

Fra kulisserne

Om tv-serien »Snart dages det...«

Af Poul Vitus Nielsen

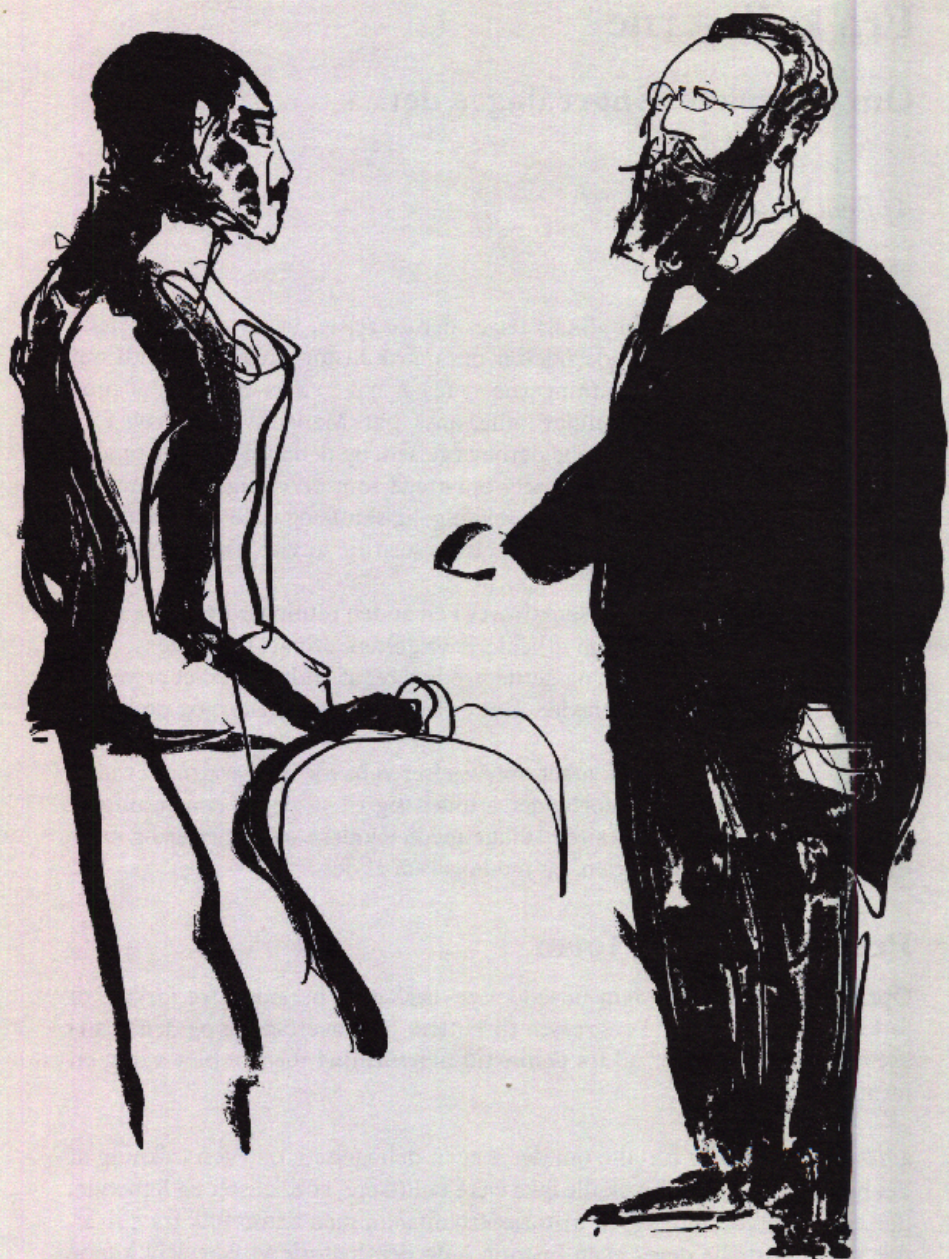
Meget af den debat serien »Snart dages det...« rejste, bar præg af, at der i dansk TV vises alt for få udsendelser om dansk historie, og alt for lidt om arbejderbevægelsen. Forventningerne synes at have været helt ude af proportioner med hvad der er muligt – eller ønskeligt. Mange synes at have forventet, at nu kom serien om arbejderbevægelsen, og denne skulle helst indeholde lige netop, hvad hun/han selv opfattede som de vigtigste pointer og den rigtige indfaldsvinkel. Vi måtte selvfølgelig skuffe og udløste måske derefter vrede, for nu var arbejderbevægelsens historie jo vist – og det var den forkerte historie.

