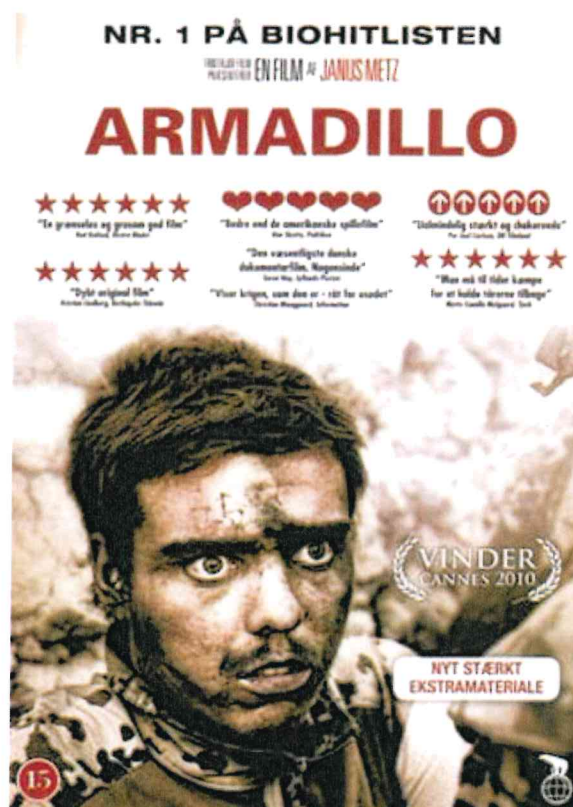


Kompendium til forløb om
Dokumentarfilm

2.g.



Indholdsfortegnelse

Mine guldkorn

Dokumentarfilmen som genre	1
Dokumentarfilmens fortælleformer	7
Filmiske virkemidler	8
Fakta- og fiktionskoder	18
Dramaturgi	30
Gode råd til analyse af dokumentarfilm	32
Gode råd til fortolkning af dokumentarfilm	34

Mine guldnoter

1.1 Notér 4 træk ved dokumentargenren:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

1.2 Notér 3 træk ved hver af dokumentargenrens undergenrer:

Den autoritative dokumentar:

- 1.
- 2.
- 3.

Observerende dokumentar:

- 1.
- 2.
- 3.

Den interaktive dokumentar:

- 1.
- 2.
- 3.

Den performative dokumentar:

- 1.
- 2.
- 3.

1.3 Hvad betyder det, at en dokumentarfilm har en faktakontrakt med seeren?

1.4 Hvorfor kan en dokumentarfilm aldrig vise hele virkeligheden?

1.5 Definér dokumentarismens fire fortælleformer

Alvidende fortælleform:

Den observerende fortælleform:

Den interaktive fortælleform

Den selvrefleksive fortælleform

1.6 Filmiske virkemidler:

Klipning	
Kontinuitetsklipning	
Montageklipning	
Høj klipperytme	
Lav klipperytme	
Billedbeskæring	
Supertotal	
Total	
Halvtotal	
Halvnær	

Nær	
Ultranær	
Nær	
Perspektiv	
Normalperspektiv	
Frøperspektiv	
Fugleperspektiv	
Lyd	
Synkron lyd	
Asynkron lyd	
Lys	
High-key-belysning	
Low-key-belysning	
Reallys	

1.7 Typiske fakta- og fiktionskoder

Faktakoder	Fiktionskoder



Ranvid & Sørensen (2018) Perspektiver i dansk,
 lærerforeningens forlag, s. 242-247.

10.2: Hvordan er Laurits?

Se *Skyggen af en helt*. Filmen kan ses på Filmcentralen (brug UNI-login). Mens I ser filmen, skal tre grupper fokusere på at karakterisere hovedpersonen Laurits og hans relationer. Her arbejder I altså med personkarakteristik, som I også kender fra analysen af litterære tekster. En fjerde gruppe fokuserer på filmens tegn på autenticitet og fiktionisering.

De fire gruppers fokuspunkter er:

1. Laurits' portræt af Gustaf Munch-Petersen. Notér, hvilke oplysninger vi som seere får om Gustaf Munch-Petersen som digter og som morfar.
2. Laurits' forhold til sin mormor Lisbeth i Gudhjem på Bornholm. Notér, hvordan forholdet udvikler sig gennem filmen.
3. Laurits' egne refleksioner over sit liv. Notér, hvilke ønsker Laurits udtrykker gennem filmen, og notér også, om eller i hvilken grad de opfyldes.
4. Notér undervejs, hvilke tegn på autenticitet og hvilke tegn på fiktionisering I bemærker. Kig tilbage på begrebsboksene om disse tegn (se side 48 og 51).

