

# 2

## DEFINITION, AUTENTICITET & ETIK

I dette kapitel får du det teoretiske grundlag for at arbejde med dokumentarer. Genren bliver defineret, og de træk, der hjælper os med at genkende den, bliver introduceret.

Til slut stifter du bekendtskab med de etiske forhold, der er knyttet til genren.

DORTE GRANILD & METTE WOLFFHAGEN: "DOX" (2016)

Seks dokumentarer. Se godt på collagen af stillbilleder nedenfor: Hvor foregår de forskellige dokumentarer? Hvad og hvem handler de mon om? Sammenlign beskæring, lys, farver, komposition og perspektiv. Noter gerne lidt ned.

Alle stillbillederne stammer fra dokumentarer, og en del af dem kan du møde i denne bog. De illustrerer – som du nok også selv har fundet ud af – at dokumentarer kan være yderst forskellige i stil og indhold.

Dét er central pointe.

*Operation X* (TV2, 2004), *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012), *Kurt Cobain: Montage of Heck* (Brett Morgen, 2015), *Searching for Sugar Man* (Malik Bendjelloul, 2012), *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005) og *Vesterbro* (Michael Neer, 2007).



## DEFINITION AF DOKUMENTARGENREN

*"Al dokumentarisme er fakta, men ikke al fakta er dokumentarisme."*

[IB BONDEBJERG 2008, S. 95]

Dokumentar tilhører kategorien fakta. 'Fakta' kommer af latin og betyder 'handling, der er gjort eller gøres'. Fakta er således knyttet til kendsgerninger og sandhed. Det betyder, at dokumentarer har en helt grundlæggende *fakta-kontrakt* med publikum. Det er en gensidig aftale, at de skildrer virkeligheden: virkelige miljøer, begivenheder og personer.

Zoomer man længere ind, kan dokumentar derudover betragtes som en *storgenre*. Det betyder, at det er et paraplybegreb for en række forskellige *undergenrer* af film og programmer. Men selvom dokumentar altså kan være *rigtig mange* forskellige ting, møder man ofte en temmelig klippefast opfattelse af 'rigtig dokumentar'. Dokumentaristen Errol Morris beskriver det sådan her:

*"The part that I like about documentary is that it can be anything. The part I don't like about it, is that you are constantly being told that documentary has to be one thing rather than a whole multiple of possible things. We all know that you can create things that are about the world. They are not meant as purely fiction. They are meant as stories about real events, real people. We piece together reality each one of us from bits and pieces of stuff. Reality isn't handed to us whole."*

[ERROL MORRIS I CAPTURING REALITY (2008), 5:08-6:15]

Morris siger særligt tre ting, der er gode at huske på. For det første kan dokumentarer være hvad som helst. For det andet handler dokumentarer om verden og virkelige begivenheder og personer. For det tredje serveres virkeligheden ikke på et sølvfad – dokumentaristen sammenstykker den for os. Det er grundlæggende vilkår. Det kan ikke lade sig gøre at opstille ét sæt regler for, hvordan sammenstykningsen er eller bør være. Det gør, at dokumentarer kan være udfordrende at arbejde med. Og det gælder lige meget, om man er universitetsprofessor eller studerende på en ungdomsuddannelse.

Det 'fuzzy' ved genren gør den også spændende og overraskende at dykke ned i. Og der findes heldigvis en definition, der er både tilstrækkelig elastisk

## GENRE OG STORGENRE

Som medie- og filmforbruger støder man ofte på ordet *genre*. På streamingtjenester møder man fx genrebetegnelser eller -tags som 'danske film', 'familie', 'anmelderroste film' og 'filmklassikere'. I en mediefaglig sammenhæng anses det *ikke* for genrer, og derfor er det vigtigt at afklare, hvad vi mener med begrebet.

Ordet 'genre' stammer fra det latinske 'genus', som betyder slægt eller art. Ifølge den danske filmforsker Peter Schepelern er det dog ikke nok, at en gruppe film udmærker sig ved at være 'beslægtede'. Genrebetegnelsen er mere omsiggribende og forudsætter, at en gruppe film:

- lever op til bestemte tematiske, fortælle-mæssige og stilistiske konventioner (dvs. regler), der adskiller dem fra andre
- at de i produktionsfasen er tænkt som genrefilm
- at de bliver distribueret og markedsført som genrefilm
- at de af publikum opfattes som genrefilm

Genrefilm laves, deles og opfattes altså på en særlig måde af publikum, og man kan opliste en række konventioner, der gælder inden for fx gyserfilm eller westernfilm. Men lige så forskellige gysere og westerns er, lige så forskellige er dokumentarfilm. Det giver således ikke mening at definere storgenren 'dokumentar' ud fra ét sæt konventioner. Det ville ingen vove at gøre med storgenren 'fiktionfilm', og samme princip gælder altså her; dokumentar er *rigtig mange* forskellige ting.

og håndfast nok til at give en god forståelse. Den stammer fra den skotske dokumentarist John Grierson – og du vil støde på den igen og igen i bogens kapitler. Grierson lavede ikke kun dokumentarer, men skrev også om egne og andres i forskellige artikler. Hans definition fra 1933 lyder kort og godt, at dokumentarer er en:

*"Kreativ bearbejdning af virkeligheden"*

Griersons definition forener de tre begreber, som vi til stadighed kredser om: kreativitet + sammenstyknings + virkelighed.

Den engelske dokumentarforsker Paul Ward supplerer med følgende:

*“Det eneste uforanderlige ved dokumentarfilm er, at det er film, som hævder at have en sandhedsværdi i forhold til den virkelige verden eller virkelige mennesker i den verden; hvordan de gør det forandrer sig til stadighed.”*

(PAUL WARD, 2005, S. 7, VORES FREMHJÆVNING)

Med Ward får vi igen fat i *faktakontrakten*, dvs. at det handler om virkelige miljøer, begivenheder og personer. For at bevare deres sandhedsværdi er dokumentarerer nødt til at overholde kontrakten med publikum. Det gælder uanset, hvilken kreativ stil de bruger, og hvordan de sammenstykker og bearbejder virkeligheden.

## AUTENTICITETSMARKØRER – SIGNALER OM VIRKELIGHED

Eftersom dokumentarerer ser meget forskellige ud, kan man ikke tale om én specifik dokumentarstil. Men fælles for alle dokumentarfilm og -programmer er, at de er nødt til at signalere til publikum, at de er autentiske. Deres genemslagskraft, troværdighed og status baserer sig jo grundlæggende på dét.

De signaler, dokumentarerer bruger til at fastholde faktakontrakten, kan

De to stillbilleder fra henholdsvis gyserserien *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) og dokumentarfilmen *Cartel Land* (Matthew Heineman, 2015) viser, hvordan det, der i én film ikke virker som en autenticitetsmarkør, gør det i en anden. Et andet fællestræk ved de to film er i øvrigt brugen af low key og night vision. Også det har forskellig effekt. Stop lige op, og overvej hvilken.



man kalde *autenticitetsmarkører*. Det er elementer i eller egenskaber ved billed- og/eller lydside, karakterer, setting, dramaturgi eller fx referencer, der minder publikum om, at dokumentaren repræsenterer virkeligheden. Ting, der signalerer: “Hey, det her er ægte!”

Hvordan, det gøres, varierer, og der er ikke nogen virkemidler, der automatisk signalerer eller tilhører fakta – eller fiktion. Forskeren Paul Ward skriver fx, at der ikke er noget iboende ‘fiktionelt’ ved fortællestrukturer eller den måde, man klipper på, når man fortæller historier. Den afgørende forskel på fakta og fiktion ligger hverken i form eller stil, men i *hensigt* og *kontekst*.

Det betyder, at vi i mødet med de konkrete dokumentarfilm må bruge vores mediefaglige blik til at vurdere, hvad der sikrer faktakontrakten. Det ville være rart, hvis nogle filmiske virkemidler, dramaturgiske modeller eller klippetyper bare per definition var autenticitetsmarkører. Men sådan er det ikke, for *autenticitetsmarkører afhænger altid af konteksten, dvs. af den konkrete sammenhæng*.

Lad os tage et eksempel. Det håndholdte kamera kendes fra utallige gysere og thrillerfilm. Her bruges det fx til at skabe spænding og forvirring i flugtscener eller så publikum med gysende lyst kan dele morderens point of view. Det er stillbilledet nedenfor til venstre fra nyklassikeren *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) et eksempel på. Her ser vi netop med morderens point of view på hovedkarakteren agent Clarise Starling. Hun befinder sig i hans skumle kælder. Han rækker ud efter hende, men hun aner ikke i hvilken retning, hun skal forsvare sig. Det får os *ikke* til at tænke, at filmen er virke-



lighed. Det andet stillbillede på s. 19 er fra den amerikanske dokumentarist Matthew Heinemans *Cartel Land* (2015), hvor vi følger forskellige selv-tægtsgrupper kamp mod narko og organiseret kriminalitet i Mexico og USA. Her får det håndholdte kamera en anden betydning.

\*  
Night vision: En teknologi, der gør det muligt at se og filme under forhold med næsten intet lys. Det giver det grønne look i billederne, man kan se i *Cartel Land*. Teknologien stammer fra militæret og kendes helt tilbage fra 2. Verdenskrig.

Heineman er på natpatrulje med en væbnet amerikansk selv-tægtsgruppe. Han følger tæt efter mændene, og vi deler hans point of view. Det er en farlig situation. Han holder sig lavt, nærmest dukker sig. Kameraet er håndholdt, og der filmes også her med night vision\*. I denne kontekst virker brugen af håndholdt kamera og point of view som en tydelig autenticitetsmarkør. Vi får den før omtalte fakta-fornemmelse af "Hey, det her er ægte!" Heinemann dokumenterer en eksisterende virkelighed.

Konteksten er med andre ord altafgørende for, hvordan vi opfatter og oplever et virkemiddel.

Der er utallige eksempler på, at de samme virkemidler bruges både i fiktion og fakta – og dermed dokumentar. Og som den danske forsker Ib Bondebjerg har beskrevet, er det, at alle dokumentarfilm rummer en form for iscenesættelse og deler træk med fiktionsfilm, ikke noget, der bringer fakta-kontrakten i fare (Bondebjerg 2008, s. 100). Derom senere. Selvom det som nævnt er umuligt at lave en fuldstændig og eviggyldig liste, er der dog nogle elementer, der *hyppigere* end andre bruges som autenticitetsmarkører.

Stills fra *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) og en nyere mockumentary *7 Days in Hell* (Jake Szymanski, 2015). Sidstnævnte handler om en 7 dage lang tennisfinale – og afslører sig selv undervejs, ved at duellen mellem de to spillere, der har adskillige træk til fælles med autentiske tennisstjerner, bliver mere og mere urealistisk og bizar. Fx har den ene af spillerne gruppesex på banen. Men omgivelserne er yderst autentiske, og der medvirker flere virkelige personer bl.a. tennisstjernen Serena Williams.