Konklusionen *kunne* også perspektiveres i en anden retning: vi vil have mere historie i fjernsynet – også om arbejderbevægelsen. »Snart dages det...« var ét indlæg – vi vil have mere, og gerne produceret af andre. Mediet er velegnet, og der er uanede muligheder. Det er billige produktioner, og de har et stort publikum.

Denne artikel handler om, hvilket overvejelser vi havde med serien – hvad vi ville med den, og hermed forholder artiklen sig til en del af den fremførte kritik. Herudover behandles forskellige medietekniske overvejelser og erfaringer fra arbejdet med serien, og modtagelsen af den.

Periodisering og form

Oprindeligt ville vi lave fem udsendelser dækkende perioden fra førkrig til førkrig – altså fra 1920-kongressen til Hitlers magtovertagelse og den spanske borgerkrig. Det var ud



Fotografen var ikke til stede i 1913, da Stauning var til samtale med Christian X om en socialdemokratisk regeringsdeltagelse. Tegning Eiler Krag.

for at lette forståelsen samt dækning af klip). Vidnernes ansigter skulle få lov at fortælle deres egen historie.

b. *en fortæller* der speakede vores udlægning af historien – vores fortælling. Ikonografien skulle være samtidige film, fotografier, malerier, tegninger, aviser, løbesedler m.v., og hvor dette ikke kunne lade sig gøre skulle der produceres tegninger, som skulle være i skarp kontrast til den øvrige ikonografi, så ingen var i tvivl om, hvilke illustrationer der var kilder, og hvilke der var fremstillinger – for nu at bruge kildekritikhistorikeren Erslevs terminologi.

c. *fremmede stemmer* (skuespillere) der citerede kilder, og dermed var adskilt fra ovennævnte tolkninger. Ikonografien her valgtes efter samme principper, som anført under b. I skuespillernes stemmeføring ligger dog et væsentligt element af tolkning, som voldte os stort besvær og mange omoptagelser. (I parentes skal bemærkes, at ikke alle stemmer lykkedes helt tilfredsstillende i forhold til vores krav om troværdighed).

Gennem denne skarpe opdeling mellem vores tolkning, andres tolkning og kilder – både på lyd og billedside ønskede vi at opnå ro over filmene, samt troværdighed hos seerne.

Den valgte tidsafgrænsning, der også havde været lig med Staunings epoke, blev ændret efter optagelserne var påbegyndt, på direktiv fra TV-K, således at perioden 1871 til 1910 også kom med. Dette gav nogle problemer med hensyn til vidne- og billeddækning, der aldrig blev tilfredsstillende løst. Dels var der jo ingen levende mennesker, der selv havde oplevet den tidlige periode, og vi måtte ty til nogen, der havde læst sig til fortiden (fx. Jens Engberg og Hardy Hansen). Dels var de fotografiske billeder alt for få og spredte, så vi måtte ty til tegninger, litografier og malerier i et uhensigtsmæssigt omfang. Disse er i sig selv fremragende til ikonografi, men stilrenheden manglede, og bl.a. var kontrasten til Eiler Krag's tegninger utilstrækkelig. Dvs. vi havde svært ved at opretholde det skarpe skel mellem illustrationer med kildeværdi, og illustrationer med fiktionsværdi.

Vi var således ikke lykkelige for påbudet om at starte med Adam og Eva, og var serien startet med 1910 havde seriens undertitel også fremstået tydeligere. »Kapitler af arbejderbevægelsens historie« – 7 stk. – var hvad undertitlen lovede. Og megen af den ufrugtbare kritik fra dem, der havde forventet *hele* den sandfærdige historie, kunne være undgået – måske!

