

Ernst Bloch (1954-59) påpeger, at dagdrømmen er utopiens latente vækstpunkt, at længsel og håb vokser ud af mangel og utilfredshed, samt at folkelige forlystelser som gøgl, cirkus, eventyr, viser og 'historier' indeholder kritiske elementer, som rummer utopiske momenter. Når læseren/lytteren/seeren bruger en medieformidlet tekst til at bevæge sig udover sin faktiske situation og forestille sig andre tilstande, kan det have karakter af dagdrømmeri, men indeholder altså samtidig et latent behov og en 'skjult' kritik.

Undervisningens opgave må være at fremdrage disse behov og bearbejde denne kritik, så læseren/lytteren/seeren og altså eleven bliver bevidstgjort om dem, ikke med henblik på et 'bedre' tekstvalg næste gang, men for at kunne handle samfundsmæssigt adækvat.

I denne situation har en nedvurdering af massekommunikationen og populær kulturen den stik modsatte virkning. Derfor kan Neil Postman's bog måske vise sig at være benzin på et ulmende bål, især i dette land, hvor vores undervisningsminister ser med skepsis på ethvert brud på den traditionelle kulturformidling.

LITTERATUR

Bang, Jørgen (1988): 'Modtagerforskning og kulturstudier', in: Mediekultur 7, 1988 & Nordicom-Information 3, 1988.

Bloch, Ernst (1954-59): Das Prinzip Hoffnung, Suhrkamp, 1976.

Bourdieu, Pierre (1979): Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste, Routledge & Kegan Paul, London, 1984 (fransk org. 1979).

Enzensberger, Hans Magnus (1988) 'Nulmediet. Eller: Hvorfor alle klager over fjernsynet er formålsløse' In: Fredag, nr. 18, 3. årg. 1988.

Garnham, Nicholas (1987): 'Kulturnationalisme og internationalisme in:Mediekultur 5, 87.

Hall, Stuart (1973): 'Encoding and Decoding in the Television Message', in: S. Hall et al.: Culture, Media, Language, Hutchinson, London, 1980.

Mander, Jerry (1977): 'Fire argumenter for at afskaffe TV', Kbh. 81, (am.org. 1977).

Mastermann, Len (1985): Teaching the Media, Gomedia, London, 1985.

Postman, Neil (1985): Fagre nye TV-verden, Hekla, 1989 (am.org. 1985).

Williams, Raymond (1958): Culture and Society: 1780-1950, London, 1958.

Jørgen Bang er lektor ved Institut for informations- og medievidenskab, Århus Universitet.

At konstruere et TV-program

Af Henrik Poulsen

I Danmarks Radio har man siden 1982 uddannet TV-produktionsmedarbejdere ud fra ét bestemt æstetisk koncept, der i daglig tale kaldes for TV-SUM. Konceptet er sammensat af teorier og analysemetoder fra vidt forskellige faglige discipliner og traditioner i et - ved første øjekast - konsistent og produktionsklart system. Henrik Poulsen har kigget nærmere på dette system og gennemgår i denne artikel dets vigtigste elementer med Baadsgaards 'Søforklaring' som eksempel. I tilknytning hertil vurderer han SUM-materialets anvendelighed i medieundervisningen samt trækker enkelte af de begrebsmæssige urimeligheder frem, som konceptet - trods sin besnærende logik - indeholder.

TV-SUM som TV-produktionens topnøglesæt

TV-SUM er et velkendt begreb indenfor murene i Danmarks Radio. Begrebet dækker over en række kursusforløb, der henvender sig til alle i DR, som er beskæftiget med TV-produktion - teknikere, programmedarbejdere, dekorationsfolk, producere osv. TV-SUM står for TV-Som-Udtryksmiddel, og i de 7-8 år kurserne har eksisteret, har forkortelsen været omfattet af en særlig eufori blandt de producerende medarbejdere. Det er også noget særligt. Hovedparten af DRs kursusvirksomhed for egne medarbejdere er nemlig tekniske og funktionsbestemte kurser, der er rettede mod bestemte faglige grupper og mod bestemte faglige problemer - kursus i en-kameraproduktion, kursus i paintbox osv. Her er så et kursus - TV-SUM - der beskæftiger sig med dét, som udenforstående måtte tro kom først, nemlig med TV-mediets særlige udtryksmuligheder, med dramaturgi, med billedæstetik, med produktionsdesign fra idé til produktion osv.

TV-SUM tilbyder sig med andre ord som en slags TV-mediets total-entreprise, eller i det mindste som et produktionsorienteret topnøglesæt for den medarbejder, der enten er løbet sur i dramaturgien eller i lyssætningen, eller for den medarbejder, der ønsker at gøre det rigtige - det helt rigtige fra start til slut. For TV-SUM har svar på alt - eller bedre sagt: Ethvert fagligt-produktionsvendt problem kan i princippet løses indenfor SUM-komplekset. Det er en modig, vemodig-heroisk tankegang, der ligger bag dette, i en tid med workshops og med formernes og udtrykkenes løssluppenhed, at ville fastholde en sammenhæng i det kreative, i det styringsmæssige, i formernes og udtrykkenes realisation.

For alle TV-medieinteresserede er TV-SUM derfor et studium værd. Også af den grund, at det hører til sjældenhederne, at TV-praktikere formaliseret reflekterer over deres arbejde, deres arbejdsproces og over de programmer, som de skaber. John Carlsens søgende Det gode fjernsyn og Bo Damgaards dagbogsagtige Men nu til noget helt andet er eksempler på de alt for få interessante medie-reflektioner fra TV-praktikere, som er slået igennem i offentligheden og især i medieundervisningen. Murene er åbenbart tykkere her i dette folkelige medie end de er på f.eks. det litterære felt. Dér foretages der langt hyppigere skift i positionerne mellem forfatter- og kommentatorrolle - Milan Kundera kan være eksemplet herpå: han skriver fremragende romaner og skriver fremragende om romankunsten. Men TV-SUM er især interessant, fordi den tænker produktion og reproduktion af mediets software - programmerne - under ét, som 2 sider af den samme sag. Eller rettere: som identiske, hvilket så måske er det mest problematiske punkt i SUM-komplekset og dets pædagogiske praksis, - som jeg senere skal komme ind på.

Rygraden i SUM-kurserne har indtil nu været kurserne SUM I. Når det erklærede formål med TV-SUM er at forbedre programkvaliteten ved at styrke de producerende medarbejders bevidsthed om mediets udtryksmuligheder, så er det overraskende, hvor TV-teori-løst materialet i grunden er. SUM-kompendiet og den tilknyttede undervisning fremlægger ingen teori om TV-mediet som et særligt medie, men samler en række analysemetoder, teoretiske holdepunkter og kommunikationsaspekter fra forskellige faglige områder og traditioner.

Programæstetikken bygger således på én gang både på den nyere strukturalistiske tekstanalyse (med visse unøjagtigheder i udsigelsesforholdene, som Mygind Kristensen og Rønde Kristensen så glimrende påviser i deres specialeafhandling (1988), og amerikanske filmdramaturgi, der, hvor uforenelige disse to størrelser end forekommer at være, forenes i SUMs manual-agtige kompendium. Greimas' aktantmodel er således ikke mere analyseredskab til afdækning af narrativitetens indre dynamik, men produktionsværktøj: "Vi skal bruge et subjekt og en hjælper - værsgo at ta'".

Til disse teorilån skal lægges den adfærdspsykologiske forestilling, der ligger bag SUMs beskrivelse af programkommunikationen, og som Birgitte Hesselaas (1988) er efter i sin artikel. Kort fortalt er TV-mediet i sin manipulationsmaskine, der efter programmagernes forgodtbefindende kan flytte med programmets præmis (se nærmere definition senere), og derefter ændrer karakter. Han - for efter Hesselaas opfattelse må seeren i SUM være af hankøn - følger regelret programmets udformning og forløb til ende for derigennem at lade sig manipulere, hvilket også er hensigten. Selvom SUM i et af sine 'aktantniveauer' indsætter seeren som 'subjekt', forbliver han et objekt: Han er viljeløst tilstede som den væg, programmet projiceres op på.