### Hyppige autenticitetsmarkører

- *Voice over*, *tekstskilte* og *grafik*, der forklarer sammenhænge eller markerer hvad, hvem, hvor og hvornår
- *Arkivmateriale* som gamle film- og tv-optagelser, fotografier og hjemmevideoer, der dokumenterer eller beviser
- *Interviews* med forskellige typer af *kilder* (se faktaboks om interviewformer s. 39) og *videodagbogoptagelser*, der peger på autentiske menneskelige erfaringer
- *Sløring* af billeder, *forvrængning* af lyd og brug af *skjult kamera*, der signalerer, at det kan være forbundet med reel fare at udtale sig eller filme
- *Håndholdt kamera*, brug af *point of view* og urolig *kameraføring*, der giver oplevelsen af 'lige nu og her'
- *On location*-optagelser og *dækbilleder*, der peger på autentiske miljøer
- *Dårlig belysning*, *grovkornede* billeder og *S/H*, der giver billederne et autentisk touch
- *Brud på den fjerde væg\**, der peger på den autentiske tilstedeværelse af instruktør og produktionshold
- *Rekonstruktioner*, der genskaber virkelige begivenheder fra fortiden (tit med *tekstskilte*, der angiver 'rekonstruktion').

\*  
Brud på den fjerde væg opstår, når medvirkende, dokumentaristen eller nogen fra produktionsholdet vender sig mod, ser på og evl. taler direkte ud til seerne. Hermed nedbrydes den usynlige barriere mellem film/program og tilskuer.

Mange af de nævnte autenticitetsmarkører bruges bl.a. for at skabe spænding og indlevelse – for at gøre dokumentaren vedkommende. I den forbindelse skal man selvfølgelig være på vagt over for manipulation og forbrejning af virkeligheden. Der kan være dagsordener på spil i dokumentarer, som man skal være opmærksom på. Der kan desuden være etiske problemer forbundet med brugen af fx skjult kamera og rekonstruktioner. Det vil vi uddybe i afsnittet om manipulation og etik.

\*

**Mockumentary:** En mockumentary er en fup-dokumentar. Den ligner en dokumentar, men er det ikke. Der kan være flere formål, og de er ofte parodier. Du kan læse mere på s. 86.

\*

**Found footage:** Glemte eller forløjste optagelser med et ærømt og uretligt look.

Det er også væsentligt at huske på, at autenticitetsmarkører – og et dokumentarisk look – aldrig er garanti for, at en film eller et program er en dokumentar. Det er genren mockumentary\* et oplagt eksempel på. I slut-90'erne blev gyseren *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick og Eduardo Sánchez, 1999) markedsført intenst på internettet med historier om, hvordan den byggede på virkelige hændelser. Setuppet gik på, at filmen var lavet af found footage\* fra en gruppe studerende, der var forsvundet spurøst ude i skoven. De havde angiveligt været ved at undersøge en gammel vandrehistorie om en lokal heks, *The Blair Witch*. Da filmen ramte biografene, var det med et udpræget dokumentarisk look. Den rummede utallige af de hyppige autenticitetsmarkører. Men den var fri fantasi og fiktion. *The Blair Witch Project* demonstrerer således, at en films eller et programs genre ikke defineres af stilen eller dramaturgien. Den beror derimod med forskerens Paul Wards ord på sandhedsværdien i forhold til den virkelige verden.

## ETIK OG MANIPULATION I DOKUMENTAR

Eftersom dokumentarer rummer autentiske personer, begivenheder og miljøer, kan de have direkte indflydelse på og konsekvenser i virkelighedens verden. Det er en af genrens styrker. Dokumentarer kan ændre publikums syn på enkeltindivider og sociale grupper. De kan fælde forbrydere og blotlægge svigt og korrupsion i magtens top. De kan afsløre justitsmord og føre til frikendelse af uskyldigt dømte. De kan forårsage kriser i international politik og meget mere.

Men med mulighederne følger et ansvar. Det kan have konsekvenser at lave og medvirke i dokumentarer, og derfor står de etiske spørgsmål i kø:



Dokumentaren *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988) handler om Randall Adams, der i 1976 blev dømt for mordet på en politimand i Dallas, Texas. Morris gør brug af gentagne rekonstruktioner af mordet baseret på vidneudsagn fra sagens forskellige parter og afslører markante uoverensstemmelser mellem de forskellige versioner af sandheden. Som en følge af dokumentaren blev Adams sag i 1989 revurderet. Han blev frikendt og løsladt. *The Thin Blue Line* er et af dokumentarhistoriens hovedværker.

- Er det i orden at filme mennesker, der ikke vil filmes, eller ikke ved, at de bliver filmet? Det spørgsmål rejser ofte i forbindelse med brugen af skjult kamera
- Er det i orden at filme mennesker, der er påvirkede af narkotika, alkohol eller ramt af sociale og økonomiske problemer, der gør, at de ikke kan overskue konsekvenserne af at medvirke? Det spørgsmål rejser bl.a. i forbindelse med dokumentarer fra forskellige institutioner, udsatte miljøer og tredjeverdenslande
- Er det i orden ikke at gribe ind, hvis der foregår noget ulovligt eller direkte farligt foran linsen? Eller hvis nogen planlægger at gøre det? Det spørgsmål rejser bl.a. i forbindelse med observerende dokumentarer

Dette er centrale – men ikke de eneste – relevante etiske spørgsmål at stille. Og ligeledes publikums etik kan italesættes. Er det ok at se og lade sig underholde af ovenstående eksempler? Etik er ikke kun et spørgsmål om dokumentaristens handlinger, men også vores.

I forbindelse med journalistiske tv-dokumentarer, der sendes på de danske tv-kanaler, er der formuleret særlige retningslinjer om god presseetik i *Medieansvarloven*. Fx skal informationer gengives så korrekt som muligt, og enkeltindviders privatliv må ikke krænkes. Der skal tages hensyn til ofre for forbrydelser og ulykker, børn og andre "som ikke kan ventes at være klar over virkningerne af deres udtalelser eller anden medvirken". Brydes disse retningslinjer, kan dokumentaren indbringes for *Pressenævnet*, der er et uafhængigt offentligt nævn bestående af jurister, redaktører, journalister og repræsentanter for offentligheden.

Men ikke alle dokumentarer er journalistiske og knyttet til pressen (radio, tv, aviser og andre massemedier) – og så er sagen ikke et spørgsmål om *medieetik*. Det handler i stedet om *kunstartetik*, og for disse dokumentarer er der ikke på samme måde faste nedskrevne regler (jf. Mads Nilsson citat s. 123). De etiske grænser er simpelthen mere uskarpe og åbne for diskussion. Den danske forsker Jan Foght Mikkelsen har beskrevet fire grundlæggende vær-

dier, der ligger i vores kultur – og som bør respekteres. Gennem dem kan vi få nogle etiske pejlemærker for dokumentarfilm.

For det første har mennesker *selvbestemmelsesret* og må ikke tvinges til at gøre eller sige noget mod deres vilje. For det andet må menneskers *værdighed* ikke krænkes. For det tredje skal mennesker tage *ansvar* for sig selv og hinanden, og for det fjerde må mennesker betragtes som *psykisk og fysisk sårbare*. Deraf følger, at vi skal hjælpe og udvise omsorg for hinanden. Krænkes en eller flere af disse værdier, overskrider en dokumentarfilm en etisk grænse.

Et andet aspekt, der diskuteres i forbindelse med både tv-dokumentarer og dokumentarfilm, er virkemidlernes etik. Mange er kritiske over for meget kreativ bearbejdning af virkeligheden – fx brug af rekonstruktioner og dramaturgiske modeller. Især repræsentanter for den journalistiske tradition påpeger, at saglighed og objektivitet herved kan sættes over styr. Der er også adskillige eksempler på, at dokumentarer, der ønsker at rejse samfundsrelevante spørgsmål, er blevet affærdiget pga. deres kreative greb. Debatten er kommet til at handle om måden, sagen er blevet fremstillet på, frem for sagens indhold (jf. s. 128 om brugen af muldvarpe og skjult kamera).

Da hverken dramaturgiske eller stilmæssige virkemidler 'tilhører' fiktion-filmen, har dokumentarister mange muligheder, når de skal sammenstykke

## TV-DOKUMENTAR & DOKUMENTARFILM

Kort fortalt er forskellen på tv-dokumentar og dokumentarfilm, at tv-dokumentarer betales og laves af en redaktion på eller for en tv-kanal. Disse dokumentaristers baggrund er ofte en journalistuddannelse, og i rulleteksterne optræder de hyppigt som 'tilrettelæggere'. Emnevalget er påvirket af nyhedskriterierne (aktualitet, væsentlighed, identifikation, sen-

sation og konflikt), og produktionstiden er som regel relativt kort.

Dokumentarfilm laves af en 'instruktør' og hans crew og finansieres ofte via kunststøtteordninger og -puljer fx via Det Danske Filminstitut. Disse dokumentaristers baggrund er ofte Den Danske Filmskole, og deres emnevalg og stil er gerne mere personligt prægede, end man ser det i tv-dokumentarer. Produktionstiden er tit lang.

Dette er absolut en 'kort og godt'-version af forskellen – find nuancer på s. 124-135.

## MANIPULATION

Den danske forsker Karsten Fledelius har undersøgt manipulation både historisk og aktuelt. Han oplister en række manipulationsmetoder, som kan være gode at kende til – både når man analyserer, diskuterer og selv producerer dokumentarer.

Udover visse typer af rekonstruktioner nævner Fledelius bl.a.:

- Tildækning, beskæring, vinkling, fjernelse eller bortcensurering af ting for at skjule sandheden

- Montage af optagelser fra forskellige begivenheder (uden at markere det)
- Tilsætning af opmærksomhedsafledende optagelser
- Arrangerede og fejlidentificerede optagelser

Fledelius peger også på, at der nogle gange ligger sjusk og uvidenhed til grund for manipulationen – og at det ofte er muligt at afsløre og gennemskue den med "lidt tid og omhu" (Fledelius 2003, s. 24).

virkeligheden og formidle den til os. Men det er altså frihed under ansvar og med en mulig pris. Virkemidlerne må ikke bruges til at lyve eller til at forvrænge virkeligheden, fx må rekonstruktioner ikke foregive at være sande, hvis de ikke er det. De skal repræsentere virkeligheden – eller udlægninger af den.

Men endnu en gang må vi opgave at lave en facitliste. Det er simpelthen ikke muligt at opstille en uforanderlig liste over, hvad der er etisk uforvarsomt eller problematisk manipulation i dokumentargenren. Faktum er også, at mange nye dokumentarer udfordrer sort-hvide skel mellem tilladt og forbudt. Omvendt er det krystalklart, at overvejelser over etik og manipulation er evigt forbundne til dokumentargenren. Det er en logisk konsekvens af den grundlæggende faktakontrakt – af at dokumentaren "hævder at have en sandhedsværdi i forhold til den virkelige verden eller virkelige mennesker i den verden" (Paul Ward, 2005, s. 8).

## OVERBLIK

- Dokumentarer kan bruge de filmiske virkemidler på mange forskellige måder og have mange forskellige hensigter. Derfor er de et 'fuzzy' fænomen at definere
- Dokumentarer har en faktakontrakt med deres publikum. De handler således om den virkelige verden og mennesker i den
- Dokumentarer kan defineres som kreative bearbejdnings af virkeligheden
- Ingen kreative greb tilhører per definition fakta eller fiktion, men de virkemidler, dokumentarer bruger til at fastholde faktakontrakten, kan kaldes autenticitetsmarkører. Disses virkning afhænger altid af konteksten
- Med til den brede palet af udtryksmuligheder hører ansvar i forhold til etik og manipulation. Disse er således dokumentarens evige følgesvend, men er forskellige for tv-dokumentarer og dokumentarfilm

## DEN VARME STOL

Du er dokumentarist og har fulgt en 3g-klasse i deres afsluttende eksamensmåned. Du skal nu klippe 35 timers optagelser ned til 1 times dokumentar, som kan vises på DR1s aftensendeflade.