Underholdning og undervisning

»Serien er velegnet til brug ved voksenundervisning, herunder de ældste gymnasieklasser. Den er ikke produceret specielt med henblik på undervisning, men er først og fremmest drama-dokumentarisme. Bruges serien i for-

bindelse med historieundervisning i traditionel forstand, bør suppleres med forskellige tekster. Både for at få et bredere kendskab til det samfund, arbejderbevægelsen er en del af, og for at møde andre tolkninger end dem, der fremkommer i tv-udsendelserne«.

Således skrev vi i forordet til seriens studievejledning.

Anvendelse af den dramadokumentariske genre med dens fortælling og tolkning er således et valg, hvor der tabes noget på det faglige område, mens der til gengæld vindes på det underholdningsmæssige og dramatiske.

Ved rene undervisningsfilm, hvor det faglige er i centrum, kan indklippes scener fra studiet, hvor studievært og specialister kan nuancere og tage forbehold. Der kan vises diagrammer. Fotografier, film og arkivalier kan diskuteres og analyseres. På denne måde kan der laves gode undervisningsfilm, der samtidig kan være underholdende for den interesserede.

Men ved dramadokumentarformen er der grænser for, hvor meget der kan nuanceres, og hvor dyb forståelse af sammenhænge seeren kan bibringes, når tempo, spænding og underholdningsværdi skal bevares.

Den dramadokumentariske fortælleform kræver også personer til at bære historien – altså en personfiksering vi i andre medier og andre formidlingsformer ville tage afstand fra. Lyngsies rolle er et eksempel herpå. Hans person blev brugt til at fortælle om det enorme arbejde med at få stablet de faglige organisationer på benene. Vi forsøgte at formidle, at han kun var én blandt mange ved derefter at lade fagforeningsfane på fagforeningsfane, og forbundsfane på forbundsfane tone over hinanden. Vi brugte samme person, som seerne nu kendte, til at fortælle historien om Kooperationens vækst med Enigheden som eksempel. For derefter at lade det ene kooperative foretagende efter det andet rulle over skærmen – igen for at signalere bredden i bevægelsen.

Denne personfiksering kan tippe over i uheldige billeddannelser af helte og skurke, og i denne sammenhæng er vi blevet kraftigt kritiseret for vores billede af Stauning – den gamle skurk. Og denne kritik mener jeg er rigtig langt hen ad vejen. Som påpeget af Morten Thing i Information lykkedes det dårligt at forklare, hvorfor arbejderne valg efter valg tilsluttede sig den politik Stauning var eksponent for (her ses bort fra at DKP's fremgang i 30'erne netop var i de mest entydige arbejderkredse). Speaken og de øvrige signaler (arbejdsløshedsbekæmpelsen eksemplificeret ved de mange klip af Lillebæltsbroens opførelse, partiets aktivitetsbredde omfattende næsten alle livssammenhænge osv.) var alt for svage til på nogen måde at medvirke til en forståelse heraf. Ikke desto mindre ønskede vi at gøre op med dele af den Stauningmyte, der findes i den socialdemokratiske partihistorie og i den brede traditionelle historieskrivning.

Som barn oplevede jeg utallige gange min far, der dengang var (socialdemokratisk) tillidsmand på Berlingske Tidende, beklage sig over de argumen-

ter hans kolleger mødte ham med. Argumenter præget af Stauningmyten om den gang, der var orden i tingene, godt krydret med længslen efter en førerskikkelse. Dele af denne myte, som jo netop også hænger mange gamle socialdemokrater ud af halsen, ville vi gerne gøre op med – men intentionen var ikke så firkantet, som resultatet blev.

Den dramadokumentariske fortælleform har som nævnt sine ulemper – men også fordele. Og konsekvensen af den spænding, dramatik og underholdningsværdi, der kan skabes er adgangen til et større publikum, og dermed også større mulighed for at vække historisk interesse og forståelse. Som undervisningsfilm kan denne formidlingsform dog ikke stå alene, men må være et indlæg blandt flere.

