

- Schlesinger, P. (1987) *Putting 'reality' together. BBC News*, 2.ed., London: Methuen.
- Varis, T. & Jokelin, R. (1976) *Television News in Europe*, Tampere: Institute of Journalism and Mass Communication.
- Williams, R. (1979) *Television. Technology and Cultural Form*, London: Fontana/Collins.

## Appendix I

Nyhedsprogrammernes placering i programfladen i nationale public service TV-stationer i Tyskland (ARD), England (BBC1), Spanien (TVE1), Italien (RAI) og Frankrig (A2). Nyhedsudsendelser mærket med stjerne »\*« betynder, at varigheden er mere end 10 min.

Tid	ARD	BBC1	TVE1	RAI	A2
6.00		6.30*			
7.00		7.00*		7.00	7.00
8.00		8.00*		8.00	8.00
9.00	9.00	9.00*		9.00	
10.00	10.00	10.00	10.00	10.00	
11.00	11.00	11.00		11.00	11.55
12.00		12.00	12.55	12.00	
13.00	13.00*	13.00*		13.30*	13.00*
14.00	14.00				
15.00	15.00		15.00*		
16.00	16.00				16.00
17.00	17.15	17.00			
18.00		18.00*		18.00	18.05
19.00					
20.00	20.00*		20.30*	20.00*	20.00*
21.00	21.00	21.00*			
22.00	22.30*				
23.00				23.00	23.10*
24.00			24.00*	24.00*	
1.00	1.15				
2.00					

*Bemærkninger:* Denne oversigt angiver, hvordan nyhedsudsendelserne er programsat på hverdage i foråret 1991. Der kan forekomme variationer mellem de enkelte ugedage; specielt fredag har en anden struktur sidst på aftenen, da denne dag danner optakt til weekendprogramfladen. De angivne tidspunkter er for nogle af nyhedsudsendelserne ca.-angivelser, f.eks. for nogle af morgen-nyhederne og de sene aften-nyheder. I nogle lande med flere kanaler inden for samme institution har man en arbejdsdeling, sådan at kanalerne tilsammen skaber en endnu tættere timenyhedsstruktur end det fremgår her. F.eks. sender det spanske TVE2 en række korte nyhedsudsendelser i tidsrummene mellem de længerevarende nyhedsudsendelser på TVE1, og det engelske BBC2 supplerer BBC1 med korte nyheder i »hullerne« i BBC1's nyhedsflade, ligesom BBC2 slutter aftenen med en længere nyhedsudsendelse kl.22.35.

Til sammenligning med tidligere kan nævnes, at BBC/England i 1958 dagligt sendte i alt 4 nyhedsudsendelser; RTF/Frankrig sendte 3 nyhedsudsendelser; RAI/Italien sendte 3 nyhedsudsendelser; DFS/Vesttyskland sendte 1 nyhedsudsendelse. Alle nyhedsudsendelser blev afviklet inden for tidsrummet kl. 18.00-23.00 (N.O.S.-Hilversum, 1975). I 1974 havde BBC1 fortsat 4 nyhedsudsendelser dagligt, ARD havde 5. Ifølge oversigt hos Varis & Jokelin(1976) havde hovedparten af de mellemstore TV-stationer i både Øst- og Vesteuropa, herunder Skandinavien i begyndelsen af 1970'erne typisk 2-3 nyhedsudsendelser: En kort sidst på eftermiddagen og/eller som afslutning på aftenen samt en længere tidligt på aftenen.

Stig Hjarvard er forskningsstipendiat ved Københavns Universitet, Institut for Film, TV og Kommunikation.

# Krig på kniven – eller på kvaliteten?

– den danske TV-dokumentarisme i konkurrencealderen

Af Helle Fritze & Mimi Olsen

*I 90'ernes faktaformidling er TV-dokumentarismen et væsentligt omdrejningspunkt – da genren på både TV2 og DR med flagskibe som Fak2'eren, Reportageholdet, Søndagsdokumentaren, DR-Feature og DR-Dokumentar er genstand for en udpræget satsning, og desuden, direkte eller indirekte udtrykt, opfattes som eksempel til efterfølgelse for en faktaformidling på den halvkommercielle mediestructurs betingelser. Således udgør genren med sin særlige institutionelle rolle et væsentligt spor til konkurrencealderens omdefinerede public servicebegreb, og den kan derfor også være med til at pejle faktaformidlingens fremtidige udvikling.*

Når TV-dokumentarismen – og faktaformidling generelt set – er blevet et vigtigt konkurrencefelt, skal det ikke kun ses som et udslag af en kontant seer- og fladeorienteret kvantitetstænkning. Det er også fordi faktaprogrammer, især når de placeres i prime time, i væsentlig grad bidrager til TV-kanalernes profil.

Opbygningen af kanalprofil må ses i to indbyrdes forbundne dimensioner: *Den kortsigtede, kontante promoveringsstrategi* der søger at få så mange seere som muligt til at blive på programfladen så længe som muligt, – og *den langsigtede formning af kanalens etos*, det etiske og ideologiske ansigt udadtil. Som landsdækkende, public serviceforpligtede institutioner er en vigtig del af TV2s og DRs profil baseret på den ideologiske pondus der kan opnås gennem faktaformidlingen. Beskæftigelsen med 'virkeligheden' forankrer kanalerne som samfundsmæssige institutioner og forlener dem med seriøsitet. Imidlertid opnår en TV-kanal først for alvor samfundsmæssig profil og pondus parallelt med faktaformidlingens evne til at fungere som både *seriøs og troværdig massehenvendelse*. Derfor har DRs og TV2s egentlige nyhedsudsendelser TV-Avisen og Nyhederne – da også været konkurrencens hårdeste kampfelt, hvad der bl.a. er fremgået af den skrevne presses fokusering på deres seertal og placering som parametre for TV, krigens aktuelle stilling. Men

efterhånden er den dybdeborende, baggrundsorienterende og tidsaktuelle faktaformidling også kørt i stilling: På begge kanaler med en særlig vægtning af de egenproducerede dokumentarprogrammer.

I DR markerer etableringen af *Dokumentargruppen* i 1988 og *Featureredaktionen* i 1990 en klar programpolitisk profileringsoffensiv. Med en direkte forbindelseslinie til den mere generelle moderniseringsproces som foregår i institutionen, og til det reviderede public servicebegrebs større orientering mod publikum tjener gruppeorganiseringerne nogle overordnede legitimerende formål i den licensfinansierede TV-model: De er bannerførere i felttoget for public serviceideologien.

Navnlig Dokumentargruppens mere kollektivt vidtgående arbejdsproces har afspejlet sig kvalitativt i den lange række af programmer gruppen indtil videre har produceret, og som institutionel joker er gruppen da også ofte blevet brugt i spillet om seerne og knyttet eksplicit sammen med en samfundsmæssig forpligtelse til at producere TV-dokumentarisme. Preben Wilhjelms, leder af Dokumentargruppen fra 1.1.1991, udtrykker det sådan:

»Det er vigtigt at fastholde, at denne gruppe producerer kvalitetsprogrammer, og at de danske seere ønsker kvalitet. Det er en opmun-

trende kendsgerning, at Dokumentargruppens programtyper værdsættes i konkurrencen med talrige satellitprogrammer og udsendelser fra andre danske TV-kanaler. *Danmarks Radio skylder sig selv og den danske befolkning at blive ved med at levere Dokumentargruppens udsendelser, fordi de holder mål med de fineste journalistiske idealer og den bedste tekniske kunnen...*«

(DRåben nr. 51, 21. december 1990:12 – vores udhævning)

*Fak2'eren* var TV2s første regelmæssige udspil på dokumentarområdet<sup>1</sup>, som redaktøren Erik Stephensen her vurderer i et institutionelt perspektiv:

»Jeg tror nok at de [TV2] prioriterer den rimelig højt. Det tror jeg de gør. Og det tror jeg også de skal gøre, ikke. Fordi jeg synes det er vigtigt for TV2 også – og det synes de også selv – at de har den slags programmer. Fordi det giver en station identifikation.«

(Eget interview med Erik Stephensen den 7.12.1989)

Også *Reportageholdet* er et udtryk for TV2s satsning på genren.<sup>2</sup> Reportageholdet er et eksempel på opdyrkningen af det faste dokumentariske format (30 minutter hver 14. dag), der med sin afsøgning og betoning af danskheden – i allehånde afskygninger – har defineret en egen niche inden for TV-dokumentarismen.