### Kronologi

Skal den første scene være en montage af forskellige elever, der sidder fordybet over deres eksamenslæsning? Eller den, hvor den stille pige grædende afventer sin afsluttende karakter udenfor eksamenslokalet? Hvad taler for hvad?

### Billedside

Skal du vælge optagelser med mange nærbilleder og kamerabevægelser? Eller dem med mange establishing shots, totaler og statisk kamera? Hvad taler for hvad?

### Lydside

Skal du holde dig til reallyden? Eller skal du bruge den sang, som klassen konstant hørte under studenterkørslen, som gennemgående underlægningsmusik? Hvad taler for hvad?

### Gør status

Vil dine valg sikre både en tydelig faktakontrakt og fastholde seerne?



# 3

## DE TRE KLASSISKE DOKUMENTARGENRER

Dette kapitel handler om de tre mest almindelige dokumentargenrer: den observerende, den autoritative og den deltagende. De kaldes her klassiske, da det er de mest udbredte. De tre genrer er forskellige i form og indhold, og de repræsenterer derfor tre forskellige måder at bearbejde virkeligheden på. I dette kapitel bliver det tydeligt, hvad der kendetegner hver enkelt, og der vil være eksempler på dokumentarer inden for alle tre former.

DOX tager udgangspunkt i den amerikanske dokumentarforsker Bill Nichols' genreinddeling af dokumentarer, der bygger på *måden, de forskellige typer fortællers på* og altså ikke indholdet.\* Under den videre læsning er det centralt at huske på, at det er både svært og problematisk at putte dokumentarer i "firkantede" kasser. Langt de fleste trækker på flere undergenrer. De færreste er rene eksempler.

### DEN OBSERVERENDE DOKUMENTARGENRE - AT VISE VIRKELIGHEDEN

Den observerende dokumentar er, som navnet antyder, en dokumentar, der har til formål at *observere* virkeligheden. Den vil derfor ikke gå i dybden med en sag, der skal 'opklares', den skal ikke argumentere for et synspunkt, og der er ikke nødvendigvis et konkret budskab. Formålet er at skildre et hjørne af virkeligheden på en måde, så den fremstår så autentisk\*, ubearbejdet og ægte som muligt. Det kan være enkeltpersoner, grupper, institutioner eller bestemte miljøer – gerne noget, seeren ikke kender til i forvejen. På denne måde kan den observerende form give os indblik i mennesker eller steder, vi normalt ikke har adgang til, en slags 'kig gennem nøglehullet'.

Dokumentaristen er det, man kan kalde en *flue på væggen*-fortæller – altså en, der blot registrerer og observerer virkeligheden. Han viser ikke direkte sin holdning, men den kommer alligevel til udtryk i dokumentaren, da den altid vil være til stede i de valg (og fravalg), dokumentaristen tager. Det kan fx være, når han udvælger personer og miljøer, og når han i redigeringsfasen beslutter, hvilke handlingselementer der skal med, og hvilke der ikke skal.

Ofte har dokumentaristen fulgt personerne og været til stede i miljøet i lang tid, så der ikke længere bliver lagt så meget mærke til ham. De medvirkende bliver fortrolige med ham og hans tilstedeværelse, og det betyder, at der bliver handlet og ageret næsten som, hvis kameraet ikke var der. Derfor blander filmholdet sig heller ikke i det, der udspiller sig foran kameraet – de observerer blot.

Den observerende dokumentar bruges ofte, når det er et (for seeren) ukendt miljø, der skildres. Disse dokumentarer foregår tit i marginaliserede\* og udsatte miljøer, fx blandt hjemløse og narkomaner, eller i mere almindelige miljøer fx en familie eller en gruppe gymnasieelever. Den observerende

\* I dette og det følgende kapitel bruger vi betegnelsen 'genre' 'undergenre' og 'fortælleform' synonymt.

\* **Autentisk:** Det, som er sket i virkeligheden og forekommer originalt og ægte.

\* **Marginaliseret:** At gøre noget eller nogen overflødig, at sætte dem uden for indflydelse. Dette bruges ofte i forbindelse med sociale grupper.

Christoffer Guldbrandsen er en af de dokumentarister, der ofte benytter den observerende fortælleform, når han laver sine politiske portrætter. Her er han fluen på væggen i dokumentaren *Dagbog fra midten* (2009, 74 min, tilgængelig på Filmcentralen), der følger Naser Khader og hans daværende parti Ny Alliance (der nu hedder Liberal Alliance). Guldbrandsen har også lavet politikerdokumentarer om tidligere statsminister Anders Fogh Rasmussen og Socialdemokratiets Mogens Lykketoft.



dokumentar kan også vise livet og hverdagen på en institution eller arbejdsplads, som man normalt ikke har adgang til, fx i et fængsel, på en avis, et socialkontor eller livet på Christiansborg.

Da den observerende dokumentar ønsker at vise et udsnit af virkeligheden, benytter den sig kun meget sjældent af filmiske virkemidler som fx underlægningsmusik, voice over eller fx synlig klipning. I det hele taget bærer den observerende dokumentar præg af ikke at være iscenesat, og den får derfor et meget autentisk udtryk – som var den en helt objektiv skildring af virkeligheden.

Og hvordan gør den så det?

#### Hyppige virkemidler

Her er nogle eksempler på de virkemidler, den observerende dokumentar gør brug af for at underbygge autenticiteten:

- *Lange indstillinger*, hvor kameraet ofte gennem lange *travellings* følger en person eller følger med i det, der sker i rummet (fluen på væggen)
- Brug af *panorering* og evt. *zoom* i stedet for at klippe. Dette giver ligeledes seeren fornemmelsen af selv at være til stede

- Mange *nærbilleder* af ansigter, der giver seeren mulighed for indlevelse og identifikation med personer og situationerne
- Brug af *håndholdt kamera* og *reallyd*
- Mosaikstruktur, hvor der *kryds-* eller *parallelklippes* mellem (de mange) handlingstråde

Disse filmiske virkemidler kan også anskues som *autenticitetsmarkører*, dvs. virkemidler, der giver seeren en følelse af, at det, vi ser, er ubearbejdet og ægte – et stykke virkelighed.

I den observerende dokumentar bruges disse filmiske virkemidler altså bevidst som autenticitetsmarkører, men det er også vigtigt som seer at være bevidst om *fravalget* af virkemidler. Derfor er der en række virkemidler, der aldrig – eller i hvert fald sjældent – bruges.

- *Voice over*
- *Underlægningsmusik* og *lydeffekter* (brug af ikke-diegetisk lyd)
- *Rekonstruktioner* og *dramatiseringer*
- *Interviews* (hvis der optræder interviews, er interviewerens 'usynlig', dvs. at man kun hører hans spørgsmål, da han befinder sig uden for billedet)
- *Tekstskilte*

Det kan være svært at lave en 100% observerende dokumentar, men én af de danske dokumentarister, der er rigtig dygtig til det, er Lars Engels, der i mange år lavede dokumentarer for DR. Lars Engels har altid haft en svaghed for at skildre de marginaliserede i Danmark, og hans dokumentarer handler derfor ofte om de socialt udsatte. De foregår i særligt hårde, men også tit lukkede, miljøer.

#### Tjek selv!

Se de første 5 minutter af Lars Engels dokumentar *Dømt til behandling* (DR, 1997, tilgængelig på DRs site Bonanza).

- Hvordan kan du se, at dette er en observerende dokumentar – både ift. indhold og brug af virkemidler?
- Hvilke filmiske virkemidler bliver der brugt – og hvilke virkemidler bruges der ikke? Hvorfor tror du, Lars Engels har valgt – og fravalgt – disse virkemidler?

- *Dømt til behandling* foregår på en retspsykiatrisk afdeling. Hvordan passer skildringen af dette sted og de medvirkende personer med den observerende dokumentar?

Lars Engels' dokumentarer og dokumentariske stil er meget tro mod den observerende fortælleform. Men det er langt fra altid, at en dokumentar er så rendyrket observerende. I mange dokumentarer vil man derfor opleve, at der både er observerende sekvenser og bruges filmiske virkemidler, der ellers ikke hører formen til.

## PORTRÆT

Mange observerende dokumentarer portrætterer noget eller nogen – det kan være et individ eller en gruppe, et miljø eller en institution. Portrætter kan inddeles i følgende undergenrer:

**PORTRÆTTET** har individet i fokus. Her er det typisk en enkeltperson, der skildres. Det kan både være en kendt og en ukendt person. Fælles for de personer, der portrætteres, er, at de ofte befinder sig i en form for krise eller på et afgørende tidspunkt i livet. Det kunne fx være *Dagbog fra midten* (se s. 34) eller *Kidd Life* (Andreas Johnsen, 2012, Filmcentralen), hvor vi følger rapperen Kidd og hans tre venner TopGunn, Klumben og Eloq på vejen til berømmelse.

**INSTITUTIONSPORTRÆTTET** giver seeren et blik ind i en institution, der normalt ikke er adgang til – man kan sige, at den "løfter taget

af" institutionen og kigger ned. Det kan være et fængsel, en psykiatrisk afdeling eller en avisredaktion fx *Et glas vand til Johnie* (Lars Engels, 1994, Bonanza), der følger livet blandt medarbejdere og klienter på et socialkontor, eller *Ekstra Bladet uden for citat* (Mikala Krogh, 2014, Filmcentralen).

**DET SOCIOLOGISKE PORTRÆT** skildrer en gruppe eller et miljø – der ofte skiller sig lidt ud, så vi får indblik i, hvordan livet leves eller udfolder sig der. Det er fx en dokumentar som *De vilde hjerter* (Michael Noer, 2008, Filmcentralen), hvor man følger en gruppe unge mænd, der drager afsted til Polen på deres knallerter. I den amerikanske dokumentar *Bully* (Lee Hirsch, 2011, Filmstriben) fortælles historien om mobning blandt unge.

De nævnte portrætter trækker alle på den observerende fortælleform, men det er langt fra alle portrætter, der er observerende.

## Tjek selv!

Det kan du se et eksempel på i dokumentaren *På ubestemt tid* (Maria Lyhne Høj, DR 2015, tilgængelig på CFU og YouTube). Her har tilrettelæggeren Maria Lyhne Høj også fulgt livet på et retspsykiatrisk hospital, som Lars Engels gjorde i 1990'erne. Prøv at se dette citat fra dokumentarens anslag (00:00-06:03):

- Hvordan bruges den observerende fortælleform i dette citat?
- Hvordan afviger dokumentaren fra den 'rene' observerende form?
- Hvad gør brugen af virkemidler ved fremstillingen af miljøet?

Denne dokumentargenre henter inspiration til form og indhold fra 1960ernes *Direct Cinema*, hvis hensigt var at skildre og indfange en så upåvirket og 'sand' virkelighed som muligt. Dette kan du læse mere om i kapitlet om DOKUMENTAREN FØR & NU s. 78.