Faghistorikeren og filmageren

Ved prioritering af, hvilke emner serien skulle behandle inden for den besluttede tidsafgrænsning, var aktualitet en vigtig ledetråd. Det var ikke tilfældigt, at vi fokuserede på 3. kommission og det krigsforebyggende arbejde ved vores behandling af 1910-kongressen. Det var ikke tilfældigt at vi fokuserede på arbejdsmændene og deres forhold i DsF. Vi fokuserede på demokratiproblemer i Socialdemokratiet og fagorganisationer, på forholdet mellem Socialdemokratiet og dets venstrefløj. Og vi fokuserede på uorganiserede og strejkebrydere osv. osv. Alt sammen fordi vi mener, problemerne stadig er aktuelle – og måske ikke så forskellige. Af samme grund ramte historikeren Birgitte Possings og Lilian Knudsens (formand for Kvindeligt Arbejderforbund) kritik meget præcist. Uanset kvindernes betydning for den »store« fagbevægelse burde de faglige kvinder have haft langt større vægt i serien – netop fordi problemerne er så aktuelle i dag. På den partipolitiske scene var vores vægtning af Marie Nielsen netop begrundet heri.

Denne form for prioritering må en faghistoriker naturligvis tage afstand fra, hvis der skal skrives et bredt værk om arbejderbevægelsens historie. men en tv-serie er jo netop ikke nogen faglitterær bog. Den gør ikke krav på, og er ikke faglig autoritet på samme måde som trykt papir i karton. Der er naturligvis en grænse for, hvor langt man kan gå i en sådan prioritering for ikke at vildføre publikum. Den er svær at sætte, men blev efter min mening langt fra nået i denne serie.

Som forventet blev vi også kritiseret for denne prioritering af faghistorikere, ligesom vi blev kritiseret for ikke at have gjort »brug af den bredere indsigt, som samfundet rummer om arbejderbevægelsen, især i arbejderbevægelsen selv, men også på universiteter og forskningsinstitutioner«. (Claus Bryld: Formidling af arbejderhistorie i massemedierne. RUC 1987).

Det er helt sikkert, at produktet var blevet et andet, hvis vi fx. skulle have brugt konsulentbistand fra LO, hvilket med al tydelighed fremgår af niveau-

den form for formidling, vi havde ambition om at lave. Hermed ikke sagt, at historikere ikke kan lave dramadokumentariske tv-film, men de må lægge dele af faghistorikerdyderne på hylden, mens de er filmmagere. Ligeledes kan faghistorikere lave tv-udsendelser med faghistorikerdyderne i behold, blot ikke dramadokumentarisme. Indvendingerne om at vi skulle have anvendt flere faghistorikere, end vi gjorde, er for mig at se, først og fremmest et for-dækt argument *mod* vores prioriteringer, og *for* egen uundværlighed.

I generelle vendinger har faghistorikere også kritiseret serien for dens store mængder fejl – men de konkrete eksempler har været særdeles få. Måske fordi det var rent flueknepperi og reelt uden betydning, mediet taget i betragtning. Men jeg vil da godt selv fremdrage et eksempel her, og flere vi følger senere ved gennemgang af seriens visuelle side.

Speaken fortæller, at Stauning og Sylvia Pio møder hinanden på en tur til Island i 1930, og flytter sammen kort tid efter. Historien er jo meget længere, og vi undlader af hensyn til fortællingen at omtale deres mange diskussioner i 20'erne bl.a. om kvindernes organisering. Og samtidig med ovennævnte spe-ak vises oven i købet et billede af de to sammen fra 1921. Dette er jo, hvad man må kalde en letsindig omgang med sandheden – og en alvorlig fejl, hvis det blev skrevet i en faglitterær bog. Vi valgte den letsindige omgang med sandheden, af hensyn til tempoet i fortællingen. historien var beregnet til at vise Stauning som et *helt* menneske, der også kunne blive forelsket – selv i en moden alder. Og det er det budskab, der opfattes af seerne. Unøjagtighederne og udeladelserne har ingen betydning for dette budskab, og »fejlen« er efter min mening legitim, fordi de nævnte facts ikke bruges som autoritet – hvem ville spole frem og tilbage på en videofilm for at finde belæg for, hvornår de to nu havde mødt hinanden.

