

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.
- Eigil 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.



Denne artikel vil ikke være en udtømmende analyse på kryds og tværs af den lange serie, men derimod bringe nogle overvejelser frem omkring de billeder, serien bygger på. Kort sagt: hvad er det for nogle billeder Edgar Reitz viser os, og hvad skal de fortælle? I og for sig betragter jeg serien selv som et a propos til en ny teori om levende billeder, som jeg præsenterer andetstede i dette nummer. Hovedideen er, at der i "Heimat" findes en særlig art billeder, som kan kaldes tidsbilleder. Denne slags billeder betinger en dramaturgi, som man måske kan driste sig til at kalde "dramatik i tiden".

### Synligt-usynligt

Edgar Reitz har selv skrevet nogle meget interessante ting om Heimat, som det er værd at tage til efterretning.<sup>1)</sup>

Han siger, at netop fordi kameraobjektivet synes så fikseret på at registrere og gengive de synlige ting, så har filmens tema egentlig altid været at skildre det usynlige. På paradoksal måde handler film om usynlige ting igennem kameraets maniske afbildning af det synlige. Selve paradokset er, at filmens blikfangende billeder, trods blikfanget, fortæller usynlige historier. For historierne i film er usynlige. De foregår i forsvindingspunkter mellem billederne.

Dette paradoks har "action-filmen" ikke forstået. (Måske kan man generalisere endnu mere og sige at dette paradoks ikke er bevidst som æstetisk princip i den amerikanske model for fortællende film som går tilbage til Griffiths "Birth of a Nation". Princippet i denne kvantitativt dominerende filmtype er groft sagt, at fortællingen bliver til igennem de synlige handlinger, som personerne i billederne udfører i forhold til ting, miljø og hinanden. Betydninger fremkommer af vekselvirkningen mellem adfærd og miljø og adfærd versus adfærd).

Som Reitz nævner, så anvendes der i action-film kæmpesummer på at iscenesætte biljagter, slagsmål, katastrofebrande og andre stunts, men intet hjælper det, hvis vi ikke får fortalt smerten, angsten og lysten. Men disse ting er komplet usynlige.

Reitz formulerer sit paradoks derhen, at netop fordi vi i filmen i den grad bindes til øjets indtryk, så forveksler vi ikke den egentlige historie med øjets indtryk. At øjet på en måde beskæftiges eller optages sådan, at den usynlige historie bliver frigjort.

Det er altså ligesom med Odysseus, der måtte bindes til masten for ikke at røre ved det sanselige. Reitz mener, at filmens paradoksale opfindelse er at gøre oplevelsen af det ikke-sanselige så meget stærkere, som øjet bindes til lærredet.

Tankegangen er interessant, fordi den drejer sig om det vanskelige problem at forstå, hvori de levende billeders fascinationskraft består.

Efter min mening er der det rigtige i tankegangen, at filmbilleder i højeste grad kan skildre det usynlige. Derimod er det lidt uklart at forstå, hvordan en sådan skildring kan være direkte funktion af øjets binding til stærke indtryksbilleder. Jeg tror derimod, at billeder kan være stærke på flere forskellige måder, og at der findes en særlig slags billeder som tjener skildringen af det usynlige. Det er de såkaldte tidsbilleder, og man finder dem i Reitz' egen serie.

De fleste vil vel ud fra deres sunde fornuft mene, at hvis en usynlig dimension kan føjes til det synlige, så er det fordi forestillingsbilleder kan hentes frem fra bevidsthedens magasin og knyttes til perceptionen. Hvordan skulle det så kunne gå til, at man kan tilføje så meget mere usynligt til den aktuelle perception jo stærkere ens blik er fanget. Man skulle tro det var omvendt. Jo svagere billede som f.eks. af en genstand i tussmørke, jo mere forestillingsarbejde skal der til for at opfatte.

Løsningen på problemet, hvor man samtidig bevarer tanken om en stærk fascination i billederne, er, at der findes en særlig art af stærke billeder, som objektivt set er gennemsigtige og gennemtrængt af det usynlige - nærmest som en tidslig dybde i dem.