## DEN AUTORITATIVE DOKUMENTARGENRE – AT OPLYSSE OG INFORMERE OM VIRKELIGHEDEN

Den autoritative dokumentar har fået sit navn, fordi den bestræber sig på at gøre det emne, den beskæftiger sig med, så tydeligt og forståeligt for seeren som muligt. Og den vil gøre det på en overbevisende og troværdig måde.

Modsat den observerende dokumentar er den autoritative fokuseret på ét emne eller én konkret sag, der skal belyses og undersøges – eller den argumenterer for en eller flere påstande. Der bliver gået i dybden med emnet eller sagen, og derfor bygger den autoritative dokumentar også på grundig research. Det er ligefrem en del af formen, at denne research synliggøres gennem filmen.

Denne dokumentargenre bruger en autoritativ\* fortæller eller *Voice of God*, som den også kaldes. Det er for det meste en voice over. *Voice of God* taler direkte til seeren, forklarer komplicerede ting og forhold – han guider så at sige seeren gennem sagen. Det er også denne *Voice of God*, der fremsætter dokumentarens påstand – dvs. det problem eller den sag, der skal undersøges. Sagen er for det meste af politisk eller samfundsmæssig karakter og har derfor interesse for en stor gruppe mennesker i samfundet. Det kunne fx være påstanden om, at Danmark har tilladt ulovlige fangetransporter i det danske luftrum, som det er tilfældet i *CIA's danske forbindelse* (DR, 2008).

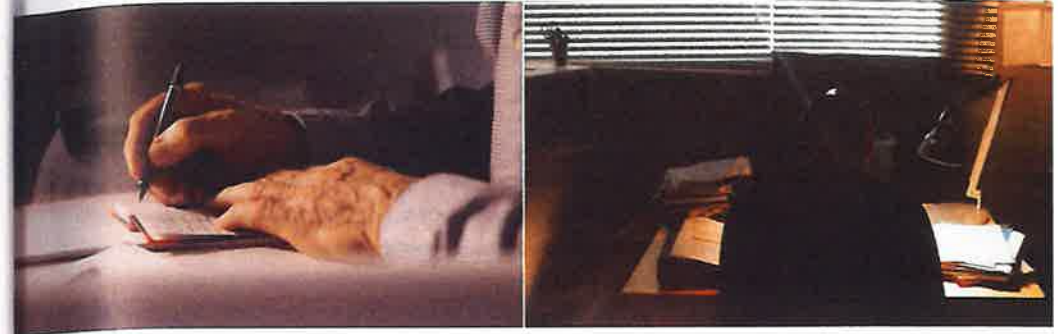
\* **Autoritativ:** Når noget er overbevisende eller troværdigt? Det kan også dække over det at have myndighed, dvs. at være autoritær. Den amerikanske dokumentarfilmeoretiker Bill Nichols kalder denne fortælleform for ekspositorisk. Dét ord er beslægtet med at "udstille" og fremvise noget åbenlyst, og det har associationer til optagelse og fremkaldelse af film – man kan altså sige, at dokumentaren belyser virkeligheden, så et bestemt billede træder tydelig frem.

### Hyppe virkemidler

Et af de væsentligste virkemidler i denne dokumentargenre er som nævnt brugen af *Voice of God*. Som udgangspunkt er denne fortæller ikke fysisk til stede i dokumentaren, dvs. at det er en fortæller, der høres, men ikke ses. Men der er også andre virkemidler, der ofte optræder i denne genre:

- En tydelig påstand, der fremsættes tidligt i filmen
- Ofte *kronologisk opbygning*, så man følger sagens udvikling
- *Interviews*. Disse bruges hyppigt for at underbygge fortællerens argument (se faktaboksen om interviewformer)
- Forklarende *grafik*, fx tabeller, tegninger eller kort, så komplicerede eller indviklede forhold bliver nemmere for seeren at forstå
- *Arkivmateriale*. Det kan fx være gamle billeder, avisartikler, klip fra gamle nyhedsindslag eller lignende. Disse er med til at styrke troværdigheden
- Stemningsskabende og dramatisk *underlægningsmusik*
- Dramatisering, fx *iscenesættelser* og *rekonstruktioner*
- *Skjult kamera*, der fx bruges, når detektiven/journalisten eller hans hjælper går undercover

Tv-dokumentaren *Advokaternes tag-selv-bord* (Mads Nilsson og Troels Kingo, DR 2015, tilgængelig på CFU) viser tydeligt, hvordan den klassiske autoritative fortæller, altså vores *Voice of God*, hjælper seeren gennem programmet og styrer vores viden.



### Tjek selv!

Prøv at se anslaget (00:00-06:18) fra *Advokaternes tag-selv-bord*

- Hvordan passer denne dokumentar til det, du ved om den autoritative dokumentar?
- Hvordan bruges *Voice of God* i anslaget – hvordan 'hjælper' den seeren?
- Hvilke andre virkemidler benyttes der – og med hvilket formål?
- Prøv at beskrive, hvordan *Advokaternes tag-selv-bord* er forskellig fra fx *Dømt til behandling* (se afsnittet om den observerende dokumentar s. 33)?

I *Advokaternes tag-selv-bord* (DR 2015) fortæller *Voice of God* os om, hvordan nogle advokater ulovligt har tjent styrkende med penge på konkurer. Disse billeder understreger det detektive element, hvor fortælleren dykker ned i sagen.

En anden form for autoritativ dokumentar, der er mere dramatisk, ses fx i TV2s dokumentarserie *Gerningsstedet* (2014, gratis på TV2 Play og YouTube). Den giver seeren indblik i, hvordan politiets arbejde har ført til opklaringen af

## DEN OPLYSENDE AUTORITATIVE DOKUMENTAR

Den autoritative dokumentar kan også fungere som oplysende og vidensformidlende. Det er tilfældet i mange tv-programmer som fx naturprogrammer eller historiske programmer, hvor seeren får rig mulighed for at lære

noget af at se dokumentaren. Det ses bl.a. i BBC-serien *Livets planet* (2009), hvor vi får indsigt i, hvordan jordens mange dyrearter kæmper en fantastisk og endeløs kamp for livet. Denne type autoritativ dokumentar er for det meste neutral i sin tone modsat den kritiskundersøgende, der vil til bunds i en given sag og er kritisk og anklagende.

## INTERVIEWFORMER

**EKSPERTINTERVIEW** bruges til at styrke påstanden. Her interviewer man en ekspert på området, der kan udtale sig sagligt om sagen.

**ERFARINGSINTERVIEW** giver den menneskelige vinkel på sagen. Det kan være offeret eller vidnet til det, der er sket.

**KONFRONTATIONSINTERVIEW** bruges, når interviewerens konfronterer skurken med dennes gerninger.

**PARTSINTERVIEW** viser parternes forskellige holdninger ved at stille dem op over for hinanden.

nogle af Danmarks største forbrydelser. Alle afsnittenes titler henviser direkte til de konkrete sager, som seeren i forvejen kender pga. den massive mediedækning. I første afsnit ser vi, hvordan politiet gennem opklaringsarbejdet fandt frem til seriemorderen og -voldtægtsforbryderen 'Amagermanden'.

#### Tjek selv!

Se et uddrag fra *Gerningsstedet – Amagermanden* (fx 00:00/01:30-09:00).

- Hvordan bruger dokumentaren træk fra den autoritative dokumentar?
- Hvordan bruges de filmiske virkemidler til at skabe spænding og dramatisere?
- Prøv at sammenligne uddraget fra *Gerningsstedet – Amagermanden* med uddraget fra *Advokaternes tag-selv-bord*. Hvilke ligheder og forskelle er der på de to dokumentarprogrammer? Og hvorfor er de begge to autoritative dokumentarer?

## DEN DELTAGENDE DOKUMENTARGENRE – AT INTERAGERE MED VIRKELIGHEDEN

Både i den observerende og i den autoritative dokumentar er fortælleren oftest usynlig. Det er noget helt andet i den deltagende dokumentar.

Her har vi at gøre med en synlig fortæller og dennes møde med og rejse i virkeligheden. Det, der kendetegner den deltagende dokumentar, er, at dokumentaristen – og nogle gange hele filmholdet – deltager aktivt i handlingen. Fluen falder ned fra væggen og bliver i stedet det, man kan kalde en *flue i sup-*

### CINÉMA VÉRITÉ

Den deltagende dokumentar henter sin inspiration fra 1960ernes dokumentarbevægelse *Cinéma Vérité* (fransk for 'filmsandhed'), hvis formål det var at vise, hvad der sker, når mennesker interagerer. Den har altså ikke til

hensigt at vise 'den rene sandhed', men mere den sandhed, der skabes i mødet mellem mennesker og i kameraets nærvær. Et tidligt, men klassisk eksempel på *Cinéma Vérité* er Dziga Vertovs film *Man with a Movie Camera* fra 1929, hvor man følger kameramanden i hans jagt på – og møde med – virkeligheden (se side 75).

*pen*. På samme måde kan man sige, at voice overen træder frem på scenen. For i den deltagende dokumentar har man mistet troen på, at det giver mening at gemme sig eller gennemskue noget fra distancen – dokumentaristen skal derimod fordybe sig i undersøgelsen af et emne, en sag eller et miljø, som han selv bliver en del af.

Kendetegnende for den deltagende dokumentar er altså, at dokumentaristen er til stede og gennem aktiv deltagelse og interaktion med virkeligheden får historien til at udfolde og udvikle sig. Gennem sin synlige tilstedeværelse i fx interviews får han tydeliggjort, hvad formålet og strategien for filmen er. Det kan selvfølgelig ikke undgå at få indflydelse på virkeligheden og påvirke de andre aktører. Man skal derfor som seer være bevidst om, at dokumentaristen har en potentiel magt og kontrol over begivenhedernes gang.

Det er selvfølgelig vigtigt at være opmærksom på, at den deltagende dokumentargenre vedkender sig, at kameraets og dokumentaristens tilstedeværelse altid har indflydelse på virkeligheden – og derfor er en aktiv medspiller, som omgivelserne reagerer på.

Ifølge den danske medieforsker og professor ved Københavns Universitet, Anne Jerslev, viser den deltagende dokumentar "en søgende og udforskende filmskaber, der rejser ud i verden for igennem møder med fremmede enten at blive klogere på deres liv eller at blive klogere på sin egen historie" (Jerslev, 2015, s. 169). Derfor inddrages personlige genrer som videodagbog og personlige vidneudsagn også. Men når dokumentaren decideret kommer til at handle om instruktørens relation til den filmede virkelighed, bevæger man sig over i en anden genre, nemlig *den performative* (se side 59).

Der er rigtig mange eksempler på dokumentarer, hvor dokumentaristen deltager aktivt i at belyse en sag af mere politisk karakter. Han bliver journalist eller detektiv, som vi også af og til ser det i den autoritative dokumentar. Man kan derfor lidt forsigtigt sige, at den deltagende dokumentar har også tendens til at danne en *hybrid\** med den autoritative dokumentar.

#### Hyppige virkemidler

- Dokumentaristen er synlig: Vi ofte både ser og hører ham
- *Voice over* er som regel dokumentaristens stemme (eller *lydbroer* fra de mange interviews og samtaler)
- Dokumentaristen har et klart ærinde: han søger eller udforsker et emne eller et miljø, og han er selv meget aktiv og deltagende i processen

\*  
Hybrid: Krydsning – så en hybriddokumentar er altså en dokumentar, hvor man krydser flere dokumentargenrer (se side 10).