Naturligvis skal det tilstræbes, at også deltaljerne er korrekte, men ofte kan disse komme i karambolage med formidlingsformens krav. Her må filmageren gøre sig klart, at hun/han skal kunne stå inde for det samlede billede, som seeren opfatter, og at der er historisk belæg herfor – ellers mistes troværdigheden.

Vidnernes funktion

Hovedparten af vidnerne var folk »fra gulvet«, som fortalte *deres* oplevelser fra deltagelsen i historiens gang. Fra vores side var vidnerne ment som et skulderklap til alle dem, der har deltaget i den daglige kamp, og som ellers kun optræder i statistikker og generelle analyser. Vi forventede, at de ville virke som sandhedsvidner for, at der faktisk var levende mennesker ved slaget på Grønttorvet osv. Men sandhedsvidner for faktuelle begivenheder, var de ikke. Ligesom vi andre har særdeles svært ved at huske, hvad der skete

sidste år på samme tid, lige så svært havde vidnerne ved at hsuke, hvornår de havde oplevet hvad. Oftest måtte vi lave en hel del research, for at kunne bestemme deres erindringer både i tid og sted, og rette dem inden optagelserne. Deres beretninger har således ingen faktisk sandhedsværdi, men kunne beskrive stemninger og følelser bedre og med større troværdighed, end det kunne ske på anden måde.

En stor del af den ikke-skrevne feed-back på serien, har udtrykt stor glæde over vidnerne. Ikke for det de konkret sagde, eller for deres vidneværdi – men deres blotte tilstedeværelse i en sådan serie giver identifikationsmuligheder for mange seere: den stille historie om, hvordan den enkelte var med til at sikre, at en familie overhovedet kunne overleve, og hvordan den enkelte med sin person og afsavn for sig selv og sin familie var med til fx. at kæmpe 8-timers dagen igennem. Det giver muligheder for reel identifikation, og dermed mulighed for respekt om den historie, man selv var med til at skabe, og dermed en anden historiebevidsthed end den, der er mulighed for i traditionel historieformidling, hvor kun »de store« er levende mennesker, og masserne alene beskrives som masser.

Hermed øges også historiabiliteten, dvs. den historiebevidsthed, der også indeholder lyst og evne til at forme fremtiden (se om dette begreb i »Du enevældige lærer« af Rolf Vinkel i *Historie & Samfund* 1/88). I følge vores opfattelse er historieformidlingens funktion bl.a. at øge historiabiliteten.

Men vidnernes tolkning af historien opfattes udelukkende som deres egen tolkning, og fik ikke autoritet for serien som helhed. Der er adskillige eksempler på kritik af udeladelser og manglende forklaringer, hvor der kunne svares, at vidne NN netop der og der sagde sådan og sådan. Vidnernes udsagn er jo klippet fra et enormt stort materiale, og uden at gøre vold på vidnerne er de viste klip i stor udstrækning budskaber, *vi* gerne ville have med som budskaber fra serien som helhed – men de blev ikke opfattet som sådan. Konklusionen på dette må være, at speaken må konkludere på vidnerne, hvis vidneudsagnene skal have autoritet for det samlede budskab.

I denne forbindelse skal også nævnes, at vidneudsagnene er gennemsyret af budskabet om organiserings nødvendighed, at sammenhold og solidaritet giver styrke og resultater osv. Og dette er jo netop arbejderbevægelsens fundament. De kritiske røster i speaken og den kritik, der ligger i valget af behandlede temaer, er i denne forbindelse sekundær, og netop ikke rettet mod bevægelsens fundament. Serien som helhed er således båret af en respekt for og en opbakning bag fundamentet i arbejderbevægelsen, og på denne baggrund er den paranoide reaktion fra dele af fagbevægelsen og socialdemokratiet særdeles overraskende. (Claus Bryld har i op.cit. analyseret denne reaktion på overbevisende måde).

Vidner kan således ikke anvendes med henvisning til reel sandhedsværdi, men alene af politiske og kunstneriske årsager – for at give det almindelige

menneske sin historie tilbage fra »de store« og øge historiabilitet, samt for at skabe varme og liv på skærmen.

