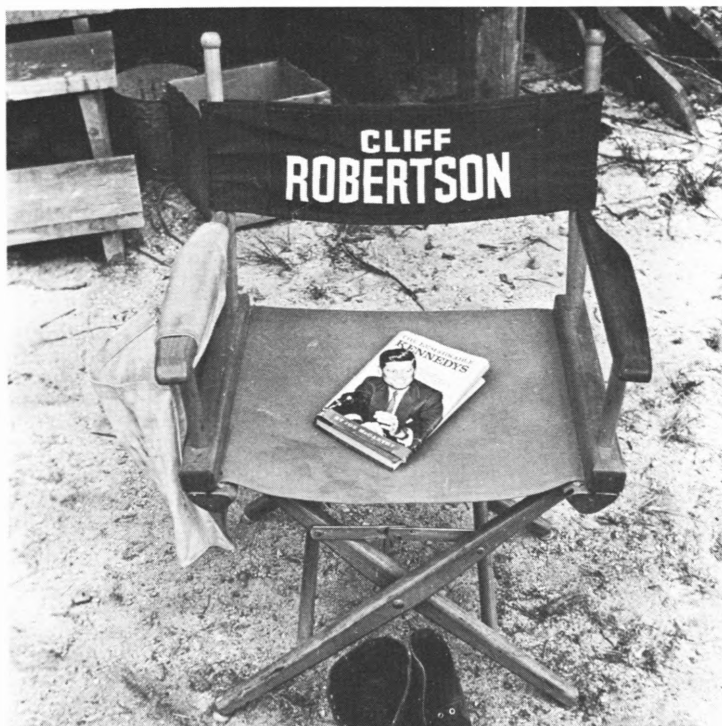


Det er virkelig sket – men er det også sandt?



Enhver lighed med levende og døde personer var tidligere utilsigtet. Nu er ligheden ofte pointen, virkeligheden trænger sig på, docu-dramaet vinder frem – en ny genre med spændende muligheder

af Kaare Schmidt

Er virkeligheden mere spændende end nogen kriminalroman? Nej, selvfølgelig ikke, hvorfor så læse kriminalromaner! Men virkeligheden gør dog et behjertet forsøg af og til. Claus von Bülow er ikke er person fra *Perry Mason*, men fra en anden TV-serie, en, der handler om virkeligheden, nemlig TV-avisen. Efter en celeber retssag blev han i 1982 dømt for mordforsøg på sin kone, og efter nok en celeber retssag blev han i 1985 frikendt. Historien havde alle retssalsdramaets ingredienser, var det derfor den blev slået stort op i pressen?

»Denne historie har næsten alle elementerne fra et shakespeare-drama«, mener E. Howard Hunt, der har fået den originale idé at lave en Broadway-musical over sagen, arbejdstitel: *Beautiful People*. En musical er måske ikke lige det, man forbinder med en tragedie, og virkelighedens historie var jo en tragedie. Den autentiske historie berører nogle andre tangenter end fiktionen, ikke kun dem med facts, men også dem med virkelige mennesker. Det er docu-dramaets dilemma, denne cocktail af journalistik og skuespil, der vil give reportagen dramatisk liv og give dramaet forsidesensationens slagkraftighed. En genre, der på én gang dramatiserer og afdramatiserer, efter sloganet: Utroligt, men sandt! Dramaet, der ikke er fiktion, ikke fantasifuldt digt, ikke overspændt konstruktion.



1. Genren i tværsnit

Hvad skal man tro?

Men der er ikke nogen garanti for, at docu-dramaet præsenterer sandheden, hele sandheden og intet andet end sandheden. »A true story« eller noget tilsvarende står der i reglen på disse beretninger. Men sandheden er der delte meninger om.

De gamle modstandsfolk mente ikke, at TV-serien om Jane Horney – den svenske kvinde, der blev likvideret af modstandsbevægelsen under krigen – fortalte sandheden, når den påstod, at Horney var uskyldig. Danmarks Radio, der havde penge i den svenske produktion, endte med at give en undskyldning og erklære, at seriens beskyldninger var grundløse. Selv om der stod på forteksterne: »Dette är en dramatiserad historia – till delar diktad – men bygger på verkliga händelser. Visse personer har slagits samman och flera namn har ändrats.« Det er ikke til at vide, hvad der er fakta og hvad der er fiktion, hverken i serien eller i virkeligheden. Serien dækker sin virkelighedsbeskrivelse ind bag fiktionen, og modstandsfolkene hævder så at sige at have eneret på

en virkelighed som ikke kan dokumenteres. Hvad skal man tro?

For eksempel er ovennævnte E. Howard Hunt næppe videre troværdig. Han var selv en af hovedpersonerne i et nok så omtalt retssalsdrama fra det virkelige liv, nemlig Watergate-sagen 1972-74, hvor han var med som medlem af Nixons 'blikkenslagerbande'. Siden har han givet sig af med at skrive kriminalromaner, men Bülow-sagen har åbenbart vakt gamle minder.

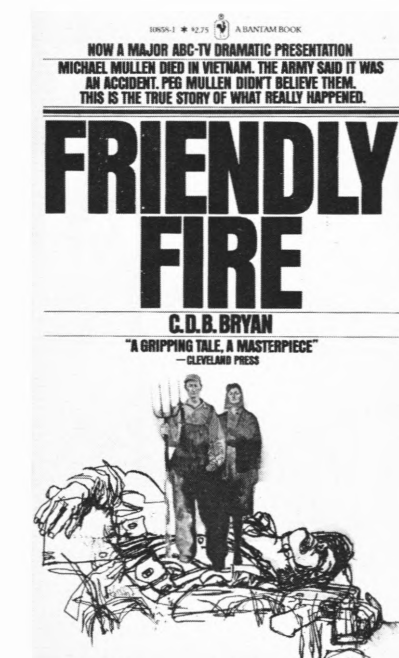
Watergate-sagen havde blandingen af kriminalintrige og stort samfundsdrama, hvor virkeligheden både overgik fiktionen, satte spørgsmålstejn ved fundamentale forhold – og selv blev til fiktion. Den blev pressens bedste historie i mands og kvindes minde og som sådan en udfordring for fiktionen. Filmen *Alle præsidentens mænd* (1976) dramatiserede pressens afsløring af sagen, TV-føljetonen *Bag magtens porte* (1977) fortalte baggrundshistorien efter Nixon-rådgiveren John Ehrlichmans roman »The Company« (1976), TV-filmen *Will, G. Gordon Liddy* (1982) fulgte rådgiver Liddy i fængsel, og TV-føljetonen *Blind Ambition* (1979) tog ud-

gangspunkt i retssagen og rullede sagen baglæns op efter en tredje rådgiver, John Deans beretning. Deans karakter af sandhedsvidne blev understreget af valget af Martin Sheen til rollen, Sheen havde spillet Robert Kennedy i docu-dramaet om Cuba-krisen, *Raketterne i oktober* (1974), og senere avancerede han til rollen som John F. Kennedy i en serie om dennes politiske karriere, *Kennedy* (England 1983). Det ene docu-drama bekræfter det andet – med fiktionens virkemidler.

Et godt spørgsmål

Watergate åbnede sluserne for en sand stormflod af docu-dramaer. Måske var presset ekstra stort, fordi tidens andet store virkelighedsdrama, Vietnam-krigen, havde været for traumatisk til dramatisering. USAs krigsførelse havde været upopulær hos dets allierede i Vesteuropa og var blevet det i stadig stigende grad på hjemmefronten eftersom krigen trak ud og – formentlig lige så væsentligt – fordi den blev transmitteret af TV. Det var den første 'dagligstuekrig', hvorved TV gav mediernes virkelighedsrelation en ny betydning. I lande, der ikke var direkte involveret, kunne krigen opleves som netop en TV-krig, en ny slags spændingsserie af dramatiske højdepunkter (hvilket nok er en medvirkende grund til den stadig mere realistiske vold i actionfilm). De lande, der sendte tropper til Vietnam, fik krigens blodige alvor som levende del af hjemmefronten, og USA tabte først og fremmest krigen på hjemmefronten. Det er da også iøjnefaldende, at hovedparten af de amerikanske film og TV-dramaer, der refererer til Vietnam, foregår hjemme i USA, samt at der kun er ganske få docu-dramaer iblandt.

Et af de få er TV-filmen *Friendly Fire* (1979), der næsten forklarer hvorfor der ikke er flere. Et ægtepar, der tror på den sag, som deres søn kæmper for i Vietnam, begynder ved meddelelsen om hans død at undersøge omstændighederne. Det viser sig nærmest umuligt at trænge igennem den officielle tavshed, men de tager kampen op og finder ud af, at han blev dræbt af artilleri fra egne linier (friendly fire), måske var artilleristerne fulde eller narkopåvirkede, måske var det blot typisk for krigen i det hele taget. I hvert fald mistede forældrene enhver tidligere pa-



triotisme, og deres sag fik betydning for modstanden mod krigen.

Som docu-drama samler filmene de typiske træk fra de bedste af slagsen: en sag, der faktisk har flyttet nogle hegnspele, dramatiseret sobert og indfølt og med et slagkraftigt perspektiv, der i dette tilfælde gjaldt både krigens karakter og befolkningens placering under dobbelt ild mellem opbakning til deres udkommanderede familiemedlemmer og myndighedernes løgne. Filmen stiller dermed et godt spørgsmål: hvad skal man tro på?

En god historie

Det er naturligvis langt fra alle docu-dramaer, der stiller gode spørgsmål. Virkelige historier indeholder ikke nødvendigvis nogen dybere sandhed, og det samme gælder dramatiseringer af virkelige historier. På det punkt er der ingen forskel til den rene fiktion. Det afgørende for et drama er ikke, om der er benyttet en virkelig historie eller ej, men *hvilken* historie og *hvordan* den er brugt, og – hvis den er autentisk – *hvorfor* den er dramatiseret. *Friendly Fire* kunne have været ren fiktion, men den autentiske baggrund gjorde det vanskeligere at afvise den som blot og bart et synspunkt på et kontroversielt emne. Sådan greb A-kraft-tilhængere f.eks. *Kina Syndromet* an: som ren fiktion blev den afvist som simpel spekulation – lige indtil ulykken på Harrisburgs A-kraftværk gjorde det til en virkelig historie. Docu-dramaets væsentligste styrke ligger derfor i kontroversielle emner, hvor dramaet har et væsentligt perspektiv og dokumentationen leverer gode argumenter. Da ren fiktion jo lige så vel kan have væsentlige perspektiver, må docu-dramaets særlige pointe findes i de

Øverst: bogforlag for TV-film, inkskrevet af David Greene og med Carol Burnett, Ned Beatty, Timothy Hutton og Sam Walenston som forfatteren. T.v. Ewa Carlsson og Claus Strandberg i TV's *Jane Horney*. T.h. Margit Carlquist og Max von Sydow i filmen *Spion 503*.

tilfælde, hvor dokumentationen gør en forskel.

Det lyder jo selvindlysende, men for en stor del af de film, der baserer sig på virkelige historier, gør de hverken fra eller til, ofte mere fra end til. *Papillon* (USA 1973) er en flugt- og stjernefilm (Steve McQueen, Dustin Hoffman), hvor den virkelige *Papillon* næppe kan siges at forlene filmen med noget dybere eller andet plan. *Sporløst forsvundet* (Without a Trace, USA 83) med Kate Nelligan (*Eleni*) er et begavet drama om en mors kamp for at finde sin kidnappede søn, og den virkelige histories tragiske udgang er udmærket ændret til en positiv. Men hvorfor så have en virkelig historie, det går jo bedre uden. I *U-båden* (Das Boot, BRD 81) er slutningen mere tragisk end virkeligheden, men helt konsekvent i filmen, og *Silkwood* (USA 83) tør ikke have en slutning, fordi virkelighedens sandsynlige mord ikke ville kunne bevises i en retssag, så de mere fiktionale-rede film over sagen får faktisk bedre hold på den (bl.a. TV-filmen *Sagen Judith Longdon/The Plutonium Incident*, USA 80). *Star 80* (USA 83) lever helt på Bob Fosses virtuositet, mens autenticiteten i historien om mordet på en Playboy-pige nærmest får handlingen til at virke endnu tyndere end den er i forvejen. Og hverken den danske film *Spion 503* (58) eller den svenske TV-serie om Jane Horney nåede den virkelige historie til sokkeholderne, hvis man skal dømme efter mængden af avisartikler om sagen, lige fra krigens slutning til idag.

»There is no such thing as docu-drama... Docu-drama is – drama!« Udtalte TV-dramatikeren J.P. Miller i TV's serie *Historien om TV* (DR 1.4.86). Virkelighed er ikke nok – der skal være noget dramatisk at fortælle, og »Drama is life with the dull bits left out«, ifølge salig Hitchcock. Nogle docu-dramaer ser virkeligheden som en grund til at bringe the dull bits ind igen, mens andre både dropper dem og det meste af det autentiske.

Den autentiske historie benyttes oftest til biografiske skildringer, hvor en persons berømmelse alt for tit erstatter et egentligt emne, den virkelige baggrund bliver til lige netop – baggrund. Det kan også være resultatet, selv når balance mellem portræt og verdens gang er pointen, som i *Gandhi* (England 82). Til gengæld lykkes det ikke helt den amerikanske journalist John Reed at skygge for den russiske revolution, som han blev vidne til to gange, i *Reds* (USA 81, af Warren Beatty) og *Ti dage der rystede verden*





(Italien-Sovjet 84, af Sergei Bondarchuk, filmen er i videoudlejning). Udvekslingen mellem fakta og fiktion går iøvrigt også den anden vej, idet dokumentarprogrammer om den russiske revolution ofte bruger klip fra sovjetiske dramatiserede rekonstruktioner fra 20'erne (bl.a. Sergei Eisensteins *Oktober*, 1927), der herved får status som den skinbarlige virkelighed.

Andre autentiske historier end de biografiske findes gennem hele filmhistorien men snarere som enkeltstående tilfælde end som bølger af film (omend der er flest i 30'erne, lige efter krigen og i 80'erne). Til gengæld er docu-dramaet blevet en fremtrædende genre på TV. Grunden til denne forskel kan bl.a. findes i biografifilmens meget mere avancerede fortællesprog, der placerer dens virkelighedsrelation på et så komplekst plan, at der skal noget ganske særligt til, hvis en autentisk historie ikke skal forsimple virkemidlerne i forsøget på også at få den til at virke autentisk.