M. Merleau-Ponty kan give os en idé om problemet:<sup>2)</sup>

"denne røde farve er kun, hvad den er, ved fra sit sted at stå i forbindelse med andre røde farver omkring den og ved sammen med dem at danne en vis konstellation, eller sammen med andre farver, som den dominerer, eller som domineres af den, som den tiltrækker eller som tiltrækkes af den, som den frastøder eller som frastødes af den. Den er kort sagt et bestemt knudepunkt i det samtidiges og forløbets fletværk. Den er en konkretion af selve synligheden, den er ikke et atom. Desto mere gælder det, at den røde kjole i hver tråd tilhører det synliges struktur og hermed en struktur af usynlig væren. Den er et enkelt tegn i feltet af røde ting, som omfatter tagenes tegl, ledvogternes flag og revolutionens fane, jordbunden ved Aix eller på Madagascar.... En bestemt rød farve er også et fossil, hentet dybt i imaginære universer".

Perception er jo for Merleau-Ponty først og fremmest en spørgende eksistens, og formodentlig opnår de førnævnte billeder heller ikke deres usynlige dybde med mindre de på en eller anden måde inviterer til spørgsmål. Billeder i hvilke betydningen står til debat med sig selv. Hvor genkendelsen midlertidigt blokeres: hvor har jeg set dette før?

#### Passiviteten i "Heimat".

Efter min mening findes der ikke ret mange sekvenser i "Heimat", hvor en betydning fremgår af en udført handling. Derimod ofte hvor personer blokeres i deres handlinger eller "svæver" i situationer. Personerne "standsnes" i deres handlinger og fikseres i et hukommelsesperspektiv. Det gælder f.eks. detaljer, som der, hvor direktøren fra "Unilever" er på vej gennem skoven i sin limousine for at købe Antons optiske fabrik. Pludselig standser bilen på grund af en kronhjort, og i et meget langt sekund fanger hjorten direktørens blik, og gennemlyser ham på det nærmeste.

Eller der, hvor Otto skal demontere sin sidste bombe. Midt i afskrivningen af den uheldssvangre detonator, kommer en gammel mand med kasket og jernbaneværktøj gående på skinnerne oppe over bombehullet. "Hvad laver du her," siger Otto. "Jeg kontrollerer strækningen," svarer manden og tilføjer, "dvs. det gjorde jeg tidligere". (Og det ved vi godt, for manden optrådte allerede i afsnittet lige efter første verdenskrig). Han er stadig i tjeneste, eller rettere han er altid i tjeneste. Egentlig er han

ikke døden, som kommer efter Otto, for han har øjensynlig ikke set en bombe før, og han går lydigt væk, da Otto beordrer ham væk fra stedet. Hvis han er noget, er det blot den, der vil finde liget og tage sig af det, når han på sin inspektionsrunde kommer forbi. Først og fremmest er han imidlertid en, der gennemlyser dybderne i Otto's sidste time.

Og sådan forholder faktisk alle personerne sig til hinanden og til de situationer, hvori de skildres. Det er, som om de krystalliserer hinanden, og deres livsøjeblikke.

Strengt taget er det småt med handlinger i serien. Jo, de kommer, og de går, og vender tilbage. Og de kører og flyver, og laver radio, fotograferer, komponerer musik, er Bürgermeister i nazitiden og går i uniform, har en fabrik osv. Men det drejer sig aldrig rigtig om, hvad de får ud af det, hvad det fører til, og hvad de vil med det. Der er f.eks. to fabriksherrer i serien, nemlig Paul og hans søn, Anton. Pauls primære formål med sin fabrik i USA synes at være det at kunne komme sejrrig hjem og besøge sine bysbørn, samt lege med elektronik. Og Antons identitet er de forgyldte, krystalliserede støvler, som symboliserer den lange march, hvor han fik ideen til fabrikken.