Efter filmen: Gå i grupper på fire, en fra hvert fokuspunkt:

1. Fremlæg jeres notater for hinanden. Overvej, hvordan de forskellige fokuspunkter spiller sammen i filmen, og hvad der fylder mest.
2. Lav sammen en oversigt over filmens locations. Skriv to-tre stikord om den symbolske betydning af hver location i filmen.
3. Hvordan vurderer I, på baggrund af tegn på autenticitet og tegn på fiktionisering, dokumentarfilmens forhold til virkeligheden?

.....
Hvad er en dokumentar?

En kreativ bearbejdning af virkeligheden

Dokumentarisme handler, som ordet siger, om at dokumentere virkeligheden. Det kan ske i alle medier: film, bøger, radio, fotografier og aviser. Alle dokumentariske genrer – fx reportagen, dokumentarfilmen, tv-dokumentaren, reality-showet, den historiske roman og mange flere – omhandler faktiske forhold. Vi forventer, at dokumentarisme er forpligtet på virkeligheden og derfor indeholder *tegn på autenticitet*. Med andre ord indgår vi en *faktakontrakt*. Dokumentarisme appellerer til os, fordi vi fundamentalt set er nysgerige efter den 'virkelige' historie – vi tiltrækkes af det, vi kalder virkeligheden. Men en dokumentarfilm kan aldrig vise virkeligheden præcis sådan, 'som den er'. En dokumentarfilm er en *konstruktion* af virkeligheden, i den forstand

at vi som seere kun får dét udsnit af virkeligheden, som instruktøren har udvalgt til os: Instruktøren vinkler historien og skærer den til, han sætter lys og kamera, han overvejer interviewspørgsmål og svar, han lægger underlægningsmusik på, han billedbehandler, og han klipper måske sekvenserne sammen i en anden rækkefølge, end de blev optaget ... Måske laver han endda rekonstruktioner som i *Skyggen af en helt*, hvor en skuespiller spiller Laurits' mormor!

Derfor kan man definere dokumentarfilm som en *kreativ bearbejdning af virkeligheden*. Denne definition stammer fra den engelske filmteoretiker og -producent John Grierson, som talte om "a creative treatment of actuality". Dokumentarfilm har et direkte forhold til virkeligheden, men den kreative bearbejdning bevirker, at seeren ikke præsenteres for (hele) virkeligheden. En dokumentarfilm er dermed et udtryk for en instruktørs subjektive fremstilling af det virkelige. Det er der i sig selv ikke noget mærkeligt ved: Ingen af os kan præsentere eller erkende hele virkeligheden; som mennesker har vi kun indsigt i vores eget subjektive udgangspunkt, og vi opfatter ofte virkeligheden forskelligt. Den kreative bearbejdning af virkeligheden ses særligt tydeligt i nogle dokumentarfilm, hvor graden af fiktionisering er høj. Her er det vigtigt netop at rette sin opmærksomhed mod fiktioniseringen og de virkemidler, filmen anvender.



Denne indstilling ses flere gange i *Skyggen af en helt*. Vi opfatter normalt direkte øjenkontakt med kameraet som et tegn på autenticitet. Instruktøren Laurits Munch-Petersen vil os noget og ser direkte på os. Samtidig er der noget drømmende over billedet: Laurits har en tilbagevendende drøm om, at morfaren Gustaf Munch-Petersen taler til ham fra de dødes rige (tidskode: ca. 0.15.04).

Selvom en dokumentarfilm aldrig kan vise os hele virkeligheden, betyder det ikke, at den ikke kan føles sand og ægte. Dokumentarfilm kan oplyse, men også fremkalde følelser og skabe identifikation. *Skyggen af en helt* kan opleves som en meget sand og oprigtig film om familiefølelser, og den kan påvirke os, selvom den i høj grad er iscenesat, redigeret og indeholder mange tegn på fikcionalisering. *Skyggen af en helt* starter midt i en krigsscene med voldsomme eksplosioner. Få øjeblikke efter vader Laurits Munch-Petersen bogstaveligt talt ud af krigen, og vi forstår, at han blot er med i en iscenesat krig. Det er noget, de leger. Det kan give os et hint om, at vi skal være forsigtige med at tro, at filmen afspejler virkeligheden én til én. Dog peger *Skyggen af en helt* på sin egen iscenesættelse, og den grundlæggende faktakontrakt brydes derfor ikke.