Det store lærred

Problemet kan illustreres med tre amerikanske 'storfilm', der i begyndelsen af 60'erne omhandlede krigen, efter (Vest-)Tyskland var blevet omdefinert fra den store fjende til en allieret mod Sovjet.

Den længste dag (62) er baseret på Cornelius Ryans sammenfletning af autentiske skæbner fra invasionen i Normandiet, set fra begge sider og set som taktik og heltedåd, ikke en krig, hvor nogen kæmpede for noget (Ryan er kendt for en række sådanne bøger, så kendt, at der er lavet en TV-film om hans egen kamp mod kræft, passende kaldt *A Private Battle*, 80). Der er gjort alt for at hver en detalje er korrekt, filmen er optaget på de rigtige locations og i sort-hvid for den autentiske virkning. Og så er hver en lille birolle besat med kendte stjerner (ca. 50 ialt) for al ligevel, hen over virkelighedens drama, at

sikre fuld power på filmens drama. Med resultatet: hov, er det ikke John Wayne, der blev skudt i benet, ligesom i *Rio Bravo*!

Men ret beset er problemet ikke stjernerne – de er netop et filmisk virkemiddel (og man skulle jo også gerne kunne kende den ene soldat fra den anden) – men forsøget på at få ligegyldige autentiske detaljer med, når en film nu engang kan skære igennem og få det væsentlige frem. Og hvorfor efterligne front-fotograferne i sort-hvid, når filmen kan gøre det meget bedre uden kuglerne fløjtende om ørerne (i filmens flotte program er billederne da også i farver!). Og den neutrale holdning, den kan virke objektiv, men den dækker blot over, at tyskerne nu er venner.

Carl Foremans *Sejrherrerne* (63) om en deling soldaters vej gennem Europa til Berlin, hvor efterkrigstidens konflikt antydes, er ligeledes baseret på autentiske historier, bl.a. forfatteren Alexander Barons egne oplevelser. Men de er komponeret sammen til et effektivt idédrama (titlen er ironisk). F.eks. benyttes sort-hvid her ikke kun realistisk ved at være gammeldags men med psykologisk effekt: den menneskelige forræelse, de nøgne facts, sejherrerne gråt i gråt med de besejrede. Stilen tillader derfor sådan noget som krydsklipningen mellem larmende juleindkøb i New York og den tavse, mekaniske henrettelse af en desertør i en snehvid, nøgen mark i Tyskland, hvor julesangen *Jingle Bells* fortsætter for fuldt tryk på lydsiden. Ikke-dokumentarisk som det er, forekommer det mere virkelighedsladet end hele *Den længste dag*, og montagen udtrykker holdning og perspektiv. Det autentiske materiale har haft mere betydning som inspiration for filmfolkene end i den færdige film, og det er dens styrke (modsat er det en pointe i *The Killing Fields*, 84, at historien er autentisk, fordi der gøres opmærksom på en 'glemt' krig).

Stanley Kramers *Dommen i Nürnberg* (61) med manus af Abby Mann er baseret på Manns undersøgelse af den anden Nürnberg-retssag fra 1947, hvor embedsmænd, forretningsfolk m.v. var under anklage (den første angik nazi-spidsjerne). Mann var for-

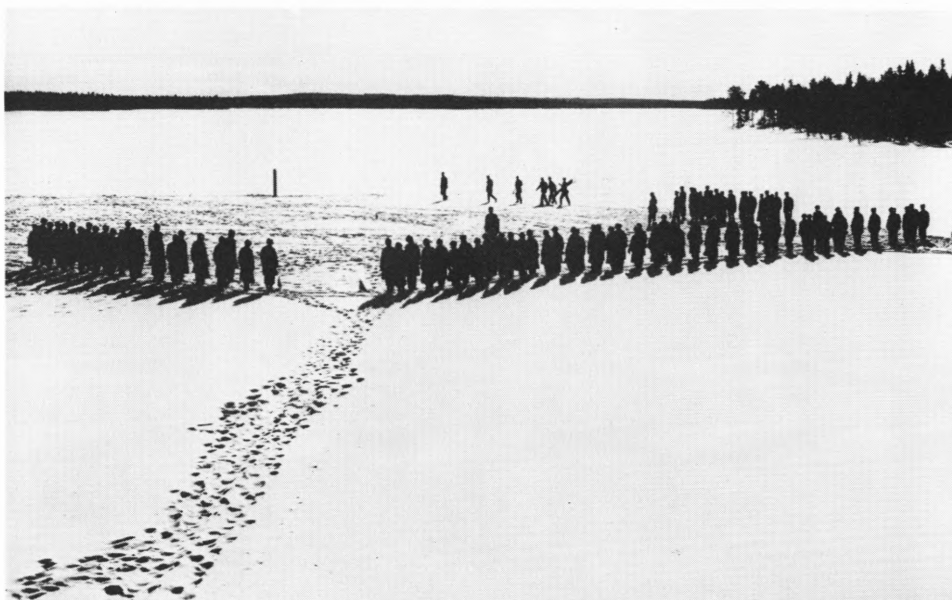
hørene, baggrundsmaterialet, det hele igennem og endte med at skabe en række figurer, der svarede til det autentiske materiale, men som ikke hver for sig var virkelige personer. Dermed kunne retssagen gennemspilles som et idédrama, hvor ét systems dommere (de øvrige erhverv var udeladt) og dermed det nazistiske retssystem stod under anklage af et andet systems, det amerikanske. Både individ og samfund er under debat, set i det aktuelle perspektiv, at de dømte slap fri få år efter. At USA havde ændret intentioner, fremgår af at dommeren er hentet i 17. kartoffelrække: USA var pludselig ikke interesseret i sandheden, men manipulerede på samme måde som nazisterne havde gjort, for at kunne indlemme den tyske vestzone i den nye konflikt med Sovjet. Derfor ligger dramaets perspektiv både i retssagens autentiske indhold og forløb – der viser den politiske interesse – og i de fiktive figurer, der sammenfatter de faktiske krigsforbrydelser, som jo var kendt af publikum og ikke behøvede at blive dokumenteret nok en gang.

Dommen i Nürnberg er det eksemplariske docu-drama. Det nødvendige for filmens ud-sagn er dokumenterbart, resten er dramatisk konstruktion. Derfor kan filmen, uden at bryde stilen og det dokumentariske, have lignende scener som den nævnte fra *Sejrherrerne* – som f.eks. hvor dommeren (Spencer Tracy) besøger det stadion, hvor nazisterne holdt Parteitag (hyldet i Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*, 1934), mens man (han) hører talerne og publikumsbrølet fra dengang runge over de nu øde tilskuerpladser!

Politisk fiktion

Samtidshistoriske emner har ofte givet anledning til de bedste docu-dramaer. Til dem hører Costa-Gavras' film fra og med Z (1969), der blev kaldt »politisk fiktion« og hvis marxistiske analyse omsat i spændingsfilm nedkaldte slemme forbandelser over hans hoved fra både højre- og venstrefløj.

Z, efter Vassilis Vassilikos' faktionsroman, handlede om en liberal græsk politiker, der blev offer for et fascistisk mordkomplot. Selv om den autentiske sag, Lambrakis-affæren,



Øverst: fra Eisensteins *Oktober*. T.h. henrettelsen i *Sejrherrerne*. Næste side: Nazisternes Parteitag-stadion, øverst Spencer Tracy i *Dommen i Nürnberg*, nederst fra *Triumph des Willens*.



fandt sted i 1963, så var den del af baggrunden for oberstkuppet i 1967, og filmen var en klar anklage mod militærregimet, som således var ved magten, da filmen blev lavet. Samtidig bragte filmen den 'gamle' sag tilbage i søgelyset, efter den beejligt var blevet fejlet ind under gulvtæppet, også i udlandet, der prøvede at gøre gode miner til slet spil overfor den græske fascisme.

I *Tilståelsen* (L'aveu, 70) gjaldt det kommunistpartiets krav om blind lydighed, den beskrev den tjekkiske retssag mod Arthur London, baseret på hans selvbiografi, og i *Gidslet* (Etat de siège, 72) drejer det sig om amerikansk neoimperialisme i Sydamerika i den autentiske historie om den uruguayanske Tupamaro-bevægelses bortførelse og henrettelse af en amerikansk politirådgiver, hvis (u-)gerninger dokumenteres i detaljer, med perspektivet ført ud i hele verdensdelens problemer. Filmene blev optaget i Chile med præsident Allendes støtte, og i *Missing* (USA 82) er det USAs støtte til Chiles militærdik-

tatur, der står for skud, i en autentisk beretning om en amerikansk familiefar, der eftersøger sin forsvundne søn i Chile og tvinges til at erkende sine landsmænds medansvar for sønnens død – og for Chiles nuværende situation (samme bevidstgørelsehistorie som i *Friendly Fire*).

Manuskriptforfatteren på *Gidslet*, Franco Solinas, har også været med på Gillo Pontecorvos *Slaget om Algier* (La Battaglia di Algeri, Italien-Algeriet 66), der beskriver frihedskampen mod Frankrig i en dokumentarisk, håndholdt reportagestil, som gik lige ind hos venstrefløjen og blev brugt til at slå de ovennævnte film i hovedet med. Pontecorvos og Solinas' næste film, *Queimada* (It-Fr 70), fik ligeledes på pulden for brugen af farver og Marlon Brando (i Costa-Gavras' tre nævnte franske film var det Yves Montand). *Queimada* skildrer så at sige den historiske baggrund for *Gidslets* aktuelle samfundsanalyse i beretningen om en engelsk rådgiver i kolonitiden, der må se sig brugt som instru-

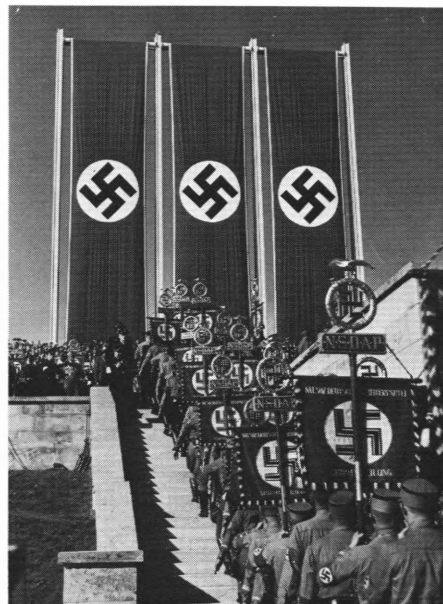
ment i overgangen fra militær undertrykkelse til fri kapitalistisk intervention. Denne mere sammenfattende historiske udredning er i ren fiktionsform, det væsentlige er den principielle analyse og ikke en enkelt dokumenterbar sag, der alligevel fortaber sig i de verdenshistoriske tåger.

Costa-Gavras' efter min mening bedste film har ikke været vist herhjemme (men dog på svensk TV). *Section Speciale* (75) gennemgår med en så rystende logik og nøgternhed, at det næsten er morsomt i sin udlevering, sammenbruddet i det franske retsvæsen under krigen, da regeringen for at stå sig godt med tyskerne under stort besvær fik gennemført en skueretssag mod nogle tilfældigt fængslede, idet man ikke havde været i stand til at fange de skyldige (modstandsfolk) bag attentatet på en tysk officer. Selv om sagen er autentisk, så forekommer den så absurd undervejs i filmen, hvor man med lys og lygte opsporer rigets mest hjerneblæste dommere og så endda må føre dem bag lyset for at få dommen »legitimt« igennem, at det kommer som et chok, at de anklagede bliver kendt skyldige og faktisk bliver henrettet.

Som ren fiktion ville sådan en historie aldrig kunne bære, den skal være autentisk, ellers måtte man som Ingmar Bergman (i sin antisovjetiske agentfilm fra 1950) sige *Sånt hænder inte hårt*! Faktisk hændte noget lignende i Danmark og formentlig i andre besatte lande, hvor man selv indførte fascisme ved at sætte sit eget retssystem ud af kraft. Så der er god mening i filmens sluttekst, hvor perspektivet lægges ud, statsmagten som sådan er ondets rod, for staten har i realiteten altid magten til at sætte sig ud over sine egne love, selv om den kun gør det, når det er »nødvendigt«.

Eleni

Politisk fiktion af en noget anden karakter findes i New York Times journalisten Nicholas Gages fakta-roman »Eleni« fra 1983, filmatiseret 1985 med Gage som medproducent og instrueret af Peter Yates. *Eleni* beskriver Gages årelange research for at finde





sandheden om sin mors død under den græske borgerkrig i 1948 og hans sluttelige opsporing af moderens banemand, parallelt med 1948-historien om hendes atopofrende aktion for at redde sine børn fra den kommunistiske oprørsbevægelses forsøg på at sende landsbyernes børn til diverse østlande. Tematisk ligger parallellen mellem før og nu på faderens fravær dengang, hvor han prøvede at etablere en bedre fremtid for familien i USA, og Gages fravær fra sin familie nu, hvor der også skal sikres en bedre fremtid for familien. Den sidstnævnte fremtid skal opnås ved at sandheden om kommunismen gøres alment kendt, det er det almene mål i Gages research.

Gage (John Malkovich) vil opnå fred i sin det ved at finde sandheden om fortiden og gøre op med den (men han kan ikke myrde sin mors morder, sådan er den frie verdens mennesker ikke). Dermed rejses ikke kun spørgsmålet om, hvad sandheden var, men også hvad den er, altså et aktuelt perspektiv. Sandheden var, at kommunisterne var en bande skrappelløse mordere, nærmest at sammenligne med terrorister (børnene var gidslerne). Sandheden er, at det er de stadigvæk. Helt konkret, de gamle lever nemlig i bedste velgående, og det gør den kommunistiske trussel også.

Budskabet listes igennem i to trin. Først ses kun kommunisternes ugeringer i datiden, mens den fascistiske, vestligt støttede side i borgerkrigen alene optræder som børnenes redningsmænd. Det er tvivlsom histo-



riefremstilling, men kan selvfølgelig have været korrekt i den konkrete begivenhed. Men dernæst føres denne vinkel op til i dag i Gages – og filmens – forargelse over, at de overlevende krigsforbrydere fra dengang fortsat lever frit og godt (!) i det moderne Grækenland. Med krigsforbrydere menes udelukkende kommunisterne – den enkelte sag fra fortiden løftes op til almen gyldighed, hvor fascisterne bliver de rene engle.