Normerne for programkvalitet ligger altså i evnen til at manipulere seeren efter hensigten og ikke efter evnen til at frisætte fantasi og skabe oplevelse i sig selv eller kritisk distance. Det gode program er programmet, hvor programkonstruktørernes ideer og holdninger til emnet er dramatiseret i en form, hvor seeren uvilkaarligt rives med og føres til samme standpunkter som programmets.

Det er forholdsvis problemfrit at overføre dette til faktaprogrammer, kritisk journalistik og - muligvis - fiktionsstof (TV-film, -serier og -teater). Man må nødvendigvis have en forudfattet holdning til det stof, man formidler og ikke bare foregøgle, at man kan vise virkeligheden frem som den er, men når SUM intenderer, at konceptet kan bruges til alle typer af programmer, bliver det problematisk, for så bliver det indhentet af sin egen teori-løshed:

Der er ingen forskel på seerne, og der er ingen forskel på programtyperne. Kompendiet mangler nemlig overvejelser om de sociale og psykologiske funktioner, som de forskellige programmer opfylder. Derfor er det stort set uanvendeligt over for de stærkt segmenterede underholdningsudsendelser, som mere og mere præger programfalden på alle kanaler. Der er ingen holdning eller påstand tilstede af moralsk karakter i DRs Superchancen eller Fup eller Fakta, der, som SUM fordrer det, kan forme programmets forløb. Disse programtyper er i særlig grad formet af forhold udenfor mediet i sig selv, og for at producere disse programmer kræves - udover intuition og 'folkelighed' - en anden værktøjskasse end SUMs.

Disse fastlåste ideosynkrasier - om den modstandsløse seer og om konceptets ubegrænsede anvendelsesmuligheder - skyldes, at SUM i én sammenhængende beskrivelse vil det hele samtidig med, at det er et system, der vil holde vand. Det vil ikke kun være en manual for alle producerende til alle programtyper, det vil også på én og samme gang være analyseredskab for færdige programmer samt produktionsværktøj. Derfor er SUM også interessant for medieundervisningen, der både indeholder teori og praktik, det vil sige produktion.

SUM og TV-pædagogik

Det, der umiddelbart fascinerer ved SUM-konceptet, er dets systematiske logik. I de gymnasiale uddannelsers medieundervisning er netop det praktiske arbejde, medieproduktionen om man vil, forbavsende lidt beskrevet. I undervisningsrapporter og lærer og lærer imellem, tales der mest om praktiske problemer ved at organisere eleverne i produktionsgrupper, om udstyrets beskaffenhed og meget sjældent om produktionsforløbets faglige faser. Det er dårlig nok begrebsliggjort. Diffuse oplevelser af de fysiske besværligheder træder ofte i stedet for mere fagligt betonedede indsigter om film- og videoproduktionen ved henvisning til kategorier som 'afmystificering af mediet' og 'erfaringsdannelse gennem problemløsning'. Men styring af det kreative forløb, som det jo egentlig er, behandles ofte jomfrunalsk og upræcist med formuleringer som "Og så kan man gøre sådan..." eller "Hvis I gør sådan, så husk at...".

Området trænger i høj grad til et elektrisk stød af faglig art, der kan skabe en bedre overensstemmelse mellem fagets teoretiske og praktiske side. Derfor er SUM i denne sammenhæng overordentlig interessant og indeholder - trods sin karakter af teoretisk collage - mange direkte anvendelige værktøjer i den mediepædagogiske praksis. Her skal undervisningen være eksemplarisk, men da risikoen for at tilfældigheder og sindelag i for høj grad virker styrende på forløbet, er det godt at have nogle formelt-operationelle begreber at tilrettelægge arbejdet ud fra.

Den kreative proces skal kunne styres og planlægges ved at eleverne fører deres idéer gennem tilblivelsesfaser eller konstruktionslag, som SUM kalder det. Det skærper den produktive opmærksomhed og udelukker tilfældigheder som styrende for medieproduktets udformning. Graden af styring kan af både pædagogiske og faglige grunde diskuteres. Da SUM er erhvervsrettet og selvfølgelig også som delmål har en øget effektivitet i programproduktionen, skal det ikke være den endelige form i medieundervisningens praktik, men en opblødet form, hvor de vigtigste elementer fra SUM indgår, kunne være løsningen. Gode eksempler herpå er undervisnings- og praktikbøgerne af Geir Eriksen (1988) og Viggo Holm Jensen/Henning Pryds (1987). Begge bøger beskriver produktionsarbejdet ud fra nogle centrale SUM-begreber.

Derimod tvivler jeg på, at SUM som et samlet analyseredskab kan tilbyde medieundervisningen noget. Enkeltelementer, som jeg senere kommer ind på, er oplagte at anvende i dramaturgiske analyser af film og visse TV-udsendelser, men som en sammenhængende metode til at komme til bunds i en film/TV-program er den for rigid og unuanceret. I det følgende vil jeg derfor beskrive det væsentligste i SUM-stoffet under synsvinklen: et produktionsværktøj.

At konstruere et TV-program

Ifølge SUM-konceptet laves et TV-program i overensstemmelse med nogle nøjere definerede konstruktionsprincipper (bemærk terminologien!). Programmet skabes ikke, men konstrueres, bygges op, ved hjælp af elementer, der både angiver programmets æstetiske og dra-

maturgiske indhold OG organiserer produktionens forløb. Det sidste skal jeg ikke komme nærmere ind på, men iøvrigt henviser til Michael Bruun Andersens gennemgang af 'programdesign'-tanken i MEDIEKULTUR nr. 8, juli 1988. "Kan man planlægge kreativitet?"

Koncept, konditioner, produktionsstyring samt efterkritik repræsenterer denne del af SUM-komplekset. Udfra hvert enkelt af disse begreber, eller faser af produktionsforløbet, kan trækkes den ideelle faglig organisation af samarbejdspartnere, der sikrer programmets kvalitet, programidéens kreative udvikling samt en rationel, effektiv udnyttelse af DRS ressourcer.

Hvad det første angår - selve programmets indholdsmæssige og udtryksmæssige identitet - inddeles programkonstruktionen i 4 overordnede dimensioner: idé, indhold, form og udtryk. Ordene kender vi fra den traditionelle æstetik, hvor der skelnes mellem form og indhold, og den semiotiske tegnopfattelse, i hvilken der eksisterer et arbitrært forhold mellem tegnets indhold og udtryk, men her dækker de 4 ord over noget andet. De er organiske sammenhængende og står i et kausalitetsforhold til hinanden. Ved hjælp af SUM kan man således også 'dekonstruere' et færdigt program, det vil sige analysere sig 'ned' i programmets lag fra dets færdige udtryk til dets nederste lag - programidéen, der ligger som en bidronning inderst inde i kubet og lader sig avle ved hjælp af de form- og udtryksmuligheder, der gives.

Derfor kan jeg også bedst anskueliggøre SUM-begreberne ved at 'dekonstruere' et færdigt program og derved lægge alle byggestenene frem. Som eksempel har jeg valgt et velkendt TV-program - Søforklaring, lavet af Sten Baadsgaard og produceret af den kvalitetsøgende DR-Dokumentar og vist første gang i dansk TV i april 1988. Jeg gennemgår det første dramaturgiske afsnit i programmet - anslaget - da det viser sig, at alene i anslaget er de fleste SUM-begreber i virksomhed. Men inden det, vil jeg i summarisk form gennemgå indholdet af de fire dimensioner, således som det skildres i SUM-kompendiet.

