

programmerne, og jeg kan ikke bilde nogen ind, at vi kan gå ud på verdensmarkedet og købe nogen helt andre programmer end de andre køber. Men jeg håber at involveringen af film- og mediefolk kan gøre det lidt mere visuelt appetitlig at se på, lidt mindre snak og nogen flere billeder. Jeg håber at vi kan præsentere os på en gemytlig facon, som jeg oven i købet godt kunne tænke mig, at der var noget indhold i. Og så håber jeg generelt at vi kan blive mere regionale end Danmarks Radio, især i vores nyheder, og samtidig også mere internationale, og overlade sådan en pæn blok i midten til dem, hvor vi siger: 'det er I rimelige gode til det her'.

Anne Hjort er informationsmedarbejder i Arbejdstilsynet, Carsten Y. Hansen er videnskabelig medarbejder ved Institut for grænse-
regionsforskning.

Den iscenesatte TV-virkelighed

Af Peter Harms Larsen

Dansk TV-historie er der skrevet meget lidt af, og om udviklingen af de forskellige TV-genrer næsten intet. I denne artikel tegner Peter Harms Larsen et rids af de sidste 20 års TV-udvikling, hvor der er blevet eksperimenteret med forskellige hybridformer, som blander fiktion og fakta.

Peter Harms Larsen bruger ordet 'fiktion' som overbegræb for alle former for medieprodukter, hvor fiktions- og faktaelementer blandes sammen. Både de engelsk inspirerede dramatiserede dokumentarprogrammer (drama-dok) og de amerikansk inspirerede dokumentariske dramaer (doku-drama) er således fiktion, og det er tillige eksperimenterne med at anvende rekonstruktioner i faktaprogrammer, med at bruge faktakoder i fiktionsprogrammer, med at 'punge' fortæller-instansen og med at iscenesætte virkeligheden i form af spontanspil eller som eksperimenter. Især anvendelsen af iscenesat virkelighed mener Peter Harms Larsen er et selvstændigt dansk bidrag til udviklingen af TV-faktionsgenren.

Artiklen stammer fra et undervisningsmateriale, som anvendes i Danmarks Radios interne uddannelse. Konklusionerne i den sidste del har derfor et videre perspektiv end de eksempler, som er nævnt i første del. Hele materialet vil senere blive gjort tilgængeligt i bogform udgivet af Danmarks Radios Uddannelsescenter.

Ordet "faktion" stammer fra engelsk/amerikansk og blev oprindeligt brugt om en bestemt type litteratur/journalistik hvor fiktionens form og udtryksmidler, sprog og fortælleteknik, blev kombineret med det sandhedskrav til indholdet som ideelt stilles til grundig journalistik - til "faktaformidling". I avissammenhæng har man brugt betegnelsen "new journalism" for den slags blandinger, men når der var tale om romaner, så kaldte man det altså "faction". Truman Capotes bog, "In Cold Blood" er det eksempel man normalt nævner i denne sammenhæng. Fra skandinavisk litteratur kan man fremhæve næsten alle Thorkild Hansens bøger og Per Olav Enqvists "Legionärerna". Herfra er ordet så gledet over til at karakterisere forskellige nye blandingsformer inden for film, TV og radio, ofte brugt mere eller mindre i flæng med de også fra engelsk/amerikansk stammende begreber "docudrama" og "drama-documentary".

I det følgende skal vi se på udviklingen af forskellige faktionsformer i dansk TV. Det kan være vanskeligt at afgøre hvor originalt "danske" de forskellige typer er, fordi man jo ikke løbende kan følge med i udenlandsk TV, og det ville kræve omfattende historiske detailstudier at afgøre om det jeg i det følgende udnævner til en specielt dansk tradition - "den iscenesatte virkelighed" - faktisk er noget som er specielt udviklet af danske TV-folk. Imidlertid er der en række træk der slående minder om den beslægtede tradition inden for radioen, nemlig udviklingen af radiomontagen, og den betragter de fleste jo som en ret unik dansk specialitet der ikke rigtig har noget sidestykke i udlandet. I det følgende skal vi imidlertid først se på de danske paralleller til den engelske dramadok- og den amerikanske dokudrama-tradition.

Dramadok og dokudrama på dansk

Bortset fra nogle forsøg i B&U-regi i slutningen af 60'erne med dramatiserede nyhedshistorier, "Nu-teater", så er det først fra anden halvdel af 1970'erne at man for alvor i Dansk TV begynder at arbejde med de udenlandske former for "dramatiseret sandhed"; og man bevæger sig da hovedsagelig inden for den engelske dramadok-tradition hvor egentlig dramatiserede sekvenser kombineres med typiske fortælletekniske træk fra de dokumentariske/journa-

listiske genrer: speaker-/reporter-kommentarer (off- eller on-screen), faktiske eller fingerede interviewsekvenser, voice-over fortællerstemmer, og reportagelignende optage- og redigerings-teknik.

Peter Watkins producerer i 1977 det over to timer lange "70'ernes Folk" til dansk TV, i en form der har en række slående ligheder med den tidlige danske radiomontage, med en gennemgående ansvarlig (engelsktalende) fortællerstemme der binder sekvenser med rekonstruktioner, spontanspil, egentlige reportager, autentiske og rekonstruerede interviews sammen. Temaet er den høje selvmordsfrekvens i Danmark, anskuet som et produkt af et stadig koldere og mere umenneskeligt samfundssystem. Nogle år forinden havde Watkins til norsk TV produceret "Edvard Munchs Verden", som var bygget over Munchs dagbøger, og som også gjorde brug af en montageform hvor dramatiserede forløb kombineres med fingerede reportage- og interviewsekvenser. Inspireret af formen fra "70'ernes folk" produceres i 1978 spillefilmen "Aftenlandet", en negativ utopi om risikoen for at det danske samfunds konflikter vil føre til en mere og mere fremtrædende politistat. Watkins står som medforfatter til manuskriptet sammen med Carsten Clante og Poul Martinsen, og - som der står til sidst i filmen - "i samarbejde med filmens medvirkende, der i mange tilfælde udtrykker egne meninger og holdninger". Senere igen producerer Poul Martinsen filmen "Clark" - også i engelsk dramadok-form - og også med en klar samfundskritisk tendens. I fortsættelse af denne tradition finder vi fra 1982 Jørgen Flindt Petersens og Erik Stephensens dramadokumentarfilm "Din Nabos Søn", om de græske torturbøddler under Juntastyret. De to producerer i øvrigt i 1986 en spillefilm til TV, "Tommeskruen", med næsten samme tema og morale som "Aftenlandet", men helt uden dokumentarisk-journalistiske træk i formen.