Filmens beretning om Eleni er muligvis direkte løgn, det er i hvert fald blevet påstået i forårets avisdebat herhjemme (Eleni skulle rent faktisk have været spion for regeringsstyrkerne). Men selv hvis historien var sand, så er filmen alligevel uhæderlig. Man kan være politisk enig eller uenig i filmens meninger om kommunismen, men filmen argumenterer som propaganda, dens historiske eksempel er ikke sat i forbindelse med de generelle forhold, som dens generelle perspektiv dækker. Man kan jo altid finde enkeltstående eksempler på hvad som helst, de beviser blot ikke at hvadsomhelst er sandt.

Eleni står i modsætning til Costa-Gavras' politiske fiktion, ikke kun i sin politiske holdning men også i sin docu-dramatiske fremstilling. Costa-Gavras vælger en sag, uløseligt forbundet med de generelle forhold, den angår. Man har lov at være uenig i hans holdning, men hans film hænger sammen. Det gør Eleni ikke, den spiller uskyldig ved at lade som om det bare er en 'tilfældig' sag – hvad det netop er – og så smække de store perspektiver på, som der hverken er fremført sikker dokumentation eller holdbare argumenter for.

Øverst: »My children!«, råber Eleni (Kate Nelligan) i dødsøjeblikket. Nederst: Yves Montand som amerikansk agent, en politisk negativ men menneskeligt nuanceret figur, i gidslet. T.h.: Justitsministeren prøver at få juristurene oven på sin »realpolitiske« side i Section Spéciale.

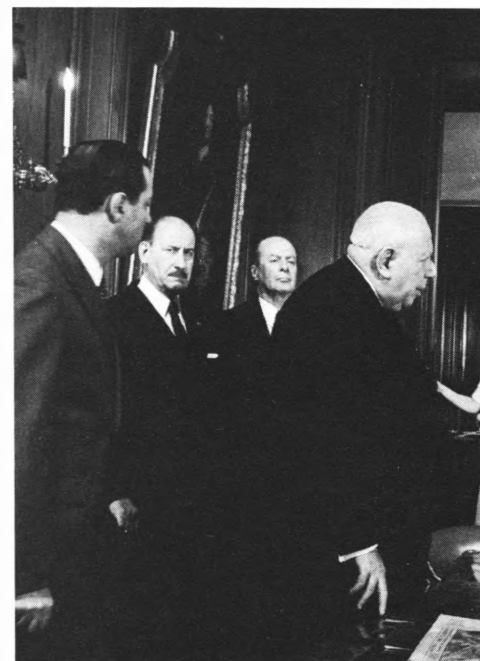
Der er ingen grænser: docu-dramaet på TV

Biograffilmen går typisk dybere i et stof – når den gør det – end TV. Der lægges mere i den enkelte produktion, og der er et langt større arsenal af virkemidler til rådighed. Alligevel stammer TVs dårlige ry i det bedre selskab nok især fra mængden i udbuddet, hvor det dårlige virker ekstra dominerende, så det skygger for de gode ting, der lige så vel findes her (der laves jo også masser af dårlige film, romaner osv). Hvor docu-dramaet er undtagelsen på film, er det lige ved at være reglen på TV, i hvert fald i USA, hvor kvaliteten blandt docu-dramaer ofte forekommer højere end i det øvrige udbud, selv om der selvfølgelig også her er en gevaldig mængde gab-gab.

TV er på hjemmebane i docu-dramaet, og docu-dramaet er på hjemmebane på TV, helt konkret plantet midt imellem fiktion og faktastof. Det er på TV genren for alvor er slået igennem, specielt i USA og delvis i England, mens en række andre lande nu er ved at følge trop. Det engelske TV-selskab Granada

har en særlig afdeling for sagen, og herhjemme er det typisk nok ikke fiktionsafdelingerne, Teater og Underholdning, men derimod Kulturafdelingen, der vil fremme genren – som i tilfældet med *Jane Horney* tror man åbenbart at der er tale om populariseret faktastof. TV-film og specielt docu-dramaer er forsvundet i en kløft mellem afdelingerne. Mens amerikanske serier og biograffilm flourerer herhjemme, er der ialt vist under 100 af de til dato ca. 2000 TV-film og føljetoner, og kun få docu-dramaer. Til gengæld findes ganske mange i videoudlejning.

Docu-dramaet har fået sit store opsving på TV inden for det seneste ti-år. De amerikanske TV-film, der afløste 50'ernes TV-teater, tæller ikke et eneste docu-drama før 1972. I 1972 kom to, i 1973 fire og i 1974 seks. Og så tog det fart. Fra 1975 er tallet oppe på 20-30 årligt, hvilket udgør 20-25% af den samlede



årlige produktion af TV-film og føljetoner (føljetonformen startede i USA i 1974, en af de tidlige var *Rødder/Roots* fra 1977 om den sorte befolknings historie, og den førte til en større debat om docu-dramaet). Samtidig vælter det frem med fiktive historier om døgnaktuelle emner, hvor forskellen til de autentiske historier om de samme emner ofte er så minimal, at den ikke er til at se med det blotte øje.

Tabuer og stjerner

Det er i begge tilfælde 'human interest' filmene, der dominerer – familieproblemer, ungdomskriminalitet, narko- og alkoholafvæning, voldtægt, hustruvold, polygami, forældreret, adoption, fødselskontrol, reagensglasbørn og frem for alt sygdomme, efter recepten *Anatomy of an Illness* (84). At fakta godt kan være fakta uden af den grund at være den eneste sandhed ses i udvælgelsen af virkelige historier – det er næsten altid dem, hvor sygdommen overvindes, i reglen ved en personlig indsats, som i filmen om et hårdt kvæstet trafikoffer, der ender som top-atlet (*The Miracle of Kathy Miller*, 81). Men det kan vel heller ikke afvises, at

der ligger en dybere sandhed i, at det kan nytte selv at gøre en indsats.

Tabuerner ses i reglen i ren fiktionsform, som i AIDS-filmen *An Early Frost* (86) med Aidan Quinn, Ben Gazzara og Gena Rowlands, hvis navn borger for tabu, hun spiller f.eks. autentisk lesbisk mor i *A Question of Love* fra 1978. 'Det sidste tabu' var incest, der optrådte som fiktion i *Hvem tror på Amelia* (84, vist på Weekend-TV) med Ted Danson (*Sams bar*) og Glenn Close. Mange af filmene er banale og kun få holder under evighedens synsvinkel, men i TV's engangsforestillinger, som de jo er lavet til, er der alligevel en del, der giver et vedkommende perspektiv på hverdagen og som affører større debatter i pressen og befolkningen.

Derimod er niveauet temmeligt ensartet i stjernebiografierne, den næstpopulæreste kategori. De er næsten allesammen bund-



skrabere. Den markante undtagelse er Frances Farmer-filmen med Susan Blakely, *Will There Really Be a Morning?* (83), der var langt mere dybtgående og psykologisk udfordrende end biograffilmen *Frances* (82) med Jessica Lange.

Det startede med Rudolf Valentino i 1975, og siden er alt dækket, fra Abbott & Costello og The Beatles til Humphrey Bogart og Greta Garbo, Elvis og Marilyn har hver fået to film, og Sophia Loren har spillet sig selv (*S.L.: Her Own Story*, 80) og gjorde det dårligere end de nuller, der har portrætteret de øvrige stjerner. Opskriften er 90% på vej ud af døren fra privatlivet og 10% på vej mod det, personen er kendt for, og privatlivet ser ud til at have været grumme kedeligt.

Politik og krig

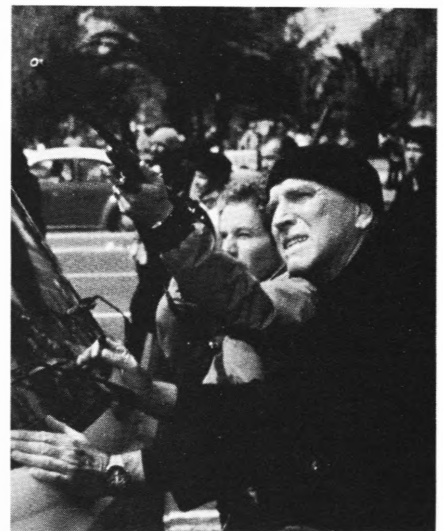
Samme problem præger de sløjeste af biografierne over kendte politikere og lignende, mens de bedste forstår at udnytte det store politiske drama i en grad, som sjældent ses i andre medier. Til de førstnævnte hører bl.a. filmene om Roosevelts (han er nærmest en helgen og sådan nogen er der ikke meget liv i) og de fleste om Kennedy, samt *Evita Peron*

(81, formentlig i anledning af musical'en »Evita«) med Faye Dunaway, Golda Meir i *A Woman Called Golda* (82) med Ingrid Bergman, Anwar Sadat (83) med Louis Gossett, *Jacobo Timerman, Prisoner Without a Name, Cell Without a Number* (83) med Roy Scheider som den systemkritiske argentinske pressemand, og *Sakharov* (84) med Jason Robards som den systemkritiske sovjetiske fysiker.

Til gengæld har der været lagt ordentligt i kakkelovnen til Richard Nixon, bl.a. i *Bag magtens porte* med Jason Robards. Abby Manns blændende dramatisering i *King* (78, med Paul Winfield) fik givet Martin Luther King, den ikke-voldelige borgerrettsforkæmper, al den politiske slagkraft, som Richard Attenborough senere fik drænet ud af Gandhi, Kings forbillede. Og Robert Duvall gav i *Ike* (79) et anderledes komplekst portræt af general Eisenhower under krigen end mindet om den senere præsident havde efterladt, bakket op af en veldokumenteret og fejende flot skildring af spillet bag kulisserne i de vestallieredes overkommando (i England blev samtidig lavet et lignende docu-drama om *Churchill og generalerne* med Richard Dyrart som en sløv Eisenhower og Timothy West som en magtfuld, men også psykologisk dobbelttydig Churchill).

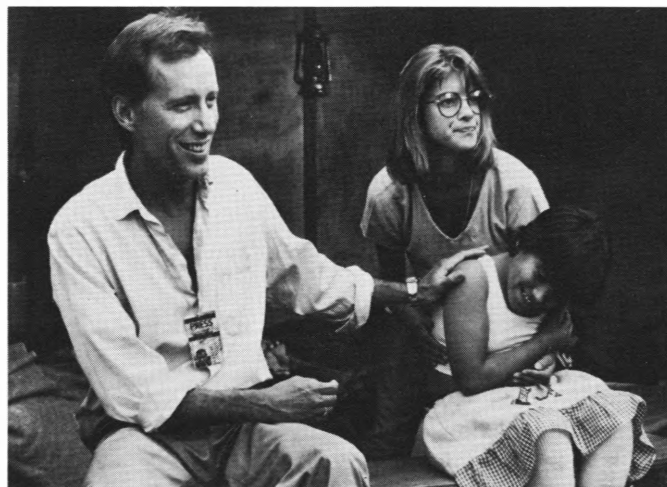
Krig har aldrig været populær i TV-dramaer, sådan som den er i biograffilmen – og i TV-nyhederne – men når man bare er væk fra fronten, så er der jo mange mere stuerne historier at hente, mindre blodige men ikke nødvendigvis mere behagelige. Anden verdenskrig er på den måde kommet rigtig i vælten i 80'erne, med besøg hos Albert Speer *Inside the Third Reich* (81), hos Hitler i *The Bunker* (81), hos Mozartorkestret i Auschwitz *Playing for Time* (80) med en ulidelig Vanessa Redgrave (*Holocaust*, 78, om jødeforfølgelserne havde en fiktiv historie), i Ungarn hos svenskeren *Wallenberg* (85) i Richard Chamberlains skikkelse, og i Rom med Gregory Peck som tapper kardinal i *Flugten fra Vatikanet* (83).

Tilsvarende dækkes aktuelle, dramatiske begivenheder som terroraktionen mod de israelske deltagere i 72-olympiaden i München, *21 Hours at Munich* (76), og israelernes aktion i Uganda i 1976, hvor to film kæmpede om at komme først med historien, *Sejren i Entebbe* (76) og *Lynaktion Entebbe* (77), begge vist i biografen herhjemme. Der er na-



turligvis flest film om amerikanere rundt om i verden, som må være et fjendtligt sted, for de er næsten altid på flugt eller lider et voldeligt endeligt. I den bedre ende er historien om den amerikaner, der kom til Sovjet i 30'erne og blev sendt til Sibirien, hvor det først en menneskealder senere lykkedes ham at komme hjem. Han døde sidste år, pudsigt nok lige da filmen om ham, *Coming Out of the Ice* (82) med John Savage, blev vist på svensk TV. Ambassade-affæren i Teheran dækkes af to film, *Escape from Iran* (81), der kom frem mens gidslerne stadig var tilbageholdt, og den helt nye *On Wings of Eagles* (maj 86) efter Ken Folletts ikke-fiktive roman om en privat redningsaktion, med Burt Lancaster i spidsen for en gruppe Vietnam-veteraner.

Latinamerika er tættere på hjemstavnen, men også tættere på Vietnam. Amerikansk intervention sydpå er ikke populær på TV og heller ikke i biograffilm. At en instruktør som Costa-Gavras inviteres til at lave *Missing* siger en del, men andre dramaer siger også ligeud, at USAs militære indblanding er en fejltagelse. F.eks. TV-filmen om de fire amerikanske nonner, der i 1980 blev myrdet under humanitært hjælpearbejde i El Salvador, *Choices of the Heart* (83), en sag, der også indgår i 1986-biograffilmen *Salvador* om de kritiske måneder 1980-81, hvor Reagans valgsejr i sidste sekund sikrede diktaturet amerikansk militærhjælp.



Øverst: »Americans abroad today are targets and scapegoats«, mener oberst Bull Simons (Burt Lancaster) i *On Wings of Eagles*. T.v.: James Woods og Cindy Gibbs i *Salvador*, en blodig spekulationsfilm over en autentisk historie (instr. Oliver Stone).

Retssager

Ellers slår virkeligheden mest dramatisk og vellykket igennem i film om en enkeltstående, kontroversiel sag. F.eks. *Bitter Harvest* (81) med Ron Howard som en landmand, der opdager gift i husdyrfoderet. Da myndighederne prøver at holde sagen hemmelig (virker historien bekendt?), ofrer han sin bestand til ære for pressen i et forsøg på at undgå en omfattende katastrofe – men det er for sent (hele delstatens landbrug endte med at blive sat i karantæne). Som regel udspilles de perspektivrige sager dog ikke i marken, men i det velegnede debatforum, som en retssal udgør.