Allerede den lange sekvens i første afsnit, hvor Paul er kommet hjem, og hvor de alle sidder i køkkenet, og Eduard læser avis, og Paul ser syner, og den en-øjede Hänschen glør på dem ind ad vinduet - fortæller os først og fremmest, at der egentlig ikke sker en skid i disse billeder, men noget foregår.

Derfor kan det undre, at nogen for alvor har villet se disse mennesker som opdelt i modstandere og tilhængere, medløbere og oprørere, røde og sorte. Som om de var lidt dårligere end dem, der er i "Matador". Her er der jo også langt mellem de handlingsduelige og sabotørerne. I "Heimat" er der endnu færre. Og det er ikke, fordi filmen foregår nærmere ved førerbunkeren og koncentrationslejrene.

Der er den afgørende forskel på personerne i de to serier, at dem i "Matador" til enhver tid kan stå frem og legitimere sig selv.

De er skildret i al deres selvretfærdige holden-sig-uden-for, eller hule og påklistede idealisme. Medens dem i "Heimat" er skildret i en så pinagtig passivitet, at man ikke kan undgå den tanke, at de måske er passive i en helt anden forstand end i rollen som modspillere til nazi'erne.

Personerne i "Heimat" tilhører nemlig dødsriget. Og for at vi ikke skal misforstå det, har Reitz sat flere kors end hagekors i billederne. Ofte ses personerne igennem vinduer, hvis rammer ligesom sætter et kors over dem. F.eks. ses Wiegand, da han hygger sig juleaften 1934 med den nazistiske juleplade, igennem et sådant korsvindue. Og da Paul på Ellis Island får hjemme, fortsætter kameraet i en travelling ud af et sådant korsvindue hen over de grønne marker i Schabbach, sådan at korset vel at mærke ses som skygge i forårskornet. Og Anton slår et kors op på fødehjemmet, for at ingen mere skal komme ud eller ind. Og vinduer og bindingsværk på huset danner kors. Og på kirkegården, hvor Hermännchen vandrer rundt, er der masser af kors.

Foruden kors er der sat sten. Der er sat sten i vignetten til hvert afsnit. Der er sten på kirkegården, hvori personerne ofte spejles. Og der er sat sten over faldne soldater.



Paul og Maria på kirkegården. Hun spørger ham, hvorfor han egentlig forlod hende og børnene for omkring en generation siden.

Det synes helt ydeligt, at dødens skygge hviler over disse mennesker. At det, der skildres, er passé, fini. Som Reitz udtrykker det, så mærker vi afskedens sorg i billederne. Ofte er personernes skygger større end dem selv, hvilket som regel først indtræffer hen under aften, når sindet vandrer tilbage i det skete.

### Fortidens modus

Selvfølgelig lever vi altid i nu'et og ingen andre steder. Men nu'et kan trække sig sammen til næsten ingenting alt efter, hvordan hukommelsens rum trænger sig ind på det.

Historier udspiller sig i fortiden, og hører til hukommelsen. Men de kan fortælles på forskellig måde, og derved ændre karakteren af fortællingsøjeblikket. For det første kan man angive den nærmere datering og omstændighederne ved en fortælling, der udspiller sig i fortiden, men derefter aktualisere den som om fortidens begivenheder genudspillede sig her og nu. Vores øjeblik overtages af fortidsfiktionen, der egentlig udspiller sig som en hvilken som helst øjebliksaktualitet. Trods det at historien foregår i fortiden, aner vi ikke, hvad der sker i løbet af den og lever spændt med i begivenhederne.

For det andet kan man fortælle det fortidige i sin fortidighed dvs. nu er det ikke blot begivenhederne, der foregår i fortid, men de fortælles som foregående, som afsluttede. Vi ved allerede det hele. Ikke blot begivenhederne, men også vores viden hen sættes altså til fortiden. Denne modus benytter man f.eks. typisk, når man skal skrive sine erindringer, og det er helt parallelt, når Reitz kalder sin serie for en "Chronik".

Egentlig er det lidt vanskeligt at definere hvor denne modusforskell hører hjemme i tekster. I litteraturen er det ikke blot et spørgsmål om verbernes tider, eftersom man jo udmærket kan aktualisere fortiden ved hjælp af datidsformer. Endnu mere spændende er spørgsmålet når det gælder filmbilleder, eftersom disse jo angiveligt ikke engang har disse ressourcer.