Ellers udsendes i slutningen af 70'erne en række dramadok-produktioner med historiske emner og med tematisering af den oprørske ener der - som repræsentant for en undertrykt gruppe - stilles over for det borgerlige samfunds undertrykkelse:

- "Sofies Skolegang" (1977, manus og instruktion Stenbæk og Gra-
sten), om Christian Kolds liv og kamp.
- "Det Begyndte med Mathilde" (1978, manus Eva Bendix & Kika Møl-
gaard, instruktion Hans Engberg), om Danmarks første kvindesags-
kvinde, Mathilde Fibiger.
- "Rejs Dig Emil Koch" (1978, manus og instruktion Poul Trier
Pedersen), om arbejderlederen Emil Koch og arbejderopstanden i
Nakskov.
- "Prisgivet" (1979, manus og instruktion Tone Bengtsson), om for-
fatterinden Amalie Skrams liv.

Først i løbet af 80'erne kommer der produktioner som tydeligt knyt-
ter an til den amerikanske dokudrama-tradition, dvs. "rene" drama-
tiske fremstillinger af virkelige begivenheder og historier, uden
iblanding af dokumentariske/journalistiske form- og udtrykselemen-
ter. Mest bemærkelsesværdig er "Jane Horney"-serien fra 1985, der
gav anledning til en mægtig offentlig debat allerede inden den var
udsendt, og som inden for murene i DR førte til kritik af såvel
den svenske manusforfatter og instruktør Stellan Olsson, som af den
ansvarlige programchef. Som et andet eksempel kan nævnes den ret
vellykkede dramatisering af udbryderkongen Carl August Lorentzens
historie: "Hvor der er vilje, er der vej" (1986), som TV-teater-
afdelingen stod for (manus Carsten Mossing, instruktion Annelise
Hovmand). Næsten samtidig udsendte Provinsafdelingen en dramati-
sering af samme historie: "Kamp mod Uret", men her i en ikke sær-
lig vellykket episk dramadok-form - med en lang række fortæller-
monologer som bærere af fremstillingen. I B&U arbejder Frode Pe-
dersen med dokudramaer med grundlag i aktuelle historier, f.eks.
"Salomons Søn" (1987), der blev forannonceret således i avisen:

Den 9-årige Klaus forsvinder en dag på vej til skole. Er han
kidnappet eller blot på en frivillig ferie med sin far? En
TV-film, bygget på de sidste års virkelige børnebortførel-
ser, hvor fædre, i kamp for retten til at se deres børn,
bortfører dem.

I denne sammenhæng kan vi ligeledes nævne TV-teatrets serie på 4
programmer, "Dan-TV", fra 1982. Et af spillene har titlen "Hver

fjerde week-end" (manus af Erik Thygesen, instruktion Svend Abrahamsen) og handler om tvangsfjernelse af børn i forbindelse med skilsmissekonflikter. Indholdsmæssigt har det ligheder med engelske dramadok-produktioner som "Cathy, Come Home" ved at bygge på en (eksemplarisk (?), men) fiktiv case-story; og formmæssigt er stykket utvivlsomt inspireret af Peter Watkins forskellige forsøg med imiterede TV-reportager, idet spillet i sit udtryk fingerer at være optaget som hårdtslående human-interest reportage af det fiktive TV-selskab "Dan-TV".

Man overdriver ikke ved at sige, at en ret stor del af de forskellige forsøg på at overføre de store udenlandske faktionsgenrer til dansk, er mindre vellykkede. De bærer for de flestes vedkommende præg af at der i Danmark netop ikke er tale om et systematisk og kontinuert arbejde med disse genrer, og mange af dem fremtræder derfor som enkeltstående mere eller mindre halvhjertede og usikre formeksperimenter der aldrig rigtig følges op og videreudvikles. Når det forholder sig sådan hænger det utvivlsomt sammen med flere forhold. Det ene er noget rent økonomisk. Det er som regel lige så dyrt at producere de ovennævnte blandingsformer som "ren" dramatisk fiktion, så der skal under alle omstændigheder en særlig argumentation til i DR for at man overhovedet går i gang med den slags eksperimenter. Dertil kommer at afdelingsstrukturen i DR i sig selv er noget af en hindring for at arbejde med blandingsformerne, idet den i meget høj grad er indrettet efter skellet fakta-fiktion. Det er sikkert ikke nogen tilfældighed at det er i B&U og i Provinsafdelingen, at man har den mest kontinuerlige tradition for at producere faktionsprogrammer. I de andre afdelinger vil der helt naturligt være en tendens til at argumentere imod blandingsformer med henvisning til at "det jo ikke kan være vores afdeling der skal tage sig af netop den slags (besværlige) produktioner".

Reportage med dramatisering

Man kan sige at der er en glidende overgang fra dramadok-produktioner til rene faktaprogrammer - dokumentariske features/reporta-

ger - for så vidt som man altid i reportageoptagelser on location har accepteret et vist mål af iscenesættelse og (re)konstrueret arrangement. I England har man inden for den rene TV-dokumentar-reportage en tradition for at man kan bruge rekonstruerede sekvenser hvis man tydeligt markerer disse dele som "rekonstruktion", og i Danmark har man også enkelte produktioner med udstrakt brug af rekonstruktioner som led i store kritiske dokumentarreportager. Som et godt eksempel på det kan nævnes Gyda Uldalls "Hændeligt Uheld" fra 1985, hvor væsentlige dele af den afgørende retssag mod en læge der havde fejlopereret en patient (Birgit Schriver), blev vist som rekonstruktion med skuespillere i de forskellige roller; Birgit Schriver deltog dog som sig selv. Det meget vellykkede program gav anledning til en kraftig offentlig debat om lægeansvar og lægesjusk.