Retssalsdramaerne er i reglen set fra den anklagedes side, den enkelte overfor systemet, i tråd med den klassiske Hollywood-humanismes liberalitet og samfundskritik. Dette bagvedliggende synspunkt, der peger ud over den enkelte sag, svarer til den bedste amerikanske journalistiske tradition for dybdeboring (investigative reporting). Det ses også i TV-journalistikken, der i modsætning til den eftersnakkende tendens i statsstyret europæisk TV ikke lægger fingrene imellem. F.eks. måtte den tidligere øverstkommanderende i Vietnam, general Westmoreland, for nylig opgive sin retssag mod TV-selskabet CBS, der i en feature-udsendelse havde påstået at han havde ført alle bag lyset i sine rapporter om krigens gang. CBS kunne bevise sin påstand.

Dramatiseringen af autentiske sager bragte denne velunderbyggede kritiske holdning til aktuelle begivenheder ind i TV-fiktionen i 70'erne, et tidspunkt hvor det liberale retssagsdrama kom til at stå skarpt overfor politifilmens angreb på liberale love og dommere i lov-og-orden historier, der også tit brugte autentiske figurer (f.eks. Frank Serpico, der både foldede sig ud i biografen og på TV). Den kritiske tendens er forstærket i 80'erne, så programbladet TV Guide i 1985 kunne skrive: »If you want adult themes, hot issues, social relevance – then stay home! Unlike many theatrical films, TV-movies are now tackling today's most controversial subjects...«

Retssagsdramaerne sætter en bestemt retspraksis eller bestemte lovparagraffer under debat, dramatiserer baggrunden for skelsættende sager, der har medført lovændringer, eller rejser tvivl om afgørelsen i kontroversielle sager. Temaet er i alle tilfælde retfærdighed og beskyttelse af individet, og materialet findes både i små, ikke alment kendte sager, som dermed bringes i søgelyset, og i bredt publicerede og omdiskuterede sager, hvor dramaet kan give den dømte en ny chance overfor TV-publikummets domstol.

Atlanta Child Murders

Det sidstnævnte var tilfældet med *The Atlanta Child Murders* (85, i videoudlejning og vist på Weekend-TV 30-31.3.86), et af docu-dramaets hovedværker. Den godt tre timer lange TV-film affødte en større ballade, da den satte spørgsmålstegn ved en af de mest omtalte sager i nyere retshistorie. Det almindelige indtryk var, at en eksemplarisk retsbehandling havde sikret den anklagede alle rettigheder og havde reddet sydstats-



Karl Malden og Eva Marie Saint som svigerforældrene og Gary Cole som MacDonald i *Fatal Vision*, instr. David Greene. Nederst: Programannonce fra TV Guide.

byen Atlanta fra en alvorlig racekonfrontation. Nyhederne havde oplevet et nyt fænomen, seriemordet, da de ialt 28 mord på sorte børn blev dækket et for et fra 1979 til arrestationen af en ung sort mand i 1981 og retssagen i 1982. Stemningen i byen havde været som under en krig, hele staten Georgias politistyrke var sat ind, de hvide frygtede at morderen skulle vise sig at være hvid, og Atlantas ledelse, bestående af sorte, der netop var kommet til magten i en by med 66% sorte, stod med landets højeste mordprocent, der bl.a. truede byens indtægtsgrundlag som kongrescenter. Domfældelsen af den sorte anklagede reddede byens ansigt og samlede landets sympati, sagen var klart som et 'internt' sort anliggende.

Da CBS og Abby Mann blev enige om at lave et docu-drama over sagen var de heller ikke i tvivl om at det ville forme sig som en hyldelse til den måde, sagen var blevet afviklet på, og ingen forventede andet ud fra forhåndstalten, da filmens første afsnit kom på skærmen 10. februar 1985, hvor man f.eks. i stedet kunne vælge at se et andet socialt emne, teenage-selv mord, i ABCs *Surviving* med bl.a. Ellen Burstyn. Anmelderen Judith Crist var ikke atypisk, da hun på forhånd roste Mann og skuespillerne, for så senere at give den med grovfilen for det »forkastelige« indhold. Manns undersøgelse af sagen havde nemlig ført til et andet resultat end det forventede.

Mens dramaet næsten umærkeligt bevæger sig fra faktapræget spænding under jagen på morderen og over i retssagen, afdækkes mindre modsigelser i indiciene – der var ingen direkte beviser – mod den anklagede, tvivlen melder sig, og gradvis gennemhulles anklagepunkterne med stigende dramatisk effekt, samtidig med at de ovennævnte konflikter trækkes hårdere op som baggrund for de forskellige interesser i at få den anklagede dømt. Som en tilskuer i retssalen siger efter

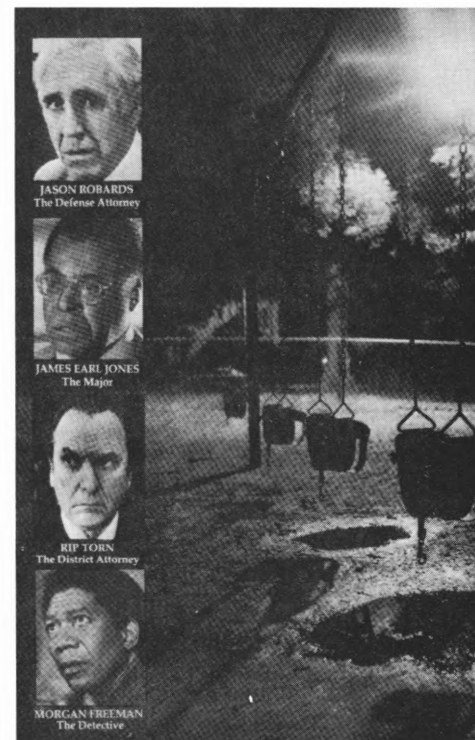
dommen: »I think he is guilty, but they haven't proved it!«

Filmen frifinder ikke den anklagede, den giver et psykologisk portræt af ham, der efterlader seeren i tvivl, den tvivl, der burde komme en anklaget til gode – især når anklagen var børnemordene og ingen af dem indgår i dommen (han blev dømt for mord på to voksne). Selv om børnemordene således er uopklarede, henlægger politiet dem som opklarede, og tilbage står de 28 børns forældre, hvis synspunkt filmen tager, med følelsen af at være blevet ofret. Og en bitter sort politimand, der fungerer som historiens fortæller og til sidst minder sin chef om deres fælles deltagelse i Martin Luther Kings borgerretsmarcher – »vi var med dengang for vores børns skyld«.

Fatal Vision

Fatal Vision fortæller nærmest den omvendte historie i forhold til *Atlanta Child Murders*. Ligesom Abby Mann ændrede Joe McGinniss opfattelse under sin research til bogen fra 1983, som TV-filmen fra 1984 bygger på (den vises af DR i efteråret). McGinniss blev opfordret af Jeffrey MacDonald, der var anklaget for at have myrdet sin kone og deres tre børn, til at skrive om sagen, og under samtalerne med MacDonald blev McGinniss overbevist om, at han var skyldig.

Mordene skete i 1970, hvor MacDonald var militærlege, og militæret forsøgte at rejse sag imod ham, men opgav af mangel på beviser. Han hævdede, at en flok Manson-klan lignende hippier var trængt ind i huset, hvor han selv var blevet slået ned. Svigerforældrene støttede ham, men ved senere gennemlæsning af forhørsprotokollen fandt de en masse selvmodsigelser og uholdbare punkter i MacDonalds forklaring. Gennem de følgende ni år forsøgte de at få sagen taget op, indtil det omsider lykkedes i 1979, hvor



han blev dømt for mord. Historien følges fra svigerforældrenes synsvinkel og samles om deres kamp mod retssystemet for at opnå retfærdighed. MacDonald opnår offentlighedens sympati, bliver populær gæst i talk-shows (bl.a. hos Dick Cavett) og støttes af kolleger som en uegennyttig, hjælpsom og venlig person, et godt menneske, en læge der redder liv – sådan en mand kan ikke begå mord. Ingen i retsvæsenet er interesseret i at blive upopulær på at påstå noget andet. Så filmen illustrerer, hvor håbløst det er for almindelige mennesker at komme igennem det store maskineri, svigerfaderen var næsten blevet jurist – og gået fallit – under sin årelange indsats.

Til gengæld kan man ikke påstå, at filmen lader nogen tvivl komme den morddømte til gode, trods nogle mildt sagt diskrete antydninger undervejs. F.eks. ligner hippiepigens det glimt, der ses af hende i MacDonalds visualiserede beretning om mordet, til forveksling et narkovrag, forsvareren opstøver og som påstår i en drøm at have set MacDonald selv udføre mordene. Det er jo et mærkeligt sammenfald, men de få træk af den art følges ikke op, og filmen kan – i modsætning til *Atlanta Child Murders* – forekomme endimensional, omend ikke uspændende.

Atlanta Child Murders baserer sin spænding på opbygning og underbygning af et kontroversielt synspunkt (eller flere), altså på sin egen bearbejdning af sagen, mens *Fatal Vision* i højere grad forlader sig på det stof, der ligger i den autentiske historie i forvejen. Graden af bearbejdning, den kunstneriske frihed overfor det autentiske materiale, er et centralt punkt i diskussionen om docudramaet. Den diskussion griber ind over andre genrer og stilarter, bl.a. realisme og dokumentarisme, forsøg på at gengive den sociale virkelighed så detaljeret og genkendeligt som muligt.

2. Genren tager form



TV-journalisternes direkte henvendelse til seerne i TV-filmen *Terroristerne* med Ed Flanders og Kathryn Walker, instr. Edward Zwick.

Realisme

Den sande historie har lange aner – »Ilia-den« og »Robinson Crusoe« er angiveligt baseret på virkelige hændelser – og det er først de sidste par hundrede år, siden pressens gennembrud, at man for alvor har skelnet mellem fiktion og fakta. Men ligesom pressen alligevel har sin 'gode historier', har også fiktionen masser af virkelighed. Mange romaner har f.eks. selvbiografiske træk, som anmeldere og forskere med den biografiske metode ser en pointe i at afdække. En særlig afart er nøgleromanen, hvor det er en pointe, at læseren skal erstatte de fiktive navne med nogle virkelige.

De forskellige realistiske retninger har hver sin virkelighed i kikkerten, nogle prøver at gengive det umiddelbart iagttagelige hverdagsrealistisk, socialrealismen vil afspejle klasesamfundet i repræsentative typer, den poetiske realisme ser mennesket i en mere kosmisk helhed. I hvert enkelt tilfælde er der tale om eksemplariske historier, der spiller på en gennemsnitlig, genkendelig og konstrueret sandhed, ikke en autentisk (selv om det ikke udelukker, at der kan ligge en autentisk historie bag, det er blot ikke det vigtige). Formålet kan enten være at konfrontere publikum med den synlige virkelighed i al dens gru (realisme benyttes ofte til skildring af socialt dårligt stillede, der også virker mere 'realistiske' end millionærer), eller at underbygge en dybere sandhed gennem brugen af en virkelighedsefterlignende form, der beviser budskabet (ligesom når TV-avisen bringer et billede af et grundstødt skib, så vi selv kan se, at den oplæste information er korrekt).

Realisme har derfor også at gøre med, hvad publikum oplever som realistisk. Thi her ligger – udtalt eller som oftest udtalt – det almindeligste bedømmelseskriterium hos anmeldere og publikum. Når vi efter en tur

i biografen skal følge den indledende meningsudveksling om filmen var god eller dårlig op med argumenter, så vil det uvægerligt indgå, om filmen var troværdig eller ej. Selv om det kan forekomme helt hen i vejret seriøst at overveje om James Bond uden faldskærm i *virkeligheden* ville kunne indfange 'Jaws' i frit fald og snuppe hans faldskærm, så er det afgørende for oplevelsen, at filmen formår at overbevise os om, at dette usandsynlige faktisk sker. For den almindelige underholdningsfilm – som forbindes med eskapisme – er brugen af tricks, special effects, stunts og andet »snyd« derfor realistiske virkemidler. Selve filmens magiske univers, og al fiktion, sigter mod effekten *som om* – som om det virkeligt skete. Det mest oplagte snyd i forhold til den faktiske virkelighed, fortælleeffekterne, er netop kun snyd i forhold til oplevelsen af tingene som virkeligt forekommende, og ikke nødvendigvis i forhold til, hvordan de ville se ud i virkeligheden.

Det er typisk for underholdningen at fremstille et urealistisk indhold i en realistisk form, ligesom det er typisk for den avancerede kunst at fremstille et realistisk (virkelighedsdiskuterende) indhold i en urealistisk (kunstnerisk original) form. De realistiske retninger søger realismen på begge planer, men søger samtidig at undgå at ligne underholdningen og at undgå den avanceredes kunsts mere psykologiske og metafysiske leje. Og det er svært, for vores virkelighedsopfattelse bliver i stadig højere grad formet af medierne og mediernes sprog. Lukács, en af realismens store, socialistiske teoretikere, var inspireret af 1800-tallets borgerlige roman. I dag må realismen snarere lade sig inspirere af Steven Spielberg. Eller af TV-avisen, sådan som den originale TV-film *Terroristerne* (Special Bulletin, 83), der var udformet helt og holdent som en TV-nyhedsdækning i beskrivelsen af en desperat nedrustningsgruppes trussel om at sprænge en by i luften – hvert et billede var formet som om det var direkte transmission. Der var endda indsat mellemtekster, der forsikrede at det var fiktion, så folk ikke skulle tro noget andet og blive grebet af panik, sådan som det skete med Orson Welles' radiospil over H.G. Wells »Klodernes kamp« i 1939 (hvilket der endda er lavet et docudramaet over, *The Night That Panicked America*, TV-film 79). Docu-dramaet - med den omvendte tekst – kan ligeledes ses som moderne realisme, der tilføjer fiktionens 'make believe' univers den vinkel, at der virkelig er noget at tro på.