Når TV-dokumentarismen først for alvor bliver synlig i TV2s programflade fra slutningen af 1989, skyldes det i hovedsagen, at det fra dette tidspunkt bliver muligt for TV2-Fakta at få entreprisaftaler i stand om et 'eget' kontinuerligt programrepertoire på området. Ikke desto mindre viser TV2s udbud af danskproduceret TV-dokumentarisme igennem de sidste tre år, at det er en genre der er i mærkbar vækst på kanalen – og at genren dermed også i TV2s halvkommercielle mediestruktur spiller en vigtig rolle i statueringen af et public serviceimage.<sup>3</sup>

De institutionelle satsninger på den dokumentariske gruppeform må videre ses i sammenhæng med den konkurrence som generelt udspiller sig på faktaområdet. Et åbenlyst resultat er de mange nye udsendelsestyper som allerede har sat deres præg på de danske skærme, – enten i form af nye programkoncepter eller blot som nye programdesigns. Under alle

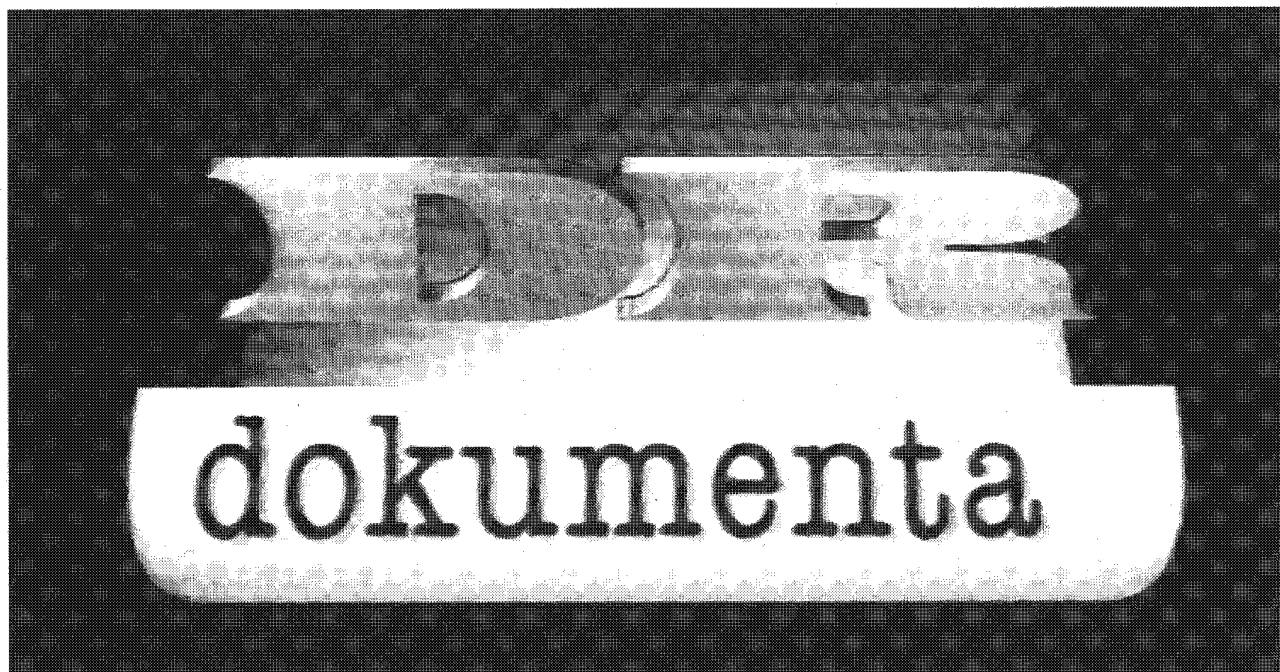
omstændigheder er der tale om en bevidst institutionel markedsføring af tilgangene til det virkelige livs problematikker.

For DRs vedkommende kan der i udviklingen af faktafladen iagttages en stærk gennemgående bestræbelse. Det drejer sig bl.a. om studieprogrammer som *Udfordring*, *Konfrontation*, kriminalmagasinet *Uopklaret*, *Tankestregen* og om lanceringen af den serielle dokumentarform med *Ø-Historier* og *Forsvundne danskere*. Men efteråret 1991's tirsdagsflade – med både *Damernes Magasin*, *45 Minutter* og *Dags Dato* – markerer en udpræget profileringsstrategi. Denne offensive programlægning er et forsøg på at finde nye veje for en faktaformidling med svigtende seertal i et ændret medie billede, hvor TV2 ifølge DRs Faktachef Kjeld Veirup »har haft en heldig hånd (...) med udsendelser, der har profil, krop og form.«<sup>4</sup> Ud fra holdningen om at det er »absolut sidste ud kald« for fakta-programmer i DRs prime timeflade, beskriver Veirup vejen til en generel relancering af fakta-programmerne som et spørgsmål om: At vinde den bedste sendetids seere på en journalistik, der »tager udgangspunkt i at forholde sig til virkeligheden og fortælle historier om den med et perspektivfyldt budskab, som i sin form er båret af oplevelse«. Og i forlængelse heraf ser Veirup netop Dokumentargruppen som en kvalitativ institutionel erfaring.

I TVs konkurrencealder skal faktaformidlingen på troværdig vis kunne balancere mellem marked og offentlighed, mellem form og indhold, massehenvendelse og opinionsdannelse. Imidlertid har faktaformidlingen i DR som public serviceinstitution i årtier skullet fungere som massehenvendelse, og har herved været indskrevet i en både institutionel og samfundsmæssig kamp, der har sat objektivitet og ideologi, enhedskultur og populærkultur i centrum som spørgsmål om virkelighedsbilleder, kulturelle traditioner og formidlingsformer.

## Visuelle signaturer, genkendelige profiler og intim udsigelse

Den kommercielle mediestruktur kommer distinkt til udtryk i kanalernes overordnede udsigelsesstruktur, da sammenbindingen af programfladen hænger snævert sammen med etableringen af et kanalimage som *konkret tekstlig henvendelsesform*.



*DR-Dokumentars signatur er journalisten den der bemestrer sproget, og som derfor kan trænge igennem mørket og det ukendte – afsløre det for seeren. Den mørke baggrund og spotlight'et på 'skrivemaskinen' spiller samtidig på myten om den journalistiske arbejdsproces: Ensomt i natten – kort før deadline, sætter journalisten alt ind i sin detektiviske jagt på sandheden. Svævende over journalisten er dog stadig institutionen (jvf. DR-logo'et).*

I konkurrenceårene kan TV-dokumentarismen i stigende grad iagttages som en genre, der af promoveringsmæssige hensyn hæves ud af flow'et som samlede, genkomne og genkendelige fladeprofileringer. Hermed bringes genre for alvor i cirkulation som andet og mere end enkeltprogrammer, der skal sælge på titel eller producer: De særlige dokumentariske satsninger får status af *flagskibe*, idet de via deres navne lanceres som varemærker. Men tydeligst kommer kanalernes vægtning af TV-dokumentarismen til udtryk ved programmernes placering i prime time – og gennem brugen af *visuelle signaturer* i tilknytning til nogle af flagskibene.<sup>5</sup> Således bringer Fak2'ere og DR-Dokumentars signaturer os på sporet af hvordan institutionerne markedsfører TV-dokumentarismen: Hvilket genreimage ønsker man at cirkulere? Hvilken genremæssig forventningsproces vil man sætte igang hos modtagerne? Og hvordan organiserer de visuelle signaturer afsender og modtager i forhold til den dokumentariske tekst som et led i kanalernes overordnede profileringsstrategi?

Hvad angår *genreimage*, så markedsfører begge signaturer en hårdtslående udgave som af-

slører ukendte og farlige kræfter: I DR-Dokumentars signatur bliver den dokumentariske tilgang et spørgsmål om at bearbejde 'mørket' – det underliggende og udefinérbare felt, som netop er den variable modstanderposition fra program til program (Frederikshavn Politi i *Politets blinde øje*, tidl. justitsminister Erik Ninn-Hansen og hans embedsforvaltning *Blodets bånd*, kaptajnen i *Søforklaring* osv.). Dette muliggøres ved hjælp af journalistikken, skriftkulturen, mediet. Men gennem iscenesættelsen af TV-dokumentarismen ved hjælp af myten om den idealistiske journalist, sker der også en *konkretisering* af afsenderforholdet: Journalisten tillægges personlige kvaliteter som hårdtarbejdende, seriøs og uegennyttig. I Fak2'ere signatur er midlet i høj grad billedkulturen, når den dokumentariske tilgang skal give det fulde og flerdimensionelle overblik over den aktuelle og påtrængende virkeligheds begivenheder. Dette begrundes med den journalistiske arbejdsproces – årvågenhed, omfattende research og dybtgående analyse, som seeren samtidig selv får lov at *se og opleve* gennem de dokumentariske klip. Men den dokumentariske vinkling iscenesættes også med en udpræget



vægtning af journalisten som den personaliserede professionalisme: Erik Stephensen som den ansvarfulde og garvede, (tidligere DR) autoritet. Det moralske menneske der er bevidst om sin samfundsmæssige funktion, og derfor idealistisk og udholdende benytter sin erfaring til at blive seerens potente guide i en uigennemsigtig verden.