I TV2s serie *Operation X* går værten Morten Spiegelhauer i dybden med sager, hvor snyd og svindel er i fokus. Han agerer som den hårdkogte journalist, der hverken er bange for at infiltrere kriminelle miljøer, gå undercover eller konfrontere gerningsmændene med deres lyske handlinger.



- Der er mange *interviews*: dokumentaristen møder mange forskellige mennesker, og det er gennem samtaler eller interviews med disse, at historien udvikler sig

I den deltagende dokumentar er det den undersøgende side, der er fokus på. Instruktøren søger efter sandheden i en given sag. Denne form kender vi fx fra tv, hvor programmer som TV2s *Operation X* graver dybt ned i forskellige sager og afslører svindel eller andre ulovligheder. Værten Morten Spiegelhauer opsøger både ofre, eksperter og forbrydere, og hans detektiviske arbejde fører til afsløringer. Den deltagende dokumentar har altså både en synlig og deltagende fortæller, men benytter sig også af mange af de træk, der kendetegner den autoritative dokumentar.

Også den amerikanske instruktør Michael Moore er kendt for at lave deltagende dokumentarer med en autoritativ tilgang. Men hvor Morten Spiegelhauer går i dybden med sager, der ikke berører ham personligt, er Michael Moore mere tilbøjelig til at inddrage sig selv og sin egen person og historie. Derfor ser man ofte, at han tager tilbage til sin egen hjemby, Flint i Michigan, hvor han opsøger indbyggerne og bruger dem til at belyse den sag, han undersøger. Hans politiske dagsorden er altid meget tydelig: Han ønsker at



påvise og udstille de dårlige sider af USA og stille magthaverne til ansvar, og han er ikke bleg for at bruge sin skarpe ironi og humor, når han konfronterer de ansvarlige med sine revolverjournalistiske\* metoder.

### Tjek selv!

Et eksempel på Michael Moores måde at lave deltagende dokumentarer på ses i hans film *Sicko* (2007, Filmstriben). Se uddraget (1:32:05-1:40:20).

- Hvordan bruger dokumentaren træk fra den deltagende dokumentar?
- Hvordan fremstiller Michael Moore sagen, og hvordan inddrager han sig selv?
- Hvordan bruges de filmiske virkemidler til at skabe spænding og dramatisere?
- Hvilke autenticitetsmarkører (se s. 18-22) bruges, og med hvilket formål?
- Kan du også genkende træk fra den autoritative dokumentar i *Sicko*?

I Michael Moores seneste dokumentar *Where to Invade Next* (2015), er det USAs tilsyneladende konstante behov for at føre krig mange steder i verden og det amerikanske samfunds utilstrækkeligheder, der sættes på dagsordenen – på en humoristisk måde. Endnu engang inddrager og iscenesætter Michael Moore sig selv, da han drager til Europa for at finde idéer, der er værd at invadere for.

\*  
Revolverjournalistik:  
Når journalisten fremstår meget hård i sin spørgeteknik og ofte presser svarene ud af dem, han interviewer. Han så at sige 'beskyder' den medvirkende med sine spørgsmål.

## OVERBLIK

### Den observerende dokumentar

- Gør brug af en objektiv fortælleform, hvor instruktøren betragter det, der sker fra sidelinjen. Man kalder det en *fluen på væggen*-fortæller
- Portrætterer ofte miljøer eller grupper af personer, seeren normalt ikke har adgang til
- Er tilbageholdende i sin brug af filmiske virkemidler
- Bruger fx håndholdt kamera, reallyd, sparsom klipning og mange nærbilleder som autenticitetsmarkører og for at skabe identifikation

### Den autoritative dokumentar

- Fortælleren er autoritativ og en *Voice of God*, der forklarer sagen for seeren
- Vil oplyse eller informere
- Har sagen i centrum. Undersøger grundigt og i dybden samt bygger på research
- Bruger mange interviews til at belyse sagen
- Bruger autenticitetsmarkører og filmiske virkemidler som fx forklarende grafik, arkivmateriale, underlægningsmusik, rekonstruktioner og skjult kamera

### Den deltagende dokumentar

- Instruktøren er synlig og deltager aktivt i handlingen. Han er ofte den, der får handlingen til at udvikle sig – han er en *fluen i suppen*-fortæller
- Han udforsker et bestemt emne, sag eller miljø – tit med sig selv som hovedperson.
- Instruktøren kan optræde som en slags detektiv
- Gør brug af iscenesættelse og mange forskellige filmiske virkemidler til at skabe spænding

## VÆRKANALYSE – DEN OBSERVERENDE DOKUMENTAR

Se dokumentarfilmen *Ekstra Bladet uden for citat* (Mikala Krogh, 2014, 97 min, tilgængelig på Filmcentralen). Notér undervejs til nedenstående analyse-spørgsmål:

### Dramaturgi og genre

- Redegør kort for hvad, hvem, hvor og hvornår
- Hvordan er filmen opbygget – hvor mange handlingstråde er der, og hvilke er de vigtigste?
- Hvilke typiske observerende træk rummer den?
- Overvej, hvad Mikala Krogh opnår ved at bruge denne fortælleform – fx hvad vi får eksklusiv adgang til. Er der tidspunkter i filmen, hvor kameraets tilstedeværelse har betydning for det, der siges og gøres?



I *Ekstra Bladet uden for citat* følger vi livet på den kendte formiddagsavis. Seeren får indblik i det redaktionelle arbejde både blandt journalister og i redaktionen, og filmen viser papiravisernes kamp for overlevelse. Titten spiller på den journalistiske jargon for brugen af anonyme kilder og understreger hermed, at dokumentaren giver seeren adgang til det, der normalt er hemmeligt.





**FILM-X /  
HÅNDBOG  
I FILMISKE  
VIRKEMIDLER**

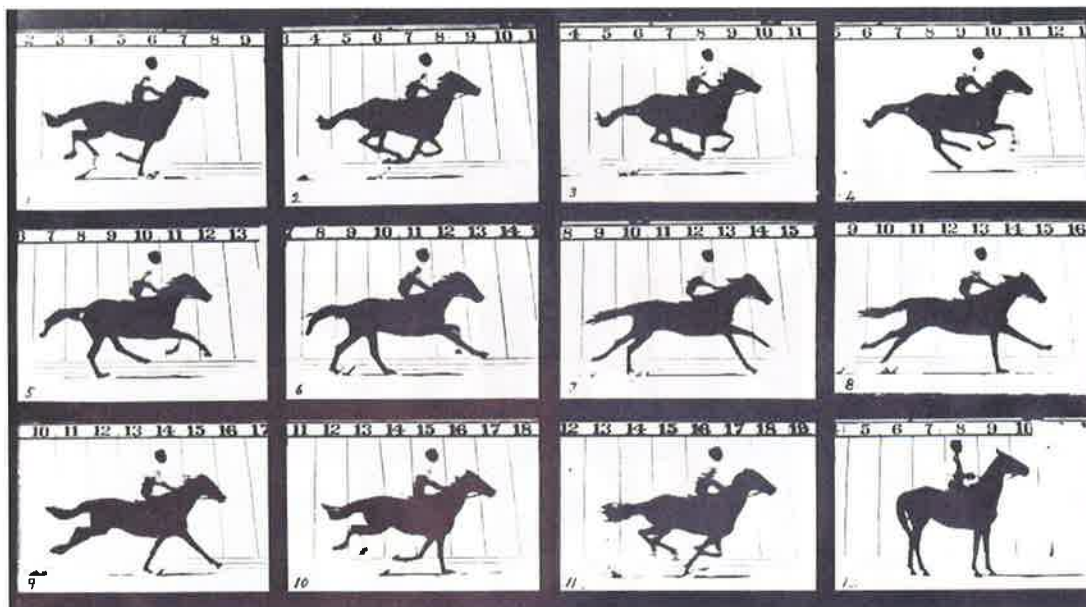


Foto: Eadweard Muybridge (1873)

# HÅNDBOG I FILMISKE VIRKEMIDLER

At film er levende billeder, er faktisk en illusion. For film består af 24 faste billeder i sekundet. Årsagen til, at motiverne på billederne ser levende ud på film, er den, at det menneskelige øje er trægt - eller langsomt i opfattelsen af enkeltdele i en hurtig bevægelse ('øjets træghed').

Øjet kan ikke nå at se de enkelte still-billeder i en film - og bliver derfor så at sige snydt: motiverne på de faste billeder ser faktisk ud som om, de bevæger sig!

I det følgende defineres udvalgte gængse begreber, når det gælder de filmiske virkemidler. Især begreber med relevans for undervisningsforløb i FILM-X.

## BILLEDE, PERSPEKTIV OG BEVÆGELSE

### BILLEDUDSNIT

Vi anvender begreberne Total, Halvtotal, Halvnær, Nær og Ultranær til at beskrive de forskellige billedudsnit i en film. Det er som udgangspunkt lettest at forstå begreberne i forhold til en persons størrelse i en film. Forestil dig en oprejst person ved en bil på en gade:

- **TOTAL** viser hele personen/genstanden samt omgivelserne. Dette bruges ofte som start på en ny scene for at understrege, hvor personerne/genstanden er.
- **HALVTOTAL** viser typisk en person fra taljen og op/cirka halvdelen af en genstand. Dette udsnit bruges ofte, fordi man kan se, hvad personerne foretager sig og se deres ansigtsudtryk m.v.
- **HALVNÆR** viser en person fra f.eks. brystet og op/en karakteristisk mindre del af en genstand. Dette udsnit er velegnet i en dialog, hvor man skal se personernes ansigtsudtryk og artikulation. Halvnær bruges gerne efter et total eller halvttotal, hvor personer/genstande er blevet identificeret.



TOTAL / *Mirakel* (2000, Natasha Arthy). Foto: Lars Høgsted



HALVTOTAL / *Mirakel* (2000, Natasha Arthy). Foto: Lars Høgsted



HALVNÆR / *Når mor kommer hjem* (1998, Lone Sherfig). Foto: Ole Kragh-Jacobsen



NÆR / *Shrek* (2001, Andrew Adamson). Foto: Dreamworks



ULTRANÆR af Shreks mund / *Shrek* (2001, Andrew Adamson). Foto: Dreamworks

- **NÆR** viser en persons ansigt/en lille karakteristisk del af en genstand. Udsnippet er velegnet som reaktionsbillede - dvs. som en persons reaktion på en hændelse, en replik o.l. Ofte bruges nærbilledet til at 'vise', hvad personen tænker, føler m.v. En scene kan starte med et nærbillede, hvilket ofte har en spændingsskabende effekt ('suspense').
- **ULTRANÆR** viser f.eks. en persons øje eller mund/en lille del af en genstand. Udsnippet er velegnet til at 'undersøge' en person, til at skabe spænding, til at forklare hændelser, og til at skabe bestemte forventninger hos seeren ('cue' seeren).

### S/H OG FARVER

Man kan sige, at det er en genrekonvention, at optagelser i s/h bevirker, at en handling virker mere autentisk (realistisk). Hvis handlingen er uhyggelig i sig selv, kan det sort-hvide være med til at understrege denne råhed!