Realisme vil gøre den fiktive historie troværdig. Docu-dramaet vil gøre den faktiske historie troværdig. Til det formål behøves dog ikke nødvendigvis en realistisk form, selv om den ofte benyttes i praksis. Men en del docu-dramaer baseres på begivenheder, som kan forudsættes bekendt, så det ikke er nødvendigt at sikre troværdigheden gennem stilen. De to TV-film fra 1982 om prins Charles og Lady Dianas forelskelse sparede så sandelig ikke på sirupen, men lige efter pres-

THE ATLANTA CHILD MURDERS

Two unforgettable nights.
Five uncompromising hours.
One unmatched motion picture.

WORLD PREMIERE MINI-SERIES

Based on a true story.
Written by ABBY MANN
Directed by JOHN ERMAN

8PM CBS 9,11,16

CAVIN LEVELS
The Accused

RUBY DEE
Mother of the Accused

GLORIA FOSTER
A Victim's Mother

MARTIN SHEEN
The Ex-Cop

sens London-tåge af kongerøelse over parrets bryllup var realisme absolut heller ikke nødvendig for den troværdighed, som publikum forlangte. Af en noget anden kaliber var filmen *Mænd af den rette støbning* (The Right Stuff, 1983), der kunne benytte den massive opreklamering af USAs rumprogram til en latterliggørelse med farceeffekter, der næppe kan kaldes realistiske, men som heller ikke modsiger filmens dokumenterbare oplysninger om, hvad der foregik. Det kan lige så vel være dramatiseringen som dokumenteringen, der er den overordnede idé.

Dokumentarisme

Da dramatiseringen af det dokumenterbare vandt frem i 60'erne i bl.a. tysk teater, engelsk TV og amerikansk litteratur, var dokumenteringen det første, der optog kunstnerne. Det var det, der var det nye. Den tyske dramatiker Heinar Kipphardt tyggede sig igennem den 3000 siders forhørsprotokol fra 1954 for at kunne skildre sagen mod A-bombens opfinder, der under kommunistjagten i USA anklagedes for at have udleveret formlerne til Sovjet. »In der Sache J. Robert Oppenheimer« (1964, TV-spil s.å.) var ikke af den grund en historisk lærebog, undertitlen fastslår, at det er en »Szenischer Bericht«, men undersøgelsen af fakta skulle være lige så grundig som historikernes, først derefter kunne der dramatiseres. En lignende grundighed findes i f.eks. Peter Weiss' »Die Ermittlung« (1965, om Auschwitzprocesserne) og Rolf Schneiders »Prozess in Nürnberg« (1968). En hel del docu-dramaer svarer fuldstændig til denne teaterdokumentarisme, og nogle af de samme sager går endda igen, f.eks. i *Dommen i Nürnberg* og Peter Princes engelske *Oppenheimer* (TV 1981).

Det er her samtidshistorien, der tages under behandling, og historievitenskaben, der konkurreres med. I Tyskland spillede dog også en anden videnskab ind, den kulturfilosofiske ideologikritik, der stammer fra før nazisternes magtovertagelse og som fra 60'erne fik et kraftigt opsving, der i 70'erne også forplantede sig til Danmark. I jagten på falsk bevidsthed (ideologi) i det kapitalistiske samfund stod især fiktionen for skud, og mere eller mindre bevidst blev idealet faktatformidling uden fiktionens »omvej«, hvilket stadig præger mediedebatten (ned med underholdning, op med oplysning). Men selv om den objektive virkelighed var (er) bedst, så kunne dokumentarisme dog gå an, omend den i 70'erne helst skulle gengive den undertrykte hverdag ud fra massernes umiddelbare erfaring og med deres egne ord. Dermed ekskluderedes den kunstneriske bearbejdning og stort set alle medier, der kræver arbejdsdeling, så kun litteraturen blev tilbage. Blandt film fandtes egentlig kun ét eksemplarisk værk, *Jordens salt* (USA 1953), som både kommunistjægere og Hollywood havde forsøgt at spænde ben for (instruktøren Herbert Biberman og de øvrige filmarbejdere blev sortlistet). Filmen benyttede lokale minearbejdere som skuespillere i skildringen af en strejke i delstaten New Mexico.

Venstrefløjen har dog tidligere præsteret langt mere varieret og effektiv dokumenta-

risme end den, der blev promoveret i de puritanske 70'ere. F.eks. agitationsfilmene (og anden kunst) i Weimar-republikkens Tyskland, hvor man i ekspressionistisk form blandede kontant information med hverdagsrealistisk fiktion (bl.a. *Cyankali*, 1930, om livsfarlig illegal abort blandt arbejderklassens kvinder). Det, der filmhistorisk benævnes dokumentarfilm, er bl.a. inspireret af denne agitationskunst men er ikke selv dokumentarisme i nævnte forstand. Dokumentarfilmen har ikke det fiktive element, den kan godt have rekonstruktioner, men har ikke udfoldede fiktive personer og holder sig til den neutrale samfundsbeskrivelse – et erhvervs, en institutions funktion – i den blåstemplede folkeoplysnings tjeneste.



Herover: fra *Cyankali*. T.h. fra Krigsspillet. Yderst t.h. Jason Robards i *Dagen efter*.

Den engelske drama-dokumentarisme

Den hæderkronede engelske tradition for dokumentarfilm ('documentary') har til gengæld inspireret til genren drama-documentary, som hovedsageligt er et engelsk fænomen, opdyrket på TV men også med udstikere til biografien. Begrebet dækker ikke kun de direkte autentiske historier (docu-drama i amerikansk terminologi) men også historier, der er konstrueret som en eksemplarisk gengivelse af typiske træk i en række faktiske tilfælde (case-stories). Modellen er den samme som i dokumentarfilmens beskrivelse af gennemsnitlige samfundsmæssige forhold, men hvor denne holder sig til de ydre, sociale rammer, skal dramatiseringen sætte enkeltmennesket i centrum.

De førende dramadokumentarister Ken Loach og Jim Allen (begge arbejder ofte sammen med producenten Tony Garnett) har specialiseret sig i disse eksemplariske dramaer og stort set holdt sig fra den helt autentiske historie. Ken Loach har vekslet mellem TV og film som i beretningerne om familieproblemer og bolignøden i *Up the Junction* (TV 1965), *Cathy kom hjem* (Cathy Come Home, TV 1966) og *Stakkels ko* (Poor Cow, film 1967) – alle med Carol White – og i de 'antipsykiatriske' skildringer af mentale problemer og familiestrukturer i *Catherine* (TV 1966), *Det splittede sind* (In Two Minds, TV 1967) og *Family Life* (... , film 1971), hvor samme case-story blev videre bearbejdet

gennem de tre dramaer, alle med amatørmedvirkende. Siden har han på tilsvarende måde bl.a. skildret minearbejdernes forhold i *Prisen* (The Price of Coal, 2 TV-spil 1977) og arbejderklassens vilkår 1916-26 i *Nye tider* (Days of Hope, 4 TV-spil 1975). Den sidstnævnte var skrevet af Jim Allen, der debuterede med et drama om reaktionære fagforeninger, *The Lump* (1967), skildrede den enlige mor mod socialforsorgen i *Snyltere* (The Spongers, 1978) og lokal kamp mod nedskæringspolitikken i *Arbejdernes England* (United Kingdom, 1981). De to sidstnævnte var instrueret af Roland Joffé, der filmdebuterede med docu-dramaet *The Killing Fields* (1984).

Nye tider kritiserede bl.a. BBC, det offentlige radioselskab, for dets politiske engage-



ment på regeringens side under generalstrejken i 20'erne. At intet var ændret på det punkt blev bekræftet i 1965, da Peter Watkins' angreb på engelsk forsvarspolitik med beskrivelsen af atomkrigen i *Krigsspillet* (The War Game), blev hindret udsendelse af BBC (den fik i stedet først forenings- og senere biografdistribution). Watkins var blevet kendt for sin brug af TV-reportageteknik i et drama om slaget ved *Culloden* (1964), og metoden følger ham i bl.a. biografien over *Edvard Munch* (1974) for norsk TV, i det danske TV-spil *70'ernes folk* (1975) om selvmord i velfærdssamfundet, og i filmen *Aftenlandet* (1976) om terrorisme i Danmark (med manus af journalisterne Carsten Clante og Poul Martinsen, foruden Watkins. Martinsen lavede senere på egen hånd docu-dramaet om den svenske bankrøver Clark Olofsson, *Clark*, film 1977).

Denne form for dramadokumentarisme tilføjer dokumentarfilmen et *jeg*, ikke kun i form af fiktive personer, men også som et synspunkt i værket. Det dokumenterbare så at sige løstes fra det faktisk skete (true story) til noget typisk, som ofte vil forekomme eller kan forekomme, og dette fremstilles som en vurdering på grundlag af eksisterende fakta, hvor forfatterens/instruktørens holdning træder klart frem. Værket bliver således et fiktivt drama med begyndelse og slut-

ning, altså et afrundet univers. Men dette søges samtidig modvirket, man afstår fra fiktionens fuldt udfoldede personer for at nedbryde indtrykket af orden og struktur i værket, der kan give indtryk af orden og balance i verden udenfor værket. Personerne iagttages udefra, selv når deres psyke skildres, som var de under videnskabens mikroskop, og dramaet fremstår som et 'tilfældigt' og dermed typisk udsnit af en verden, der fortsætter tidsmæssigt før og efter samt ud i forskellige sociale, bevidsthedsmæssige og politiske forhold.

Det er fiktionens egentlige styrke, den dybtgående menneskeskildring, der afskrives i forsøget på at undgå fiktionens formler, de formler, der har for vane at nedtromle

i ødelæggelserne. *Dagen efter* er derimod lavet som et fiktivt drama, hvor der etableres en før-situation med fiktive personer (spillet af bl.a. Jason Robards) med *Grand Hotel*-modellens fordeling på repræsentative typer, som oplever eksplosionen og følges i dagene derpå, hvor eftervirkningerne sætter ind med bestrålingens endnu mere omfattende konsekvenser.

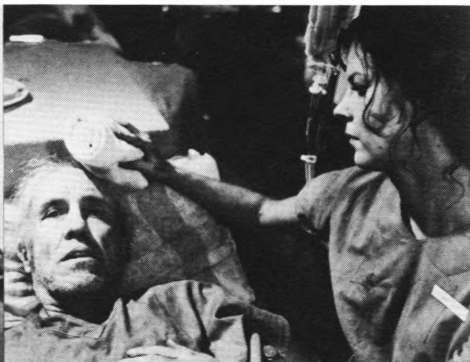
Dramaskabelonen dæmper virkeligheds-effekten, som Watkins opnår med sit 'ydre' synspunkt. Til gengæld tilføjer den noget andet (omend det ikke var særligt godt udført), en psykologisk dimension via identifikationen med personerne, som det ofte sker i docu-dramaet til forskel fra dramadokumentarismen.

og som gerne skulle med over i romanen som noget tidstypisk, tidens vibration. Lige som beatnik-generationens romaner prøvede at indfange rockmusikkens massive lydtafet, så prøver faktionen at indfange filmens visuelle detaljerigdom for at opnå samme umiddelbare virkning som TV, men på et mere komplekst plan end i TV's egen æstetik. Stoffet tilrettelægges som en scene-gang (nærmest i kameraindstillinger), dialogen er udpenslet, og der er omhyggelige beskrivelser af alt synligt og hørbart. Og det ses gennem en person i den enkelte scene, hvorved der i modsætning til journalistikken, men i overensstemmelse med filmoplevelsen er lagt et synspunkt ind, svarende til kame-raets.

Virkeligheden gengives som 'vor udsendte medarbejder' oplever den med alle de detaljer, som udelades når journalisten komponerer sin historie. Dermed opnås en baggrundsjournalistisk beretning, hvor 'fakta' er totaliteten af indtryk. Disse 'fakta' er ikke nødvendigvis dokumenterbare, de er netop indtryk, der skal give en virkning af, hvordan det må være at opleve de ting, som faktisk er sket. Da ingen kan have oplevet det altsammen, bliver synspunktet fiktionens alvidende fortæller, der kan være alle steder på én gang. Hvilket igen svarer til publikums oplevelse af TV som allestedsnærværende, ligegyldigt om der er nogen forbindelse mellem alle de steder, som TV kan transmittere direkte fra på samme tid (et klip fra Stockholm, en andet fra månen, og så herhjemme fra).

Faktion bliver således den faktiske historie, gengivet med en ekstrem realisme, der udspringer af TV-nyhedernes fragmentariske virkelighedsbillede, vi ser alt, men får ingen sammenhængsskabende forklaring, for der er ingen sammenhæng mellem Stockholm og månen, eller mellem de kommende mordere og deres kommende ofre i begyndelsen af »Med koldt blod«, de bringes 'tilfældigt' sammen. Den alvidende fortæller er derfor også uvidende, han er alle vegne i nuet, men han ved ikke, hvad der sker i næste sekund. Faktionen vil ikke give baggrunden for den faktiske historie, altså forklaringer, men baggrunden for journalistens historie, fragmenterne som historien komponeres over før den selv reduceres til et fragment i TV's store nyhedsmaskine.

Faktion beskrives ofte som identisk med den såkaldte new journalism, fordi stilen er den samme og skribenterne også for er stor del er de samme. Dog optræder faktion i romanform og dermed som fiktion, mens new journalism optræder i aviser og tidsskrifter og dermed som faktastof. Og det gør en forskel. Når faktionsromaner kan have omhyggelige beskrivelser og fuldt udfoldet dialog, så der det jo ikke fordi forfatteren nødvendigvis ved, hvad der faktisk blev sagt og hvilke sko personerne faktisk havde på, nej, det finder han selv på for at kunne få sin autentiske effekt igennem. Men når new journalism skribenter gør det samme, så er effekten en anden, så er det lyrik i den ellers tørre journalistik, skribentens personlige oplevelse af sagerne. Hermed indføres netop den personlige holdning i journalistikken, som man ville undgå i romanen.



Faktion og den globale landsby

Watkins' brug af TV-reportagestil som autentisk virkende effekt antyder, hvad det var for en virkelighed, der affødte eksperimenter med blanding af fakta og fiktion i 60'erne. Det var TV-virkeligheden: TV's forøgelse af nyhedsmængden, den øjeblikkelige og levende gengivelse af det skete, den neutrale billedstil, og TV's internationale rækkevidde, der bragte det fjerne tæt på, mens det foregik (med medieprofeten Marshall McLuhans ord »den globale landsby«). Alle andre medier fandt sig pludselig sat til vægs, folk labbede TV i sig som den skinbarlige virkelighed og sandhed. Populærfiktionen blev opsuget af TV og hostet ud i serieform, og den seriøse fiktion stod overfor en ny virkelighed, den TV-skabte, som var godt i gang med at ændre hele virkelighedsopfattelsen.

