigen, der flygter, en slow-motion overgang til et flash-back til befrielseskrigen i Rhodesia i forbindelse med de zimbabweanske soldaters dimission fra en norsk landbrugsskole og en kamerasøgning på forskellige lokaliteter efter en Amdi Petersen, som holder sig skjult et eller andet sted.

Hvad er så udsendelsens problem? Ja, det ligger på flere felter. Et vedrører selve den grundlæggende synsvinkel. Et andet vedrører dokumentationen, de hårde facts. Et tredje vedrører skjulte og underforståede forudsætninger. Et fjerde vedrører udsendelsens argumentationsform og dens legitimitet set i forhold til udsendelsens opbygning og dens dokumentation.

#### Moral og økonomi

Udsendelsen er bøjet over en moralsk akse: alment accepterede menneskelig hensyn og socialt ansvarlig adfærd overfor renligvede polit-økonomiske formål. Ofrene og afhopperne står på det

ene standpunkt. Tvind på det andet. Det er dermed i marxistisk forstand værdisynspunktet, der er i focus. Tvinds brugsvardi er kun inde i billedet som refleks af økonomiske og autoritære politiske mål. Tvind-pædagogikken tages ikke alvorligt, ligesom Tvind ikke placeres i en historisk sammenhæng. Alt dette underforstås efter formlen: dengang i begyndelsen af 70'erne var Tvind god nok og pædagogisk banebrydende. Det er først senere, at der er gået svamp i sagen, ved at pædagogikken er blevet middel for økonomiske og politiske mål. Udsendelsen kan på den måde tillade sig at se bort fra det indholdsmæssige fundament under Tvind og nøjes med at gå i kødet på det formmæssige og kontrastere det mod forudgivne moralske og pædagogisk-humanistiske hensyn.

Ved på denne måde at erklære Tvind-pædagogikken for en død sild, der henligger i en tidlig guldalder, gør udsendelsen det let for sig selv og for Tvind: det gennemgående paradigme kan med næsten ideologikritisk automatik køre over den skjulte forudsætning: pædagogikken kontra det åbenlyse: den økonomiske og politiske undertrykkelse. Igennem denne dichotome og mytiske opbygning bliver Tvind ubegribelig som andet end umenneskelighed og lukket diktaturstat, som operer ad fordækte kanaler og på tværs af alle alment accepterede menneskelige normer. Historien kunne i den forstand ligeså godt hedde USA kontra Sovjet. I stedet for at søge at forklare, hvorfor Tvind har udviklet sig, som det har, - og det kan ikke gøres uden at behandle pædagogikken - dæmoniserer udsendelsen Tvind som et slags "ondskabens rige", der med skæbnetung konsekvens og af uransagelige årsager kører videre ad sit fastlagte spor og ikke bekymrer sig om konsekvenserne.

#### Svaret blæser i Møllen

Udsendelsen rejser med andre ord et principielt problem, ved at den først og fremmest er udtryk for et symbolsk og moralsk opgør med det fænomen, den omhandler, og ved at den gør det i en form, som er hentet fra aktualitetsudsendelserne, samtidig med, at den overskrider grænserne for denne form.

Den manifeste overskridelse af denne form, sker i forbindelse med interviewet af Poul Jørgensen. Det er selvsagt et problem for udsendelsen, at han reelt ikke vil svare på noget som helst, eller give blot den mindste indrømmelse, samtidig med, at han er eneste talerør for Tvind. Udsendelsen kan formodentlig ikke klandres for, at hans særlige måde at fremtræde på oser af utroværdighed, og at han i den forstand er et "fund". Som figur er han i sig selv et udtryk for Tvinds lukkethed og autoritære og forkrampede magtstruktur. Men problemet er jo, at udsendelsen allerede midtvejs og for åben skærm afskriver ham totalt. Ikke som figurligt udtryk for Tvind, men som troværdig person, der kan bruges i et interview. Det betyder, at han i resten af udsendelsen blot fungerer som et rituel-symbolsk vedhæng til udsendelsens genredefinerede ritual: at den angrebne part skal have lov til at udtale sig.