Også Poul Martinsen brugte rekonstruktioner i et program, "Det Hemmelige Danmark" (1975), hvori nogle af frimurerritualerne blev fremstillet. Men da der, på foranledning af frimurerbevægelsen, blev nedlagt fogedforbud mod at disse rekonstruktioner blev offentliggjort, blev programmet ikke udsendt. Det gav anledning til en heftig og langvarig debat om forholdet mellem på den ene side hensynet til ytringsfriheden og på den anden side det lovlige/rimelige i på den måde at trænge ind i og udstille en privat forenings hemmeligheder. Sagen blev bragt for retten, og spørgsmålet blev først endeligt afgjort i 1982 ved Højesteret: Forbudet mod visning i TV blev opretholdt under henvisning til at en offentliggørelse ville være en krænkelse af privatlivets fred. I 1981 viste man imidlertid en tilsvarende rekonstruktion af frimurerritualerne i det direkte sendte program "Kanalen" med Gorm og Gregers som studieværter. I en del af "Lørdagskanalerne" indgik også forskellige rekonstruerede situationsspil, i 1982 bl.a. en "rekonstruktion på forskud" af konsekvenserne af et uheld på Barsebäck. Næsten alle disse indslag gav anledning til heftig debat og kritik.

I TV-avis-regi har man også i enkelte tilfælde anvendt klart markerede rekonstruktioner, f.eks. i forbindelse med et Søndagsavisindslag for et par år siden om fixeringer af patienter på sindssygehospitalet. Ellers er konstruerede/- dramatiserede reportage-

klip og -sekvenser først og fremmest noget der har været anvendt af Steen Baadsgaard og Jørgen Pedersen i afslørende journalistiske programmer som "Trigon-affæren" og "Operation Armscor", om våbensmugling til Sydafrika på danske skibe, og af Jørgen Flindt Petersen og Erik Stephensen i tilsvarende grundigt researchede faktaprogrammer i TV-aktuel-regi, f.eks. "Fiskedød Andenød", "Fidus eller Finesse", m.fl. Men i disse programmer har det som regel ikke været tydeligt markeret hvornår der var tale om rekonstruerede eller egentlig konstruerede sekvenser og hvornår det var autentiske reportageklip der er blevet anvendt. Sådanne fiktive illustrerende sekvenser i programmer der i øvrigt fremtræder som fundamentalt dokumentariske, forekommer mest almindeligt i programmernes indledende "anslag", og man møder dem efterhånden også ret hyppigt i de lidt længere, featureprægede Søndagsavisindslag. Af navne på TVA-journalister der har gjort brug af denne form for fiktioniserede indslag i faktaprogrammer, kan nævnes Stig Andersen, Jens Olaf Jersild, Gitte Rabøl, Maria Cuculiza, Michael Thorsen, Jørgen Poulsen.

Det er indlysende at denne glidning over mod dramadok-genrens fremstillingsform i normale journalistiske faktaprogrammer, giver anledning til diskussion, såvel blandt journalisterne selv som hos deres fæste kritikere TV-anmelderne, og selvfølgelig også i DR's ledelse. Alle de gamle skældsord som "sensations- og ugebladsjournalistik" dukker op i disse sammenhænge, og for mange er blot det at anvende underlægningsmusik i et journalistisk faktaprogram et udtryk for det journalistiske håndværks degeneration i TV. Ikke mindst spørgsmålet om journalistens og dermed institutionens troværdighed over for seerne er et gennemgående tema i disse diskussioner. Som et klart udtryk for den negative holdning inden for journaliststanden selv, kan vi f.eks. tage følgende citat af Flemming Madsen (citeret fra "Journalisten" i den studie-debat - "Epilog" - som efterfulgte sidste afsnit af "Jane Horney" i dansk TV):

Dramadokumentation er en genre uden klare regler for, hvad der er godt og skidt, tilladt og forbudt. Hvor begynder dramet? Hvornår holder dokumentationen op? Når man bruger metoden om aktuelle emner og personer, dvs. i tilfælde, hvor der er endnu levende personer engageret, kan man

risikere at begå uretfærdigheder. Dramadokumentationen er en snylter på vores håndværk. Journalisten står til ansvar for hvad der skrives eller forties. Den dramatiserede dokumentation blander fact og fiction efter behag, spiller på alle dukketeatrets muligheder for belysning i direkte og overført forstand og slører ansvaret.

Tonen og holdningen kunne minde om den der kom til udtryk, både ved fremkomsten af interviewet som journalistisk genre for 100 år siden, og i forbindelse med den amerikanske New Journalism i 60'erne. Det er klart at det Flemming Madsen er bekymret for, er en svækkelse af det man kunne kalde "overenskomsten" mellem journalisten og hans publikum. Og det er lige så indlysende at når dygtige - og som regel yngre - TV-journalister i en række tilfælde alligevel gør brug af dramatisering/fiktionalisering som led i kritisk-journalistiske faktaprogrammer, så er det for publikumseffektens skyld - for at opnå en større gennemslagskraft i offentligheden for det kritiske budskab.