Et svar på denne udfordring er faktion (fakta/fiktion), den ikke-fiktive roman, hvis frontfigurer er en række amerikanske forfattere, bl.a. Truman Capote (»In Cold Blood«), Tom Wolfe (»The Right Stuff«) og Norman Mailer (»The Executioner's Song«) – nordiske repræsentanter er Thorkild Hansen og Per Olov Enquist (»Legionärerne«, filmatiseret). I den ikke-fiktive roman skildres en autentisk historie minutøst ned i alle detaljer som en ekstrem journalistisk (modsat teaterdokumentarismens historiske) dokumentation. Men ikke en dagbladsjournalistisk, aviserne kommer jo først på gaden dagen efter. Det var TV-journalistikkens her-og-nu, det gjaldt.

Den effekt kan dog ikke opnås gennem efterligning af TV's æstetik, den er simpelt hen for fattig i forhold til den kompleksitet i virkelighedsopfattelsen, som TV afstedkom

virkelighedens forskelle i den store narrative pølsemaskine, hvor alt kan puttes ind og komme ensartet ud. Eller rettere komme ud sorteret efter fiktionens stilretninger og ikke den oprindelige virkelighed former.

Logikken bider dog sig selv i halen. Dramadokumentaristerne er jo udmærket klar over, at de ikke giver den umiddelbare virkelighed, de pointerer netop synspunktet, vurderingen, holdningen, sådan som al fiktion gør. Dramadokumentarisme er i den forstand blot en særlig stil, en af fiktionens formler. Men som noget nyt og et opgør med andre formler, kan den naturligvis præsentere virkeligheden med nye øjne. Og med en klar holdning, som faktaformidlingen ikke har.

Det særlige i stilen kan eksemplificeres ved en sammenligning mellem to dramaer om samme emne, Watkins' *Krigsspillet* og Nicholas Meyers amerikanske *Dagen efter* (The Day After, 1983, ligeledes lavet for TV men også vist af TV i USA – herhjemme i biografen). *Krigsspillet* viser situationen, hvor bomben er eksploderet over en storby, folk og ting opløses eller slynges rundt, bygninger styrter sammen, alt er kaos og undergang, og det gengives som en TV-reportage, direkte transmitteret fra katastrofens centrum. Som sådan er (var) filmen et chok i sin umiddelbare gengivelse af den umiddelbare totalitet

Gloria Steinem tog med åbent sind i 1963 arbejde som værtinde i en Playboy-klub for at kunne beskrive miljøet indefra i en artikel i tidsskriftet *Village Voice*. Hendes oplevelser affødte en feministisk holdning, og det var holdningen, der udmærkede hendes »A Bunny's Tale«. Den er et tidligt eksempel på new journalism, og hun blev en af de førende repræsentanter for genren. Til gengæld kan man godt være i tvivl om holdningen i en af de første faktionsromaner, »Med koldt blod« fra 1965. Den beskriver to mordere fra mordenes udførelse, flugten, efterforskningen, jagten og retssagen frem til deres henrettelse (Capote var med hele vejen efter den første avisnotits om mordet). Bogens bevidst uengagerede, neutrale og detaljerede beskrivelser, uden forsøg på forklaringer, virkede sensationel på baggrund af den hårresende bestialske forbrydelse (og i kontrasten til fiktionens gængse psykologiske element, hvor personer gives motiver for deres handlinger). Men den provokerer også læseren til selv at spekulere over det 'hvorfor', som forfatteren udelader.

Der går en lige linie fra 60'ernes »In Cold Blood« til 80'ernes »The Executioner's Song«. De drejer sig ligesom mange andre faktionsromaner om grov kriminalitet, der står som billede på den ekstreme hang til selvrealisering, som prægede 60'erne, fra hippiebevægelse til statusræs, og som nu er vendt tilbage, igen på godt og ondt. Capote lancerede genren som bærer af den gode, rygende historie, Mailer løfter den til monumentale højder og bruger kriminalsagen som anledning til den totale Amerika-vision. Mange af nutidens docu-dramaer bruger på lignende måde kriminalitet med overordnet perspektiver.

Ligesom docu-dramaerne bevæger romaner over autentiske historier sig dog også ud i andre emner, bl.a. de politisk-historiske, og giver plads for mindre ånder med mere tvivlsomme intentioner, som f.eks. Nicholas Gage. Spændingsforfatteren Ken Follett forsøger i forordet til sin 1983-roman om gidsel-affæren i Iran, »Operation Ørneflugt«, at overbevise læseren om at *hans* virkelighedsbaserede beretning er endnu mere virkelig end anden fiktion: »Dette er ikke en »fiktionalisering« eller en »non-fiction roman«. Jeg har ikke »opfundet« noget. Det, De nu skal læse, er, hvad der virkelig skete.« Så er det jo ganske passende, at hans beretning bliver til en TV-film med Burt Lancaster som en anden Rambo og Richard Crenna som bagmanden, ligesom i *Rambo*.

Den første faktionsfilmatisering var Richard Brooks' *Med koldt blod* (1977), der var i sort-hvid og med allehånde skyggeeffekter og andre filmrealistiske virkemidler. Til gengæld er TV-filmene (bl.a. *A Bunny's Tale*, 1985, og *Manden der ville henrettes/The Executioner's Song*, 1982, der fik biografpremiere herhjemme) i typisk TV-stil uden særlige virkemidler. Så man kan sige at cirklen er sluttet fra faktionens TV-inspiration til TVs eget uanfægtede genbrug.

Semi-dokumentarismen

Inspireret af sit arbejde med dokumentarismen *March of Time* (1935-43) blev Louis de

Rochemont i USA umiddelbart efter krigen igangsætter af den såkaldte semi-dokumentariske filmbølge, den umiddelbare forløber for docu-dramaet. Time-Life koncernens *March of Time* var et månedligt filmprogram med journalistisk baggrundsorientering – svarende til TV-aktuel i dag – og selv om de semi-dokumentariske film ofte sammenlignes med den italienske neorealisme, så var det i modsætning til neorealismen en pointe, at filmene var baseret på virkelige historier (*Huset i 92. gade, Den nøgne by, Ring Northside 777* m.fl.). Det var kriminalfilm, stoffet var hentet fra FBI's annaler, og ideen og stilen blev videreført på TV i 50'erne i forskellige serier, hvoraf den kendteste er *Dragnet* (1951-59, produceret og ofte instrueret af Jack Webb, der også spillede hovedrollen som politisergeant Joe Friday). Hver episode sluttede med fortællerstemmens forsikring om, at »The story you have just seen is true. The names have been changed to protect the innocent«. Tilsvarende blev det meddelt i serien *The Naked City* (1958-63): »There are eight million stories in the naked city; this has been one of them«, en formulering, der var blevet berømt i filmen af samme navn, hvor det i sin tid havde været filmbølgens programerklæring (udformet af producenten Mark Hellinger).

Men otte millioner historier var ikke nok i det lange løb, og autenticiteten kunne ofte virke som en dårlig undskyldning for en tynd historie. Hvilket er baggrunden for Woody Allens vidunderlige parodi på stilen i debutfilmen *Mig og moneterne* (1969). F.eks. skildringen af den håbløse (Allen selv) bankrøvers familiebaggrund, hvor den dynamiske dokumentarfortællerstemme beretter om bedstefaderen, der tror han er kejser Wilhelm, »Her er nogle sjældne billeder fra anstalten« – og så ses nogle hoppende stumfilmoptagelser af den virkelige kejser Wilhelm.

Selv om autenticiteten ebbede ud, så havde TV en anden original kilde til bygge videre på. Halvtredserne kaldes amerikansk TVs 'gyldne æra' på grund af den nytænkning, som det nye mediums begrænsninger (man sendte direkte, video kom først frem 1958-59) inspirerede til. Og TV-teatret havde sin storhedstid med en strøm af tætte, realistiske dramaer, hvoraf en del også blev filmatiseret og dermed bragte en ny hverdagsrealisme med over i filmen, f.eks. Paddy Chayefskys *Marty*, J.P. Millers *Days of Wine and Roses*, Reginald Rose's *Twelve Angry Men*, Rod Serlings *Requiem for a Heavyweight*, Abby Manns *Judgment at Nuremberg* (16.4.1959, instr. George Roy Hill).

Det sidstnævnte er et af de mere absurde eksempler på datidens annoncørers indflydelse på programmerne (dengang ejede den enkelte annoncør hele programmet, i modsætning til nutidens spotreklamer fra forskellige firmaer). American Gas Association fik nemlig strøget ordet gas, det forekom uheldigt at produktet også kunne bruges til at slå seks millioner jøder ihjel med. Og det var hvad stykket drejede sig om, i skildringen af de allieredes krigsforbryderprocesser i Tyskland efter krigen. *Dommen i Nürnberg* er et af de første docu-dramaer i moderne form, og det benytter endda retssalen, sådan



Fra oven: Kirstie Alley t.h. som Gloria Steinem 1963 i *A Bunny's Tale* (85, instr. Karen Arthur). Scott Wilson og t.h. i skygge John Forsythe i *Med koldt blod*. James Stewart som investigative reporter i *Ring Northside 777* (1948, instr. Henry Hathaway).

Retssalen i *Kramers Dommen i Nürnberg*, Maximilian Schell som forsvareren, Richard Widmark som anklageren, Burt Lancaster og Torben Meyer som anklagede.



som det siden er blevet almindeligt. Stanley Kramer, der som nævnt lavede filmversionen, havde i øvrigt allerede prøvet formen i den gumpetunge *Solen stod stille*, 1960, om 'abeprocessen' 1925 – sydstatsretssagen om Darwin versus Bibelen, der nu ser ud til at skulle gentages i Norge.

TV-æstetikken

Autenticiteten i historierne blev undtagelsen i 60'erne, dér koncentrerede man sig – i bedste fald – om mere generelle perspektiver, som er fiktionens gebet. Men den semi-dokumentariske stil overlevede og blev en slags normalæstetik, fordi den i 50'erne havde været ideel for TV's primitive teknik, der kun tillod affotografering, hvad enten det filmede foregik i virkeligheden eller var opført til lejligheden. Den dårlige tekniske gengivelse begrænsede yderligere spillerummet, og resultatet var, at det alt sammen kom til at ligne hinanden.

Konkret medførte begrænsningerne, at TV overalt i verden opdyrkede et billedsprog, der søgte mod midten og undgik ekstreme. Det drejede sig om at gengive så tydeligt som muligt, hvad der foregik foran kameraet, medium shot'et favoriseredes fordi teknikken hverken kunne opnå (filmens) rumvirkning og detaljerigdom i store totalbilleder eller intensiteten i ultranærbilleder. Skærmens størrelse og billedafskæring passede bedst til små rum og til de 'talende hoveder', som den dag i dag præger nyhedsprogrammer, quiz'er, talkshows og megen TV-dramatik. Også belysningen tilstræbte det klare billede i 'broadcast-kvaliteten's hellige navn, man undgik helst skyggevirksomheder og lignende dramatiske virkemidler, ikke alene på grund af tekniske svagheder, men også fordi publikums brug af mediet hjemme i den oplyste dagligstue er mere adspredt end i biografens mørke rum. Man skal kunne følge med, selv når man ikke rigtig følger med, billedsproget undgår virkninger, der forudsætter en koncentration, som ikke er til stede.

TV-billedernes typiske dybdeskarphed



(uden rumvirkning og uden fokusering på bestemte planer i rummet) kan sammenlignes med den tidlige stumfilm, hvor alt i billedet var lige skarpt eller rettere lige uskarpt, fordi teknikken ikke besad variationsmuligheder. Og fortællesproget som helhed svarer til 30'er-filmens, hvor det tunge lydudstyr vanskeliggjorde større kamerabevægelser og andet hittepåsomt. Den skræbende billedside medførte således, at TV's oprindelige tilknytning til radioen (det var overalt radioselskaber, der tog TV op – som radio med billeder) blev fastholdt æstetisk, og hovedvægten blev lagt på talen, hvilket stadig er tilfældet – fra *Dollars* til TV-avisen.

Men når TV fortsat forekommer æstetisk puritansk, trods en rivende teknisk udvikling, så skyldes det et valg. Man holder fast ved sin tradition og sit publikum, billedsproget må ikke distrahere og slet ikke problematisere (tænk bare på forvirringen, da dele af *Hjemstavn* (Heimat) var i sort-hvid – var apparatet gået agurk eller hvad?). Derfor virker den oprindeligt teknisk begrundede begrænsning i dag som en selvpålagt begrænsning, og den oprindelige kreative udfordring har længe været afløst af vranten modvillighed mod nytænkning, forstærket af de store TV-selskabers – ikke mindst de offentlige – tunge bureaukrati og autoritære tillukket-hed.

Den almindelige TV-æstetik medfører, at det snævert indholdsmæssige – i handling, kropssprog og tale – træder klart, nærmest 'uforstyrret' frem. TV-dramatik og TV-dokumentarisme forekommer derfor ved sammenligning med film-ditto mere flad og klischefyldt, men sammenligningen kan også skygge for gode programmets kvaliteter. Det er lidt på samme måde som med klassikeren »bogen var nu bedre« – hvad den selvfølgelig altid er, hvis man bedre kan lide at læse bøger. Det er ganske enkelt ikke de samme ting, der virker i forskellige medier. Da TV nu engang sender biograffilm, er sammenligningen film/TV jo oplagt, men egentlig er der mange film, der slet ikke er egnet til TV-visning og som *kun* fungerer i en biograf. Og det kan man vel ikke slå TV-produktioner i hovedet med!

Biograffilm, der lægger hovedvægt på handling, kropssprog og tale kan virke godt på TV, mens filmsprogligt mere avancerede film mister helt afgørende effekter og kan blive ganske uforståelige. F.eks. mistede *Eksorcisten* (1973) hele sin stemning af noget overnaturligt, så man sad tilbage med den ret åndsvage handling. Og i TV-visningen af *Fuglene* (1963) manglede den konstant foruroligende elektronlyd (der er lagt i kanten af det menneskeligt hørbare område), ligesom det nærmest var umuligt at registrere de udspekulerede skift i synsvinkel, der fører handlingens fugleangreb igennem billedsprogligt til filmens grundtema om normalitetens opløsning. Når biograffilm således kan blive helt meningsløse på TV, så er det nok meget fornuftigt, hvis TV-produktioner ikke forsøger sig den vej, men i stedet prøver at udnytte virkemidler, der kan fungere på TV. Dem er der til gengæld flere af, end man skulle tro ud fra det almindelige repertoire.