Forholdet mellem idé, indhold, form og udtryk formuleres i denne paroleagtige sentens i SUM-kompendiet:

Vort begrebsapparats fire dimensioner forekommer os at kunne bære den konstruktion, der ligger til grund for ethvert program: fra IDE til INDHOLD i HVAD DER KOMMER TIL UDTRYK over FORM og anvendte UDTRYKSMIDLER i HVORDAN DET KOMMER TIL UDTRYK (forordet til SUM I-kompendiet, min understegning).

1. dimension: Idéen

Først og fremmest dækker Ide-dimensionen over programmets præmis, det vil sige "den moralorienterede påstand, som man bruger kunstværket/programmet til at bevise". For at gøre præmissen operationel, det vil sige anvendelig som konstruktionsværktøj for de producerende, iklædes den en sproglig formulering, der er bygget over den velkendte aktantmodel. En nærmere gennemgang af dette kan læses i 'chefkonstruktøren' Ingolf Gabolds artikel i MedieKultur nr. 3, august 1986. Præmissen udtaler sig om verdens beskaffenhed og subjektets rolle heri - hverken mere eller mindre. Formlen hedder: 'Det er muligt for subjektet at opnå sit objekt ved hjælp af en god hjælper og på trods af en hård modstander'. I tragedie-udgaven af præmissen, som vi støder på i 'Søforklaring', er formelen selvfølgelig et negativt udsagn: 'Det er ikke muligt for osv'.

I det øjeblik en præmis for et program er fastlagt for de programudformende/konceptmagerne, er en række af de faktorer, der bestemmer programmets indhold og form, allerede til stede. Men der er stadig nogle begreber, der skal udvikles i idé-fasen.

Med programmets præmis har man programmets moralske formel, der som hjælp for programudviklingen kan knyttes til noget, jeg vil kalde for 'ressourcestof-banker': Formlen kan - for at sikre indholdsmæssig genkendelse og udtryksmæssigt liv - knyttes til henholdsvis myte, fabel og dagliglivets historier. Når Kristi-lidelseshistorie genkendes i MacMurphy-figurens skæbne i Formans 'Gøgereden', er det fordi instruktøren med den analogi har sikret sig en række dramatiske muligheder og fremdriftskomponenter i sin beretning, som

tilskueren kan identificere sig med. Forman har gennem den åbenlyse analogi fået adgang til et mytologisk univers, der på en række afgørende punkter former filmens indhold og beretning. Søren Kragh-Jakobsens film 'Gummi Tarzan' refererer ikke til et mytologisk univers, men derimod til fablens: Tarzan-figuren. Men ligesom i 'Gøgereden' giver referencen adgang til et bank af indholdselementer og formkomponenter, der næsten er utømmelig. Det sidste referenceniveau - dagliglivets historier - omhandler vores egne livserfaringer og skaber dermed identitet mellem programmets stof og vort eget u-lovsmæssige liv. De tre referencebegreber defineres således:

MYTE: EN beretning der i kraft af sin almenmenneskelige karakter gentages til alle tider, og på alle steder.

Idé, indhold og form er altid det samme - udtrykket skifter med tid og sted. Myten får altid religiøs betydning, idet mytens elementer af mirakler eller fantastiske hændelser, ikke kun har betydning for vort liv, men også for vor død og en eksistens efter døden.

FABEL: en beretning der i kraft af sin almenmenneskelige karakter gentages til alle tider, og på alle steder.

Idé, indhold og form er altid det samme - udtrykket skifter med tid og sted. Til forskel fra myten får fabelen ikke religiøs betydning, idet fablens elementer af mirakler eller fantastiske hændelser, kun har betydning for vort liv - ikke for vor død og en eksistens efter døden.

DAGLIGLIVETS HISTORIER: en beretning af almenmenneskelig karakter, hvis idé, indhold, form og udtryk udformes afhængig af tid og sted.

(SUM-I-kompendiet)

Det sidste begreb i idé-feltet er plottet, der i lighed med de andre begreber også har fået en drejning i forhold til den gangse betydning af ordet. Plottet er ikke kun programmets 'røde tråd', men kort og godt "Forfatterens/den programansvarliges dramatiserede handlingsplan til manipulation med publikums følelser". Det er især ordet 'manipulation', der skal bemærkes. Plottet er det element i konceptet, der angiver, hvorledes man kan få seeren overbevist om

præmissens rigtighed. Udgangspunktet er, at selv det tørreste fak-
ta-program gengiver et udsnit og et arrangement af virkeligheden,
fremstillet i et forløb der ikke er virkelighedens, men program-
mets. Man kan krydsklippe mellem modstridende udsagn, og man kan
for eksempel ændre ved det kirurgiske ar af det hvide snit, som
MacMurphy får i 'Gøgereden', for at tydeliggøre det og for at få
det til at ligne Kristi tornekrans. Det interessante i denne op-
fattelse af meningskommunikation, er selvfølgelig denne indbyggede
forestilling om den manipulerbare modtager, modtageren som et ob-
jekt, der lader sig ændre, flytte, bevæge sig ved hjælp af en sty-
rende bevidsthed - programudformerne. Manipulationsmaskinen er -
programmet. Idealmodtageren er den modstandsløse seer, der lader
sig rive med af plottets virkelighedsarrangementer, myternes og
fablernes genkomst i nye udformninger, for at nå frem til en ind-
sigt, der korresponderer med programmets præmis.

2. dimension: Indholdet

Programidéens præmis, stofhenvisninger og plot 'indhold-gøres'
ved hjælp af en række karakterer og nogle fremdriftskomponenter.
Karaktererne er "konstruktioner" af aktanterne (Hjælperen, Mod-
standeren, Subjektet/den der er 'bærer' af programpræmissen, Give-
ren) samt af nogle afledte aktanter: følgekarakter og kontrastka-
rakter (i forhold til subjektet), tætteste relation den karakter/
eller rekvisit, der giver de andre karakterer mulighed for at ud-
tale sig/forklare sig og medoplever (den karakter, der stiller
spørgsmål på seerens vegne). Karaktererne har dramaturgiske funk-
tioner (sikrer at præmissen dramatiseres) og indeholder en indre
dynamik. De toner frem som personer, sociale grupper, genstande,
dyr osv.

Dramaturgiens ydre dynamik tilskrives de 6 fremdriftskomponenter,
som programmagerne har at råde over. Altså: Fremdrift er ydre dy-
namik, der påføres emnet, karakterer er indre dynamik, der påfø-
res emnet. De 6 fremdriftskomponenter er følgende:

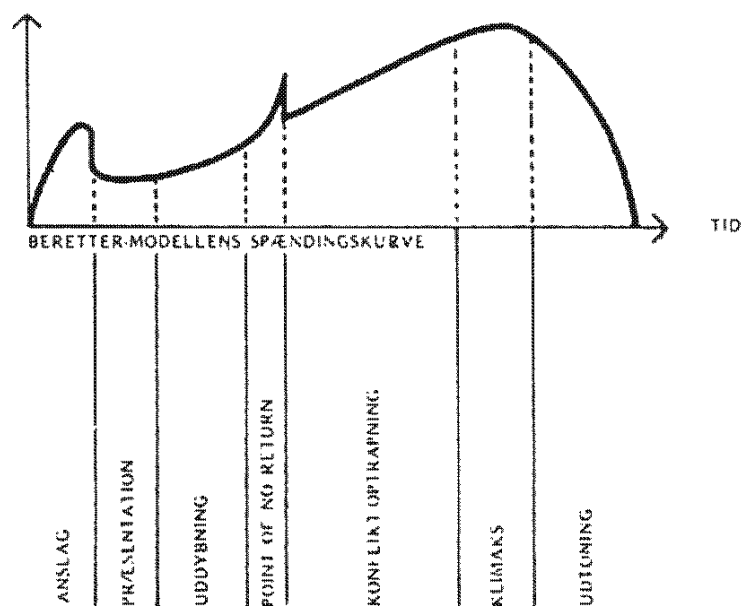
- 1) Hindring: når én af karaktererne hindres i sit forehavende af
fysiske omstændigheder.