Et fremtrædende træk i både DR-Dokumentars og Fak2'ere's visuelle signaturer er selve logo'ets indlejring i den overordnede institutionelle udsigelse, hvorved de bidrager til DRs og TV2s lancering af en *intim kanalprofil*: Som hhv. konkretisering og personalisering af afsenderforholdet, sætter begge signaturer en *forventningsproces* igang, hvor journalisten investerer alle kræfter og evner i at bemestre sin og seerens fælles virkelighed. Således tematiserer de den særligt dybtgående, kompetente bearbejdning, og på dette punkt bliver markedsføringen af det hårdtslående genreimage på begge

kanaler en organisering af afsendermod tager forholdet som *det kvalitative* og *det intime* i tæt forbindelse. Baggrunden for at det er den hårdtslående og dybdeborende vinkling, der betones i den institutionelle markedsføring selvom såvel genren som DR-Dokumentars og Fak2'ere's programproduktion reelt er langt mere bredspektret – er givetvis, at den i profileringsøjemed trækker mere rent på centrale journalistiske myter.

Som en klar følge af konkurrencen kan der således iagttages en udbredt tendens til med faste, betroede og genkendelige fortællere at lancere TV-dokumentarismen som den trygge og intime vejleder. Men hvor DR-Dokumentar har benyttet den samme signatur siden starten i 1988, så bærer Fak2'ere's og Reportageholdets præg af *dynamisk genkendelighed*: De dokumentariske klip der optræder i de skiftende signaturdesigns henviser til tidligere programmer, og gennem en jævnlig revidering af klip-



Fak2'ere's første udfoldede signatur anvendtes indtil efteråret '91: Vi ser her at logo'et forankrer det radarblik, som via en række dokumentariske klip afdækker det globale perspektivs brændpunkter. Med zoom på logo'ets 2-tal og overblændingen til Erik Stephensen videregives ordet til 'journalisten', kanalens betroede talerør.

pene holdes signaturerne ajour med et skiftende, tidsaktuelt genreimage.

Den markedsrettede synliggørelse af TV-dokumentarismen er overhovedet kommet i centrum med den ændrede medieorganisering, men det er dét der reklameres for – produktet – der skal sælge i sidste ende. Derfor skal vi nu vende os mod programniveauet og se hvordan konkurrencen dels sætter spor i de enkelte dokumentarudsendelser, dels tegner tidens dokumentariske trend æstetisk og tematisk.

### Tidens dokumentariske trend – zoom: Blekingegadesagen som kommerciel dobbeltgænger

Det er afgørende for en landsdækkende TV-stations image og overlevelse, at den via sin behandling af stofkategorier fra den politiske, sociale og kulturelle virkelighed kan være med til at præge samfundsdebatten. Det er en af grundene til, at den mere hårdtslående og tilbunds-gående TV-dokumentarisme i øjeblikket udgør det væsentligste konkurrencefelt inden for genren. Det er her kanalerne kan duellere om at fremdrage og påpege systemets 'missing links', og her man direkte kan stille sin værnen om demokratiske principper og værdier offentligt til skue. Kapløbet om at komme først med den gode historie har hermed fået en ganske anden relevans, hvorfor genren idag i højere grad er under påvirkning af nyhedsgenrerne. Og vi har da også et par gange set, at DR og TV2 i deres dokumentarprogrammer har den samme aktuelle begivenhed som udgangspunkt. F.eks. da sagen om Nordisk Fjer rullede, og begge kanaler producerede dybdeborende og ressourcekrævende udsendelser om skandalen (Fak2'eren's *Southern Comfort* blev i sidste øjeblik flyttet fra den oprindelige programsætning, så den kunne blive sendt dagen før DRs TV-Aktuelt *Det begravede ansvar*).

Vi skal se nærmere på et af de tidligste eksempler på et sådant tematisk sammenfald og dobbeltgænger på TV-dokumentarområdet. Det drejer sig om Blekingegadesagen, der blev behandlet af begge stationer forud for retssagen mod gruppen. DR kom først med det 45 minutter lange *Kollega ramt*, og 2 dage senere blev TV2 Temas *Blekingegade – Retten er sat* sendt.<sup>6</sup> Det emnemæssige sammenfald giver nogle analytiske muligheder for at vurdere

TV-dokumentarismen i et konkurrenceperspektiv: Hvordan bliver emnet og genren forvaltet af de to kanaler?

Begge udsendelser har dét aktuelle perspektiv, at de i ugen op til retssagens begyndelse vil opsummere og udrede de sigtedes politiske og kriminelle løbebane, gennemgå politiets efterforskning og bevismateriale, og endelig fremhæve nogle af de stridspunkter i sagen, der har principiel retspolitisk rækkevidde. Men trods det fælles udgangspunkt og formål bliver udsendelsernes indholdsside på afgørende måde forskellige. Det er allerede synligt i deres titelbrug.

DRs program har fået titlen *Kollega ramt* – en overskrift, der umiddelbart rejser spørgsmål om afsenderen: Hvilken kollega? En journalist? Titlen er et citat og i løbet af udsendelsen fremgår det, at der er tale om den 22-årige betjent, som blev skudt ned i forbindelse med røveriet på Købmagergades Postkontor. Valget af titel peger i videre forstand på en af udsendelsens mere problematiske sider: Nemlig hvilke interesser man varetager i programmet, og hvad der har styret programmets synsvinkel. (Man skal her huske tidspunktet for udsendelsen: Der er endnu ikke nogen dømt i sagen – de er sigtede). Samtidig lægger titelformuleringen sig også i klar forlængelse af formiddagspressens noget ensidige fokusering på politimordet.

TV2s titel *Blekingegade – Retten er sat* pirker – med sin intertekstuelle henvisning til en ældre DR-programtype – til seerens nysgerrighed ved at love en 'lukning' af sagen. Mere konkret henviser den til fasen i opklaringsarbejdet, den forestående retssag, og spotter derfor også programmets formål og emnemæssige tilgang: Det opsamlende og baggrundsorienterede perspektiv.

De to kanalers valg af programtitel stemmer godt overens med de grundlæggende prioriteringer der bærer udsendelserne. For DRs vedkommende står *personaliseringen* som vejen til indlevelse centralt, mens TV2 i højere grad koncentrerer sig om at udrede gruppens *ideologiske bagland*. Det fremgår af programmernes forløb og af den fortælle-mæssige vægtning af sagens enkelte elementer.

*Kollega ramt* er overvejende bygget op omkring nogle tematiske blokke (f.eks. beskrivelse af de sigtede, gruppens politiske baggrund,

gennemgang af alle røverierne, efterforskningen, bevismaterialerne), hvor *Blekingegade – Retten er sat* har en overlejrende kronologisk komposition (f.eks. i form af en række punkt-nedslag på betydningsfulde årstal, hvor der uddybes omkring bl.a. det politiske arbejde, røverierne m.m.).