Også farvebrugen i film kan være med til at manipulere, hvordan en handling, situation eller person opfattes. Varme rød-gule farver kan give et indtryk af harmoni, mens kolde grå-blå toner f.eks. kan underbygge det triste ved en bestemt situation. Farvevalget skal naturligvis ses og forholdes til den samlede films handling og udtryk.



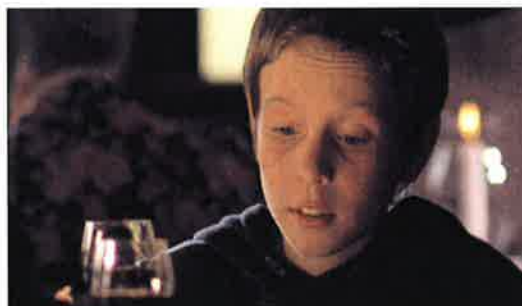
NORMALPERSPEKTIV / *En som Hodder* (2003, Henrik Ruben Genz). Foto: Erik Aavatsmark



FRØPERSPEKTIV / *Fodbold drengen* (2000, Anders Gustafsson). Foto: Stig Stasig



FUGLEPERSPEKTIV / *Shrek* (2001, Andrew Adamson). Foto: Dreamworks



POINT OF VIEW / *Mirakel* (2000, Natasha Arthy). Foto: Eric Kress

### PERSPEKTIV OG POINT OF VIEW (P.O.V.)

Når man optager film, er det sjældent tilfældigt eller ligegyldigt, hvilket perspektiv man anvender. Man skelner overordnet mellem Normalperspektiv, Frøperspektiv og Fugleperspektiv.

- **NORMALPERSPEKTIV** betyder, at kameraet holdes neutralt og lige på de figurer/genstande, det optager. Normalperspektiv er som udgangspunkt neutralt og søger ikke at kommentere en person eller en handling.
- **FRØPERSPEKTIV** betyder, at kameraet optager nedefra og op på en figur/genstand. På den måde kan en handling manipuleres og kommenteres (indirekte). Hensigten med og effekten af et frøperspektiv kan være, at det, der optages, skal virke skræmmende, stort og dominerende.
- **FUGLEPERSPEKTIV** betyder, at kameraet optager oppefra og ned på en figur/genstand. Det kan som ved frøperspektiv være udtryk for manipulation - en kommentar til personen, der optages eller den handling, der udspilles. Hensigten med og effekten af et fugleperspektiv kan - modsat frøperspektivet - være, at det der optages, skal virke småt og nærmest ubetydeligt.
- **POINT OF VIEW (p.o.v.):** Point of view eller p.o.v. betyder synsvinkel, det en person ser. De forskellige perspektiver anvendes ofte som p.o.v. Et fugleperspektiv kan bruges, når f.eks. en pige står på en stige og kigger ned på en mand. Indstillingen af manden vil da naturligt være i et fugleperspektiv - oppe fra pigen og ned på manden. Et frøperspektiv kan bruges som p.o.v., hvis en person f.eks. er i et svømmebassin og kigger op på en livredder. Her er det naturligt, at ind-

stillingen af livredderen er i et frøperspektiv - nede fra den svømmende og op. Hensigten med perspektivet eller effekten heraf er ikke nødvendigvis, at livredderen skal virke barsk - men at der blot er tale om en naturlig (og neutral) p.o.v. Normalperspektiv kan tilsvarende bruges som p.o.v.

### KAMERABEVÆGELSE

I de fleste film indgår optagelser med et bevægeligt kamera - f.eks. en panorering hen over et landskab, en tiltning op ad en høj bygning, en travelling langs en kørende bus, en kran-tur hen over et villakvarter, et zoom ind på et motiv, håndholdt kamera i en forfølgelsessekvens osv.

- PANORERING er en bevægelse fra venstre mod højre eller omvendt. Den bruges ofte i starten af en scene til at afdække, hvor handlingen udspilles. Den kan også bruges til at skabe en forventning om, at vi snart ser noget vigtigt. En panorering kan gøre det ud for et p.o.v. - når en person ser fra den ene side til den anden.
- TILTNING er en bevægelse oppefra og ned eller nedefra og op. Den bruges gerne som et p.o.v.
- ZOOM er en teknisk/optisk funktion i selve filmkameraet: linsen på et kamera kan både zoome ind på et motiv, hvorved billedudsnittet ændres fra f.eks. total til nær; tilsvarende kan kameralinsen zoome ud fra et motiv, hvorved billedudsnittet ændres fra f.eks. et ultranær til en halvtotal. Zoom anvendes for at se noget, der er langt væk. Zoom kan bruges som p.o.v. - hvis skuespilleren i forvejen har et kamera at kigge i (det menneskelige øje kan jo ikke zoome). Zoom kan også bruges til at give en overvågningskamera-effekt: kameraet zoomer f.eks. ind på alt, der bevæger sig.
- TRAVELLING er en bevægelse af kameraet - ofte på en vogn (f.eks. en Dolly) hen mod motivet eller væk derfra. En travelling kan minde om et zoom, men er teknisk anderledes. Den bruges ofte, når man skal følge noget, der bevæger sig, eller når man vil tæt på eller væk fra noget.
- HÅNDHOLDT KAMERA giver et rystet billede. Bruges f.eks. i forfølgelses-scener som p.o.v. m.v. Er kendt fra Dogme-film.
- KRAN-TUR vil sige, at kameraet placeres på en kran - og derved får en stor bevægelighed og overblik. Fordelen er, at kameraet så kommer tilpas højt op, så det kan optage et større område - og derved karakterisere location, setting og miljø. En kran-tur benyttes derfor gerne som indledning i en filmscene. Nogle kran-ture er meget lange og elegant koreograferede. Her bevæges kameraet op og ned, frem og tilbage og hermed ændres billedudsnit og perspektiv. Det bevirker en dynamisk visuel stil - helt uden brug af klipning. Men det stiller store krav til instruktion og koreografi: skuespillere og genstande skal befinde sig de helt rigtige steder på rette tidspunkt! Et kendt eksempel er indledningsscenen i *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958).
- HELIKOPTER-TUR vil sige, at kameraet placeres i/på en helikopter. Effekten er næsten som ved en kran-tur, mens det område helikopteren/kameraet dækker er endnu større. Helikopter-optagelser bruges til at vise f.eks. et landskab, en storby, følge et køretøj eller en speedbåd.

### BAGPROJEKTION

Nogle handlinger er besværlige eller umulige at optage direkte. Det gælder f.eks. optagelser af en pilot i en flyver eller personer i en bil. Allerede tilbage i stumfilmsperioden blev bagprojektion anvendt. Teknikken betyder, at en film eller et lysbillede projiceres ned på et lærred - f.eks. bag en bil. På den måde kan der manipuleres, så det ser ud som om, at personerne i bilen kører ude i naturen, selvom de rent faktisk sidder i en bil i et studie.

Teknikken blev især anvendt efter lydfilmens ankomst (1930'erne), idet studieoptagelser blev meget benyttede for at undgå støj. I dag anvendes bagprojektion sjældent, der er mange nyere digitale teknikker, der kan manipulere mere effektivt eller 'usynligt'.



Bagprojektion / Olsen Banden ser rødt. (1976, Erik Balling). Foto: Rolf Konow

## SEKVENSER, SCENER, INDSTILLINGER, KLIP OG FRAME

En film er handlingsmæssigt opdelt i sekvenser, scener og indstillinger. Tilsammen udgør de rammen om en films handling.

- **SEKVENS** er en til flere scener, som tilsammen udgør en handlingsmæssig enhed.
- **SCENE** er den handling, der udspiller sig et bestemt sted inden for et bestemt tidsrum. En scene vil være mere eller mindre afsluttet handlingsmæssigt.
- **INDSTILLING** er optagelsen mellem to klip. Som regel skal der en del indstillinger til for at udgøre en handlingsmæssig enhed, og mange indstillinger til at udgøre en hel scene.

F.eks. kan optagelsen af en mand, som stiger på en bus bestå af alt lige fra 1 til 10 (eller flere) indstillinger: man kan se ham i et totalbillede gå hen til bussen, stige op, og bussen kører (1 indstilling); men man kan også se handlingen som sammenklipningen af en række indstillinger. Der er eksempler på, at én indstilling udgør en hel scene! Se evt. indledningsscenen i *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958).

- **FRAME** er den korteste visuelle enhed i en film. Når man redigerer film, er det nødvendigt at arbejde med meget små tidsenheder. Et sekund er ikke tilstrækkelig kort, for det rummer jo hele 24 fotos, når vi taler film! Derfor bruger man en 'frame' som mindste enhed, og den svarer til ét billede i en film og er derfor 1/ 24 sekund. For at kunne redigere nøjagtigt og kunne fjerne enkeltbilleder, er det sekunder og frames, klipperen fjerner eller tilføjer.
- **KLIP** er det konkrete sted, hvor to indstillinger er sat sammen. Et klip har med denne definition altså ingen længde!



1. Over-sholder-shot



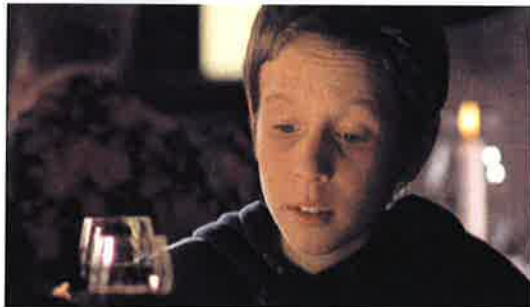
2. Reaktions-indstilling



3. Reaktions-indstilling



4. P.o.v. Dennis (5.)



5. Blikretning Dennis ned på tallerken (4.)

Klip fra dialog / *Mirakel* (2000, Natasha Arthy). Foto: Eric Kress

## KLIPPERYTME OG SPÆNDING

Overordnet kan man sige, at en film består af scener, der er klippet sammen. Disse scener foregår ofte forskellige steder, og det er da nødvendigt at klippe dem sammen. Inden for en scene skifter kameraet vinkel fra en person til en anden, til en genstand osv. Disse optagelser kræver sammenklipning af indstillinger, med mindre kameraet er meget bevægeligt.

Klipning bruges også til at skabe intensitet og spænding. Klippertytmen er tiden mellem de enkelte klip dvs. længden af hver indstilling gennem hele filmen. I action- og spændingsfilm er det oplagt og en konvention at benytte en hurtig klippertytme. I en biljagt vil det være oplagt med en intensivning af klippertytmen for at skabe spænding og understrege tempoet i selve jagten/handlingen.

Spænding og tempo kan som nævnt (i afsnittet om kamera) også skabes ved hjælp af et meget bevægeligt kamera og en insisterende musik.

I film med en rolig handling og fokus på f.eks. karakterer og dialog, er der ofte en langsom klippertytme for at give den intensitet og spænding, der ligger i ord, mimik og bevægelser, plads.

## KONTINUITET

Når man skal klippe sine optagelser sammen til en film, er det en god idé at begynde med at gennemse sine rå-optagelser, der ofte varer mange timer og dage samlet set. Handlingen skal da skabes her ud fra - og i denne proces skal der tænkes i dramaturgi, spændingsopbygning, kontinuitet m.m.