Her overspiller udsendelsen sine kort og begynder at spille dem på samme måde som Tvind. En god regel for al adfærd siger, at man ikke slår på en mand, der ligger ned. Udsendelsen sejrer sig til døde ved totalt at udtvære den modstander, som den jo trods alt skal 'leve' af, allerede ved udsendelsens midtpunkt. Det er også anvendelse af samme pegende og suggestive argumentationsmåde, som Poul Jørgensen: "I kan jo selv se (han vil/kan ikke give oplysninger)". Samtidig med, at udsendelsen manifest bygger op til at likvidere Tvind-argumenter af denne type igennem den gentagne brug af møllen, betjener den sig m.a.o. bevidst eller ubevidst af samme argumentationsmetoder.

Det er muligt, at udsendelsen primært vil diskutere moral, herunder forretningsmoral. Men akkurat ligesom Tvind dækker sig bag sit pædagogiske image og Poul Jørgensen, dækker udsendelsen sit moralske standpunkt bag aktualitetsudsendelsens øjensynligt saglige og factsorienterede fremstillingsform og formulerer kun indirekte og suggestivt sit ståsted igennem udsendelsens konstruktion.

Men udsendelsen overtræder også sine egne hensigtserklæringer. Indledningsvis påstås, at "dette er historien om Tvind". Imid-

lertid glemmer den ligeså stille brugsværdi-siden, pædagogikken til fordel for en ensidig behandling af værdi-siden, økonomien. Dermed tages en forfaldsmyte for givet: det pædagogiske grundlag var (er?) godt nok, men er i dag blot blevet en dårlig undskyldning for organisationens opretholdelse. Det kan gøres, for det første fordi der overhovedet ikke stilles spørgsmål ved denne forestilling. For det andet fordi Tvinds skolesystem ikke ses i sammenhæng med skolesystemernes udvikling som helhed - hverken pædagogisk eller økonomisk. Tine Bryld er inde på dette aspekt i et interviewklip, men det uddybes ikke.

På denne måde opbygges et billede af Tvind som en lukket og autoritært styret stat i staten. En stat med en selvbevægelig økonomi, der på svikmøllevis udnytter den samfundsmæssige liberalitet til mindste hvid, og som udnytter såvel lærere, som elever som blotte økonomiske størrelser, dvs. hvis værdiselskabe se tilegnes af Tvind. Billedet understøttes af, at Tvind er noget man 'hopper af fra', og af, at denne stat i staten igennem sin forretningsprægede og kyniske måde at fungere på, er ved at få fatale konsekvenser - ikke blot for de enkelte individer og grupper, som Tvind skal være skole for, men også for hele selvstændige u-lande, som Tvind påstår at hjælpe og dermed for Danmarks internationale omdømme.

Dermed forbliver udsendelsen ufarlig. Gennemsnitsseeren kan sidde tilbage med en diffus fornemmelse af, at have fået bekræftet sit forudgivne forståelsesmønster, hvadenten det nu foreligger i form af et anti-sovjet register eller et moral-kontra-økonomi register. Tvind kan blive bekræftet i, at offentlig omtale og enhver form for offentlighed kun er af det onde. Alle kan derfor øjensynligt være tilfredse. Men det er vanskeligt at være tilfreds med udsendelsen som et kritisk og dybdeborende program, når den begrænser sig hertil og sætter hele sin gennemførte æstetiske opbygning ind på at bekræfte standpunkter i stedet for at rokke ved dem. Det kunne udsendelsen have gjort ved nøgternt at formulere standpunkterne og præmisserne for dem. Så havde vi måske også kunnet forstå den type goddag-mand-økseskaft spørgsmål-svar, som med stigende hyppighed optræder mod slutningen

(f.eks. Hvorfor placerer I ikke svømmehallen på Nørrebro? Hvorfor giver I ikke simpelthen landområdet til beboerne på St. Vincent?). Fremstillingsmæssigt sætter udsendelsen sig med andre ord imellem to stole. På den ene side research-journalistikkens kritiske afsløringsformularer og konsekvensfremstillinger. På den anden side den moralsk-kritiske diskurs, som styrer interviewsiden og udspørgningen af Poul Jørgensen.