I DRs udsendelse kan røveriet på Købmagergades Postkontor og Rausingplanen udskilles som klare fixpunkter i forløbet. Skildringen af de to sager former sig som mininarrativer, der hvad angår den verbale detaljerighed og den visuelle fokusering får en udpræget melodramatisk karakter. Det er sager, hvor man kan skabe identifikationsobjekter på offersiden, skabe hovedpersoner. Og det bliver der også gjort. Lad os se på, hvordan programmet beskriver røveriet på Købmagergades Postkontor:

»En patruljevogn er nået frem netop som flugtbilen svinger ud. Røverne kanter sig op over fortovet, mens der fra patruljevognen bliver aflyret et skud, som knuser en af bagruderne i flugtbilen. På hjørnet af Købmagergade og Løvstræde møder røverne patruljevogn nummer 2. Idet røverne drejer om hjørnet står en betjent ud af politibilen og trækker sin tjenestepistol. En af gerningsmændene i kassevognen er hurtigere: Et skud sværhagl stopper betjenten, der falder om på gågaden. Ramt i hovedet. Røverne svinger fra Købmagergade til venstre ad Klareboderne og forsvinder. Den sårede politibetjents kollega kalder, liggende på bunden af patruljevognen, radiotjenesten med meldingen »Kollega ramt«. Mens politi landet over spærrer grænseovergange, i håb om at tage gerningsmændene på vej ud af landet, dør den 22-årige betjent på Rigshospitalet. Kolleger fra hele landet følger – sammen med etatsens ledelse og justitsministeren – bisættelsen i Vor Frue Kirke.»<sup>7</sup>

Forløbet her er interessant, fordi det i den grad er spækket med dramatiske virkemidler og patetisk ladning. Vi ser hvordan strikte faktuelle oplysninger (»...fra Købmagergade til venstre ad Klareboderne...«) sammenstilles med lange beskrivende perioder, med mange detaljerige indskud (»...liggende på bunden af patruljevognen...«, »...i håb om at tage gerningsmændene på vej ud af landet...«). Dette, i forening med ophobningen af sammensatte ord (tjene-

stepistol, sværhagl, kassevognen m.m.) medfører at forløbet på ordplan kan karakteriseres ved sin *centrifugalstil*: Fortællingen forstørres op og forhales ved sine sidespring og indskud, for at skabe spændings- og fascinationseffekter. Også de mange minutiøse enkeltheder der gengives (»patruljevogn nummer 2«, »på Rigshospitalet«, »i Vor Frue Kirke«) – og som må betegnes som digressioner – er et led i samme fortællestrategi: På den ene side at bruge begivenhedsjournalistikken til at skabe et oplevelsesmættet, dynamisk og fængslende dramaturgisk forløb med klare helte og skurke, og på den anden side at forankre det melodramatiske etablissement i noget faktisk. Midlet er *evidentia* – den livfulde og detaljerede fremstillingsform, der skal hensætte seeren i oplevelsen af selv at være øjenvidne til begivenhederne.

Sammenholdes ordstrengen med den parallelle følelsesmæssige udpensling og dramatisering der sættes i scene på lyd- og billedsiden bliver alle kommercielle fordomme bekræftet. På lydsiden er valget af hitmageren Jean-Michel Jarres dystre teknopop som underlægningsmusik en platform for forløbsmæssig kliche, som kun fremhæver den *banaliserede* og *sentimentaliserede* tilgangsvinkel. Med den lange pause i speak der følger efter den ovenfor citerede passage og med tilhørende billeder fra bisættelsen, bliver resultatet en grotesk 'virkelighedens musikvideo'.

Billedsiden er dels en sløret og punktvist rekonstruktion i slow-motion af røvernes flugt, dels arkivoptagelser fra nedskydningsstedet af betjenten og fra bisættelsen.

Netop dyrkelsen af drabet, som gennem titelvalget bliver et åbenbart omdrejningspunkt i udsendelsen, sætter problematikken om dramaturgi og etik på spidsen: Her savner den personaliserede tilgang en klarere begrundelse og et bredere perspektiv, for ikke at ende i ren følelsesmæssig spekulation.

TV2s valg af et overvejende kronologisk forløb, hvor der er lagt vægt på en uddybning og udredning af den politik og ideologi, som op gennem 60'erne, 70'erne og 80'erne var grundlaget for Blekingegadegruppens aktiviteter, betyder at man som seer tilbydes nogle redskaber til en mere nuanceret opfattelse af den kriminalitet som gruppen er sigtet for. En baggrundsorientering, der er vigtig at have med som bagage, når vi i takt med program-





Den visuelle kredsen om døden, sorgen og meningsløsheden ved drabet på den unge politibetjent – som kulminerer i det ultranære billede af den afdødes kasket på den blomsterbesmykkede kiste – rejser ikke blot spørgsmål om Blekingegadegruppens metoder, men også om de journalistiske.

mets fremadskriden bevæger os mod vor egen nutid. Den kronologiske komposition er derfor udfra et forståelighedsperspektiv velvalgt. Denne 'bevidsthedshistoriske' forankring er bl.a. søgt facetteret ved inddragelsen af et interview med et tidligere medlem af KUF (Kommunistisk Ungdoms Forbund) og med stifteren af KAK (Kommunistisk Arbejds Kreds) Gotfred Appel. Disse to interviews er med til at give programmet karakter af *opsøgende* journalistik, forstået på den måde, at udsendelsen ikke udelukkende er bundet op på politiets og anklagemyndighedens udsagn og rapporter. Dette gør sig i langt højere grad gældende i DRs udsendelse, hvor det vrirler med formuleringer som »Men de bedste beviser (...) mener politiet at have fundet...«, »Det nok væsentligste i den forbindelse er politiets teori om...«, »Når anklagemyndigheden har lagt så stor vægt på at forsøge at dokumentere (...), er det ikke kun fordi...«.<sup>6</sup>

Det skal fremhæves, at TV2 ud over at inddrage interviews der forholder sig mere konkret til gruppens politiske og ideologiske bevæggrunde også har valgt at bringe et klip, der

selvreflektivt blotlægger de journalistiske blodhundemanagerer. Det nævnte klip er et udsnit af samtalen med Gotfred Appel, hvor intervieweren spørger »Hvor ofte holdt I den slags... æh...pistoltræning?« Hvortil G.A. meget indigneret og med store fagter svarer:

»Vi holder ikke pistoltræning. Lad være med at bruge det ord! Jeg har fortalt dig hvad perspektiverne og formatet er! Der er ikke tale om pistoltræning. Vi har jo ikke nogen skydeskive, vi har ingenting. Vi lærer bare lige for at mærke, hvordan det føles at tage ladegreb og fyre et enkelt skud af. Færdig. Så lad være med at lægge det op i det plan, gamle ven!«

Denne *zoom* har hidtil i meget grove træk fokuseret på at skitsere nogle af de områder, hvor de to programmer adskiller sig fra hinanden. På ét centralt punkt er udsendelserne imidlertid svært beslægtede: I deres visuelle æstetik. Sat på spidsen kan det udtrykkes som en genoplivning af den døde metafor om kameraet som pistol – her bliver der i hvert tilfælde skudt på alt hvad der rører sig! Billedsiden er konstant i bevægelse: Tiltninger, frøperspektiv, pa-



noreringer, håndholdt kamera, en uendelig mængde af POV-optagelser, slørede billeder, slowede billeder, zooms, stor udnyttelse af mediets grafiske muligheder, mange ultranære billeder og billeder fra usædvanlige synsvinkler, små tekstforløb på skærmen. Det er et rent fyrværkeri af visuelle effekter og grafiske krumspring, som sammenholdt med *musikbrugen* (teknopop i begge udsendelser) og den meget omfangsrige *speak* betyder at tempoet bliver hæsblæsende.

Udtryksformerne er tydeligt mærket af angsten for at kede, og derfor kan æstetikken ses som en utvetydig slagmark, hvor kravet om at fastholde seerne slår klart igennem. I sin mest ekstreme form kommer det til udtryk i DRs brug af *cliffhangers*: I den tematiske blok, der omhandler bevismaterialerne mod gruppen omtales fundet af forskellige drejebøger, og *speaken* lyder »Men der var også en *anden* drejebog«. Hvorefter der følger en pause i *speaken* på 90 (!) sekunder, imens der vises billeder af lejligheden i Blekingegade og på lydsiden spilles 'Jean-Michel Jarre'. Først herefter 'afsløres' det, at den anden drejebog er planen over Rausing-bortførelsen. Et andet eksempel fra samme udsendelse, hvor pausen udnyttes som dramatisk og affektiv spændingsoplader, gælder PETs rolle. *Speakeren* siger: »Men...det vigtigste bevis på Efterretningstjenestens kendskab til de tiltalte er noget, der aldrig tidligere har været fremme«. På billedsiden er der i pausen på 30 sekunder anvendt POV ved bilkørsel – og herefter følger endelig »Det handler om hvad der skete i timerne umiddelbart efter røveriet i Købmagergade den 3. november 1988 klokken kvart over 5 om morgenen«.

I rækken af anvendte visuelle midler kan også tilføjes brugen af *rekonstruktioner*. Alene i løbet af de første 2 minutter af *Blekingegade – Retten er sat* har der allerede været vist to rekonstruktioner. Begge udsendelsers udstrakte brug af rekonstruktioner må ses som forsøg på at etablere dramatiske muligheder og skabe action, for derved at indsætte og fastholde seerne i nogle narrative forløbsstrukturer. Her er begivenhedsorienteringen, oplevelsesværdien og dynamikken bragt i forening, og bliver kanalernes bud på en populistisk underholdende behandling af virkelighedens krimi.