Det påstås af og til (bl.a. i reklame-TV debatten herhjemme), at reklamerne og pro-

grammerne ligner hinanden. Det gjorde de dengang produktionsvilkårene var de samme (hvor begge dele blev sendt direkte), og de billige, lokale reklamer skiller sig heller ikke ud i dag. Men de dyrt producerede mærkevarereklamer, hvor 30 sekunder kan løbe op i lige så meget som en hel en-times serie-episode (som typisk koster 3-5 millioner kr.), er ellers det eneste på TV, der har haft en helt original og avanceret stil – the greatest stories ever sold – indtil rockvideoerne kom frem for 4-5 år siden (*Miami Patuljen* er den første serie i dén stil). Det karakteristiske er ellers netop, at alt *andet* ligner hinanden, hvad enten det er fakta- eller fiktionsprogrammer.

Den autentiske effekt

TV-æstetikens prunkløshed er med tiden kommet til at forme vort virkelighedsbillede ganske på samme måde, som man indtil for blot 15-20 år siden (hvor TV fik farver) oplevede sort-hvid som mere realistisk end farver. Ret absurd – hvem ville spise en sort-hvid appelsin? – men alligevel forståeligt, når man tænker på, at dokumentarfilm, biografernes gamle nyhedsjournaler, TV's nyheder og pressens fotos altid havde præsenteret virkeligheden i sort-hvid.

TV's præsentation af alt muligt i samme tilstræbt neutrale stil fører til, at denne stil opfattes som helt neutral – som om virkeligheden udspiller sig nærmest ubearbejdet foran vores øjne (dårligt bearbejdede debatprogrammer og det meget fyldt i langstrakte serier m.v. ligger også tættere på det løst strukturerede dagligliv end et komprimeret drama). TV skaber således i sig selv en ny 'som om' effekt, et nyt 'make believe' univers, svarende til fiktionens, men med den yderligere virkning, at den dramatiske konstruktion, fiktionens kompression, forekommer fraværende. Det virker i højere grad som en autentisk virkelighed, der åbner sig på TV, snarere end blot den virkelighedsillusion, som vi går med på i fiktionen.

Banale amerikanske lægeserier såsom *Marcus Welby M.D.* (1969-76) med Robert Young og *Dr. Kildare* (1961-66) med Richard Chamberlain blev af mange tilskuere opfattet som så autentiske, at man skrev til dr. Welby og dr. Kildare for at få råd mod fodvorter og flimmer for øjnene, mens Young og Chamberlain nærmest var ukendte. Fiktion på TV lever både på fiktionens 'som om' og TV's 'som om'. Nogle programmer har gjort en dyd af nødvendigheden og har dyrket det realistiske, men næsten ingen af de øvrige programmer forekommer urealistiske, det har de ikke opfindsomhed nok til.

To af amerikansk TV's hovedværker, krimiforfatteren Earle Stanley Gardner's *Perry Mason* (1957-66) og TV-realisten Reginald Rose's *Preston og søn* (*The Defenders*, 1961-65), ligner hinanden til forveksling, selv om Perry var en fornøjelig og ganske utroværdig konstruktion, og Preston en hårdtslående samfundsrevser, der oven i købet kunne tabe en sag – hvis det var i en god sags tjeneste – som i en episode med Jack Klugman som en sortlistet forfatter. Selv ikke Preston kunne klare retssystemet i dette første opgør i fiktionsform med McCarthys kommunistfølgelse. Serien om *Kojak* (1973-78) lignede

enhver anden politiserie fra tiden, selv om den indledende TV-film, *The Marcus-Nelson Murders*, faktisk var et stærkt docu-drama, skrevet af Abby Mann og baseret på den autentiske Wylie-Hoffert mordsag fra 1963. Hverken fiktionens realisme (Rose) eller docu-dramaets virkelighed (Mann) kunne skære igennem det virkelighedsbillede, som TV havde i forvejen – de virkede simpelt hen ikke mere realistiske/autentiske end *Perry Mason* og *Dr. Kildare*.

Hvor TV tidligere klart måtte vurderes som æstetisk sekundær i forhold til filmen er billedet nu ved at vende. TVs realisme har fået et sådant gennemslag hos publikum, at også biograffilm må anerkende TVs normal-æstetik. For at virke hverdagsrealistiske må de benytte TV-æstetik, som det sker i f.eks. *Kramer mod Kramer* (1979) og lignende dramaer. Derfor er det også oplagt, at docu-dramaet måtte finde sit væsentligste hjemsted på TV. På den ene side skiller det sig ikke æstetisk ud, selv om det er en ny genre, det ligger endda i forlængelse af retssalsdramaet, der var originalt og ikke som TVs øvrige genrer hugget fra filmen eller radioen. Og på den anden side kan det kreativt bygge videre på TVs indarbejdede autentiske effekt. Foreningen af docu og drama er en logisk videreudvikling af TVs traditionelle sammenblanding af to programtyper, fakta og fiktion, i programlægningens hultertilbulter.

Drama og reportage

Men docu-dramaet kan også kritiseres for at føje spot til skade. Når det placeres midt i blandingen af alt muligt, så ligger det jo lige oven i TV-nyhederne, der angiveligt præsenterer den virkeligt sande historie, vel at mærke om den samme sag. Da jeg boede i USA, så jeg i 1981 docu-dramaet *People vs. Jean Harris* om retssagen mod en kvinde (spillet af Ellen Burstyn), der blev dømt for at have myrdet sin elsker. Det blev sendt blot ni uger efter sagens afvikling i virkeligheden og i aviserne og TV-aviserne. Ni uger!

Dramaet var fremragende, det udnyttede til fulde TV-æstetikens iboende realisme ved at undgå rekonstruktion og holde sig inden døre, i retssalen, hvor historien opleves gennem vidneudsagnene, først og fremmest Jean Harris' egen beretning om, hvad der var hændt. Hendes fortvivlelse og ærlighed

gik lige ind, takket være Burstyns fabelagtige spil, og ingen kunne være i tvivl om, at hun talte sandt og dommen var et justitsmord.

Men hvad er det jeg siger, der var ingen rekonstruktion? Selve mordet var ikke rekonstrueret, for filmen havde jo ikke en morder, når den mente at den dømte var uskyldig. Men retssagen var dog rekonstrueret, blot på en sådan måde, at det lige så vel kunne have været en autentisk optagelse fra retssalen, klippet sammen og sendt tidsforskudt. Ni uger er ikke meget.

Den virkning var en af dramaets stærke sider. Men den flotte dramatiske effekt var ikke blot og bare en effekt i et stykke fiktion, hvor man kunne have nydt den alene for dramaets skyld og måske tilmed have overvejet noget principielt om retssystemets svagheder (som hos *Preston og søn*). Næh, effekten gjorde, at jeg købte budskabet, og budskabet frikendte en faktisk person. Perspektivet er her lidt anderledes end i tilfældet med Jane Horney-serien. *Jane Horney* kunne ikke forveksles med en aktuel reportage. Når docu-dramaet er så aktuelt, at det ikke er til at skelne fra reportagen, så er det heller ikke bagefter til at huske, hvorfra informationerne stammer.

Horney-serien gik egentlig kun historikerne i bedene, men Harris-film greb ind i den eksisterende virkelighed. Som sådan var den et subjektivt udsagn, der kunne bringe kludder i vores opfattelse af sagen, som vi ellers alene kendte fra pressens dækning. Og pressens dækning er jo objektiv. Når der kan rejses tvivl om sandheden i et docu-drama, så behøver det ikke at være fordi det fanges i en direkte løgn. Nej, det er fordi det baserer sig på en vurdering, det er ikke 100% objektivt. Men er pressen det?

Da von Bülow-sagen kørte, spurgte TV folk på gaden, hvad de mente, var han skyldig eller ej? Det var der delte meninger om. Der var som nævnt også delte meninger i retten, først blev han dømt, så blev han frikendt. Der er nok ikke andre end ham selv, der ved hvad sandheden er. Alt andet er vurderinger. Det gælder også pressens dækning. De rent objektive ting er få, en siger et, en anden noget andet, og for at det skal blive til en historie må det kædes sammen, det væsentlige fremhæves, det ligeegyldige udelades. Hvad der er væsentligt og hvad der er ligeegyldigt er journalistens eller redaktørens

vurdering. De behøver ikke at lyve, men de kan tage fejl.

Når pressens dækning fremstår som objektiv, skyldes det delvis en konvention – vi har for vane at godtage pressens udsagn – og delvis journalisternes almindelige hæderlighed. Og sluttelig, at pressen sjældent gør opmærksom på, at den foretager en vurdering. Kan man ikke være objektiv, så kan man altid lade som om man er neutral. Hvis vi ikke skal godtage docu-dramaets dækning, så bør det i hvert fald ikke være fordi filmfolkene gør deres vurdering klar. Det, der kan opfattes som docu-dramaets svagheit i forhold til pressen, kan også opfattes som dets styrke.

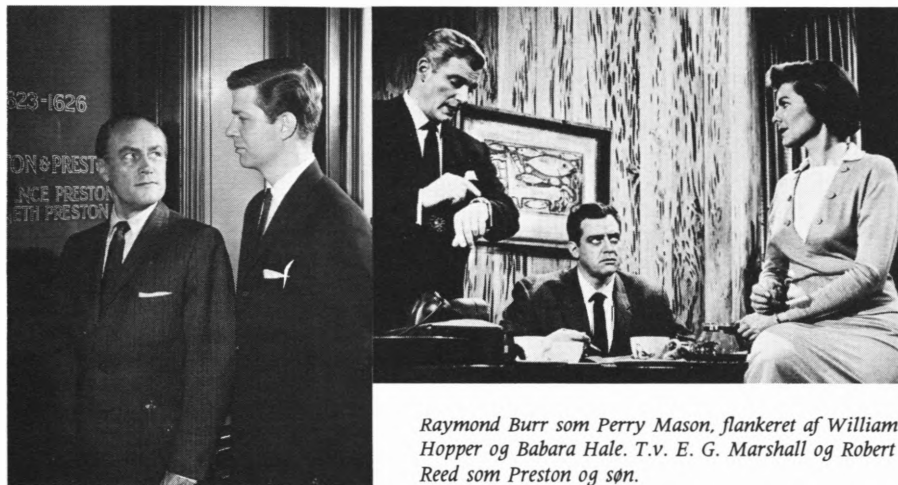
3. Genren o



TVs familier

Alle de store, indflydelsesrige amerikanske familier er der skrevet biografiske bøger om. Kennedy'erne, Vanderbilt'erne, Carrington'erne, Rockefeller'ne. Nogle af dem er der lavet film om, men hvis der er nogle, som der ikke er lavet TV-film eller serier om, så er de nok ikke så indflydelsesrige alligevel. Det er som den blå bog.

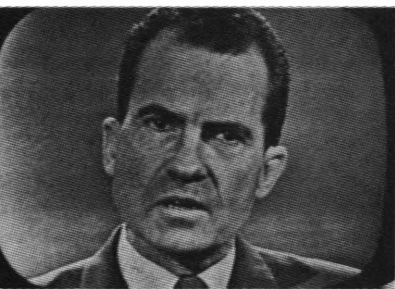
Tele/filmografien over Kennedy'erne løber op i mindst en snes titler, fra filmen *PT 109* (1963) om John F. under krigen og TV-filmene om hans første politiske kampagne i 1946, *Johnny, We Hardly Knew Ye* (77) over diverse føljetoner om præsidentårene og om Roberts rolle (*Blodfejde*, 83, og *Robert Kennedy and His Times*, 85) til TV-film om Cuba-krisen, om *Young Joe, The Forgotten Kennedy* (77) og om *Jacqueline Bouvier Kennedy* (81), samt om mordet i Dallas, *Ruby and Oswald* (78) og *The Trial of Lee Harvey Oswald* (77, teorierne om mordet, behandlet i fiktiv ramme, hvis nu der havde været en retssag). Og familien optræder endda i fiktiv form, f.eks. i føljetonen *Magt og afmagt* (Captains and the Kings, 76) om far Josephs ankomst til USA fra Irland, hvor navnene er ændret, men personerne genkendelige. John F. optræder også som sig selv (autentisk klip) i filmen om USAs rumfartsprogram, *Mænd af den rette støbning*, hvor de øvrige autentiske personer portrætteres af skuespillere. Carrington'erne er portrætteret i evighedsføljetonen *Dollars* (Dynasty) og der er lige udgivet en bog om dem: »Dynasty: The Authorized Biography of the Carringtons« med alle de nødvendige facts, Blakes skummer og skjortemærke, ægteskaber og børn, familiens boligforhold og spisetider, og olieselskabets historie fra starten i 1959.



Raymond Burr som Perry Mason, flankeret af William Hopper og Babara Hale. T.v. E. G. Marshall og Robert Reed som Preston og søn.



Den store verden



Carrington'erne findes ganske vist kun i TVs blå bog, men de fører sig frem i ugebladens sladderspalter, i reklamer og i TV-nyhederne ganske som Gloria Vanderbilt, hvis opvækst skildres i serien *Little Gloria, Happy at Last* (82), mens hun selv anbefaler sine designerjeans i TV-reklamer. J.R. fra *Dallas* optræder lige hjemmevant på skærmen og på avisernes forsider, jfr. Ekstrabladets »I aften bliver dette dumme svin skudt«. For den yngre generation og folk udenfor USA er også Kennedy'erne 'kendt fra TV', Martin Sheen er mere John F. end han selv idag næsten 25 år efter sin død. Og Reagan fører sig frem som optrådte han i en film (med dialogcitater og historier hentet fra film), enhver politiker lever eller dør på sit TV-image. Kennedy var den første præsident, der vandt valget i kraft af sin TV-optræden, hvor han virkede rolig og velsoigneret, mens modstanderen i debatten for åben skærm, Richard Nixon, virkede febrilsk og usoineret. Det var TVs billede, ikke nødvendigvis virkeligheden realitet, men grænsen mellem TV-virkeligheden og den anden virkelighed ser ud til nærmest at være en fiktion, noget, som nogen en gang imellem klynger sig til, når suttekluden er til vask.