- 2) Komplikation: når én af karaktererne hindres i sit forehavende af psykiske omstændigheder.
- 3) Konflikt: en eller flere af karaktererne modarbejdes af andre som vil det modsatte. Konflikten kan være statisk, springende, stigende eller varslende i forhold til beretterforløbet.
- 4) Forventning: når seeren modtager information A, som forventes udløst i information B. Information B kan enten være positiv eller negativ. Fremdriftselementet ligger i adskillelsen af informationsmængden A+B.
- 5) Varsel: når seeren modtager information A, som forventes udløst i information B. Information B kan kun være negativ, "og det har vi vidst hele tiden", som det udtrykkes i SUM-kompendiet. Varslet ligner med andre ord suspense-teknikken, som den kendes fra bl.a. Hitchcocks film, og den indeholder ligeledes et stærkt element af spændingsopladning.
- 6) Tidsfrist: når tidsmomentet er afgørende for en eller flere af karaktererne.

3. dimension: Formen

Disse fremdriftskomponenter knytter sig, bortset fra 4) og 5), tæt til programmets karakterer og dermed programmets indhold. Men samtidig er de i kraft af deres 'natur' i høj grad med til at forme programmets beretterforløb i spændingskurver, der opbygges bevidst med henblik på at involvere seeren i indholdet i et tættere og tættere engagement, efterhånden som programmet skrider frem. Da hele SUM-komplekset står i stor gæld til amerikansk filmdramaturgi og regler for manuskriptskrivning, kan det ikke undre nogen, at det er det velkendte, dynamisk orienterede spændingsforløb, konciperet i den såkaldte berettermodel, der udgør det afgørende formelement i SUM. Da denne model, der opererer med et 7-faset udviklingsforløb, er gengivet og kommenteret i adskillige fremstillinger, vil jeg nøjes med at nævne de overordnede linier, men tilføje en række delformende elementer, som også er indarbejdet i materialet.

Beretterforløbets model ser grafisk ud således:



Udviklings-forløb

Grafens kurver svarer til de følelsesudsving, som seeren formodes at få, såfremt stoffet formgives i overensstemmelse med de enkelte dramaturgiske afsnits 'anvisninger'. Anslaget skal således sikre en umiddelbar kontakt til seeren gennem en dramatisk, konfliktfyldt indgangssituation, foruden at den skal angive programmets konfliktstof. Præsentationen tegner programmets karakterer og stoffet. Omkring karaktererne udvikler konflikterne sig i Uddybningen op til det punkt, hvor 'der er ingen vej tilbage' - Point of no return. Karaktererne, eller i det mindste den bærende, er nu så involveret i konflikten, at det er definitivt forpasset at trække sig. Projektet kan nu ikke mere blot henlægges. Konflikten uddybes i en Konfliktoptrapning, der forløses i programmets zenit - Klimakset - enhver får sit, og programmets præmis træder lysende frem. Udtoningen svarer til vor psykes behov for ikke at 'klippe'

i klimaks, men at lade efterspillet etablere den gamle eller en ny orden.

I denne overordnede forløbsstruktur kan en række delformende elementer understrege beretningens spændingskarakter. Jeg trækker de væsentligste frem:

- 1) Forklarende scene: er en scene, der oftest ligger først i programmet, med den funktion at give en række nødvendige oplysninger om en eller flere af karaktererne, f.eks. deres baggrund.
- 2) Underhistorie: er hovedhistorien i modelform. Et selvstændigt dramaturgisk forløb, ofte med nogle af bikaraktererne, f.eks. følgekarakteren, der kaster lys over hovedhistorien.
- 3) Set-up/pay-off: er indlagte gentagelsesmønstre i programmet, figurer, optrin og udsagn, der dukker op igen. Første gang de optræder (set-up) skaber de forventning og erindring hos seeren ved at være uforløste, anden gang de dukker op (pay-off) forløses de. Eksempel: Klods Hans i eventyret samler en træsko, en krage og en håndfuld mudder op (set-up), der finder sine anvendelser i kongesalen (pay-off) til sidst. Begreberne er med til at skabe en indre sammenhæng og betydningslogik indenfor det dramaturgiske forløb.
- 4) Hovedscenen: er scenen - umiddelbart før klimaks - hvor hovedkaraktererne 'lægger kortene på bordet' og konflikten står foran en løsning. I hovedscenen taler man i:
- 5) Punch-linie: i direkte meningsudveksling, uden ironi. Punch-linie har også et visuelt udtryk: Man står ansigt til ansigt med hinanden.
- 6) 5-minutters-entréen: er en scene, der kan lægges midt i konfliktoptrapningen. Den fungerer som ventil for afsnittes mattede spændingsfylde, et slags frikvarter, hvor seeren for en kort stund kan slappe af. I virkeligheden er effekten af 5-minutters entréen kun yderligere spændingsophobning, idet klimaks udsættes. En særlig satanisk udnyttelse af denne effekt er commercials-indslagene i amerikansk TV på ganske bestemte tidspunkter i et programs forløb. Navnet refererer til det gamle elizabethianske teater i England, hvor den aldrende primadonna ved teatret havde krav på en entré i ethvert af de stykker, der blev opført, uden at det nødvendigvis var påkrævet for dramaets udvikling.

- 7) Falsk sortie: er den dramaturgiske effekt der opstår, når seerens forventninger 'snydes'. Vittighedens dramaturgiske forløb har ofte som udgangseffekt den falske sortie.
- 8) Mindst mulige: har som dramaturgisk effekt at få seeren til at opleve mest muligt ved hjælp af mindst muligt (audiovisuelt udtryk) med henblik på at skærpe seerens fantasi. Konstruktionen af mindst muligt kan være enten metonymisk (helhedsudsnit) eller metaforisk (helhedsomskrivning).
- 9) Tema: er i denne sammenhæng udtryk for gentagelser af billed-elementer, lydelementer med henblik på at skabe genkendelighed, refrain eller lignende hos seeren. Temaet svarer til begrebet redundans indenfor den traditionelle billedteori.

Godt TV er - ifølge SUM-konceptet - programmer, der har indarbejdet disse formbestemmende elementer. Endnu bedre TV er programmer, der følger mere detaljerede, normative regler for, hvordan de skal indarbejdes, f.eks.: Præsentationen skal være så kort som muligt, forklarende scene og tætteste relation bør begrænses, point-of-no-return skal forhales og ligge så sent i programmet som overhovedet muligt, udtoningen kan ikke undværes samt - måske den aller vigtigste -: Fuldstændig klarhed over programmets præmis er nødvendig for et godt program.

4. dimension: Udtrykket

Programmets idé, indhold og form er ikke noget vi ser, men oplever. Alt hvad vi ser, og hører, er udtryk. De tre dimensioner formulerer og materialiserer sig i TV-programmets udtryk. TV-mediets udtryksmuligheder er altså af en sådan beskaffenhed - ifølge SUM-konceptet - at det er istand til at koncipere, at foretage en slags 'transparent oversættelse' af programmateriale. Præmissens moralske dictum skal kunne ses og høres. Det velkendte i dette er forestillingen om, at man gennem en analyse af et programs eller films udsagn kan nå frem til abstrakte udsagn om værkets idéologiske mønstre, det nye er doktrinen om, at den modsatte vej også er gældende: Et programs præmis, dets afledte indholdskarakter samt konstruerede formkomponenter kan finde sin rette plads i udtrykket.