## Genren & den begivenhedsaktualiserende billedfortælling

Som genre står TV-dokumentarismen centralt i faktaformidlingens TV-specifikke udvikling, idet den allerede i midten af 60'erne og for alvor op gennem 70'erne, med en oplevelsesorienteret æstetik, forsøger at vriste sig løs af de skrift og elitekulturelle traditioner. Frem for alt ved at vægte det 'at fange virkeligheden ind' – og ved hjælp af *personaliseringen* at præsentere virkelighedens problematikker for seeren i *sceniskrealistisk form*. Men også ved at eksperimentere med *interviewbilledet* og integrere andre *seeraktiverende virkemidler* lyd- og billedmæssigt. Imidlertid kan der først iagttages en mere gennemgribende udvikling af TV-dokumentarismens visuelle æstetik parallelt med at dansk TV løses af paternalismens og monopoltidens greb, og med den nye medieorganiserings to konkurrerende kanaler bliver den en genre i markant programmæssig vækst og æstetisk forandring. Således må konkurrencesituationen navnlig ses som en faktor der forstærker et formidlingshensyn, som ofte har været tilsidesat og underprioriteret i monopoltiden.

Et nøgleord for TV-dokumentarismens seneste form- og indholdsmæssige udvikling er *det begivenhedsaktualiserende*, idet genren med oprettelsen af de mindre produktionsenheder er blevet udviklet og forfinet som billedfortælling og TV-specifik æstetik, der i udstrakt grad medtænker seeren. På linie med at de overordnede udsigelsesstrukturer får kanalkarakter, er der tale om at TV-dokumentarismen i højere grad end før udnytter sit medies muligheder for detaljemæssig sanselighed, nærvær og intimitet i kommunikationen. Genren kan idag ses som en bestræbelse på – ved hjælp af den visuelle æstetik – at placere modtageren i centrum for de begivenheder der fokuseres på. Det sker med en dramaturgi, der struktureres i *rejsens*, *jagts* eller den særlige begivenheds form, organiseres omkring en eller flere hovedpersoner og inddrager en række modtageraktiverende udtryksformer: Et *frontalt interviewbillede* der – ofte i kombination med en *bortredigeret interviewer* stiller seeren ansigt til ansigt med den interviewede. Men særligt gennem kamerabru- gen fortæller en ofte *implicit, antiautoritær fortæller* på en måde, så det bliver muligt at opleve og indleve sig – ja, næsten træde ind i 'den go-

de historie': Med *håndholdt kamera* i forbindelse med autentiske optagelser – ofte miljøskildringer – får kameraet et naturligt bevægelsesmønster og mimer således, hvad man kunne kalde en *dagligdags oplevelsesmåde*. Og i forbindelse med *rekonstruktioner* af fortidige hændelser benyttes i vid udstrækning *subjektivt kamera/POV*, så seeren hermed kan opleve den aktualiserende og genskabte begivenhed på helt nært hold.

Således er *personaliseringen* blevet radikaliseret som et spørgsmål om at seeren får mulighed for at opleve en *som-om-tilstedeværelse* – et *øjeblikkeligt nærvær* i et samtalerum, ved en bestemt begivenhed eller blot i et bestemt miljø; og herved styrkes dokumentarprogrammernes karakter af direkte oplevelse, autenticitet og fakticitet. Denne æstetik er også fremtrædende i programmer hvor en *eksplicit, autoritær fortæller* og/eller *interviewer* bevirker en kraftigere journalistisk styring af forløbet. Og i denne sammenhæng skal det understreges, at konkurrenceårenes øgede formbevidsthed netop også afsætter sig som stærkere signaler om, at dokumentarprogrammerne er subjektivt bearbejdet virkelighed: En stærkere grad af montage, billedmæssige eksperimenter og en udvikling af de grafiske virkemidler, bl.a. som understregning af hvornår der er tale om rekonstruktion og om inddragelse af kildemateriale.

Med en panorering over TV-dokumentarismens programmæssige udvikling 1988-91, skal vi nu se nærmere på en række programmer produceret i DR og i TV2-regi, og derfor skal vi kort gøre rede for vores definatoriske afgrænsning af genren: Den TV-dokumentariske udsigelse og erkendeform karakteriseres ved indholdsmæssigt og metodisk at basere sig på virkelige begivenheder, der *har fundet sted*. Den formidler informationer i en baggrundsorienterende og dybtgående form, som åbner for oplevelsen og forståelsen af menneskelige tilstande og vilkår i vores samfund. Den er ofte markeret af den personlige synsvinkel og klare stillingtagen.

For at kunne gribe om TV-dokumentarismens repetition og forskel, variation og forandring opererer vi med følgende fem undergenrer: *Virkelighedseksperimentet*, *det psykologiske portræt*, *den sociologiske reportage/montage*, *institutionsreportagen* og *den politiskjournalistiske reportage/montage*.

## Tidens dokumentariske trend – panorering: Temaer & æstetiske tegn 1988-91

I formningen af den begivenhedsaktualiserende æstetik står alle TV-dokumentarismens undergenrer centralt – på nær *virkelighedseksperimentet*. Det er en undergenre, der med udgangspunkt i et opstillet forsøg har som mål at undersøge den menneskelige adfærd – psykologisk og socialt. I slutningen af 70'erne og begyndelsen af 80'erne var det en ofte brugt programtype i DR, men med konkurrencen ser den imidlertid ud til at forsvinde: I 1988-89 er de enkeltstående eksempler *Gensyn med Christiania* og *Det 4. møde* (begge produceret af DR-Dokumentar). En væsentlig grund til at denne konstruerede type ser ud til at forsvinde, er givet at der med monopolets ophævelse bliver videre rammer for den subjektive og dybdeberende praksis der baserer sig på dokumenterede fakta, idet genrens stærkeste kort fra et institutionelt konkurrencemæssigt synspunkt bliver at trække mere rent på 'det virkelige' som fascinationsform.

## Det psykologiske portræt

Heroverfor er *det psykologiske portræt* en undergenre i iøjnefaldende programmæssig vækst. Der er tale om en programtype, hvor menneskets identitet og psyke er i fokus. Nærbilledet og interviewet er særlige udtryksmæssige træk – som æstetisk passer til TVs lille skærmformat, hvilket må ses som en væsentlig grund til, at portrættet altid har været en fremtrædende undergenre.

I en del af DR-Dokumentars portrætter står *belysningen af de menneskelige kriser* centralt: *Eftertiden* (1988), der i gruppeportrættets almen-gørende form bevæger sig ind i selvmordsproblematikken og særligt de efterlattes sorgarbejde; *Blandt 1000 ansigter* (1990), der handler om adoptivbørns rodløse identitet; og *I skyggen af en far* (1991) om barndommens problematiske genkomst i voksenlivet. Også TV-Båndværkstedets programmer tegner sig i denne sammenhæng med bl.a. *Mit barn var – jeg er stadig* (1991), om to forældrepars bearbejdning af deres børns død.

En anden gruppe programmer afsøger og synliggør de psykologiske dimensioner i den

anderledes, 'ekstreme' eller tabuiserede identitet og livsform: DR-Dokumentars miniserie i 4 dele – *B-holdet* (1988), som portrætterer folk fra en sammenslutning af bistandsklienter, for hvem det er et valg og en dyd at leve efter egne, ikke-materialistiske værdier; Søndagsdokumentarens portræt *Gulddrengen* (1991), hvor den succesfulde 'dealer' fortæller om sit liv og sin fascination af pengenes verden; *Den kan ikke snakke som os* (TV-K/DR 1988), som handler om ægteparret Steffen og Anni – begge er udviklingshæmmede og bor sammen i egen bolig i en lille jysk by. Programmet tegner deres hverdagsliv, og med en udpræget ro og detalje bliver det samtidig en perspektivrig historie om den danske åndsvageforsorgs nedlæggelse som tvangssystem og integreringen af de retarderede i det 'normale' liv, der rummer friheden, men også normernes tvang. Herigennem får programmet en karakter af historisk registrering.

Det historisk registrerende er en tendens i DR-Dokumentars portrætter med bl.a. *Vejen til esperanto* (1989) og *Før solen går ned* (1989) der begge, gennem en gruppe ældre og deres personlige historier, fører seeren ind i hhv. esperantismens og den engelske imperialismes uddøende livs og bevidsthedsform.