Reitz nævner selv i forordet til sit udgivne manuskript, at et planlagt afsnit blev udeladt på grund af denne vanskelighed.<sup>3)</sup> Afsnittet skulle skildre hvordan - ved krigens afslutning - at personernes fortid og fremtid på særlig måde knyttedes sammen med begivenhederne i en drømmeagtig form, som erindringer. Men afsnittet blev udeladt, fordi filmbilleder altid er i fortællersk nutid, siger Reitz.

Ikke desto mener jeg, at Reitz har fundet en billedtype og anvendt den i serien, som svarer godt til den bestræbelse, hans bemærkning iøvrigt videner om. I forhold til manuskriptet har han i serien helt opgivet den konstante vekslen mellem historisk nutid og flash-backs. Det kan være fordi flash-backs i sig selv ikke evner at visualisere fortiden i sin fortidighed. Flash-backs er aktualiserende billeder, hvis fortidighed blot beror på, hvordan de dateres af den egentlige handling. I det hele taget er flash-backs sjældent gode, fordi de er så vanskelige at legitimere i fortællingens univers.

Reitz har altså været tvunget til - i virkeligheden aner jeg selvfølgelig ikke, hvad Reitz har tænkt - at udvikle billeder som kunne skildre den himmel, hvor de taler "Hunsrücker-platt". En usynlig hukommelsesrealitet, som skulle synliggøres. Altså noget, der bryder igennem i en verden, der allerede er sat kors over. Som korsene ikke kan holde tilbage, ligesom korset ikke kan holde Dracula på afstand. Han har altså måttet finde nogle billeder, hvor fortidigheden fungerer som en synlig hinde, hvor himlen bryder igennem. Men himlen er blot smerten i hukommelsen, et sår uden krop.

Fortiden findes jo ikke i sin fortidige eksistens. Stederne, husene, trappen og køkkenet findes kun her og nu. Fysisk kan de ikke eksistere i fortiden. De er blot spor, men spor er ikke selv fortid. Genstande er kun spor, fordi nogen har "efterladt" dem. Og sporene betyder dem, der har efterladt dem uden at vise dem. Spor er tegn, der betyder uden at vise, uden at lade komme til syne. Det hemmelighedsfulde ved spor er netop den usynlige dybde, de kan skabe til dem, der efterlod dem. De synlige billeder i "Heimat" synes at have en sådan sporenes hemmelighed.

## Billederne som tidskrystal

Et tidskrystal billede er netop en umærkelig dobbelthed af det døde foto og den levende bevægelse i det. Det er tid, der passerer i den brøkdæl af et øjeblik, hvor fotoet får liv, og hvor det stivner igen. Denne funktion har Reitz skåret ud i pap, eftersom hvert afsnit begynder og slutter med disse overgange fra foto til liv og tilbage igen.

Krystalfunktionen skal forståes som en sådan umærkelig dobbelthed, hvor det ikke som sådan er fortiden, der visualiseres, men derimod selve tidens substansløse passage. Altså en bevægelse i tidsaksen presser sig ind i billederne.

Den eksplicitte fortæller i "Heimat" er jo en, der kigger på fotos fra dengang. Han ved, hvad der skete sidenhen og lægger ikke skjul på, at det, der kom efter, ikke var noget at råbe hurra for. Tiden kunne godt være standset på de og de tidspunkter, siger han. Denne fortællerfunktion bliver endnu mere interessant, når man tænker på, at den gentages i det fortalte. Her er der f.eks. også én, Eduard, som fotograferer og et par gange udtaler, at nu ville han gerne have tiden til at stå stille. Men også de andre personer fikserer de begivenheder de er i. De registrerer deres livsøjeblik som allerede et stykke fortid. Netop denne fornemmelse er mest udpræget når man forlader noget, f.eks. går hjemmefra, så er det ofte som om netop det, man forlader, så også indtager sin plads i fortiden. Og i "Heimat" tager de afsked hele tiden.