'Udtryksstyrken' kan nemlig gradueres afhængig af, hvorhenne i programmets forløb, vi befinder os. Styrken måles via den måde de fem såkaldte udtryksparametre er kombineret på. På skift og afhængig af beretterforløbet kan der nemlig bevidst arbejdes med en eller flere af parametrene. Hver gang mindst 2 af de fem parametre ændrer sig mærkbart (synligt/lydligt betydningsfuldt) ændrer udtrykket karakter, og programmet går over i en ny av-gestalt. Det kan for eksempel være, når reallyden ændres til valsemusik samtidig med, at det inddirekte, bløde lys skifter til hårde modlysoptagelser. Vores oplevelsesmønster ændrer sig, idet der markeres betydningssskift i beretterforløbet - for eksempel en point-of-no-return-situation - hvilket i sidste ende skærper vores indlevelse i fremstillingen. De fem udtryksparametre er:

- 1) Tiden: programmets varighed, beretningens varighed (herunder montage, klipningen som tidsmarkør) samt oplevelsens varighed.
- 2) Bevægelsen: der ligesom 'tiden' har tre niveauer: bevægelsen foran kameraet, kamerabevægelsen samt bevægelse forårsaget af klipning.
- 3) Rummet: de agerendes/interviewedes fremtoning, dekorationers og rekvisitters rumopbygning samt TV-skærmens rumgengivelse.
- 4) Lyset: det eksterne lys/farve (eksterne lyskilder), det interne lys/farve (den elektroniske lyssætning) samt belysningen som tilstedeværende faktor i billedet.
- 5) Lyden: det talte ord/reallyd, musik samt lyden, som vi opfatter den i det samlede av-billede.

SUM-anvisningen går da på, at jo mere udtryksbevidst man benytter de fem parametre, jo stærkere vil styrken i 'udtryksmængden' være. Med andre ord: Omkring klimaks skal fire, måske alle fem, parametre anvendes i bevidst sammensatte av-gestalter, der involverer hele vores oplevelsespotentialer. I præsentationsdelen vil det være 'nok' at fremstille stoffet ved hjælp af måske blot en enkelt af de fem parametre.

Udtryksparametrene og av-gestalterne er nok SUM-kompleksets største teknokratiske opfindelse. Her bliver intuitionen teknokratiseret i umiddelbare mekanistiske løsningsmodeller, der bygger på enkle og lineære følgeslutninger fra idé- og indholdsstof, over

dettes formgivning til dets rette, indiskutable udtryk. Her er ingen vaklen i gelederne, ingen tøven, ingen usikkerhed. Tingene hænger logisk sammen som i den gamle verden. Det er det newtonske mekaniske verdensbillede, der er overført til moderne tider.

Det er firkantet, men funktionsdygtigt. En gennemgang af anslaget i 'Søforklaring' vil vise med hvilken effekt, SUM-begrebet anvendes.

SUM og 'Søforklaring'

I lighed med et andet af de tidligste programmer, som DR-Dokumentar producerede - 'Den sagtmødige morder', tilrettelagt af Poul Martinsen - er 'Søforklaring' lagt an som en kriminalistisk gåde, der skal løses. Som detektiver, som 'gådeløsere', indsætter programmet mindst tre forskellige: 1) forældrene til den omkomne styrmand Ole, 2) journalisten Sten Baadsgaard samt 3) seeren.

Under mystiske omstændigheder er styrmanden Ole omkommet ombord på fragtskibet 'Jytte Skou' tæt på den amerikanske vestkyst. Ifølge kaptajnen blev Ole akut syg med døden til følge. Programmet plæderer for, at Ole i virkeligheden blev ombragt efter ordre, fordi 'han vidste for meget', som man også siger i en ordentlig mafia-film. I breve hjem har han antydnet kendskab til ulovlige våbentransporter på det skib, han var hyret på. Forældrene, journalisten, samt seeren, der engageret følger med, er interesserede i, at de sande kendsgerninger omkring Oles død kommer frem. De er subjekt i hver deres aktantstruktur, aktive og målrettede mod deres objekt: Sandheden om Oles død. Ifølge SUM-konceptet er faktaudsendelsen netop karakteriseret ved at have 3 aktant-niveauer: A-niveauet - 'den gode histories aktantstruktur, hvori forældrene gestalter subjektets rolle, B-niveauet - der fortæller journalistens projekt: at frembringe 'den gode historie' samt C-niveauet - der er seerens niveau, seeren som involveret subjekt på vej mod ny indsigt i verdens fortrædeligheder og med journalisten som hjælper.

Det lykkes ikke at finde sandheden om Oles død. Omstændighederne forbliver lige dulgte, omend programmet får vendt nogle tunge indicier mod kaptajnen og hans rederi. Præmissen for programmet har

sandsynligvis heller ikke gået på det eventuelle og opklarende mord (for Baadsgaard har vidst efter endt research, at han ikke kunne opklare det, uden det dog har ført til henlæggelse af programideen). Præmissen har snarere været følgende: 'Det er ikke muligt for et ganske almindeligt ægtepar, at få vished om deres søns død på trods af indsats af politi og presse/TV, når økonomiske interesser (rederiet) er så store, at regler, etik og aftaler (vedr. sygdom ombord, behandling af døde, kystlægevagt) tilsidesættes'. Det er den historie, som programmet fortæller i løbet af 75 minutter.

Anslaget

Programmets beretterforløb svarer ikke ganske til den 7-fasede lineære dramaturgi, men et klart markeret anslag er der dog, og det er det, som jeg nu skal gennemgå med henblik på at identificere flere af SUM-begreberne i funktion.

Programmet indledes med et 'eksternt' anslag, nemlig DR-Dokumentarvignetten: En forkromet signatur vendes ned over en kølig blå baggrund, mens skrivemaskinen lyder sin tørre, travle, nær-deadline tastatur-lyd. Så er vi indstillede. Herefter følger programmets anslag, der består af følgende sekvenser (jeg benytter ordet "sekvens" som et produktionsbegreb: En sammenhængende videooptagelse)

- 1) Skilt med oplysningen: Begivenhederne i dette program fandt sted i 1984, derfor har det været nødvendigt at rekonstruere enkelte afsnit" ca. 15 sec.
- 2) Billede af hav i oprør, overdimensioneret lyd, tekst: "Søforklaring", teleoptagelse, ca. 10 sec.
- 3) Forældrene på sort baggrund. Halvnær dobbeltportræt, moderen bag faderens skulder. Faderen taler, og slutter således:
"...da siger Ole til os, at han var kommet i besiddelse af en viden, som han troede var farlig for ham", ca. 55 sec.
- 4) Billede af hav i oprør, som sekvens 2), ca. 10 sec.
- 5) Panorering henover brevpapir, regnemaskine, kalender, næroptagelse. Speaker oplæser brev fra Ole til forældrene, en hilsen

fra Japan, hvor han er på mønstret. Der er, skriver Ole, mange kendte ansigter, "...men også nogle jeg ikke har set før. Men det ser da ud til at gå godt nok", ca. 25 sec.

- 6) Nattekørsel. Subjektivt kamera, der 'kigger' ud af frontruden på en - viser det sig - politibil. Blinkende røde lys på instrumentbrættet, lyskegler fra modkørende biler, førerens politiepaulet skimtes. Lydside: politiradioen kværner, underlægningsmusik: kompositionsmusik mellem Bartok og minimalisme, urovækkende-varslende strygermusik, uden kerne, melodik eller udvikling, kun sitren og gentagelse, ca. 20 sec.
- 7) Hårdt krydsklip til næroptagelser af gule blomster og kvindehænder, der strikker. Panorering mod venstre til avis, der holdes af mandehænder. Nærbilleder af ansigter. Lyden: uddrag af Radioavisen, hvor der tales om, at "både DA og LO regner nu med konflikt", ca. 35 sec.
- 8) Hårdt krydsklip til nattekørsel igen, jvf. sekvens 6), ca. 15 sec.
- 9) Hårdt krydsklip til ægtepar i stuen igen, Radioavisen taler nu om "...at Søværnet meddeler, at der er risiko for.....", ca. 10 sec.
- 10) Klip til politibil, der parkerer skråt foran kamera, hundegøen, bildøre åbnes, betjente går ud og op mod husets hoveddør og ringer på. Kamera følger dem i en panorering, musik som i sekvens 6) og 8), blot mere bevægelig/urolig, ca. 40 sec.
- 11) Krydsklip til interiør/ægteparret i stuen, manden rejser sig, ca. 5 sec.
- 12) Krydsklip (de to scener/ rum') falder nu sammen. Døren åbnes. Politibetjentene: "Goddag, er det Bent Sørensen?", ingen musik ca. 3 sec.
- 13) Bent Sørensen (herefter BS) en face: Refererer samtalen til kameraet/journalisten/seeren: Stillede tre spørgsmål om Ole og fik at vide, at han var omkommet ombord på 'Jytte Skou'. Til den afsluttende oplysning om, at der fra det tidspunkt var 5 timer til, at han skulle begraves, zoomer kameraet ind på nær af BS, ca. 1'45 min.
- 14) Still-foto af Ole, mens speakeren refererer: - at sønnen havde været urolig, og at han i en tidligere telefonsamtale hjem til forældrene havde sagt, at han besad en viden, som muligvis kunne være farlig for ham, - at forældrene havde det klare ønske