Generelt er der en tendens til, at det psykologiske portræt fortælle-mæssigt koncentrerer om afdækningen af *psykologiske* og *mikrosociologiske koder*. En væsentlig baggrund for dette skal søges i en æstetisk udvikling og forfinelse af programtypen som oplevelsesorienteret og begivenhedsaktualiserende formidlingsform, der ofte forløbsmæssigt strukturerende inddrager rejsen, eller et bestemt tidsudsnit, som et konkret billede på 'en indre rejse', og hermed danner baggrund for en dybere menneskeskildring. Men det håndholdte kameras præcise registrering af rejsen som individets psykiske realitet ('det grædende ansigt') får til tider en så dvælende, melodramatisk eller direkte følelsespornografisk karakter, at det istedet fører til en reduktion af oplevelses- og betydningspotentialer. Heroverfor står *Gulddrengen* og *Hævnen er vor* (TV-K/DR 1989), som eksempler på det håndholdte kameras evne til identitets- og miljømæssigt at indplacere de portrætterede på en mere kompleks, flertydig og nuanceret måde. I det sidstnævnte program om livstidsfangen Palle Sørensen kan der iagttages en ek-

strem grad af 'mental landscaping', idet Justitsministeriet nedlagde forbud mod at filme Sørensens fortællende ansigt.

Et stigende antal portrætter af den *kendte personlighed* belyser ofte overordnede politiske, kulturelle og almenmenneskelige problematikker, men i nogle tilfælde peger fraværet af perspektiv og en tendens til dyrkelse af genkendeligheden, celebriteterne og nøglehulskiggeriet dog også på, at en personaliseret og oplevelsesorienteret formidlingsform som konkurrencestrategi naturligvis *kan* blive det taknemmelige og populistiske valg. F.eks. DR-Dokumentars program om de danske prinser på kursus i *Frit fald*, der sendtes i prime timejulefladen 1990.

### Den sociologiske reportage/montage

Den sociologiske reportage/montage er en anden vægtig undergenre – i de første konkurrenceår i DRs flade, men særligt med *Søndagsdokumentaren* og *Reportageholdet* tegner den sig også i 1990-91 i TV2s flade. Denne programtype fokuserer på miljøet, på de skjulte hjørner af virkeligheden – og det håndholdte kamera og POV-synsvinklen er genkomne udtryksmæssige træk. Det handler her om at undersøge de sociologiske mekanismer i det moderne samfunds grupperede og opsplittede rum.

En række programmer afsøger de fritids- eller subkulturer der udfoldes inden for de konventionelle livsformer – eller sagt på en anden måde – skildrer *det almenmenneskelige i det særlige*: F.eks. *Sjællandsmesterskabet i hjemmelavet rødvin i Gundsøllehallen* (DR-Dokumentar 1988), hvor det håndholdte kamera bevæger sig ind i tumlen af festende hjemmebryggere og deres folkelige samvær med spisning, squaredance og »Kai & Sunset«. I det programmet krydsklipper til vateringen i et dommerpanel bestående af både professionelle vinsmagere og hjemmebryggere, bliver kulturmødet mellem elitekultur og massekultur et element, der uddyber billedet af hjemmebryggernes univers.

*Kulturmødet mellem forskellige livsformer i det almindelige hverdagsliv* er en vinkel, der i høj grad dyrkes i DRs traditionelle afdelingsstrukturer – bl.a. TV-A med *Skolekammerater – 25 år efter...* (1990) og *Guten tag Danmark* (1990), hvor vi følger en østtysk familie på deres første turisttur rundt i Danmark; TV Enheden med *En skærv*

til *danskheden* (1991), der former sig som 3 journalisters jagt på den danske mentalitet. Og Reportageholdet viser med programmet *Nattoget – afgang Nyborg 3.28* en samling af vidt forskellige måder at organisere tilværelsen på.

Endelig får mange programmer parallelt med en fremvoksende privatisering og velfærdsstatens opløsningstendenser karakter af den *socialt engagerede synliggørelse af forskellige livsvilkår: Ved Gud, det er sandt* (TV-K/DR 1989) om unge førtidspensionister; *Hjertes i mørket* (TV-Fakta/DR 1990) om de subsistensløse omkring Sundholmen i København; *Pisken over nakken* (DR-Feature 1991) om danskere der får besøg af fogeden; og *Alene hjemme* (Fak2'eren 1991) om ældres vilkår, når de af sparehensyn skal blive i eget hjem så længe som muligt.

Den sociologiske reportage/montage har generelt betydet, at mange forskellige menneskers og grupper virkelighed i disse år har fundet vej til skærmen, og med et stærkt begivenhedsaktualiserende æstetisk præg er der tale om, at den anderledes kultur og det anderledes liv i en vis forstand fortæller sig selv i billede og lyd. Et vidtgående eksempel er *Hjertes i mørket* hvor et kamera stilles op på herberget Sundholmen, så 'samfundets sideskud' kan komme med deres personlige indlæg i debatten om det danske samfund. I en radikalt realistisk form henvender de sig direkte til seeren, og får hermed – i både verbal og visuel betydning – 'stemme'. Nærværet og autenticiteten udspringer især af kommunikationssituationens spontanitet og uforudsigelighed. Dette er også fremtrædende træk i programmet som helhed, idet æstetikken til dels opstår i hensynet til det fleksible og nødvendige.

Etableringen af nærværende identifikationspunkter er netop centralt for denne undergenrens samfundsskildring: *Sjællands mesterskabet i hjemmelavet rødvin* peger – med sin flagrende og uforankrede håndholdte kamerabrug – på at programtypen tenderer 'det eksotiske', i det omfang den ikke uddyber mennesket i miljøet, og dermed skaber grundlag for seerens dybere indlevelse og forbindelsen til det almenmenneskelige.

I *Med døden på job* (Reportageholdet 1991) slår den æstetiske standardisering igennem: Udsendelsen behandler de psykiske traumer og kriser forskellige faggrupper, som brandfolk, sygeplejersker og retsmedicinere, udsæt-

tes for, når de rydder op efter døden. Imidlertid uddyber en påklistret begivenhedsaktualiserende æstetik i for høj grad 'det blodige' frem for den overordnede tematik. Den gennemgående interviewform brydes jævnligt op af forskellige, indklippede metaforiske sekvenser, der som primært spændings- eller uhyggeskabende elementer forstyrrer de interviewedes beretninger – eksempelvis nærbillede af en pistolmunding mens et skud løsnes, og panoreringer henover retsmedicinerens arbejdsbord – særligt centreret omkring afløbet i midten!

## Institutionsreportagen

*Institutionsreportagen* har været dyrket jævnt op gennem 80'erne i DR, men i de første konkurrenceår er det en forsvindende lille undergenre. Først i 1991 – med DR-Feature og navnlig Reportageholdet – øges den mærkbart. Undergenren rummer skildringer af livet og tilværelsen inden for forskellige samfundsmæssige institutioner – som små lukkede universer der spejler verden udenfor. Fortællemæssigt er den kendetegnet ved en næsten voyeuristisk forholden sig til mennesket. Kameraet er 'fluen på væggen'.

*Narko bag tremmer* (DR-Dokumentar 1988) følger livet i Vridsløselille Statsfængsel i dagene omkring en narkorazzia. Programmet viser fængselslivet generelt – både forholdet mellem indsatte og ansatte og relationerne indbyrdes i de to grupper. På baggrund af dette dobbelte fokus aftegnes narko/aidsproblematikken i sin kompleksitet, men alligevel med en klar vægning af de indsatte livsvilkår og problemer i den forbindelse. Udsendelsens skildring af *institutionaliseringen af 'svage grupper'* er en synliggørelse af et stykke skjult virkelighed, og hermed forbinder det sig til en række af programmer fra 1991. Bl.a. *Orkanens øje* og *Djævelen i kroppen* (begge DR-Feature), der hhv. behandler dagligdagen på et herberg for mænd på Vesterbro, og på det omdiskuterede behandlingshjem Egeborg for narkomaner og drankere.

De øvrige institutionsreportager er snarere portrætter eller *skildringer af de samfundsmæssige institutioner*, da synsvinklen ligger hos disses repræsentanter: *Uniform 65-04 skifter* (Søndagsdokumentaren 1990), der følger to urobtjente på arbejde i det københavnske narkomiljø. På



*grænsen til liv* (DR-Dokumentar 1990), som på Hvidovre Hospital minutiøst følger kampen for at redde en for tidlig født pige – og som gennem tilbageskuende interviews med forskellige beslutningstagere inddrager de etiske aspekter. *Dyreambulancen* (Reportageholdet 1991) følger en ambulancefører på en almindelig arbejdsdag. Inden for denne gruppering falder hovedparten af Reportageholdets udsendelser som væsentlige, men ukontroversielle reportager.