Billede og lyd

I mange tv-serier af lignende art, har man arbejdet efter et af to nedennævnte principper i samspillet mellem lyd og billede. Enten har man i historiske film fortalt den historie, der kunne dækkes ved gamle film eller billeder – og dermed ikke altid den mest spændende eller vigtige historie. (Dette gælder fx. i Hammerichs danmarkskrønne). I andre tilfælde har en manuskriptforfatter afleveret et manuskript, hvorefter billedsiden er komponeret ofte uden sammenhæng – eller uforståelig sammenhæng mellem lyd og billede, og dermed forstyrrelser af perceptionen (fx. i TV-serien om musikkens historie). Naturligvis kan man spille på en modsætning mellem lyd og billede, man det er en helt anden historie.

Fra starten var vi bevidste om, at billede og lyd skulle hænge sammen – at det visuelle skulle understrege lyden, eller lyden understrege billedsiden. Men samtidig ville vi fortælle en bestemt historie, og ikke lade billedresearchen bestemme, hvilken historie der skulle fortælles. Dette krav medfører, at der startes med manuskriptskrivning, som efterfølges af billedresearch, og afsluttes med en endelig manuskriptskrivning, der er tilpasset den visuelle side. Dette kræver et meget tæt samarbejde, mere tid, og koster dermed flere penge.

Desuden medførte dette princip en meget begrænset anvendelse af film, idet man her har mindre mulighed for at fortælle en anden historie end netop den, filmen handler om. Fx. kunne vi ikke vise film af murere i arbejde fra 1918, mens vi fortalte om murenes kamp for nedsættelse af arbejdstiden. Billedsiden stjal opmærksomhed, og speaken blev ikke hørt. Vi antog, at seerne ville koncentrere sig om murenes bevægelser og arbejdsredskaber, og om spekulationer over hvilket byggeri, de mon var i gang med. Anvendelse af filmen ville således kræve, at speaken fortalte om de filmede murere, og hvad de var igang med at bygge. Den blev derfor kasseret. Stillbilleder giver derimod en anden frihed til instruktøren, der kan pane, tilte, zoome og klippe, så det bliver i nøje overensstemmelse med en ønskede speak, og dermed fremmer perceptionen. Men man ærgrer sig over ikke at kunne vise de mange unikke filmoptagelser, der endnu er bevaret.

En del billeder var ikke korrekte med hensyn til tid og sted, i forhold til speaken/handlingen – men de var ikke forkert anbragt, som det er blevet anført. Som historiker må man naturligvis fremføre, at det er ukorrekt at vise et billede af Borgbjerg på Færøerne, samtidig med at speaken fortæller om hans ophold i Sovjetunionen. Omvendt må filmmageren kræve at historien om



sovjetturen billeddækkes, selv om der ikke findes et eneste billede fra denne tur. Spørgsmål som filmageren så må stille historikeren er: så Borgbjerg sådan ud på det pågældende tidspunkt? Kunne omgivelserne have set sådan ud, så billedet faktisk kunne være taget i Sovjetunionen? Er der noget ved dette billede, der giver seerne en forkert opfattelse af situationen? Vil nogen, bortset fra nogle få historikere, kunne steds- og tidsbestemme billedet? Besvares disse spørgsmål med to ja'er og to nej'er i nævnte rækkefølge, må filmageren konkludere, at det samlede billede hos seeren vil være korrekt, selv om hjælpemidlerne er tillempet, og at kombinationen af billede og speak er fuldt forsvarlig. Alternativet til denne form for småsnyderi ville netop være, at der ikke kunne laves dramadokumentarisme, som det blev gjort med »Snart dages det...«, og den konklusion må andre end jeg drage.