Forsøgsopstilling: iscenesat virkelighed

I modsætning til de tidligere nævnte former for "dramatiseret sandhed" - dramadok og dokudrama - kan man fremhæve en række TV-faktionsformer som sandsynligvis er specifikt danske, og som man passende kan sammenfatte under betegnelsen "iscenesat virkelighed". Karakteristisk for dem er at (en del eller alle) de medvirkende spiller sig selv inden for rammerne af en realistisk men fiktiv iscenesat konfliktsituation, at der ikke foreligger noget traditionelt dramatisk manuskript med replikker og en nøje fastlagt handlingsgang som de medvirkende skal følge, og at de medvirkende derfor har en relativt stor handlefrihed inden for den fiktive ramme. Den escenesatte virkelighed får på den måde karakter af forsøgsopstilling med virkelighedens aktører som deltagere, og optagelserne bliver nærmest en slags reportage på forskellige sociale eksperimentsituationer.

Et af de første eksempler på den slags faktionsprogrammer er "Broen" (1972) af Poul Martinsen, hvor han laver reportage på et gruppedynamisk eksperiment som han selv arrangerer: En gruppe "læderjakker" og en gruppe "hippier" bliver placeret sammen på en ø, med den udfordring i fællesskab at skulle bygge en bro fra øen

over til fastlandet inden for en stram tidsfrist, og med 5000 kr. som belønning hvis de gennemfører det. Udgangspunktet er, som det fremgår af den indledende speak, at "en socialpsykologisk teori siger at modvilje og fordomme kan nedbrydes hvis parterne stilles over for en opgave som de ikke kan løse hver for sig, men som begge parter finder det vigtigt at løse". Og selve programmet med optagelser fra den sammenbragte floks arbejde med brobyggeriet, bliver så en slags dokumentarisk bevis for om denne påstand er rigtig eller forkert. Senere (1976) producerer Poul Martinsen et andet program, "Dagbog fra en Fristad", over en lignende ide: En arbejderfamilie, der i starten af programmet giver udtryk for en række typiske og udbredte fordomme om Christianitterne og livet på Christiania, indvilger i at forlade deres almindelige hjem i Hedehusene for at bo, arbejde og leve en uge i Fristaden. Vi følger så gennem reportageoptagelser familiens oplevelser og gøremål på stedet i ugens løb, og programmet slutter med at de igen bliver bedt om at udtale deres opfattelse af forholdene. Som man kan sige sig selv, er deres holdninger nu væsentlig mere positive og nuancerede end før opholdet. I foråret 1988 er der sendt et tilsvarende program af Poul Martinsen med den samme familie i samme eksperiment 12 år efter: et genbesøg på Christiania.

Nært beslægtede med disse programmer er Poul Trier Pedersens såkaldte spontanspil. Fra 1974 og frem til begyndelsen af 80'erne tilrettelægger og producerer han for TV-teaterafdelingen en række spil hvor aktørerne for de flestes vedkommende spiller sig selv i deres socialt og institutionelt definerede roller fra dagligdagen. Gennem disse spil får seerne et autentisk indblik i en række ellers ukendte og mere eller mindre utilgængelige miljøers interne konflikt- og problemsituationer: "Knuder" (1974) om handicappedes liv, "Sangen om 8.a" (1975), om livet i skolens hverdag, "Søens folk" (1976), om tilværelsen for besætningen på et skib, "Opspind" (1977), om livet på og omkring et moderne sygehus, "I anledning af Nora!" (1979), om ægteskab og kønsroller 100 år efter førsteopførelsen af Ibsens "Et dukkehjem". I modsætning til Poul Martinsens eksperimentsituationer, så er de konflikter som gennemspilles i spontanspillene, i de fleste tilfælde nogle som de medvirkende selv i høj grad formulerer ud fra erfaringerne i deres egen

hverdag - hvilket giver disse spil en speciel dokumentarisk værdi der gør en del af dem særdeles egnede som tidsaktuelle og indtrængende debatoplæg. Som eksempel kan nævnes hospitalsspillet "Op-spind". Spillene blev optaget og udsendt eftermiddage og aftener hen over en fredag-lørdag-søndag, og de kulminerede med et åbent-
hus-arrangement hvor seerne kunne deltage i et fiktivt-faktisk debatmøde om fremtidens sygehuspolitik. I øvrigt foregik der spil, både på en sengeafdeling hvor man så en række problemsituationer mellem patienter og personale, i et samarbejdsudvalg hvor de forskellige personalegruppers modstridende holdninger til sygehusudviklingen kom til udtryk, i et amtsligt sygehusudvalg hvor politikerne skulle tage stilling til konkrete sygehusplaner, og endelig i en slags græsrodsforbrugergruppe, "Grønnegården", hvor man planlagde og gennemførte protestaktioner og happenings både på sengeafdelingen og på åbent-hus-mødet. Til at formidle den komplicerede sociale spilvirkelighed var der udstationeret kendte TV-journalister som reportere på hver spillokation hvor de kunne interviewe deltagerne undervejs og sammenfatte dele af forløbet som ikke var blevet optaget eller som var røget ud i den endelige redigering. Som overordnet TVA-agtig speaker for hele dette sygehusunivers optrådte Claus Toksvig.

Af andre der har gjort brug af spontanspil, kan nævnes Gyda Uldall, der i programmet "Et festligere liv for de samme penge?" (1979?) bruger spontanspil til en realistisk dramatisering af en positiv social utopi; i sidste halvdel af programmet får man i Skive gennem spontanspil "løst" arbejdsløshedsproblemet ved at det offentlige og lokale private virksomheder går i samarbejde om at bruge understøttelsen til at sætte nye produktive aktiviteter igang der skaber arbejdspladser, i stedet for, som love og regler kræver det, at udbetale pengene direkte til de uproduktive arbejdsløse.