Håndholdt kamera bruges som regel til at signalere 'her og nu', så det er ofte et tegn på autenticitet. Dette passer på den ene side fint her: Personerne i billedet deltager i en slags genopførelse af Den Spanske Borgerkrig, sådan som deres familiemedlemmer i sin tid (måske) oplevede den. Og det håndholdte kamera understreger med sine rystede og ufokuserede billeder krigens uforudsigelighed og kaos. På den anden side virker brugen af håndholdt kamera næsten ironisk her, da krigen netop er en *rekonstruktion*, et skuespil med statister (tidskode ca. 0.00.54).



Tjekspørgsmål

1. Hvad betyder det, at en dokumentarfilm har en faktakontrakt med seeren?
2. Hvorfor kan en dokumentarfilm aldrig vise hele virkeligheden?

.....

Som seer er det vigtigt at være opmærksom på, hvordan dokumentarfilm er skruet sammen, og hvilke virkemidler instruktøren har taget i brug for at formidle sin vinkling af virkeligheden. Det første skridt i analysen er at bestemme dokumentartypen. Det næste skridt handler om at identificere de filmiske virkemidler og fortolke virkemidlernes effekt på seeren.

Dokumentarter

Grundlæggende kan man skelne mellem dokumentarfilm og tv-dokumentar. En **dokumentarfilm**, som oftest får biografpremiere, er resultatet af en instruktørs kunstneriske ambitioner og er sandsynligvis filmet og bearbejdet over en længere periode. En **tv-dokumentar** er som regel båret af en journalistisk undersøgelse og mindre bearbejdet end en dokumentarfilm, da produktionstiden er kortere.

Man kan dele dokumentarfilm og tv-dokumentarer op i forskellige typer, som defineres af deres karakteristiske træk. Nogle dokumentarer indeholder træk fra flere typer, men som regel vil én af de følgende fire typer være den mest fremtrædende.

En **autoritativ dokumentar** anvendes typisk, når en instruktør vil undersøge en sag eller portrættere en person. Det er en dokumentar-type, som vil *oplyse og informere om et udsnit af virkeligheden*. Sagen er ofte samfundsmæssigt relevant, og formålet er fx en kritik af Danmarks deltagelse i krigene i Irak og Afghanistan eller som i dokumentaren *Generation krig* (sendt på TV 2 i 2013) at portrættere fem unge mænd, som ønsker at blive udsendt til Afghanistan. I løbet af en serie på fem programmer møder seeren de unge mænd og får svar på, hvad der driver dem, og hvorfor nogle unge mænd drømmer om at komme i krig. Ofte fortælles den autoritative dokumentar kronologisk med en fremdrift mod en konklusion eller en pointe, som dokumentaren vil overbevise om. Der gøres ofte brug af forklarende grafik, fx geografiske kort, sådan at seeren lettere får et overblik over sagen. Typisk for denne dokumentartype er en voiceover, som guider seeren gennem et tidsforløb, fx ved hjælp af autentiske optagelser, rekonstruktioner og interviews med mennesker, der har part i sagen. Man kan sammenligne voiceoveren i den autoritative dokumentartype med litteraturens tredjepersonsfortæller, der med et alvidende syn bliver seerens *autoritet* gennem filmen. At voiceoveren er en autoritet, betyder ikke nødvendigvis, at alle informationer afsløres med det samme. Tværtimod kan voiceoveren tilbageholde information for at skabe spænding for seeren.

Formålet med en **observerende dokumentar** er at iagttage begivenheder, som udspiller sig 'her og nu' foran seerens øjne. Den observerende dokumentar vil *fremvise et stykke af virkeligheden*. Seeren får oplevelsen af, at kameraet 'bare' følger det, der sker, på en (tilsyneladende) uredigeret måde. Her er der ofte tale om miljøer og locations, som seeren normalt ikke har adgang til. Det ser man fx i dokumentarfilmen *Armadillo* (2010), der handler om et hold danske soldaters udstationering i Helmand-provinsen i Afghanistan. I den mest rene form af den observerende dokumentar er der ingen (eller meget