- overfor politiet, at Oles lig måtte hjem til obduktion, ca. 15 sec.
- 15) Billede af BS som sekvens 13). BS siger med hævet, fast stemme: "Vi må ha' Ole hjem. Den begravelse, den skal stoppes!", ca. 10 sec.
 - 16) Nat, regn. Politimand inde bag ruden i politiets radiotjeneste. Speaker taler: "Politiet i Skive meddeler rederiet i København om forældrenes ønske", still-foto af københavnsk palæbygning, ca. 20 sec.
 - 18) BS i nær som sekvens 13): "Så var vi rolige. Sagen var nu i gode hænder. Ole ville komme hjem. Men tiden, den gik!", ca. 25 sec.
 - 19) Flagdug (rødt/hvidt) over kiste på skib. Nat og blæsende. musik: blæserakkorder, ca. 5 sec.
 - 20) Som sekvens 13), BS: "Jeg ringede hjem til Inga og fortalte, at vi ville få Ole hjem. Jeg var godt nok ved at tvivle, for der var ingen, der kom og snakkede med mig"., ca. 35 sec.
 - 21) Som sekvens 16), Speak-over: "Klokken 24 ringer rederiet til politiet og siger, at det er umuligt at få kontakt med skibet. Politiet undlader at give forældrene besked. Først 2 timer senere, men da var det for sent", ca. 20 sec.
 - 22) Som sekvens 13), BS: "Ved 2-tiden var jeg godtnok meget betænkelig. Jeg skulle da hjem til Inga ved den tid, Ole skulle begravnes. Da skulle vi da ihvertfald være sammen"., ca. 25 sec.
 - 23) Skibskaptajn i frø. Nat. Han læser begravelsesteksten op: "Lad os alle bede..". kamera-pan forbi sømænd på dækket. Kisten med flagdugen vipkes, glider ned af en slidske og forsvinder med et hvidt skumsprøjt i det sorte hav, ca. 1'10 min.
 - 24) Forældrene en face i deres stue, halvtotal, urs tikken, ellers stilhed, ca. 10 sec.

Herefter glider programmet over i beretterforløbets præsentation med skiltet: "15 timer tidligere". Ialt varer anslaget ca. 10 minutter og består af 24 sekvenser, det vil sige 24 selvstændige av-gestalter, der er klippet sammen af 12 optagelser. Anslaget rummer elementær spænding og information om, hvad programmet iøvrigt vil byde på, men derudover rummer anslaget en selvstændig historie, forstået på den måde, at anslaget har sin egen præmis og sit eget beretterforløb.

Anslaget præmis kan formuleres således: "Det er ikke muligt for et ganske almindeligt ægtepar at få deres døde søn hjem, til trods for en beslutsom indsats, på grund af politiets nølen og inkompetance". Hvor præmissen for hele programmet handlede om at få visshed om omstændighederne bag Oles død, så handler anslaget om vanskelighederne ved at få bragt liget hjem. Derfor har anslaget sit eget anslag, præsentation, uddybning, point-of-no-return, optrapning, klimaks og udtoning, inden historien om denne præmis er fortalt til ende.

Beretterforløbet kan skitseres således:

Anslag: Sekvens 1-2). Anslaget fortæller om beretningens konstruktionsprincipper samt visualiserer præmissen metaforisk: 'havet sletter alle spor'/'oprørthed'.

Præsentation: sekvens 3-5). Forældrene som A-historiens subjekter præsenteres i et betydningsladet dobbeltportræt. Yderligere præsenteres beretningens konflikt igennem oplæsning af Oles brev til forældrene.

Uddybningen: sekvens 6-14). Uddybningen er sammensat af to fremstillinger: Krydsklipsforløbet, hvor politiet er undervejs med den tragiske meddelelse til de intetanende forældre, samt faderens referat af den efterfølgende samtale med politiet.

Point-of-no-return: sekvens 15): Vendepunktet indtræffer, hvor historiens subjekt - BS - træder i drift, det vil sige træffer en beslutning og bliver en dynamisk karakter: "Vi må ha' Ole hjem!".

Konfliktoptrapning: Sekvens 16-22). Konflikten tilspidnes og anslagsberetningens præmis bliver mere og mere klar for seeren.

Udtoning: Sekvens 24): Forældrene fremstilles: knugende, forladte, sorgfulde. En tyst visuel fremstilling af tragediens omfang.

Formgivningen af stoffet spejler sig i mindre og mindre enheder. Som en slags dramaturgisk superstrengsteori stiller SUM-konceptet den fordring, at hvert afsnit i beretterforløbet indeholder sit eget tilsvarende beretterforløb, der igen fortøner sig i miniature-beretterforløb, det hele i et mønster, der ligner de gamle Solgryns-pakker med billedet af drengen, der løber med en Solgryns-pakke, hvorpå der er et billede af drengen, der løber med en Solgryns-pakke osv. Målet for denne fordring er, at kunne fastholde

seeren i et engagement af indlevelse ved uden ophold at repetere en oplevelsesformel, der hele tiden sikrer, at et klimaks er på vej: Programmets klimaks, anslaget klimaks, uddybningens klimaks, uddybningens anslags klimaks, osv.

Jeg har omtalt anslagsberetningens præmis. Denne præmis har hverken reference til myte eller fabel i SUM'sk forstand, men knytter sig i sit idéstof til en af dagliglivets historier: Historien om familien der rives over og går til grunde på grund af myndigheders forsømmelighed: 'Den-lille-familie-i-knibe'-historien. Plottet i anslaget tilretterlægger denne velkendte dagliglivshistorie, så præmissen træder frem. Det manipulerer med vores følelser igennem valg af karakterer, fremdriftskomponenter, delformende elementer samt ved iscenesættelsen af udtrykket: lyden, lyset, billedopbygningen.

Lad os først se på karaktererne. Af medvirkende har vi:

- 1) Bent Sørensen, Inga Sørensen
- 2) 2 betjente i patruljevogn
- 3) 1 betjent ved politiets radiotjeneste
- 4) kaptajn og sømænd ombord på 'Jytte Skou'
- 5-6) Journalisten, der optræder i 2 roller: som speaker og som den person, BS taler til.

Som aktant, dvs. som handlingsindgribende figur i historien, kan vi tilføje listen:

- 7) Rederiet i København.

Ægteparret Sørensen fremstilles på 2 måder, afhængige af om de er subjekter i A-niveauhistorien eller hjælpere i B-niveauhistorien. Som subjekter er de fremstillede i deres egne omgivelser, iscenesat med deres daglige gøremål, og når BS interviewes i denne rolle, er det ved hans eget skrivebord. Udtoningen fremstiller dem også som subjekter. Anderledes når de er hjælpere i journalistens forsøg på at begrunde en mulig konspiratorisk sammensværgelse omkring Oles død: I den egenskab leverer de ham oplysninger til sagens opklaring - jvf. sekvens 3) - og er da fremstillede som vidner på en sort baggrund. Som subjekter repræsenterer de forældre-

kærlighed, solidaritet og tradition (kønsroller, hjemmets indretning, sprogaccent: "A' saer til politiet..."), som hjælpere parts-havere i en sag, som de er i vidneskranken for, (jvf. den sorte baggrund).