Men der er grænser for sådanne småsnyderier. Eksempelvis *ville* vi medtage den lille historie om socialistmødet på Forlev Kro i 1871, af mange forskellige grunde. De lokalhistoriske museer og arkiver havde ingen billeder, og der fandtes heller ingen på de centrale. Kroen var brændt i 1918, og heller ingen af byens nuværende beboere havde billeder eller malerier. Hvor den havde ligget lå endnu nogle mursten i marken, men den type illustrationer kasserede vi. Familien der havde ejet kroen, var i sin tid flyttet til Bornholm, hvor vi søgte efterkommerne for at skaffe det ønskede illustrationsmateriale – men uden resultat. Her kunne man så vælge at vise et billede af en anden gammel kro, som så ud som Forlev Kro *kunne* have set ud. Men risikoen for, at den forkerte kro ville blive identificeret af et større antal seere, og dermed dels forstyrre perceptionen og dels skabe et utroværdigt billede af serien som helhed, fik os til at vælge den helt ærlige løsning: Eiler Krag's tegninger.

Men også denne form for illustrationer kræver sit. Man kan ikke vise en enkelt nutidsillustration midt blandt en serie illustrationer fra den tid speaken omtaler. Seerens baghovede skal indstilles på, at der vises fiktion som ikke gør noget som helst krav på at være vidnesandhed. Bruges denne form for illustrationer, skal der være flere af dem, og de skal udfylde en hel passage, så seeren kan følge med.

En ting er imidlertid et billede af Forlev Kro, når speaken handler om denne, noget andet er generaliseringer og abstraktioner. Disse må nødvendigvis begrænses – undvære dem hverken kunne eller ville vi. Men de er svære at billeddække. Et eksempel på dette er speaken i 3. afsnit om årsagen til afholdelsen af den internationale kongres i København: »...Det var ikke nogen tilfældig beslutning. Det danske Socialdemokrati var på mange måder et af internationalens mønsterbørn. Et stort og stærkt parti, en fagbevægelse der

← De samvirkende Fagforbunds »Ind- og Udbetalingsudvalg« under lock-outen 1899. Rugbrødet og svinchovedet antyder naturalierne. Siddende fra venstre: M.C.Lyngsø og I.A.Hansen. Stående: murer P.C.Olsen, tømrer P.F.Hansen og stukatør Rasmussen. Foto: ABA.

havde organiseret den overvejende del af arbejderne, en voksende kooperation og en betydelig repræsentation i Rigsdag og kommuner. Faktisk var man så tæt på magtens muligheder, at der i partiet gik en voldsom diskussion om begrebet ministersocialisme...» Nu er der jo ikke taget billeder af magtens muligheder, mønsterbørn eller ministersocialisme, og vi valgte derfor genopførelsen af Christiansborg fra ruinerne som billedside. Dels fordi det tidsmæssigt var ok., dels fordi det passede med sidste del af speaken, men ikke mindst fordi Christiansborg hurtigt blev letgenkendelig, og dermed ikke forstyrrede indholdet i speaken. Speaken er her klart det vigtigste, og formålet med billeddækningen er blot ikke at forstyrre opfattelsen af det sagte. Omvendt har vi det pragtfulde billede af ind- og udbetalingsudvalget under stor-konflikten i 1899. Vi havde næppe omtalt udvalget, hvis ikke billedet havde eksisteret, og billedet krævede en tekst, så man forstod grisehovedet under bordet, rugbrødet på bordet og pengeposen i I.A.Hansens hånd.

Generelt kan det konkluderes, at billedsiden har meget lidt autoritet i forhold til lydsiden – eller rettere, det er lydsiden, der dominerer seerens opfattelse af billedsiden. I første afsnit var vi på besøg i Københavns slum, og vi så bl.a. prostituerede og fordrukne mennesker på værtshuse. Det var her musikken, der bestemte at vi fik opfattelsen af usselhed, og ikke fest og glade dage, som en anden musikstump ville have fremkaldt til de samme billeder.

I andet afsnit vises en række tæt beskårne portrætter af smede fra et opstillingsbillede på Drosts Maskinfabrik. Vi ser ikke, det er et opstillingsbillede – kun smedeportræt på smedeportræt. Speaken lyder samtidig: »Arbejdsgiverne havde vundet på det punkt, smedene havde aktioneret for. Der blev ikke indført nogen form for mindsteløn. Til gengæld vandt fagforbundet på det punkt, arbejdsgiverne havde sat deres modangreb ind mod. Smedene vandt organisationsretten.« Speaken giver den tolkning af smedeansigterne, at de er seje, stærke og stolte, på trods af den kun halve sejr. Omvendt understreger denne tolkning af billederne, at kampen for organisationsretten var den vigtigste. En omvendt omtale af de to kampelementer (organisationsretten før mindstelønnen), ville have givet en anden opfattelse af smedeansigterne – at de var alvorlige, fordi de havde lidt nederlag. På samme måde ville indklip af arbejdsgiver/kapitalistportrætter have haft.