Den anden virkelighed

Hvad der ofte glemmes i diskussionen om medierne er denne anden virkelighed. Det overses, at den ikke eksisterer som noget rent objektivt, hvor medierne bare kan tage for sig af retterne og subjektive og forplumre efter behag. Medierne danner ikke kun et billede af en ellers uberørt virkelighed, derimod er de en aktiv del af virkelig-

Til venstre: Kennedy og Nixon 26.9.1960 under den første af de fire Great Debates på TV. Ovenfor t.v. Martin Sheen som Kennedy den skæbnsvangre dag i *Dallas*, 22.11.1963, i serien *Kennedy* (1983). T.h. Ekstrabladets spiseseddel 2.4.1982, hvor et andet attentat kaldte de store typer frem.

heden, de er simpelt hen så uløseligt forbundet med den, at man kun som tankeeksperiment kan forestille sig vores verden renset for mediernes formidling af den. Den virkelighed, vi lever i, eksisterer kun for os i kraft af vores opfattelse af den, vores sansning og forståelse af den. Og den er og bliver subjektiv, forskellige mennesker og kulturer forstår tingene forskelligt.

Denne forskellige sansning og forståelse kan ikke reduceres til en misforståelse, den udgør vores virkelighed. Objektivitet er det, som vi bliver enige om, og vi bliver typisk enige ved at opstille nogle fælles kriterier, som vi beslutter os for at være enige om. Som et gammelt kinesisk ordsprog siger: »Hvis én mand er på galt spor, opdager alle det. Hvis alle er på galt spor, er der ingen, der opdager det«. Der er ingen objektiv virkelighed til at fortælle det, kun vores egen vurdering af, hvad der er det rigtige eller det forkerte spor.

Derfor kan det være ligegyldigt for den medieformidling, der er tale om f.eks. i forbindelse med Kennedy'erne og Carrington'erne, om de eksisterer uden for medierne eller ej. Det, vi som publikum bruger dem til, er at udtrække nogle livserfaringer, debattere nogle livsværdier, forme nogle holdninger til tilværelsen, kort sagt til at vurdere vores egen virkelighed i stort og småt. Til det formål er det ganske underordnet om skærmmodellerne er autentiske eller ikke. De idealer, der stilles op i medierne, er nemlig faktiske. Vores kritiske potentiale ligger ikke i at skelne mellem idealernes formidling i fakta-præget eller fiktionspræget form, men i at vurdere om de er noget for os.

Kennedy'erne har naturligvis haft større direkte indflydelse på udformningen af USAs politik end Carrington'erne, men det er ingenlunde sikkert at de har større indflydelse på opfattelsen af, hvordan den – og the American Way of Life – bør være og dermed for vurderingen af dens værdi. Selv om Carrington'erne ikke er autentiske, så er deres livsværdier lige så virkelige som Kennedy'ernes. Afvises Carrington'erne som blot og bart medieskabte f.eks. fordi man ikke

kan lide deres livsværdier, så afskrives samtidig det niveau, hvor man former en mening om tilværelsen som f.eks. kunne indeholde nogle bedre livsværdier end Carrington'ernes, eller Kennedy'ernes, eller nabovens.

Før og efter

Diskussionen om kunstens forhold til virkeligheden begrænser sig ofte til spørgsmålet om kunstens gengivelse af en præeksisterende virkelighed. Men der er også kontante eksempler på virkelighedens 'efterligning' af kunst, (og mindre kontante eksempler på kunst, der netop 'forudser' og advarer med en hel samfundsudvikling, f.eks. Orwells »1984«). Katastrofefilmen *Det tårnhøje helvede* (1974) beskriver en hotelbrand, dens årsager og forløb, og seks år efter skete det virkeligt. Katastrofebranden i Las Vegas' MGM Grand Hotel svarede ned i forbløffende mange detaljer til filmens. Et par uger efter premieren på *Kina Syndromet* var Harrisburgs A-kraftværk ved at brænde ned til kineserne, og igen var ligheden mellem fiktion og fakta slående.

Måske var filmfolkene synske, men der er også den mulighed, at de havde analyseret eksisterende fakta og var kommet til den vurdering, at katastrofen kunne ske, ud fra nogle bestemte forudsætninger. Derfor behøvede den ikke at ske – hvis forudsætningerne ikke faldt på plads – men filmfolkernes vurdering tilføjede et perspektiv på forhåndenværende fakta, et perspektiv, som disse fakta åbenbart ikke selv indeholdt, siden virkelighedens involverede kunne komme til et andet resultat. I disse tilfælde bekræftede begivenhederne tilfældigvis filmfolkernes vurdering, samt advarer fra anden side (miljøfolk m.v.), som heller ikke var blevet taget seriøst.

Støtter man sig alene på 'fakta' og 'objektiv virkelighed', så forskriver man sin sjæl til eksperter og ser bort fra, at man alligevel selv i praksis vælger, hvilke eksperter, hvilke fakta og hvilken objektivitet, man vil tro på, for eksperterne er rygende uenige og fakta og objektivitet afhænger af en vurdering og et perspektiv, som *noget* skal komme op med, os selv eller andre. Fakta og objektivitet kan ikke være altings målestok, faktisk kan det netop ikke være målestokken, den findes i idealer, værdier, utopier, hvor fantasi og ikke dataophobning er drivkraften.

Derfor er fiktion ikke mindre vigtig end faktaformidling, ofte vigtigere. I fiktionen drejer det sig om vore livsværdier, idealer, som er det, vi danner vores livsholdning efter og dermed også de kriterier, vi bedømmer og vurderer fakta efter. Fiktionen bevæger sig på det plan, hvor vi former vores virkelighedsopfattelse. Faktaformidlingen gør det kun i det omfang, hvor vurderinger indgår, og det er netop pressens og historikernes ømme punkt. Hvordan være objektiv, når man er nødt til at være subjektiv for at få mening i tingene?

Det er tankevækkende, at *Det tårnhøje helvede* og *Kina Syndromet* kunne have været docu-dramaer, såfremt de var blevet lavet efter Grand Hotel branden og Harrisburg ulykken. Trods forskellen i deres kunstneri-



Cliff Robertson i John F. Kennedys sko i P.T. 109 på natpatrulje, instr. Leslie H. Martinson.

ske kvaliteter iøvrigt, så havde de begge i kraft af den fiktive udformning et perspektiv, der nåede ud over handlingens konkrete emne og tingenes blotte eksistens. Det er fiktionens styrke i det hele taget, at den ikke er begrænset til gengivelsen af det velkendte, det på forhånd givne, det allerede skete, men kan fabulere over vores eksistens på alle leder og kanter, fra de grimme konsekvenser af rablende dumhed (*Dr. Strangelove* kunne aldrig være et docu-drama, men den kunne blive virkelighed) til livsbekræftende skæg og ballade med den optimisme, der skal til for at det overhovedet er værdt at stå op om morgenen. Derfor ligger også docu-dramaets styrke i den kunstneriske bearbejdning med fiktionens virkemidler, men desuden kan det fastholde konkrete begivenheder, som påvirker os direkte, men som let drukner i nyhedernes daglige staccato.

Docu-dramaet på verdensarenaen

Docu-dramaet er ikke kun i æstetisk forstand formet af og til TV. Docu-dramatiske genrer i andre medier har en tilknytning til TV, som går langt ud over inspiration fra TVs docu-dramaer, og grunden til genrens fremmarch på TV må ligeledes søges udenfor genren selv. I presset af begivenheder i den store verden, og i presset af informationer og oplevelser fra medierne.

Vort århundrede er præget af først og fremmest to ting. En samfundsmæssig og teknisk udvikling, der i en malstrøm blander radikale fremskridt og uoverskuelige katastrofer, som breder sig fra det lokale til det verdensomspændende, så begivenheder ét sted trænger direkte ind i hverdagen helt andre steder (fra Tjernobyl til mine kødgryder, fra krig i Mellemøsten til terrorbomber i København). Og en medieudvikling, der ikke kun er en følge af, men også en forudsætning for den samfundsmæssige og tekniske udvikling, og som tilsvarende har bredt sig fra det lokale til det verdensomspændende.

Medierne har øget informationsudvekslingen til det ganske uoverskuelige i omfang og har gjort lokale begivenheder internationale, eller rettere gjort den lokale begivenhed nærværende også i alle andre lokalsamfund.

Dermed er ikke kun flere fremskridt og katastrofer mulige i kraft af udbredelsen af viden om, hvordan de opnås, men de er også nærværende for menigmand. Vi ved simpelt hen så meget mere om, hvad der sker rundt omkring, at indtrykket af de faktiske begivenheder forstærkes umådeligt i forhold til, hvad man tidligere har set. For blot 100 år siden rejste næsten ingen udenlands, og man kunne ikke opleve tingene gennem levende billeder. Både den store verden og den nære verden er blevet mere påtrængende.

Vores verden og vores verdensbillede er ændret radikalt på 100 år og specielt siden 2. verdenskrig, hvor TV kom til og det hele blev præsenteret hjemme i stuerne. Og TVs ekspansion har ikke alene bragt verden inden for hjemmets fire vægge, men har også bragt vores gængse opfattelse af medierne ud i en ny virkelighed, hvor bl.a. traditionelle genrer kommer til kort. Dataophobningen og fragmenteringen af tingene i nyheder, som ingen – heller ikke journalisterne – har baggrundviden til at få mening i, har begrænset informationsværdien i takt med forøgelsen af informationsmængden. Det er ikke flere informationer, der er brug for, det er heller ikke mere baggrundviden, for hvem kan rumme det? Nej, det er et sammenhængende og nærværende perspektiv i både udvælgelse og præsentation.

Fiktionen tilbyder et sådant perspektiv. Alligevel virker den forbavsende modstandsdygtig over for ændringerne i verden udenfor den selv (ganske ligesom nyhedsformidlingen). Romaner, teaterstykker, film og TV-serier fortæller historier som de hele tiden har gjort og genbruger hinandens historier i det uendelige (ligesom nyheder og information gentager de klassiske gode historier og stirrer sig blind på traditionelle magthierarkiers top, tænk blot på de intetsigende billeder af statsmænd, der stiger ud af limousiner!).

Uden at det enkelte værk behøver at være dårligt, breder der sig et indtryk af trivialisering over den uhyre mængde værker, som synes at sløve publikums fornemmelse for de forskelle, der vitterligt er. Men forskellene er måske heller ikke så store mere, måske skal man have større forudsætninger for at se dem end før. Da biograferne tabte det store familiepublikum til TV, fik filmen et helt nyt potentiale i henvendelsen til et specielt filminteresseret og dermed mere motiveret publikum. Denne udfordring er nok ikke taget op i tilstrækkelig grad, filmene skal jo også sælges til TV. En ny verden presser på, men de gamle genrer går i tomgang.

De nye bølger i europæisk film for 25-30 år siden ruskede op i tingene, både gammel og ny filmkunst blev værdsat ud over de snævert filminteresseredes rækker. Lige siden har man kikket efter lignende fornyelser, og er blevet skuffet. For det første fordi de ikke er kommet: når vi ser så få franske og italienske film i Danmark, så er det ikke kun fordi det danske filmmiljø er sløjt, men nok så væsentligt fordi der ikke laves gode film mere i de pågældende lande, de er helt trådt bag af dansen. For det andet har man kikket efter fornyelser, der netop lignede de gamle, og derfor i mindre grad været åben over for egentlige nybrud.

Og en tredje ting er, at vores kultur i stadig højere grad får sit kraftcenter i USA, i takt med dette lands øgede teknologiske førerstilling og dynamiske udvikling. De medieimperialistiske konsekvenser skaber en naturlig reaktion i Europa som kunne være sund, men som for det meste har givet sig udslag i sur fornærmethed og kamp for alene at bevare den gamle kultur (mon ikke de flestes pladesamlinger består af en blanding af moderne amerikansk musik og klassisk europæisk?). De amerikanske fornyelser får derfor mindre gennembrud i den kreative, inspirerende boldgade end de – og vi – fortjener, mens triviprodukterne går lige ind. F.eks. viser dansk TV gerne *Dollars* og prøver selv at lave situationskomedier i amerikansk trivialstil. Men man viser hellere den korte franske version af serien om *Vietnams historie* end den lange amerikanske, der ifølge nyhedschef Lasse Jensen (i den efterfølgende debatudsendelse) er mere dybtgående. Fransk er fint, amerikansk er ikke, selv når det er det.

Docu-dramaet kan ikke siges at være en rent amerikansk opfindelse, ligesom det ikke er skabt alene af TV. De gennemæssige forudsætninger findes i nok så høj grad i Europa og i andet end TV. Men det er amerikansk TV – og hverken europæisk TV, eller andre medier – der har udviklet genren til dens nuværende form, givet den udbredelse og potentiale. Og docu-dramaet er en af de få nyskabelser i tidens medie billede med et potentiale. Docu-dramaet kan eliminere svagheder i både faktaformidling og fiktion ved at kombinere styrken fra begge. Imødekomme behov for nærværende emner og give dem perspektiv. Eller det kan jukke videre i svaghederne fra begge dele. Som sådan rummer genren både den store kreative udfordring og alle muligheder for tomgang.

Den virkelighed, der stråler fra mine kødgryders gullasch eller fra skærmen i nyhedernes meningsløse småstumper, er det råmateriale jeg kender i forvejen og som der kan digtes videre på. Jeg er i høj grad interesseret i at høre noget meningsfyldt, sammenhængende og perspektivrigt om det. Men materialet må respekteres – der er grænser for den frie bearbejdelse og for den kunstneriske udfoldelse, dramaet må ikke blive utroværdigt eller uhæderligt, så ryger pointen.

Derfor er docu-dramaet ikke en erstatning eller afløser for fiktionen, men nok en udfordring. Som TV er en trussel mod biograf-film, der samtidig kan frigøre filmkunsten for familieunderholdningens forpligtelse, kan docu-dramaet skære en kraftig bid af fiktionens traditionelle lagkage men samtidig presse resten i retning af det, fiktion er bedst til, fantasiudfoldelse. I stedet for en grød, hvor alting rodes sammen, kan fiktionen – som eventyret i gamle dage – koncentrere sig om visioner, eksperimenter og fantasi, der giver os nye øjne at se verden med.