Politiet er i A-niveaushistorien ægteparrets hjælpere. De leverer oplysninger - ikke alle - og skulle kunne have gennemtruffet forældrenes ønsker overfor det mægtige københavnske rederi, der i giverens rolle undlader at lade sin magtposition få indflydelse til fordel for forældrene. Kaptajnen er som modstander ham, der iscenesætter og realiserer den djævelske plan, der for stedse forhindrer forældrene i at få deres ønske om at få Ole hjem opfyldt. Den afgørende rolle i fremstillingen besættes af journalisten, der qua sine to selvvalgte positioner som speaker og interviewer både er seerens medoplever, forældrenes tætteste relation samt i sine speak-over-sekvenser former forklarende scener (sekvenserne 5), 14), 16) og 21)). Denne blanding af dramatisk, episk og didaktisk (interviews) fremstilling, hvor journalisten både er implicit iscenesætter og eksplicit forklarer, er med til at tegne programmet som et faktionsprogram. Iøvrigt annoncerer anslaget første sekvens denne faktionskonstruktion gennem skiltets reference til det faktuelle og det dramatiserede.

Men lad os se på hvilken ydre dramaturgisk dynamik, der tilføres disse karakterer, således at seeren i løbet af de 10 minutter anslaget varer, både har fat i det elementært spændende og forstår at tyde forløbet i overensstemmelse med præmissen.

Allerede i sekvens 2) præsenteres vi for det første set-up: Det bølgende hav, der gentages som tema i sekvens 4) og får sit pay-off i sekvens 23). Som set-up skærper det vores nysgerrighed og koncentrerer vores indsigt om det væsentligste: I havet ligger Ole (metonymisk)/havet sletter alle spor (metaforisk).

I sekvens 3) får vi det første varsel (Ole besidder farlig viden), der dog blødes op af sekvens 5)' forventning om, at "...det ser da ud til at gå godt nok". Dog, det næste varsel følger umiddelbart efter i sekvens 6) med ledsagemusikken, der næsten er stereotyp i

sin uhygge. Billedet er 'hårdt' (sort-hvidt, rødt advarselsslys, forvirret - i SUM-sprog: Takete) i kontrast til de sekvenser fra forældrenes stue, som det krydsklippes med (billedet af forældrenes stue er 'bødt', Lummumma: rundt, gule lys, dæmpet lyd). Begge scener er metonymiske. Men selvom sekvens 7) og 9) er lummumma, indeholder de gennem Radioavisens nyhedsoplæsning varsler, der foregriber beretningens tragiske udgang. Da politibilen parkeres i sekvens 10) høres hundegøen som yderligere varsel. I point-of-no-return, sekvens 15), møder vi den første tidsfrist ("Der er 5 timer til at Ole skal begraves"), der som fremdriftskomponent får stor betydning for resten af anslagsberetningen. Tidsfristen påmin- des flere gange i det følgende, samtidig med at den selvfølgelig bliver kortere og kortere, jvf. sekvenserne 17), 18), 20) og 22).

I sekvens 19) sendes det andet set-up ud: Flagdugen, som blafrer i mørket i ca. 5 sekunder, får sit pay-off i sekvens 23), da det viser sig, at det er den flagdug, der er viklet om Oles kiste. Men det tilføres yderligere spændingsopladende fremdriftskomponen- ter. I sekvens 20) - midt i konfliktoptrapningen - indgår en kom- plikation i BS's referat til journalisten, idet han nu er begyndt at tvivle, om Ole ville komme hjem, "for der var ingen der kom og snakkede med mig". Komplikationen forstærkes af en hindring i se- kvens 21), hvor rederiet meddeler politiet, at det ikke er muligt at få kontakt med skibet. Det fører frem til punch-line for BS i sekvens 22), hvor BS må indse umuligheden i sit forehavende og nu vil hjem til Inga, "..på den tid; hvor Ole skulle begraves". For- inden er politiet gået i konflikt med ægteparret ved at undlade at give forældrene besked om rederiets oplysning. "Først 2 timer senere, men da var det for sent!", varsler speakeren.

Fremdriftskomponenterne falder tæt her ved klimaks. Til trods for at udfaldet er klart for seeren, så er spændingen vedligeholdt gennem disse dramaturgiske kneb. Hovedscenen indtræffer i første del af sekvens 23), hvor kaptajnen oplæser begravelsesritualet. Hele sekvensens udsagn er i punch-line, vi befinder os i sandhe- dens øjeblik, hvor spillet definitivt afgøres. Klimaksbilledet er, hvor kisten glider ned ad slidsken og forsvinder i havet. Her fal- der anslaget 2 pay-off'er, tidsfristen indhentes, og forældrenes

projekt må indstilles. Udtoningsbilledet - sekvens 24) - rummer ingen fremdriftskomponent, men fungerer psykisk som indholdsmæssigt som anslagsberetningens afrundning: Forældrene er i bogstaveligste forstand bragt til tavshed - en tavshed, der både forstemmer og vækker harme hos seeren. Harmen sikrer, at der er stof nok til resten af programmet. Den er med et karakteristisk og kontant SUM-udtryk en krog-ind i programmets præsentationsafsnit.

Som det forhåbentlig fremgår af den foreløbige gennemgang af anslaget, er de anvendte fremdriftskomponenter og delformende elementer afgørende med til at tegne det traditionelle, liniære beretterforløbs spændingskurve samt med til at tydeliggøre beretningens idé-præmis. Det sidste konstruktionslag - udtrykket - er ligeledes bevidst anvendt med variable styrker for at sikre en indlevelse og afkodning hos seeren, der stemmer overens med idé og indhold. Primært bruges parametrene lys, lyd og rum som betydnings- og spændingsskabende udtryk - sekundært bevægelse og tid. For overskuelighedens skyld vil jeg nøjes med at omtale nogle karakteristiske steder i anslaget.

Lyset angiver 'dag' og 'nat'. Der er sekvenser, der viser havet om dagen og sekvenser, der viser havet om natten. Der er interviews om dagen, og der er politi og begravelse om natten. Men lyset angiver også et 'inde' og et 'ude': Forældrenes oplyste stue med varm gul belysning overfor skibsdækket i den sorte nat. Lyset opdeler med andre ord anslagets univers i to verdener, der i fortolket forstand tematiserer det styrede, forklarende, oplyste overfor det ukontrollable, uforklarlige, 'vilde'. Klimaks falder, hvor lysets udtryksstyrke er størst - det vil sige er mest betydningsbærende: Nattescenen med nattelys og nattehav. Anslagets anslag starter, hvor lysets udtryksstyrke er mindst: En dagliglys-optagelse af havet om dagen. Her er lyset endnu ikke blevet betydningsbærende.

Lydens kilder er BS's replikker, kaptajnens oplæsning af begravelsesteksten, journalistens speak-over i de forklarende scener samt ledsagemusikken, der befinder sig et sted mellem tegnefilmens 'micky-mousing' og en refererende illustrationsmusik. Mindst ind-

flydelse på det spændingsopbyggende forløb har speak-over'en, mest afgørende har BS's og kaptajnens tale. BS's lange monolog (=tale til journalisten) er karakteriseret ved en stærk autenticitet. Hans stemmeføring, rytme, ophold pga. bevægelse og pludselige punch-linie-tale i point-of-no-return's "Vi må ha' Ole hjem..." bevirker, at den lydlige udtryksstyrke er allerstærkest, når han taler.

Rummet - og seerens rumoplevelser - angår både de interne (forældrenes dagligstue, politiets radiotjeneste) og de eksterne (politibilen, skibsdækket, havet) locations, den enkelte studieoptagelse på sort baggrund af forældrene samt de mange dominerende næroptagelser af BS, kisten og politibilen. Rumoplevelsen er tæt (mange panoreringer i nær-optagelse), næsten klaustrofobisk og når sit udtryksmæssige højdepunkt i klimakssekvensen, hvor kameraet er koncentreret om kiste, sømænd og kaptajn i en kuende frø-optagelse.