I tredje afsnit vises klip af entreprenørsoldater i færd med at bygge en pontonbro over et vandløb. Klippene kan i sig selv bruges til fremkaldelse af flere uforenelige stemninger, og kun musikken bestemmer, at det virker grinagtigt.

I fjerde afsnit lyder speaken: »I 1913 er der valg«, og herefter vises billeder fra forskellige valgmoder, plakater og løbesedler – til tonerne af Mackie Messer, idet der panes, tiltes, zoomes i takt til musikken. (I parentes bemærket er Mackie Messer således ikke personen Staunings kendingsmelodi, som hævdes, men derimod Christianborgmusikkens kendingsmelodi. De tre øvrige



Smede på Drost's Maskinfabrik. Opstillingsbilledet der i TV-serien blev brugt som en samling af enkeltportrætter. Foto: ABA.

steder denne musik anvendes er: i samme afsnit ved Triers udmeldelse i protest mod 1916-kongressens resultat; i femte afsnit til valgresultatet i 1924; og i sjette afsnit til Kanslergadeforliget) og rytmen i musikken gør, at scenen som helhed virker munter. En anden musik kunne gøre den samme scene dystre eller højtidelig, uden at ændre på billeder eller klip. At det er Mackie Messer der spilles, er i denne sammenhæng mindre betydningsfuld – skønt i overensstemmelse med den ønskede tolkning. Det er kun få, der opfatter hvilken melodi der spilles, og endnu færre, der når at tænke på, hvad man kan tolke heraf.

Når jeg har fremhævet, at det generelt er lydsiden, der dominere tolknin-gen og opfattelsen af billedsiden, gælder det ikke alene speak og musik, men også stilheden. Disse virkninger af lydsiden ville næppe virke på den nævnte måde, hvis der konstant var musik og effektlyde. Effektlydene er helt udeladt i filmene, og musikken er begrænset til mellem 10 og 15 minutter inc. under-lægningsmusik til speaken.

Afsluttende bemærkninger

Modtagelsen af serien bar præg af, at kun politisk og fagligt interesserede, samt historikere blandede sig i debatten. Filmfolket var totalt fraværende, og faktisk var det kun i Morten Things anmeldelse i Information, at en kritiker forholdt sig til mediet – hvad det krævede, og hvad det gav af muligheder. Dette at filmfolket, inclusive cand.mag.'erne fra de filmvidenskabelige ud-dannelser, ikke viser interesse for historiske dramadokumentariske film samt kompillationsfilm, gør at der mangler et kvalificeret forum, hvor flere sider af denne formidlingsform kan diskuteres. En nødvendig forudsætning for en videreudviklende diskussion, er netop en accept af de forskellige mediers for-skellige krav og muligheder. Og her er det nødvendigt at fastholde, at en tv-film ikke er en autoritet, hvor der bladres op og citeres fra, som en faglitterær bog er det. Filmen kan være debatskabende ved at sætte fingeren på ømme punkter, på samme måde som den skønlitterære bog. Publikum påvirkes af det samlede produkt af billede og lyd, hvilket giver filmmageren et ansvar til at være lødig i sit nødvendige valg af unøjagtigheder. Og perceptionstids-punktet og omgivelserne er anderledes, end ved det faglitterære studie, lige-som publikum er det.

Vi overlod seriens sidste ord til mureren Bernhard Hansen, og det vil jeg også tillade mig at gøre: »Nu skal man jo ikke nøjes med det, man får serveret i fjernsynet. Man skal læse en avis hver dag. Og så skal man læse den, hvis man vil have noget at vide. Og så ellers, det man ønsker at vide, det står i bøgerne.«