## Den politiskjournalistiske reportage/montage

Den politiskjournalistiske reportage/montage betegner det hårde felt inden for TV-dokumentarismen. Undergenren dukker ansatsvis op i sin selvstændigt researchede form omkring 1970, men på baggrund af monopoltidens objektivitetsideologiske tryk er det først et tiår senere den for alvor kommer i cirkulation, og i de senere konkurrenceår vægtes den særlig markant af DR-Dokumentar og Fak2'eren. Det er en programtype, som behandler emner som (rets-) politik, økonomi og etik – og prioriterer den eksplicite og autoritære fortæller. Med sin afslørende og dybdeborende form munder den gerne ud i ønsket om ansvarsplacering. Særlig ofte forekommer der her dramatisering eller rekonstruktion og citerer i form af dokumenter, grafik m.m.

En lang række programmer, som dramaturgisk ofte har jagtens form, samler sig her omkring den *magtundersøgende behandling* og/eller den *kriminalistiske behandling* – gerne med henblik på den juridiske ansvarsplacering. Denne grupperings tiltagende omfang markerer konkurrencealderens videre rammer for en kritisk TV-journalistik. Eksempler på den magtundersøgende er DR-Dokumentars *Blodets bånd* (1990) om nedprioritering af tamilernes familiesammenføring, *De hvide snit* (1991) om den danske lægestands lobotomipraksis samt *Politets blinde øje* (1991) om politiets behandling af Pedal Ove-sagen. Og med det kriminalistiske tilsnit *Dømt for mord* (DR-Dokumentar 1990) om Pedal Ove-sagen, *Forsvundne 87' danskere* (TV-Enheden /DR 1991) samt *Kaptajn Jansens bror* (Fak2'eren 1990) om en miljøulykke. *Søforklaring* (DR-Dokumentar 1988) placerer sig her som en mellemform med sin detektivistiske op-

trævling af en ung sømands påståede selvmord.

I *Forsvundne danskere* optræder journalisten næsten udelukkende med næsen i sporet. Krimiens forløb tager i denne programserie over i en grad, så programmernes begivenhed snarere er journalisten på jagt efter 'den blodige klump kød' end beskæftigelsen med de indimellem genfundne danskere. I de tilfælde hvor jagten ender resultatløst, er der netop blot rejst et hav af mistanker. Her bliver den funktionelle relation mellem den dokumentariske form og indholdet i vid udstrækning et spørgsmål om krasse effekter og momentan spænding fremfor betydningsmæssig dybde og perspektiv.

De ovenfor nævnte programmer angår i hovedsagen selvstændigt rejste og yderst researchkrævende sager, men inden for den kriminalistiske tegner der sig også en gruppe af opsamlende og efterbehandlende udsendelser: Her drejer det sig især om programmer produceret i kanalernes nyheds- og aktualitetsafdelinger, som de tidligere omtalte Blekingegadeudsendelser, men også om en række af Fak2'erens udsendelser – bl.a. *En forudsigelig anholdelse* (1989) om Ulla Lyngsbyesagen.

Inden for denne undergenre behandler en anden gruppe programmer *samfundsmæssige problemområder* med henblik på en moralsk ansvarsplacering: Det gælder bl.a. *De bortførte børn* (Fak2'eren 1991) der beskæftiger sig med kultur- og moralforskelle i fbm. retten til forældremyndigheden ved skilsmisse, samt DR-Dokumentens udsendelserne *Jeg en gård mig bygge vil* (1989), der behandler en sag om tvangsauktion, og *Den menneskelige faktor* (1991) om blødere, der er blevet HIV-smittede p.gra. manglende screening af deres faktormedicin.

Panoreringsen viser først og fremmest, at TV-dokumentarismen i sin beskæftigelse med virkeligheden er en vidtspændende genre, der i udpræget grad bærer nogle kvalitative *demokratiske potentialer*. Den 'blødere' dokumentarisme lægger virkelighedens historier frem gennem en subjektiv fokusering, som alligevel også favner det flertydige – giver plads for personens eller miljøets selvfrestilling i ord, kropssprog, samværsformer m.m. Ved at kaste lys på livsformer og -områder der enten har været gemt bort, tabuiseret eller bare aldrig har været behandlet særlig dybtgående i TV, får pro-

grammerne virkeligheden til at vokse. Når udgrænsede grupper får stemme, kan programmerne i videre forstand ses som en kulturel kamp for en mere decentral og demokratisk virkelighedsopfattelse.

I den 'hårde' ende af det dokumentariske spekter bliver det demokratiske et spørgsmål om en ofte radikal og kontroversiel samfundsforankret beskæftigelse med virkeligheden. Med programmer som bevæger sig ind i magtens centrum og ned i samfundets fundament i den kulegravende journalistiks form, peger genren på hvilken funktion TV også bør have: Rollen som den 4. statsmagt. I denne søgen efter 'sandheden' tager genren for alvor konsekvensen af public serviceforpligtelsen gennem en perspektivrig og samfundsforankret beskæftigelse med omverdenen.

### TV-dokumentarismen som laveste fællesnævner eller højeste standard?

Panoreringens fremhævelse af temaer og æstetiske tegn i konkurrencealderens TV-dokumentariske programmer demonstrerer i videre forstand, at der ikke kan tegnes entydige billeder af de to kanalers forvaltning af genren. Kommmercialismens indflydelse på programniveau kan altså ikke isoleres til den ene eller den anden lejr i TV-krigen. Det er snarere en indflydelse der mere generelt har skabt ændrede rammer for genren – profileringsstrategisk, organisatorisk og udsigelsesmæssigt. Det kan fremhæves:

- \* At genren gennem etableringen af særlige produktionsmiljøer er blevet 'institutionaliseret', med DR-Dokumentargruppen som det optimale TV-dokumentariske værksted.
- \* At genren herudover vægtes bredt på de to kanaler: For DRs vedkommende i TV-A, TV-Båndværkstedet, TV-Enheden, TV-Fakta. På TV2 i Nyhedsafdelingen (TV2-Tema), gennem TV2-Faktas indkøb af programmer fra mindre produktionsenheder (f.eks. Columbus Film, Det Danske Filmværksted, Det Fri Aktuelt) og endda i Sportsredaktionen.
- \* At genren kvantitativt er blevet mere synlig i det samlede TV-udbud.
- \* At genren indskrives i nye koncepter og former, f.eks. den serielle dokumentarform

(*Forsvundne danskere*), det faste og genkomne format (*Reportageholdet* og *DR-Reportage*) – men også indgår som element i magasin- og studieprogrammer som *45 Minutter*, *Transit 3D*, *Damernes Magasin*, *Eleva2'eren* og *Hverdagens helte* (TV2s danske svar på *Rescue 911*).

- \* At genren spiller en vigtig rolle i statueringen af de to kanalers profil (bl.a. gennem de visuelle signaturer som markører af faste, betroede dokumentariske fortællere), og herunder også som legitimering af institutionernes public serviceideologi.
- \* At genren på programniveau bærer præg af to modsatrettede tendenser, der groft kan sammenfattes som: – Dels en stærkere aftegning af den formbevidste, fordybende og almengørende dokumentarisme, hvor form og indhold indgår i tæt funktionel forbindelse, der er tænkt til mediet. Det er billedfortællingen som, gennem en finpudset seeraktiverende æstetik, skaber forbindelse til de videre og anderledes perspektiver på vores virkelighed. – Dels en opskruning af den udvendige, eksotiske, perspektivløse og standardiserede dokumentarisme, hvor der opleves klare brud mellem indhold og formæssige valg. Her benyttes krasse effekter og en påklistret, overpirrende æstetik, der låser seeren i en affektiv position, så virkeligheden blot bliver en drama tisk, sensationel og overfladisk scene. Der er tale om at genren idag i højere grad aktualiserer disse yderpunkter, som begge forbinder sig til konkurrencesituationens skærpede formidlingshensyn.