For at en handling bliver forståelig og realistisk på film, er det nødvendigt at være konsekvent med sin klipning. Som udgangspunkt bør man kende til det at skabe kontinuitet mellem de enkelte indstillinger, scener og sekvenser (æstetisk og handlingsmæssig kontinuitet). Senere kan man så vælge at bryde med disse principper - og lave f.eks. en meget synlig klipning. Det altafgørende princip for en klipning, der søger at skabe kontinuitet og fremhæve en handling, er at undgå, at stilen 'forstyrrer' handlingen. Man betegner derfor denne klippestil som 'usynlig'. Det skal forstås på den måde, at klippestilen ikke gør opmærksom på sig selv - ved netop at følge princippet om kontinuitet.

At skabe kontinuitet i klipningen vil bl.a. sige, at:

- Hvis der klippes i et p.o.v., så skal man se, hvad personen ser og fra den rigtige vinkel (se foto 4+5, s. 7).
- Man skal overholde 180 graders reglen: hvis f.eks. en person går fra venstre mod højre skal kameraet holdes på den samme side af den 180 graders linie, som personen følger - for ikke at bryde med den fornemmelse af rum, der allerede er blevet etableret. (se foto 1+2, s. 7).
- Der kan være overensstemmelse i objektfylde fra et klip til et andet: dvs. at der f.eks. klippes fra et ansigt til en tallerken i cirka samme størrelse. (se foto 3+4, s. 7).
- Det sted i billedudsnittet, hvor handlingen slutter i én indstilling, skal handlingen i den næste indstilling omtrent starte osv.

Med andre ord skabes der glidende overgange, som bærer handlingen frem og ikke gør opmærksom på sig selv. Overordnet medvirker dette til, at publikum ikke hele tiden bliver mindet om, at film er konstrueret.

### BRUD PÅ KONITNUITETEN

Nogle filminstruktører ønsker at deres film fremtræder med en abrupt klipning (og ofte filmens stil i det hele taget). Her brydes bevidst med kontinuitetsprincippet for at skabe et anderledes selvbevidst udtryk, der ofte - og i bedste fald - understøtter stemningen i filmen. Tænk f.eks. på stilen i Lars Von Triers tv-serie *Riget* og på klippestilen i mange musikvideoer ('MTV-stilen'). Et andet eksempel er brug af håndholdt kamera, der i den grad gør opmærksom på sig selv.

### MARKØRER AF SPRING I TID OG STED

Man kan ved hjælp af klipningen (mellem to indstillinger) markere, at der f.eks. er gået tid i handlingen, at handlingen udspiller sig et andet sted, eller at den er afsluttet. Det kan man ud fra følgende konventioner knyttet til klipningen:

OPTONING vil sige, at en indstilling tones op fra sort til 'normal' lysstyrke - bruges gerne, når handlingen starter et nyt sted, hvis der er gået et stykke tid m.v.

NEDTONING er modsat optoning, når der blændes ned i sort. Dette bruges ofte for at markere en afslutning på en scene, en sekvens eller på en hel films handling.

OVERTONING vil sige, at to indstillinger blandes: der tones op for indstilling 2, mens man ser indstilling 1. Dette bruges gerne for at skabe glidende overgange, for på kort tid at vise noget rutinepræget i en handling - f.eks. en persons morgenritualer. Det bruges også hyppigt i drømmesekvenser.

## LYD

### REALLYD

Reallyd er den lyd, der knytter sig til filmens handling og oprigtigt stammer fra kilder (personer, genstande) i handlingen. Reallyd er både dialog, rumklang, støj m.v.

Man skelner mellem *100 % lyd* ('production sound') og *atmosfærelyd* (wilds, contentum, clean sound). *Reallyd med eftersynk*: effektlyde, der understøtter handlingen på billedsiden og således virker realistiske/atmosfæreløse. Udtrykket '*geräusch*' hører til her - det er et udtryk, der dækker over effektlyde, der skal virke realistiske, men hvor måden, lyden skabes på, er ved brug af alt muligt mærkeligt - f.eks. støvsugerslanger, kokosnøddeskaller, bølgepap, staniol osv.

### DIALOG

En dialog er oftest en meget vigtig del af en handling. De enkelte figurers replikker er med til at karakterisere dem. Således 'afslører' den enkelte figurs ordvalg, artikulation og betoning en del om ham/hende. Og selve dialogen mellem figurerne kan være meget afgørende for at forstå en films handling. Ofte 'cues' man som seer af replikkerne i en film. At cue vil her sige, at en replik forudgriber, hvad der vil ske i filmen eller måske afslører, hvad der er sket. En god dialog rummer også et til flere spændingsmomenter. Den afslører relationen mellem dem, der taler - hvem har magten i forholdet, vender dette forhold undervejs i samtalen osv.? Man skelner her mellem *100 % dialog* og *eftersynk dialog* (dialog optaget efter selve filmoptagelserne).

### EFFEKTLYD

Effektlyde bruges til at skabe en bestemt stemning, og er ikke nødvendigvis særligt realistiske i forhold til filmens handling og univers. Effektlyde skabes typisk som eftersynk/efter filmoptagelserne.

### VOICE-OVER/FORTÆLLERSTEMME

Voice-over svarer til en fortællerstemme. På film skelner man mellem *on screen-* og *off screen-*fortæller. On screen-fortælleren er synligt tilstede i filmen og svarer ofte til en 1. personsfortæller. Mens off screen-fortælleren ikke er synlig i filmen og ofte svarer til en 3. personsfortæller.

Som i litteraturen er synsvinklen hos en 1. personsfortæller indskrænket til denne persons egen viden og synsvinkel. Mens en 3. personsfortæller ofte er en alvidende fortæller (og bliver ofte betragtet som instruktøren selv).

Når en film har voice-over, har det ofte det formål at: forklare, hvad der sker på billedsiden; at give et overblik over en handling, der har fundet sted; at forklare en handling, der strækker sig over en længere periode, og som hovedpersonen (1. personsfortælleren) ser tilbage på m.v.

### SPEAKER

I dokumentarfilm og i TV-udsendelser kaldes en fortællerstemme 'speak'. Speak bruges til at forklare, kommentere og sammenfatte det, der foregår på billedsiden. En speak kan bruges manipulerende eller direkte forvrængende i forhold til indholdet på billedsiden.

### ON-/OFF SCREEN LYD

Man skelner mellem on screen- og off screen lyd. *On screen lyd* er den lyd, som har en kilde i billedet - f.eks. ses en bil, så høres også motorens brummen.

Men lyden af bilen kan stadig være i filmen, selvom man ikke ser bilen. Hvis bilen f.eks. lige er 'kørt ud af' billedet, så er lyden *off screen lyd*. Tilsvarende gælder alle andre lyde med kilder i eller uden for billedet - f.eks. dialog, lyden af en græsslåmaskine osv.

En vekslen mellem brug af on- og off screen lyd er helt naturlig, men kan også bruges med en meget spændingsskabende effekt - særligt når man hører noget (*off screen*), man endnu ikke har set.

## MUSIK

Musik har en stor betydning for, hvordan en film fremtræder, og hvordan den opleves.

I filmmusik kan musikkens stil (jazz, klassisk, elektronisk, akkustisk) være forskellig fra film til film, men som i alle andre former for udtryk kan man alligevel godt tale om visse typiske måder at anvende den på.

I tegnefilmen møder vi f. eks. musikken som en slags *understregning af bevægelser og handling*, man kan næsten 'se' filmen for sig ved kun at lytte til musikken. Denne brug af musik kan man også finde i actionfilm eller andre former for spændingsfilm.

En mere raffineret form for anvendelse af musik i film er at lade den fortælle 'det man ikke ser' - *følelser* som forelskelse, had, angst osv.

Musikken kan også have en *ledemotivisk karakter*. Musikken arbejder med et lille motiv som dukker op i forskellige former og instrumentationer i løbet af filmen. Dette kender vi f.eks. fra spaghettiwesterns (Moricone). Dette ledende motiv knyttes til bestemte situationer eller personer.

Og så er der selvfølgelig den *musik, der optræder som 'sig selv'*, fordi den er en del af de miljøer, som filmen bevæger sig i, f.eks. en natklub, et diskotek eller et spisested med en jukebox. Denne musik er direkte en del af handlingen.

Når filmen er optaget og klippet, bestemmer instruktøren sammen med komponisten og lydfolkene, hvor der skal være musik og hvilke speciallyde, der skal tilføjes grundlyden fra optagelserne. Musikken komponeres og indspilles, og til sidst mixes billede, lyd og musik sammen til det færdige resultat, vi ser i biografen.

## ANIMATION

Det kræver tålmodighed at lave tegnefilm! En enkel historie - f.eks. om en person, der går, og så falder i et hul - kan det sagtens tage 1 time at lave, hvis man vil have bevægelsen helt flydende. Tegnefilm kan laves på mange forskellige måder. I FILM-X kan man lave flytte-tegnefilm ved hjælp af stop motion samt trickfilm ved hjælp af pixilation.

### FLYTTE-TEGNEFILM/STOP MOTION

Man har en tegnet baggrund ('location'/'setting') og en tegnet figur (eller flere). Man placerer figuren i en bestemt position på baggrunden og optager så ét billede ad gangen, flytter lidt på figuren, optager et nyt billede, ændrer evt. på baggrund og rekvisitter, optager flere billeder osv. Til sidst har man en sammenhængende bevægelse/handling - en lille film.

Hver position affotograferes automatisk 2 gange i ANIMATION - dvs. at der skal bruges 12 optagelser til 1 sekunds film! Man kan vælge at optage endnu flere billeder af samme motiv, hvis bevægelsen skal gå langsommere. Jo flere billeder, man optager af den samme position, des langsommere vil motivet 'bevæge sig'. Skal en figur stå helt stille i et sekund, skal der bruges 24 billeder.

### PIXILATION

Pixilation svarer teknisk til stop motion. Forskellen er motiverne: ved pixilation er det virkelige personer eller genstande, der bevæges - til forskel fra flytte-tegnefilmen, hvor der gøres brug af tegnede figurer og genstande.

### FLIPBOG

En flipbog er fotografier samlet i en lille bog med ét foto på hver side. Det ene foto svarer til en frame i en film. Jo mere forfinet tegningen og bevægelsen er fra billede til billede, des mere glidende og naturlig bliver bevægelsen, når man bladrer i bogen. De faste billeder ser 'levende' ud - bevægelse opstår - som var det en lille film. En flipbog kan bestå af et forskelligt antal faste fotografier. I FILM-X printes der 3 gange 12 fotos ud til hver person. Dvs. at én flipbog kommer til at bestå af 36 fotografier, der svarer til 3 sekunders optagelse.

### **TRICKFILM**

Trickfilm svarer til en filmet udgave af en flipbog. Der fotograferes et antal billeder (i FILM-X fra 36 op til 108). Mellem hver fotografering er der en kort pause, hvor man bevæger sig lidt, 'snyder'! For eksempel kan man optage, at 5 personer hopper ned i en kasse, der egentlig kun kan være én person i. Når kameraet optager, ser man en ny person hoppe ned i kassen. Når der ikke optages, springer personen i kassen op, for at gøre plads til den næste, der vil hoppe i.

Egentlig laver man stop motion med sig selv - dvs. at man arbejder med 'frys'-bevægelser.