En noget anden form for "iscenesat virkelighed" forekom i Provinsafdelingens debatprogram-serie "Bytinget", hvor man i en blanding af fingeret retssag og demokratisk afstemning blandt et repræsentativt udvalgt publikum i studiet, fik dramatiseret aktuelle politisk-moralske spørgsmål. Af udenlandske forsøg, vist i dansk TV, med beslægtede faktionsformer, bør man nævne den imponerende "Rets-

sagen mod Lee Harvy Oswald" (i 3 dele, fra 1986), gennemført med virkelighedens øjen- og ekspertvidner, topprofessionelle advokater som hhv. forsvarer og anklager, med en rigtig dommer som leder, og med en autentisk jury der til slut dømmer den afdøde Oswald skyldig i mordet på John F. Kennedy (hvad han jo ikke nåede at blive i virkeligheden fordi han selv blev myrdet). Fremhæves skal også den engelske serie "Business Decisions" (1981) hvor topfolk fra engelsk erhvervsliv og statsadministrationen i halvt spil-, halvt interviewform afdækker en lang række af de mere eller mindre umoralske og skjulte "games" der ligger bag det store erhvervslivs måde at forvalte deres indbyrdes konkurrenceforhold på. Inspireret af disse programmer har man herhjemme to gange forsøgt sig med lignende former. TVA gennemførte i "Før Deadline" (1986) et ret mislykket forsøg hvor man lod 4 chefredaktører forholde sig til hvordan de ville handle ved en tænkt terroristaktion med flykapring i Kastrup. I TV-K-regi gennemførte man i 1987 en serie programmer på 4 under fællestitlen "Dilemma" (med Gregers Dirckinck-Holmfeld som ankermand), hvor det i noget højere grad - men ikke helt - lykkedes at opnå nogle af de engelske spils afslørende kvaliteter. I begge de danske tilfælde har problemet været tilbagefald til traditionelle interview- og debatroller - både hos de medvirkende og hos "spilledeerne".

Ellers må B&U vel nok betragtes som den centrale afdeling for udviklingen af TV-faktionsprogrammer inden for de genrer der kan sammenfattes under etiketten "iscenesat virkelighed". Fra sidste halvdel af 70'erne finder man en række Ungdomsredaktioner tilrettelagt af Steen Baadsgaard m.fl. hvor man arbejder med faktionsformer der fremtræder som hybrider af happenings, spontanspil, satirisk revy og candid camera. Som efterskrift viser man følgende citat af Dostojevskij: "Sandheden er altid usandsynlig. For at gøre sandheden sandsynlig må man altid blande noget løgn imellem", (det samme citat blev brugt i Jane Horney-serien). En af de mest fascinerende og morsomste af disse Ungdomsredaktioner er fra 1976 og handler om den spejderkorpslignende fiktive "Ungdomsbrigade" - UB - der fremstilles som en parodi på de indholdstomme ung-i-arbejde-projekter som det offentlige iværksatte i de år for at modarbejde nogle af ungdomsarbejdsløshedens negative psykiske og

sociale følger. I en efterligning af en lidt gammeldags dokumentarreportageform, følger vi UB, først mens den træner i disciplineret at udføre meningsløst arbejde, derefter da den drager ud på Københavns gader og veje og gør sig nyttig ved f.eks. at vaske fodgængerovergange, pille blade af træer, pudse busser og sko, m.m. Scoopet i programmet er så at vi ser hvordan almindelige borgere, der er usikre på hvad meningen er, reagerer på disse groteske aktiviteter og på de sandsynliggørende forklaringer som "lederen" af UB giver. Absurditeten i folks holdninger til såvel arbejdets som arbejdsløshedens betydning for ungdommen, afdækkes tydeligt, ligesom det groteske og modsigelsesfulde i samfundets halvhjertede forsøg på at gøre noget ved problemerne, klart demonstreres.

En lignende ide har man i en Ungdomsredaktion fra 1977, hvor vi oplever hvordan nogle skoleelever i en 10.-klasse reagerer på hvad de tror er en ministeriel embedsmand der fortæller dem at, på grund af besparelser, må en tredjedel - vinduesrækken - gå ud af skolen 3 måneder før afsluttende eksamen; men hvis de selv kan finde på andre kriterier for hvilken tredjedel der skal forlade skolen, så har de mulighed for at anvende dem i stedet for. Fælles for både dette og det førnævnte program er at kritikken er dobbeltsidig, både rettet mod det offentliges perspektivløse forsøg på at gøre noget for de unge arbejdsløse, men også mod borgernes ukritiske autoritetstro og de unges passive accept af det omgivende samfunds rammer og institutioner.

Journalistiske aktør- og forsvindingsnumre

Da en af de institutioner der har størst autoritet i befolkningen er TV selv, så retter Ungdomsredaktionens kritik sig logisk nok også efterhånden mod selve TV-mediet - herunder ikke mindst mod det borgerlige samfunds ideologisk begrundede skarpe skel mellem fakta og fiktion i medie - og mod borgernes tiltro til at fakta-programmernes form og udtryk i sig selv er en garanti for at det er den objektive virkelighed der formidles. Denne kritik kommer indirekte til udtryk i ungdomsprogrammet "Det er en kold tid" (1981), tilrettelæggelse Per Schultz), om "Isby Kommune" der radikalt har løst ungdomsarbejdsløshedsproblemet ved på det lokale

slagteris kølehus at fryse de unge ned til bedre tider. Flere gange i løbet af udsendelsen kan seerne sidde og komme i tvivl om hvad der er fakta og hvad satirisk fiktion, fordi fremstillingen konsekvent efterligner en traditionel dokumentarreportage og der i programmet, ind imellem de spillede fiktive dele, forekommer helt autentiske interviewsekvenser med unge arbejdsløse der udtaler sig om deres håbløse situation og udsigter. I de fiktive sekvenser må man sige at tilrettelæggeren, der både speaker og interviewer, har ophævet sin faktiske rolle som reporter og i stedet agerer sig selv i reporterrollen, og det er i høj grad denne gennemførte uigennemsigthed om reporterrollens realitet i programmet der skaber tvivlen hos seerne.