Men lad os se, hvor raffineret Reitz omgæes denne type billeder af det på engang døde og levende. F.eks. afsnittet "Weihnacht wie noch nie".

Det er juleaften 1934. Vi er i kirken. Kirkekoret dirigeres af en lille skrumpet mand med stive og næsten marionetagtige bevægelser. Koret selv filmes fra siden med et blødt gyldent lys faldende på en sådan måde, at sangernes silhuetter udviskes gradvist ned gennem rækken. Derefter filmes koret forfra og forekommer nu trægtige, dødningsagtige, som var de udskårne figurer på orglet.

Herefter filmes Lucie, Eduard og Wilfried. I lydbilledet høres først Lucie synge alene med skinger og ubehagelig stemme, derefter falder Wilfried ind, så Eduard og siden hele menigheden. Man undrer sig over, hvad denne perspektivering i lydbilledet skal tjene til. Fortolkningsmæssigt kan det have noget at gøre med at der også er en anden tro i deres øjne, som Wilfried siger bagefter. Men jeg fornemmer også, at Reitz filmer en erindring om Lucie og Wilfried. Erindringen om en fornemmelse af, at der var noget mellem dem. Eduard sidder i hvert fald og skæver, som om han også fornemmede noget.

Så følger en sekvens, hvor nazisten Wiegand ses ind gennem et oplyst vindue (med kors) idet han lægger en nazistisk juleplade på grammofofonen. Igen perspektiveres lydbilledet, eftersom kameraet begynder at vandre rundt til andre vinduer i landsbyen, mens vi stadig hører pladen. I tussmørket kommer en kælk med en dreng glide forbi på sneen - som om han gled lige ud af et gammelt julekort, ville jeg sige.

Så kommer Simon-familien ud af kirken og stiller op til den sædvanlige fotografering. Her bemærker man, hvordan Eduard tøver, som om der var noget, han ville tænke, inden han siger "freundlich". Under den efterfølgende julemiddag får Eduard hoste og må gå udenfor et øjeblik. Moderen følger efter og Eduard bemærker til hende, hvor dejligt, det er hjemme. Den stjernehimme, han kigger op på, er tydeligvis en kulisse. Så vender Eduard sig næsten voldsomt om i nærbillede, som om der var nogen, der havde kaldt på ham.

Reitz benytter ofte disse teknikker rundt om i serien. Her er det indlysende, at han ikke vil fortælle os, at så er det jul igen. Det er derimod arkæologien i billederne, der er vigtig. Al den virtualitet, der gemmer sig i beretningens afsluttethed. For at få "Hunsrück-himlen" frem i billederne, gør han den synlige himmel til kliché.

Argumentationen for disse krystalbilleder hjælpes på vej af de mange eksplicitte krystaltemaer i serien. Først og fremmest selvfølgelig det, at Schabbach i sig selv er det velegnede sted for en optisk fabrik med klar luft og dybe grotter.



Maria og Pauline ser en Zarak Leander-film. Der er mange billeder i serien af personer som ser. I baggrunden udviskes de seende ansigter gradvist.

Men vigtigere er krystaltemaet til slut i serien. Under de levedes og de døde fest står Anton, det optiske geni, og fumler med en mangefacetteret linse. I løbet af denne fest, hvor vi også møder de døde, gennemfører Reitz i realiteten en vaskeægte slutning om synlighed og usynlighed. Spørgsmål vælter frem på skærmen: Hvorfor kommer Glasisch fra "Dunkelheit" til "Klarheit", da han dør. Hvorfor kan de døde ikke se Mathias Simon, når han er blind? Hvad er det Anton ser på skiltet, da han dør? osv.