Udsendelsen bliver således lidt af hvert: en moralsk diskussion uden reel diskussionspartner, en historisk fremstilling uden behandling af de indholdsmæssige dimensioner, opsøgende journalistik uden egentlige afsløringer. Men den bærer alligevel igennem som seværdig og velkomponeret udsendelse ved hjælp af den overordnede formular: økonomi kontra moral, der jo er en gammel og altid aktuel travet. Ved hjælp af den gradvise uddybningstematik. Ved hjælp af de afbalancerede informanter og deres kontrast Poul Jørgensen. Ved hjælp af de rent visuelle 'afsløringer'. Og endelig ved hjælp af møllens gentagne vidneafleggelse. Kort og godt ved hjælp af det æstetiske arrangement og dets retfærdiggørelse i det moralske engagement.

De afgørende svar blæser rundt i møllen. Trods sin succesrige kamp mod vindmøllen får udsendelsen ikke bragt problemerne ud i den friske blæst, hvor Tvind og holdningerne omkring Tvind kunne trænge til at blive luftet igennem. Dertil mangler udsendelsen den distance og factsorienterede kynisme til sit objekt og sine informatorer, der kunne sætte et friskt pust ind og f.eks. se Tvind i lyset af den borgerlige regerings privatiseringstankgang eller en praksis-feticheret 'socialistisk' pædagogik.

Tvind-udsendelsen er et eksempel på, hvordan de indirekte holdningstilkendegivelser, det æstetiske arrangement og den publikumsorienterede oplevelsesformidling overtoner og erstatter faktadimensionen. Det gør den vanlige autoritative fremstillingsform utroværdig, og gør at selve afsløringsformen løsner sig fra sit indhold: dokumentationen fortyndes i oplevelse af afsløring.

TV-aktualitetsudsendelserne kan kun løse denne type af problemer, ved enten at sprænge den autoritative fremstillingsform, sådan som f.eks. Poul og Nulle og Damgaard og Carlsen er godt igang med - eller også betjene sig af den mere sofistikerede balancegang mellem ironi og parafrase, som Flindt Petersen og Stephensen ofte er mestre i.

#### LITTERATURHENVISNINGER

- Chr. Alsted: Bag om Baggården. i: Sekvens 1983.
- Egil Andersen m.fl.: Ikke et ord om ytringsfrihed. Århus 1977.
- Susan Boyd-Bowman: 'The Day After': Representations of the Nuclear Holocaust. Screen 1985.
- John Carlsen: Det gode fjernsyn. Århus 1984.
- Mette Ewald: Skriften på væggen står mellem linjerne. Ungdomsredaktionen. i: Ny ungdom - nye medier. Kbh. 1987.
- J. Fiske og J. Hartley: Fjernsynets sprog. Kbh. 1981.
- Wolfgang Iser: Der implizite Leser. München 1972.
- Helle D. Jensen og C. Rosenbeck: Difus eller finnøse. Projektrapport, AUC 1985.
- Angela Keppler: Präsentation und Information. Die Massenmediale Konstruktion der Wirklichkeit. i: Medium 8, 1985.
- Peter Kofoed og Tove Rasmussen: Dallas - skabelon og struktur i den moderne TV-serie. Aalborg 1985.
- Kim Minke og M. Meilby: Når sandheden skal frem. Kbh. 1983.
- F. Mortensen, J. Poulsen, P. Sepstrup (red.): Underholdning i TV. Kbh. 1981.
- Ralf Pittelkow (red.): Analyser af TV. Kbh. 1985
- Michael Schudson: The Politics of Narrative Form: The Emergence of News Conventions in Print and Television. i: Daedalus 4, 1982.
- Bernward Wember: Wie informiert das Fernsehen? München 1983.

Jørgen Stigel er lektor ved Aalborg Universitetscenter, Institut for Kommunikation.

# Tilbageblik på "Heimat"

Af Niels-Aage Nielsen

"Heimat" hedder den vesttyske serie på 11 afsnit, som inden for godt et års tid er blevet vist i både dansk og svensk tv. Serien er produceret for West-Deutsche Rundfunk og dens instruktør hedder EDGAR REITZ. Den blev genstand for debat i pressen på grund af dens historiske behandling af nazi-tiden. I den følgende artikel lader Niels-Aage Nielsen denne debat ligge og søger i stedet at belyse nogle af de træk ved serien, som gør, at den i så høj grad virker "fortalt i fortid". Hvorfor kan filmens og tv's aktuelle og levende billeder fungere som om der fandtes datidsformer i billedsproget? En del af teorien i artiklen stammer fra fremstillingen af Gilles Deleuze's filmæstetik andetsted i dette nummer.