sparsom brug af) voiceover til at holde seeren i hånden. Derfor får vi som seere ikke serveret svar på samme måde som i den autoritative dokumentar. Man kan sammenligne den observerende dokumentar med litteraturens observerende tredjepersonsfortæller med ydre synsvinkel. Denne fortæller vil ofte fremlægge begivenheder med en 'showing, not telling'-fremstillingsform, som betyder, at læseren gennem scener med handlinger, mimik og dialog selv skal opfatte, hvad personerne tænker. Denne 'showing, not telling' kommer i film til udtryk gennem lange indstillinger, hvor seeren fx følger en person, som 'bare er' i sin hverdag, uden at instruktøren stiller spørgsmål eller på anden måde griber ind i det, der sker. Den observerende dokumentar involverer seerne, idet seerne selv bliver tvunget til at tage stilling til, hvad de ser. På trods af dette kan den observerende dokumentar indeholde en høj grad af kreativ bearbejdning. Det ses eksempelvis meget tydeligt i *Armadillo*, hvor flere af krigsscenerne er klippet og filmet, så det ligner en amerikansk krigsfilm.

Den interaktive dokumentar er karakteriseret ved, at instruktøren selv interagerer, dvs. medvirker, i de begivenheder, som filmen forholder sig til. Instruktøren træder tydeligt frem i billedet og deltager aktivt i den virkelighed, der præsenteres. Den interaktive dokumentar vil dermed *interagere med et stykke af virkeligheden*. Derfor skal du være opmærksom på, at fortælleren i den interaktive dokumentar selv kan kontrollere og påvirke begivenhederne. Man kan sammenligne den interaktive dokumentar med fiktionens jegfortæller, der er en del af begivenhederne og selv udvælger og fremstiller en historie. Den interaktive dokumentar undersøger oftest en politisk eller samfundsrelevant sag.



Michael Moore deltager selv i sine dokumentarfilm, gerne for at påpege store uretfærdigheder og for at ruske op i USA. Screenshot fra dokumentarfilmen *Where to Invade Next* (2015).

Det ses fx i dokumentarfilm af den amerikanske instruktør Michael Moore, der selv foretager interviews og tilrettelægger konfrontationer med de personer, han opsøger, samtidig med at han fremfører en hård og ofte ironisk kritik af samfundets magtfulde institutioner. I dokumentarfilmen *Where to Invade Next* (2015) kritiserer han USA's skiftende regeringer for gennem mange år at bruge tid og penge på at føre krig rundt omkring i verden i stedet for at sørge for gode sundheds- og uddannelsesforhold for USA's borgere.

De seneste års dokumentarfilm viser en tendens til mere personlige projekter, de såkaldt **performative dokumentarer**, hvor en instruktør med sig selv som omdrejningspunkt reflekterer over et udsnit af virkeligheden. Instruktøren giver sit personlige blik på virkeligheden. Igen kan man sammenligne med fiktionens jegfortæller, der selv har en andel i fortællingen eller 'performer' en rolle. Jeget, instruktøren, sætter i høj grad sin egen person på spil. Derfor kaldes den performative dokumentar også for **jegdokumentar**. Den performative dokumentar virker til forskel fra den interaktive dokumentar mere kunstnerisk bearbejdet.

Skyggen af en helt er en performativ dokumentar. Med sin komplekse organisering af hukommelseslag bliver dokumentarfilmen instruktørens egen refleksion over sin familiehistorie. Der er vægt på Laurits Munch-Petersens egen oplevelse af sandheden, og den kan adskille sig fra andre familiemedlemmers oplevelse. Laurits Munch-Petersen skjuler da heller ikke, at det er hans egen subjektive fremstilling: "Dette er vores families historie, som jeg erindrer den", står der i filmens start.



Virkeligheden ses gennem Laurits Munch-Petersens øjne. Her filmer han sig selv i et spejl, hvilket understreger, at filmen afspejler instruktørens egen oplevelse og konstruktion af virkeligheden (tidskode ca. 0:17:53).

Dokumentarismens fortælleformer

Hvad er en dokumentarfilm:

Dokumentarfilm er film, som umiddelbart kan se meget forskellige ud, men fælles for dem er, at de har et tæt forhold til virkeligheden. Her ligger dokumentarfilmens stærkeste fascinationskraft, energi og styrke og også dens dilemma: 'Hvor virkeligt kan man skildre noget, man skal udvælge, filme og redigere?'

De forskellige dokumentarfilmgenreer er defineret ved fortællerens rolle i forhold til modtageren. I den forbindelse skelner man ofte mellem 4 forskellige fortælleformer.