Denne grundlæggende tvetydighed omkring selve mediets formidling af virkeligheden gennem de traditionelle journalistiske faktagerer, reportagen og interviewet - er et problem som først og fremmest B&U's Poul Nesgaard mere og mere indædt forholder sig til i en lang række programmer igennem 80'erne - programmer som udmærket kunne sammenfattes under den overskrift der har været den ironiske titel på nogle af dem: "I Sandhedens Tjeneste". Fælles for dem er den offentlige blotlægning af selve den journalistiske arbejdsproces før og omkring det der udsendes i TV. Journalisten fremstilles som det han også er - en iscenesætter af sig selv og andre i et mediespil der opfører fiktionen "den sande virkelighed" - og den kritiske ironi bliver i sidste instans rettet mod den traditionelle journalistrolles autoritet som garant for sandheden og objektiviteten i mediets fremstilling af virkeligheden. Men dermed rettes kritikken også mod de seere der ellers ureflekteret tror på TV-mediet og ukritisk overtager det billede af verden det formidler. Om det forhold siger Poul Nesgaard i et interview til tidsskriftet Press (febr. -88):

Vi sætter spørgsmålstegn ved den autoritet, som TV er, og den autoritet, de mennesker har, som optræder på TV, og planter autoriteten over på seeren, så man får mistillid til mediet og forhåbentlig derved større tillid til sig selv. Programmerne, vi laver, skulle gerne sparke seerne til at tage det liv alvorligt, som de lever. Vi sætter dem i en situation, hvor de gerne skulle tage stilling selv. Egen identitet er udgangspunktet for, hvad man forstår ved sandhed og løgn. Sandheden findes ikke i mediet, men i det enkelte menneske.

En tilsvarende kritik af TV-mediets og TV-journalistrollens autoritet og af seernes autoritetstro, finder vi i en lang række af de programmer som Provinsafdelingens John Carlsen og Bo Damgaard har tilrettelagt. Først og fremmest i serien "Nu til noget helt andet", hvor seerne direkte bliver sat til at gætte på om reportageindslagene er fakta - eller fiktion der mimer fakta. Mest radikalt i programmet "Så'en set" hvor tilrettelæggerne optræder som mere eller mindre forvirrede aktører i deres "jagt på sandheden". I denne sammenhæng kan man også nævne portrætudsendelsen "Hvem var Krag?", hvor seerne indimellem oplever tilrettelæggerne John Carlsons og Tage Skou-Hansens diskussion om hvad der skal med i programmet og hvordan man skal interviewe de forskellige "vidner" til Krags liv.

Overhovedet synes der at være det fællestræk ved de forskellige faktionstyper som udvikler sig i 80'erne: at det er selve den autoritative "belærende" fortælleform i de traditionelle faktaprogrammer der anfægtes og problematiseres. Enten iscenesættes og dramatiseres fortællerrammen med de journalistiske tilrettelæggere og programværter som en slags aktører i deres egne programmer; man kan ud over de ovennævnte tænke på Flindt Petersen og Stephensen udklædning i "Sidste Stik", på de fire journalistiske "opdagelsesrejsende" i Poul Nesgaards sidste serie "In Honor of Truth", på de "ansatte" på "Radio Rita", på ping-pong-studieværterne - en af dem en kendt kvindelig skuespiller - i forbrugerprogrammet "Kikkerten", eller på en række TV-underholdningsprogrammer, som f.eks. "Oppe i Privaten" med Jarl Friis-Mikkelsen, og den populære serie "Under Uret", hvor Hans Otto Bisgaard hele tiden småskændes med sine medværter - for så indimellem selv at blive afbrudt og forstyrret af den fabelagtige tjener Frandsen. Eller også forsvinder den overordnede og rammesættende journalistiske fortæller og interviewer helt - "klipper sig selv ud" - som vi tidligere har set det i radiomontagen. Poul Martinsen er her foregangsmand i forskellige reportagefeatures om jævne menneskers ritualer i fritidens sociale samvær, f.eks. "Den Store Fest", om forberedelsen og gennemførelsen af et "almindeligt" ægtepars store sølvbryllupsfest. Men man kan også nævne Svend Erik Øhlenschlägers program om norsk kulturliv, "En Engel Går Ombord", eller f.eks. TVA's hel-



aftensudsendelse, "Dit Dejlige Danmark", om danskernes holdninger til livet i 80'erne - hvor det i begge tilfælde er karakteristisk at den forventede journalistiske off-screen speakerstemme som garant for fremstillingens sandhed, sammenhæng og fornuft, totalt glimrer ved sit fravær.

Mens det først og fremmest er troværdigheden, dvs. etikken i forholdet til seerne, der er problemet i de forskellige former for "dramatiseret sandhed", så er det etikken i forhold til de medvirkende der er på spil ved de forskellige former for "iscenesat virkelighed". Når tilrettelæggeren af den slags programmer indgår aftale med folk om at medvirke, så vil det ofte være umuligt for dem at vide på forhånd hvad de egentlig har "skrevet under på". De vil simpelthen ikke kunne gennemskue og overskue hvad det er de går ind til ved at deltage i den slags TV-eksperimentsituationer og hvad det færdigredigerede program kommer til at udstille af ellers private forhold, holdninger og karaktertræk. Så det at producere den type faktion stiller overordentlig store krav til tilrettelæggerens etiske fornemmelser under redigeringen af programmet. Der er ingen tvivl om at både Poul Martinsen, Poul Trier Pedersen og Poul Nesgaard i flere af deres programmer har bevæget sig på grænsen af hvad mange vil acceptere som etisk forsvarligt, og i årenes løb er der sikkert flere medvirkende som efter en udsendelse har fortrudt at de sagde ja til at deltage.

Hvad kan vi så lære af det?