Alt i alt vurderer vi, at den danskproducerede TV-dokumentarisme er blevet styrket i konkurrencealderen. Genrens indskrivning i det nye mediebillede ombryder idag kommercielle fordomme, idet den viser at der (endnu) er plads til den dybere beskæftigelse med virkeligheden.<sup>9</sup>

Det er imidlertid et åbent spørgsmål, hvordan TV-dokumentarismens fremtid tegner sig ikke mindst på baggrund af DRs aktuelle struktur- og ledelseskriser samt TV2s trængte økonomiske situation. Men som et udgangspunkt er det værd at holde fast i at genren er populær. I artiklen »Den nære virkeligheds seertal: Succes for faktaprogrammerne«, DRåben nr. 16-17/ 1989, opstiller Niels Aage Nielsen,

DRs Medieforskning, ud fra en undersøgelse af 75 dokumentarprogrammer en hitliste på 15, hvor kriteriet er at de både hvad angår seertal og vurdering ligger inden for den bedste tredjedel. På baggrund af denne hitliste konkluderer Nielsen, at de mest konkurrencedygtige dokumentarprogrammer er kendetegnet ved at omhandle »vore allernærmeste livsbetingelser«, og »Blandt de programmer, der (...) dominerer toplisten, er der mange, som har med umiddelbar personlig erfaring at gøre«. Nielsen fremhæver videre listens øverste halvdel som programmer med seertal på linie med quiz, sport og film.

I vores sammenhæng er det særlig interessant, at der blandt denne øverste halvdel figurerer 3 'blødere' dokumentarprogrammer, som præges kraftigt af den begivenhedsaktualiserende æstetik: Det tidligere omtalte program *Narko bag tremmer* (der topper listen med et seertal på 30%); programmet *Thomas - 18 år* (TV-K 1989), som er del af en programserie, der har fulgt en udviklingshæmmet dreng siden hans 8. år (28% af seerne); og endelig *Den gyldne rute* (TV-A 1988), et program der besøgte danske virksomhedsejere i skattely i England (25 % af seerne). For disse 3 programmer gælder det, at ingen af dem *emnemæssigt* trækker på seerens »umiddelbare personlige erfaring«, men at det netop er gennem deres *æstetik* de forbinder sig med den.

I videre forstand peger dette på, at en fortsat stærk ressourcemæssig vægtning af TV-dokumentarismen og en generel relancering af DRs faktagenrer, der tager udgangspunkt i den seeraktiverende formidlingsform, som Dokumentargruppen i særlig grad har været eksponent for, kan være en kvalitativ strategi i konkurrencesituationen. En formidlingsstrategi, der også kan gøre virkelighedens fjernereliggende problematikker vedkommende for seeren, og som dermed kan være med til at fastholde den demokratiske, samfundsengagerede substans i public serviceforpligtelsen.

Den politiskjournalistiske reportage/montage belyser spørgsmålet om TV-dokumentarismens og public servicebegrebets fremtid fra en anden vinkel. Den magtundersøgende, kontroversielle dokumentarisme har Dokumentargruppen frem for nogen stået for med programmer som *Dømt for mord* og *Blodets bånd*. Udenfor DR gav disse programmer anledning

til en voldsom debat i pressen, sagsanlæg og klager til Radionævnet, og indadtil udløste generaldirektørens forbud mod deres genudsendelse en stribe af debattmøder både på medarbejder og lederniveau. Disse institutionelle kampe angik overordnede og principielle spørgsmål om, hvorvidt den kritiske journalistik i en public service TV-kanal er underlagt de samme rammer for ytringsfriheden som den skrevne presse, hvor injurie; lovgivningens praksis er »at beskyldningerne er straffri, hvis journalisten kan føre sandhedsbevis«. <sup>10</sup>

På dette punkt er DR en institution i splid med sig selv: På den ene side bruges den hårdtslående dokumentarisme i profilskabende øjemed, men på den anden side kan for meget blæst om den journalistiske etik samtidig skade profilen, tilliden og troværdigheden. I efteråret 1990 tog generaldirektør Hans Jørgen Jensen, således på foranledning af de to programmer, initiativ til en diskussion på lederniveau, der angik DRs eventuelle behov for at indføre BBC-lignende kontrolsystemer i forbindelse med den kontroversielle programproduktion. <sup>11</sup> Men med baggrund i en overvejende decentral programpolitisk holdning blandt institutionens ledere, står generaldirektøren tilsyneladende temmelig alene med sit ønske om at indføre strammere regler i en eller anden form. – Alligevel må debattens tema ses som et udtryk for, at der med konkurrencen meget hurtigt kan skabes nogle radikalt ændrede betingelser for genren.

Hvis TV-dokumentarismen fortsat skal være et centralt bidrag til kanalernes public service-mage afhænger det naturligvis også af den fremtidige *generelle* vægtning af genren. En vægtning som forhåbentlig vil sikre den tematiske mangfoldighed som udgår fra de decentrale produktionsmiljøer, give rum for genrens demokratiske potentialer, mulighed for den æstetiske eksperimenteren og endelig fastholde den stædige indholdsmæssige afsøgning af virkeligheden.

## Noter

1. Fak2eren er et produkt af TV2s entrepriseaftale med Nordisk Film. Det første program blev sendt i efteråret 1989. Redaktionen skal den 3. mandag i hver måned levere et »gennemarbejdet journalistisk program, der skal sætte ting i per-

- spektiv« – som Erik Stephensen formulerer det (eget interview den 7.12.1989).
2. Reportageholdet begyndte at sende fra foråret 1991. Organisatorisk er det en entrepriser lagt ud i produktionsselskabet Kanal Fyn, hvor holdet består af et antal journalister og teknikere. Research og udvælgelse af både journalist og historie foregår centralt fra TV2-Fakta, og der er tale om et samarbejde under hele produktionsprocessen (jvf. brev den 3.10.1991 fra Bente Troense, redaktør/TV2-Fakta).
  3. Sammenlignet med typiske kommercielle kanaler adskiller TV2 sig da også ved i store træk at have »det programudbud og de seertal, man forventer af en publicservice kanal« – jvf. DRåben nr. 43, 25. oktober 1991:2. Her fremlægger DRs Medieforskning, i artiklen »Hvor stor forskel er der på DR og TV2?«, resultaterne af en undersøgelse af de to kanalers programflade 1990.
  4. Fra artiklen »TV-Fakta: Vi skal have nogle flere seere«, DRåben nr. 46 – 16. november 1990:2.
  5. Det skal bemærkes at TV2s Reportageholdet også har fået sin egen signatur, mens DR-Feature og Søndagsdokumentaren kun er blevet profileret som logo'er, der på længere sigt skal skabe både mærke og kanalloyalitet.
  6. Kollega ramt er produceret af Mikkel Hertz, Henrik Madsen og Lisbeth G. Jeppesen i TV-A-regi, og sendt den 27.8.1990 – 20.30. *Blekingegade – Retten er sat* er produceret af Niels Brinch og Jes Dorph-Petersen, og blev sendt den 29.8.1990 – 20.50. Programmet varede 30 minutter.
  7. Til sammenligning beskrives forløbet i TV2s udsendelse sådan: »På hjørnet af Købmagergade holder en politipatrulje. Den 22-årige betjent Jesper Egtved Hansen skyder mod flugtbilen. En af røverne skyder tilbage med et jagtgevær og rammer betjenten i hovedet. Mens hundredevis af politifolk mindes den dræbte betjent indleder Røveriafdelingen på Københavns Politigård og Politiets Efterretningstjeneste en gigantisk efterforskning«.
  8. Som DRs tilrettelæggere ganske rigtigt gør rede for i en indledende vignette er udsendelsen præget af, at forsvarerne ikke har ønsket at udtale sig.
  9. Søndagsdokumentarens programmer produceres fra den 1.1.1990 til efteråret 1991 af TV2-Lorrys Søndagsredaktion, og havde en høj genudsendelsesprocent i TV2s landsdækkende flade. Intentionen var »at bringe programmer der, i et roligere tempo end det der kendetegner nyhedsudsendelserne, giver baggrund og mulighed for forståelse af nyhederne« – (jvf. brev den 18.9.1991 fra Dan Tschernia, direktør for TV2-Lorry). Samtidig viser nedlæggelsen af TV2-Lorrys Søndagsdokumentaren 1.1.91 dog også hvordan regionens økonomi, dårlige placering og minimale seertal gav sig udslag i en udradering af den dybere, koncentrerede TV-dokumentariske fremstilling.
  10. Fra Knud Aage Frøberts artikel »Radiorådets kendelse om BLODETS BÅND«, DRåben nr. 36, den 7. september 1990:7.
  11. Det drejede sig mere konkret om en diskussion af de følgende kontrolsystemer: *Controllersystemet*, hvor et kontroversielt program gennemses før det gives fri til udsendelse; *guidelines*, dvs. stramme, nedskrevne retningslinier for programvirksomheden; *refer upsystemet*, hvor folk opad i systemet skal spørges til råds og holdes orienteret om et kontroversielt program, før det bliver sendt. – Jvf. DRåben nr. 41, den 12. oktober 1990:4-5.
- Helle Fritze og Mimi Olsen er begge danskstuderende ved Københavns Universitet.