#### Krystallets kredsløb

Krystalbilleder kan skelnes indbyrdes alt efter, hvordan det snævre kredsløb mellem nutid og fortid, synlighed og usynlighed, konkretion og virtualitet realiseres i dem. Dette snævre kredsløb kan samtidig betragtes som grundelement i seriens storform. Altså på den måde, at krystallets minimalspejling er en model

for, hvordan hukommelsesarbejdet generelt fungerer i serien. Den er jo tydeligvis anlagt på den måde, at en begivenhed som nævnt skildres i en fortidig modus, hvorefter den samme begivenhed dukker op senere i form af virtuel hukommelse. Altså at noget anlægges som fremtidig hukommelse, for derefter senere faktisk at blive vækket. Eksempelvis den måde Simonfamiliens hus langsomt tømmes for mennesker og liv, og hvor personer igen og igen kommer tilbage i huset og vækker erindringen om det, der var.

Hukommelseslogikken i denne konstruktion er vanskelig at udrede. Der er både noget perfekt og lukket over dette kredsløb, men samtidig også noget lunefuldt jvf. linsens tilsyneladende tilfældige refleksion af farver eller s/h.

Glemslen spiller også en rolle. Nogen af personerne glemmes helt (Klärchen, Apollonia) dvs. det gør de ikke. De bliver blot aldrig synligt antydet mere, for der er ingen spor af dem. Robert, som dør i Rusland forbliver halvskjult. Blandt de døde ligger der en mørk skygge over hans ansigt, og på gravstenen er hans navn forsvundet i blomsterne. Egentlig er det denne vekslende grad af virtualitet i billederne, som spinder den tråd, vi instinktivt kan følge, men vanskeligt forklare.

#### NOTER

1. E. Reitz: "Synligt. Usynligt". i Chaplin nr. 202, 1986.
2. M. Merleau-Ponty: Le visible et l'invisible, Paris 1964. (Citatet her i P. Å. Brandts oversættelse i Tegn.)
3. E. Reitz & P. Steinbach: Heimat. Eine deutsche Chronik. Nördlingen 1985.

Niels-Aage Nielsen er konsulent i Danmarks Radios medieforskningsafdeling.

# Programfladens æstetik

## EN ANALYSE AF KANAL 2 OG WEEKEND TV

Af Stig Hjarvard og Henrik Søndergaard

*Programmer fordeler sig i genrer, som har mange fellestræk. Film ligner film, nyhedsudsendelser nyhedsudsendelser, rundbords-samtaler rundbordssamtaler, o.s.v. på det overordnede plan. Når tv-stationer forsøger at markere sig i forhold til hinanden, er dette derfor ikke særlig tydeligt på enkelt-programniveauet, først når programfladen tages op til analyse bliver profilen markant. Det er på denne baggrund at Stig Hjarvard og Henrik Søndergaard i artikelen analyserer æstetikken i Kanal 2's og Weekend TV's programflader. Programfladeanalysen er ny i den danske Medieforskning.*

Kort før sommeren 1985, da Weekend TV (WTV) havde sendt i knapt et halvt år, holdt stationens bestyrelse møde.

Bestyrelsens budskab til stationslederen Hans Morten Rubin var meget klart: WTV skulle gennem en kraftig foryngelseskur; det kunne simpelthen ikke gå, at WTV "lignede en dårlig udgave af Danmarks Radio".

Og Hans Morten Rubin gjorde faktisk noget ved det. Han nøjedes ikke med småjusteringer af enkelte programmer, men efter sommerferien præsenterede han en markant anden sendeflade, der fik seertallene til at stige. Det var også nødvendigt, hvis WTV skulle gøre sig håb om at opfylde sin mission som politisk murbrækker for såvel reklamefinansiering som et TV-2. Som politisk pressionsinstrument skulle stationen gøre sig synlig i den offentlige debat, og det krævede både et image af noget nyt og anderledes TV og høje seertal.

Seertal er faktisk gået hen og blevet en betydelig faktor i tv-konkurrencen i Danmark, hvilket bl.a. betyder, at seerundersøgelser nu ikke er offentligt tilgængelige, men forretningshemmeligheder. Berlingske Tidende har endog kunnet referere, at Jens Jordan og Hans Morten Rubin fra WTV på et tidspunkt havde indkaldt direktøren for analyseinstituttet AIM og krævet, at AIM gjorde