Af det foregående fremgår det først og fremmest, at det ikke er hensigtsmæssigt at tale om "faktion" som en enkelt eller nogle få veldefinerede genrer, som man én gang for alle kan give spilleregler og retningslinier for. Faktion er - for nu at sige det på den måde - et diskussionsfelt der hele tiden må tematisere en række grundlæggende forhold i og omkring det at kommunikere i forskellige medier. Og for at diskussionen ikke skal blive ensidig eller helt løbe af sporet (hvad den nemt gør), så er det nødvendigt med en slags oversigtskort over dens fikspunkter:

a)

Produktionsproces og arbejdsrolle

Til skellet mellem fakta og fiktion er der knyttet en forestilling om meget forskellige arbejds- og produktionsprocesser og dermed også om klart forskellige professionelle arbejdsroller, og disse forestillinger svarer godt til nogle vigtige reelle forskelle i arbejdsvilkår: Forfattere/dramatikere/instruktører har i princip et en frihed som kun deres fantasi (og produktionsøkonomien) sætter grænser for; journalister og dokumentarister er derimod først og fremmest begrænset af en grundlæggende forpligtelse og dermed binding til fakta - dokumenterbare kendsgerninger, beviseligt sande udsagn. Arbejdet med faktionsprogrammer vil derfor altid indebære en sammenblanding af normalt klart adskilte produktionsprocesser og arbejdsroller, en sammenblanding som det for dem der er med i arbejdet, kan være vanskeligt at overskue og holde styr på. Fordi man normalt enten kommer fra fiktionssiden eller fra fakta-siden, falder man nemt i den grøft at "overstyre" i den ene eller anden retning: fiktionsfolk der kommer til at producere ubehjælpssomme efterligninger af faktaprogrammer, faktafolk der kommer til at fremstille diletantdramatik.

b)

Koder og genrekonventioner

For at man i et givet medie på et givet historisk tidspunkt meningsfuldt kan forholde sig til skellet mellem fakta og fiktion, både på afsender- og modtagerside, så må der eksistere differentierede koder og genrekonventioner for hvordan man udtrykker sig i henholdsvis fiktions- og faktafremstillinger. Men disse koder og genrekonventioner for fakta og fiktion er ganske relative. De ændres og udvikles i takt med den tekniske og institutionelle udvikling af medierne og i sammenhæng med udviklingen af samfundsstrukturen i sin helhed, og både producenter og publikum indlærer dem som integrerede led i den almindelige indsocialisering af samfundets sprog, holdninger og værdier. At arbejde med blandingen af fakta og fiktion betyder derfor helt automatisk at man samtidig kommer til at arbejde med et mere eller mindre nyt og ufærdigt sprog. Og man kan da også tydeligt se på mange TV-faktionsprogrammer, at de har karakter af forsøg og eksperimenter hvor man på en række punkter har været usikker på brugen af udtryksmidlerne og

været i tvivl om i hvilket omfang man kunne eller skulle trække på kendte genrekonventioner.

c)
Modtagebetingelser og publikumseffekt

Når man vælger at arbejde med blandinger af fakta og fiktion, frem for "rent" det ene eller det andet, så viser det sig næsten altid at være begrundet i en særlig kommunikationshensigt: man vil have fat i et nyt og ofte bredere publikum, eller man vil appellere til nye sider af det publikum man har, dvs. man ønsker at skabe en særlig effekt med faktionsblandingen. Når forfattere, dramatikere og filminstruktører forsøger at efterligne faktafremstillinger i form og udtryk, så vil det som regel være for at opnå en eller anden typisk faktaeffekt: vække til offentlig debat, skabe politisk bevidstgørelse, medvirke til samfundsændringer eller -bevarelse. Og når journalister og dokumentarfolk overtager større eller mindre dele af fiktionens fremstillingsformer, så er det som regel for at udnytte disse formers mulighed for at skabe stærk identifikation og følelsesmæssigt engagement i de virkelige forhold der rapporteres om. Eller - ikke så sjældent - blot for at sælge bedre.

Men valget af faktionsblandingen kan også hænge sammen med en vurdering af hvad der er mest effektivt i netop TV-mediet. Der er meget der tyder på at modtagesituationen i biografen sætter publikum i en psykisk tilstand som fremmer oplevelsen af (uforpligtende) fiktion, mens f.eks. hjemmets radio og TV i meget højere grad inspirerer publikum til at opleve en udsendelse "faktaagtigt", som noget man umiddelbart kan knytte an til hverdagen og dagliglivet. Og det peger jo i retning af at TV-mediet i sig selv inviterer til produktion og udsendelse af faktionsprogrammer.

Endelig må man regne med at forskellige "bevidsthedsformer" hos publikum betyder forskellig modtagelighed når det gælder fakta og fiktion. Fiktionalisering/dramatisering af fakta har jo til alle tider været løsningen på motivationsproblemet når man skulle kommunikere faktastof til et bredt og mindre uddannet publikum, herunder ikke mindst til børn og unge. Meget taler for at der skal et vist bogligt uddannelsesniveau til før man for alvor føler sig hjem-

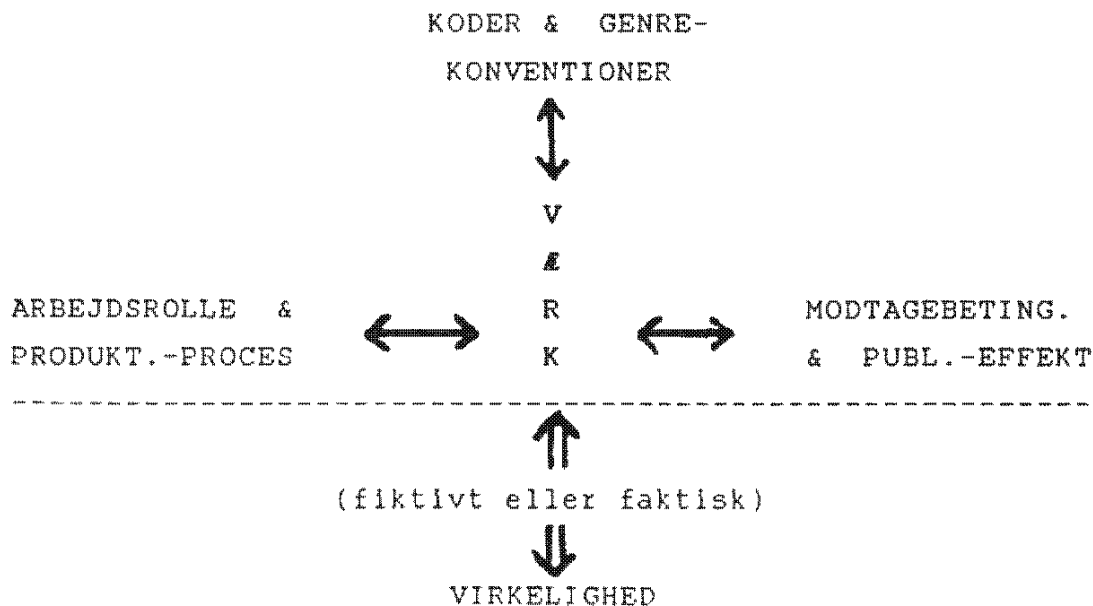
me og tryk ved formidling gennem de konventionelle faktagenrer og -koder. Hertil kommer at stadig større dele af de unge tilsyneladende får en såkaldt narcissistisk personlighedsstruktur, og det vil i sig selv indebære et fremtidigt forstærket publikumskrav om faktion - i stedet for "gammeldags" faktafremstilling i TV.