## **FILMPRODUKTIONSFASER**

### **PRÆPRODUKTION**

At lave film er en lang proces. Når man vil producere en spille- eller handlingsfilm, begynder processen traditionelt med, at man får en god IDÉ til en historie, man vil fortælle. Den skal så nedfældes af en manuskriptforfatter i et MANUSKRIFT, som er udgangspunkt for instruktør og skuespillere. For at filmholdet (fotograf, instruktør, lydmand m.fl.) har noget konkret at forholde sig til, når optagelserne skal starte, er det nødvendigt at have omformet manuskriptet til et STORYBOARD. Storyboardet er en visualisering af manuskriptet, hvor de enkelte kameraindstillinger beskrives.

Der skal vælges LOCATION (optagelsessteder - både ude og inde), SKUESPILLERE skal castes (prøve-filmes/udvælges). Så følger en fase, hvor der skal øves - alt fra replikker, koreografi (bevægelser), skuespil, kameraføring, lyd, lys m.v. Der skal laves en SKUDPLAN (oversigt over hvornår og hvor der skal optages, og hvem det involverer).

PRÆPRODUKTIONEN er det arbejde, der går forud for selve optagelsen. Dvs. idéarbejde, manuskriptskrivning, storyboard, valg af arbejdsteam og -funktioner samt øvning.

### **PRODUKTION**

Selve OPTAGELSERNE kan foregå 'on location' (dvs. på de udvalgte steder på land/i by) og/eller i et studie (normalt for indendørs-optagelser).

PRODUKTIONEN er selve filmoptagelserne.

### **POSTPRODUKTION**

Når optagelserne er færdige, skal de FREMKALDES (ved 'rigtig' film - det gælder ikke videoformat) og dernæst klippes (af klipperen) - sammen til den endelige film. Der skal evt. laves visuelle effekter. I redigeringsfasen skal der også arbejdes med LYD - mange gange er reallyden (lyden fra selve film-optagelsen) ikke god nok, derfor må skuespillerne indtale deres replikker igen i et lydstudie (efter-synk). Desuden lægges der effektlyd og MUSIK på og evt. en voice-over. Der skal laves RULLETEKST, hvor de forskellige involverede krediteres for deres arbejde. Derpå følger hele LANCERINGS- OG PR-ARBEJDET med filmen - altså reklame for filmen.

POSTPRODUKTIONEN er arbejdet efter filmoptagelsen: filmfremkaldelse redigering, lyd, musik, PR m.m.



# Kronologi er ikke sandhed for mig

Af **Søren Rørdam Bastholm** - dec 26, 2014 (16:9 filmtidsskrift).

<http://www.16-9.dk/2014/12/kronologi-er-ikke-sandhed-for-mig/>

[...]

## Testamentet

*Jeg vil gerne starte med Testamentet, fordi den jo er så væsentligt et værk i nyere dansk dokumentarisme. I mine øjne fremstår den som en dramaturgisk særdeles skarpt skåret film. Kan du fortælle os om de dramaturgiske overvejelser i forhold til Testamentet?*

Dramaturgien ændrede sig undervejs. I starten troede jeg, at det ville komme til at handle om to brødre, Henrik og Christian, der skal arve en million og så tager til Thailand for at gå helt amok og kneppe en masse ludere. Det var jo deres plan, men midtvejs under optagelserne finder de så ud af, at de ikke vil få så mange penge, som de troede, og at det hele bliver mere problematisk end forventet. Dertil kommer, at de i bund og grund er meget pressede af deres far, som de har et stærkt tillids- og tilhørsforhold til. De er meget splittede i forholdet til ham, og det er de for så vidt stadigvæk.

Men efter færdiggørelsen af optagelserne kunne vi jo så se, at dramaturgien kunne være således, at Henrik har et mål: at blive rig, men at første vendepunkt bliver, at tingene ikke går, som de regner med – det bliver ikke så let, og samtidig er der jo så familiehistorien.

A-historien opfylder funktionen som en reel ramme: Henrik har et mål: at få arven – og gradvist bliver det mere og mere personligt, og han finder efterhånden ud af, at han er nødt til at satse på sin egen familie. Hvad angår de familiære fortidsting, kommer han aldrig til bunds i det. Men han lærer også, at penge ikke er alt.

Som tilskuer er det let at relatere til Henrik og de problemstillinger, han står over for. Pengene kunne vi jo alle sammen tænke os, men det er lige så meget de valg, han træffer. I Henrik har man en karakter med mange sider. Han er meget intelligent, men samtidig også utrolig udfordret, og så er han også en drømmer.



*Henrik (tv) og faderen, som Henrik i filmen frigør sig fra. Arvesagen giver anledning til at afdække de svigt, som Henrik og broderen Christian har været udsat for i deres barndom.*

Man har et godt plot i det her: at arve penge – altså fra bums til millionær. Men der er jo også nødt til at være en indre rejse, som er det familiære opgør( fig. 2). Det fremstår som helt klassisk dramaturgi med en hovedkarakter med et mål, modstand og personlig udvikling, men der er jo også skåret 300 timer ud, hvor Henrik sidder derhjemme med broderen og snakker, hvor de er ude i naturen, og hvor de snakker med mosterens gamle mand – eksmand, faktisk osv. Der er jo mange ting, der er skåret fra, for at skære ind til benet og holde fast i A-plottet, hvor hele sagen om testamentet kører som nogle punkter igennem filmen. De er jo sket i virkeligheden, men de er fordelt ud over filmen i en helt klassisk dramaturgisk bue.

*Moster Petra er jo grundlæggende hende, de kæmper med om arven, men bortset fra et enkelt stillbillede er hun fraværende. Bunder det i dramaturgiske overvejelser eller bare, at hun ikke ønskede at medvirke?*

Hun ønskede ikke at være med, men på sin vis slap vi bare for et pres i forhold til, at man skulle over og have den anden side af historien. Vi valgte at fortælle historien udelukkende fra deres side, og så må tilskueren selv vurdere. Uanset hvad finder man alligevel aldrig den objektive sandhed.

## Kronologi er ikke afgørende

*Anslaget illustrerer ret godt, hvor dramaturgisk skarp Testamentet er. Kan du sige noget om overvejelserne i forhold til anslaget og dets tilblivelse?*

Helt simpelt er det en af de bedste scener, vi havde. Der er fremdrift, og samtidig er det også komisk, at de kommer for sent til en begravelse. Det er jo afgørende at fange sit publikum lige fra starten. Samtidig er der også introduktionen af nogle centrale karaktertræk – f.eks. at de ryger en joint. At de kommer for sent fortæller også noget om dem. Men der var også brug for, at man vidste lidt om dem inden scenen, så derfor er der mailteksten, der skrives på skærmen inden, om at "jeg kommer fra en velstillet familie... og skal arve en masse penge og har i min barndom oplevet svigt efter svigt." Den giver scenen en konkret ramme. Der er mange småting, der er vigtige, for at tilskueren kan føle sig ret tryk. Eksempelvis udpegningen af hovedpersonen via scenen, hvor Henrik vågner op og gør sig klar.



*Henrik og Christian på vej til morfarens begravelse. Centrale karaktertræk markeres tydeligt via detaljer: de er ved at komme for sent til begravelsen, og de både ryger og drikker i bilen. At Henrik har lidt mere styr på tingene kommer til udtryk ved, at han kører bilen, og at Christian ryger en joint.*



*Tidspresset accentueres af denne indstilling lige inden deres køretur og i dialogen mellem Christian og Henrik, der kredser om det, at de er sent på den.*

*Hvornår er optagelserne af Henrik, der gør sig klar, lavet?*

De er lavet en anden dag. Det fremgår ikke af filmen, men faktisk skulle de ned til Tyskland i forbindelse med Morfarens begravelse to gange. Først til Morfarens begravelse, og dagen efter skulle hans urne sænkes i jorden. Establishing-shottet af solcenteret, som man ser, inden der klippes ind i Henriks lejlighed, er lavet en helt tredje dag. Sådan er der mange småting i filmen, der er klippet sammen på tværs af kronologi. Det har jeg ikke noget problem med, for hukommelsen er ikke kronologisk. Jeg ser ikke kronologi som nogen sandhed.



*Henrik betragter sig selv i spejlet, måske som et lille vink om, at han i filmen bliver tvunget til at se indad og tage sit liv op til revision.*



*Scenens indledende establishingshot inden der via et klassisk kontinuitetsklipningsgreb – en lydbrø – klippes ind i Henriks lejlighed, er et eksempel på anvendelsen af optagelser på tværs af kronologi.*

*Er der en grænse, for hvor meget man kan rykke rundt på kronologi og dermed forskubbe årsags-virkningsforhold?*

Det synes jeg ikke, så længe man er sandfærdig over for den oplevelse, man selv havde som instruktør. Der er mange ting, man oplever og får at vide, som ikke lige er blevet optaget. Så må man prøve at genskabe det, så man i hvert fald kan fortælle den historie. Den måde, jeg laver dokumentarfilm på, er, at jeg fortæller den historie, som jeg oplevede. Jeg prøver ikke at lave det objektivt, men subjektivt – altså at genfortælle den historie for publikum, som jeg oplevede det, så det og filmede det.

## Konsulentens rolle

*Du havde Rasmus Heisterberg tilknyttet som manuskriptkonsulent på filmen. Kan du sige noget om betydningen af at have en manuskriptkonsulent tilknyttet?*

Helt generelt er det givtigt for et kunstnerisk projekt at have en konsulent inde over. At du har en, som du stoler på, til at se på det og give kritik. Som manuskriptforfatter er han naturligvis specialist i dramatisk struktur, men det kan såmænd også være andre konsulenter, som kan hjælpe en til at blive mere bevidst om, hvilken film man egentlig er i gang med. Både klipperen og jeg er jo også skolede i dramaturgi og fortrolige med vendepunkter osv.

*Kan du give eksempler i Testamentet eller andre af dine film, hvor det havde konkret betydning, at der var en manuskriptkonsulent tilknyttet?*

I forhold til *Testamentet* var der små justeringer i forhold til den eksakte placering af første vendepunkt eller midtpunktet, hvor karaktererne er så langt fra udgangspunktet som muligt. I *Testamentet* er det Thailand-sekvenser, hvor omfanget af det svigt, de har været udsat for, går op for tilskueren. I forhold til klimaksopgøret med faderen, som strækker sig over et godt stykke tid. Optakten til det er, at faderen presser ham på flere måder. Her mente Heisterberg, at måske skulle der lige komme endnu et lille skub fra faderen inden opgøret. Vi fulgte det råd og fandt noget fra tidligere samtaler og klippede det ind, så man fik oplevelsen af, at "nu er han presset helt derud...". Så også her er der rykket rundt på kronologien for at kunne fortælle historien.

[...]

*Hvilken rolle tror du kameraet og din tilstedeværelse har spillet for Henrik og for hans og broderens forhold til faderen?*

Det har helt sikkert været en slags katalysator. Han har reflekteret mere over forholdet og overvejet, om faderen nu også er god for ham. Det kan jo ikke undgå at påvirke, når jeg flere gange spørger ind til forholdet til hans far og dermed tvinger ham til at reflektere over det – også på dage, hvor han ellers bare ville have røget sig skæv. Det samme gør sig nok også gældende i forhold til testamentet. Jeg har jo været en påmindelse om, at de skulle huske at få gjort noget ved det. Ellers kunne det meget vel være endt med, at de kun havde fået en tvangsarv med henvisning til, at de ikke havde reageret på henvendelserne.