Således kan det ses, at udtryksparametrene anvendes i dramaturgisk øjemed. Ihvertfald lyset og rummet når sin højeste udtryksstyrke, hvor det dramaturgiske klimaks ligger. I udtoningen er rum, lys og lyd neutral, næsten fraværende i betydningsmæssig forstand.

SUM er ikke for sarte sjæle

Som det forhåbentlig fremgår af ovenstående, så er SUM-analysen hverken æstetisk, ideologikritisk eller indholdsmæssig analyse i gængs forstand. SUM er erhvervsrettet i bedste mening, det er værktøj for producerende fagfolk. Skal der formuleres et dictum for det overordnede SUM-koncept kunne det være: at kunne tilrettelægge en av-kommunikation i overensstemmelse med en idé og med størst mulig effekt overfor modtageren ved hjælp af av-mediets udtryksmuligheder.

SUMs forestillinger om værk/program, værk-/programskaber og -modtager er rensat for 'auteuristisk' tågesnak. Det genuine program eksisterer ikke, værket, der skaber sine egne love og sin egen æstetik er et falsum, der kun forplumrer meningskommunikationen mellem afsender og modtager. AV-mediet - fjernsynet - er nemlig

ikke interessant i sig selv, da det ikke virker omformende på ideernes og indholdets virkelighed, og ej heller er en del af denne virkelighed, men - ifølge konceptets underliggende ideologi - kun virker som en transparent mellem idé-afsendere og idé-modtagere, en transparent, der dog har den særlige egenskab, at den kan fremhæve og forstærke de moralske - i bred forstand - standpunkter i idéstoffet.

Dette er akilleshælen i SUM-konceptet, og det hænger unægteligt sammen med, at SUM ikke har nogen TV-teori, men er hæftet sammen af stykgods fra forskellige videnshorisonter.

Det er en collage af de sidste 30 års landvindinger indenfor tekst-teori og narratologi kombineret med regler for manuskription og hentet fra amerikansk dramaturgi. Med brask og bram sammenføjes elementer fra disse vidt forskellige fagkilder i et sammenhængende system, der i den effektive (læs: evnen til bevidst at manipulere med seerens følelser) kommunikations hellige navn omformer det ubevidste, det udsigelige, det metaforiske, det irrationelle i målelige størrelser: Idé og indhold kan i lige linie omformes til konkrete form- og udtryksstørrelser uden 'ubeskriverlige kvantespring'. følelser kan programmeres og indtegnes i koordinatssystemer, udtryksintensiteten kan måles i skiftet i a/v-gestalter. SUM begrænser intuitionen til idéfasen, resten er håndværk og 'oversættelsesarbejde'.

SUM får styr på virkeligheden, for intet i programmet er tilfældigt, da det hele er udviklet af idéformlen: præmissen. Men SUM får også styr på mediet i sig selv, får tøjlet mediet i et næsten programmerbart udsigelsesfelt. Det er således ingen tilfældighed, at man i DRs Uddannelsescenter arbejder på at lægge hele SUM-stoffet ind i et EDB-program.

Hvis nu SUM havde en teori om mediet i sig selv, og det vil sige, om dets rolle i socio-kulturen, om dets TV-billede som en særlig tekst, om dets evne til at skildre uden episk drag, om dets særlige fascination osv., så ville konceptet ikke have det præg af styring og effektivitet, som det har nu. Så ville man også kunne

gå den modsatte vej, gå fra konditionerne til konceptet og for eksempel sige: "Her har vi en solnedgang, og her har vi en rusten cykel! Det vil vi lave et program om". Eller: "Her har vi en forladt havn i København, og her har vi en flot eksporthavn i Göteborg". Det vil vi lave en eller anden film om". Det ville være SUM på hovedet: vildt, impulsivt, konkret, uden mål, men virkelighedsnært.

Vil man systematisere det kreative TV-arbejde, står man på mange måder i det samme dilemma som den moderne fysik: Enten konstruerer man et sammenhængende, konsistent system, der så kun kan forholde sig til en meget begrænset del af virkeligheden, eller også konstruerer man et åbent, ikke-konsistent system, der kan bringes i anvendelse på hele virkeligheden, en slags workshop-formel for fagfolk, og som kan bearbejdes og videreudvikle alle slags tanker og billeder uden at de nødvendigvis skal tilordnes et færdigt system.

SUMS dilemma er, at det er et særdeles konsistent system, der vil anvendes på hele virkeligheden. Det er glimrende for den kritiske journalistik og for TV-fiktionen. Men netop ved det, der er det moderne TV's særkende - showet og entertainmentunderholdningen - forekommer det ikke videre anvendeligt. Disse programtyper, hvis tekstlige særkende er segmenteringen af programmet i 15-20 3-minutters bestanddele, ligger udenfor den del af virkeligheden, som SUM - på trods af SUM-ideologien - kan forme. Jeg har kun set ét underholdningsprogram i DR, der med succes var formet af SUM: Bent Olsen, Flemming Jensen og Svend Abrahamsens: "Jensen TONAJT". Alt andet der har med underholdning at gøre, er - bevidst eller ubevidst - styret af andre faktorer, og jeg tror, at hvis man vil anvende SUM som det store magiske begreb for alt TV, så vil netop underholdningen gå tabt.

På den anden side, så er SUM et fremragende pædagogisk redskab, fordi det er så eksemplarisk, som det er. Det forhindrer, at det kreative arbejde bliver en tilfældig, ubevidst proces, der kan føre til hvad som helst. Det stiller spørgsmålstegn ved alle de beslutninger vedrørende programmet/filmen, som de producerende træf-

fer og skærper dermed deres opmærksomhed omkring deres produkt. Derfor kan jeg i en undervisningssammenhæng anbefale SUM som en tilgang til det undervisningsområde, der i forvejen mangler ord og begreber: den praktiske medieundervisning. Men hverken elever eller lærer skal være sarte og nære forestillinger om det autentiske værk eller den hemmelighedsfulde skabelsesakt, for SUM er det modsatte: gennemlysning, kommunikationslogik, rationalitet og styring.

Og som min gennemgang af anslaget i 'Søforklaring' forhåbentlig viste: Man kan godt lave særdeles godt TV ved hjælp af SUM.

LITTERATUR

- Andersen, Michael Bruun. Kan man planlægge kreativitet?, in: MedieKultur 8, 1988.
- Damgaard, Bo: Men nu til noget helt andet, DR-forskningsrapport 2B/85, Århus 1985.
- Eriksen, Geir: Fortellerteknikk og dramaturgi for film og fjernsyn, Vett & Viten. Sandvika 1988.
- Gabold, Ingolf: TV-mediet mellem fiktion og fakta, in: MedieKultur 3, 1986.
- Hesselaa, Birgitte: Kan detektiver synge?, in: Kritik 85, Gyldendal. København 1988.
- Jensen, Viggo Holm/Henning Pryds: Videoteknik/fortællerteknik, Teknisk Forlag. København 1987.
- Kristensen, Ellem Mygind/Eva Rønne Kristensen: Det fortællende TV - eller historien om SUM og den fabelagtige virkelighed, Institut for Filmvidenskab, KU, København 1988.
- Poulsen Henrik: Danmarks Radio - set indefra, in: Undervisning i TV, Medielærereforeningen for gym. og HF. København 1988.
- SUM-kompendierne: SUM I (hæfte 1: idé, hæfte 2: indhold, hæfte 3: form) og SUM II (hæfte 4: udtryk), DR 1982/revideret 1985, (beskyttet materiale, copyright DR-Uddannelsescenter, Gabold, Forchhammer og Franck).

Henrik Poulsen er adjunkt ved VUC Vestvolden. Tidligere ansat som konsulent for TV-produceruddannelsen i DR-Uddannelsescenter.