d)

Overenskomsten om forholdet til virkeligheden

Selv om det kan være uhyre svært at beskrive præcist hvad forskellen er mellem fakta og fiktion i et medie, så kan de fleste nok blive enige om at den afgørende forskel ligger i fremstillingens forhold til den virkelighed der skildres. Fakta er i en eller anden forstand bundet til hvad der kan dokumenteres som kendsgerninger, bevises som sandt. Fiktionen kan derimod tilsyneladende frit jonglere med "kendsgerninger" og "sandheder" og sammenstille dem til nye helheder efter fantasiens forgodtbefindende. Det afgørende problem er imidlertid hvordan disse to forskellige forhold kommer til udtryk i praksis. For koderne og genrekonventionerne kan jo altid, når det kommer til stykket, modificeres eller brydes hvis nogen kan se deres interesse i det. Lige så lidt som man kan se på en avistekst om det er en rigtig nyhed, eller det er en opdigtet "aprilsnar", lige så lidt kan man af en TV-reportage se om den er fiktiv eller faktisk. Det er altid muligt at efterligne - "mime" - en reportages konventionelle form og udtryk - og, som vi har set af det foregående, er dette forhold da også direkte blevet udnyttet i visse faktionsprogrammer. Og omvendt: en "american-style" dokudramatisk fremstilling af et faktisk begivenhedsforløb, kan, set fra et modtagersynspunkt, ikke skelnes fra normal spillefilmsfiktion, hvis ikke seeren enten gennem en "prolog"/"epilog" får det dokumentariske grundlag at vide, eller ad anden vej har fået en forhåndsviden som gør det muligt at afkode indholdet som fremstillede kendsgerninger. På den anden side vil afsenderen have svært ved at bevise at en rigtig fiktion der viser sig at stemme overens med dokumenterede kendsgerninger, bare er "fri fantasi", hvorfor det er helt almindeligt i engelsk-amerikanske film at slutte med følgende tekst: "The events and persons in this film are fictuos. Any similarity to actual persons or events is unitentional" - en eksplicit fiktionsoverenskomst.

Med andre ord, skellet mellem fakta og fiktion bygger i sidste instans på eksistensen af nogle fundamentale sociale overenskomster der definerer det overordnede forhold mellem på den ene side afsendersituation, modtagersituation, kode og værk, og på den anden side den virkelighed der fremstilles - som enten et fiktivt forhold eller et faktisk forhold. I modelform ser disse overenskomster sådan ud:



Når man producerer TV-faktion må man derfor sørge for at forholde sig bevidst til disse overenskomster; enten ved udtrykkeligt at oprette en speciel FAKTIONS-OVERENSKOMST med sit publikum under hensyn til det særlige kommunikationsformål man har; eller gennem systematisk tvetydighed i fremstillingen at afsløre og underminere disse overenskomster som det de også er: sociale konstruktioner hvis fornuft og funktion historisk er bundet til et borgerligt samfund der i disse år og i et hæsblæsende tempo er under revolutionerende forandring. Hver gang nogen går igang med at producere faktion, er det altså nødvendigt at man diskuterer spørgsmålet om den overordnede overenskomst grundigt igennem og får afklaret om og hvordan en eventuel specifik faktionsoverenskomst skal komme til udtryk i fremstillingen. Ellers vil dem der deltager i produktionsprocessen ikke vide hvordan de skal arbejde, og publikum -

seerne - vil ikke vide hvordan de skal forholde sig under modtagelsen af programmet og hvad de derefter kan/skal bruge det til.

LITTERATURFORTEGNELSE

John Carlsen: Det Gode Fjernsyn. Tønder, 1984.

John Carlsen & Bo Damgaard: Når virkeligheden kommer i vejen. De æstetiske muligheder og grænser inden for Danmarks Radio, bl.a. med henblik på "Voksdugen". MedieKultur, nr. 3, 1986.

Bo Damgaard: Men nu til noget helt andet...., DR, Forskningsrapport nr. 2B, 1985

Ingolf Gabold: TV-mediet mellem fiktion og fakta. MedieKultur nr. 3, 1986.

Lennard Højbjerg: De levende billeders udsigelse. Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog, 1986.

Carl Nørrested & Mogens Svane: Omkring spontanspil - et originalt bidrag til TV's historie. (interview med Poul Trier Pedersen). Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog, 1986.

Kaare Schmidt: TV i 70'erne, bind 1-2, København 1981.

Jørgen Stigel: TV Hybridgenrer mellem fakta og fiktion, MedieKultur, nr. 3, 1986.

Agnete Vistar: I løgnens tjeneste. (interview med Poul Nesgaard), Press, nr. 27, februar 1988.

Peter Harms Larsen er lektor ved Handelshøjskolen i København