Dokumentarismens fortælleformer:

- 1) Alvidende fortælleform: Tredjepersonsfremstillingen er den traditionelle journalistiske form, der styres af en alvidende fortællestemme, som i tredje person fremlægger et budskab om virkeligheden. Mange nyheds- og aktualitetsindslag har denne form, hvor interviewsekvenser, arkivmateriale, grafik m.v. kædes sammen af en neutral speakerstemme.
- 2) Den observerende fortælleform søger i modsætning hertil at undgå denne alvidende fortællestemme. Tværtimod giver denne fortælleform indtryk af helt at afstå fra kontrol over det, der når frem til modtagerne. Tilrettelæggeren søger at gøre sig selv helt usynlig, for at give seeren/læseren en følelse af at få en "slice of life" serveret. Den klassiske "fluen-på-væggen" reportage er eksempel på denne fortælleform.
- 3) Den interaktive fortælleform tydeliggør i modsætning til den observerende form, at der er en tilrettelægger der står bag, og at det, der fortælles er et resultat af en proces. Derfor træder tilrettelæggeren selv frem som person, for eksempel som jeg-fortæller eller som "vært"- ligesom arbejdsprocessen tydeliggøres. Tilrettelæggeren kan ikke alene stå frem som den person, der iagttager og formidler en bestemt situation, men kan også gå ind direkte og være aktiv part i det, der fremstilles, eksempelvis ved at fremprovokere en bestemt situation.
- 4) Den selvrefleksive form er en meta-fortælleform, der tematiserer selve det at formidle overhovedet. Mange af de træk, der kendetegner de øvrige fortælleformer, benyttes i den selvrefleksive form, men bliver i et vist omfang "sat på spidsen". Derved tydeliggøres det, at der altid – uanset hvilken fortælleform man vælger - vil være nogle klicheer og konventioner om, hvordan man formidler mest troværdigt. Dermed udstiller den selvrefleksive form de øvrige fortælleformers begrænsninger.

Filmiske virkemidler

På de følgende sider kan du finde opslag om de forskellige virkemidler, en instruktør kan anvende i sit arbejde med en film. Du skal bruge virkemidlerne til at karakterisere, hvad du ser og hører, men faktisk er det virkelig interessante, hvad virkemidlerne får seeren til at føle, dvs. virkemidlernes effekt. Hvad betyder det, at der bruges mange rekonstruktioner? Hvilken effekt har det, når der lægges en sørgelig underlægningsmusik på billeder af hovedpersonens mormor? Hvad gør det ved os, når vi ser skurken i frøperspektiv? Det kan du lære om på de følgende sider. Herefter er der opgaver til begreberne, og du kan vende tilbage til disse sider for at sikre dig, at du anvender begreberne korrekt.

Klipning

En film er resultatet af et stort klippearbejde eller digital redigering, hvor de optagelser, som instruktøren har udvalgt, sættes sammen til et hele. En spillefilm består af op til 1500 klip, men det registrerer vi sjældent, da der er tale om en usynlig klipping, som får billedsiden til at fremstå sammenhængende og glidende. Denne klippeteknik kaldes **kontinuitetsklipping**, fordi den understøtter vores oplevelse af en sammenhæng (kontinuitet) i de handlinger, filmen viser. Da Laurits træder ind i mormorens hus for første gang, klippes mellem flere forskellige indstillinger, men vi bemærker det ikke, fordi klippene virker logiske i forhold til den handling, der udspiller sig (tidskode fra ca. 0.22.00).

Andre gange gøres seeren opmærksom på klippingen, fx i en montage. En montage kan skabe en sammenhæng mellem vidt forskellige motiver, fordi vi som seere selv skaber mening mellem de billeder, vi ser. Derfor er **montageklippingen** et kraftfuldt virkemiddel til at skabe betydning for os, når vi ser en film. Der gøres også brug af montage, når der i *skyggen af en helt* klippes mellem bl.a. en mand, der falder gennem en dør fyldt med vand, en havbund, et sejrende skib, et lokomotiv og en maskine, som trykker en bog (tidskode ca. 0.11.12), mens digtet "til mine forældre" høres som en voiceover. Billederne har ikke umiddelbart nogen logisk sammenhæng, men i sammenhængen fungerer de som en abstrakt illustration af forfatteren Gustaf Munch-Petersens ønske om at rejse ud.

Hvis **klipperytmen** er høj, kan det give os en fornemmelse af et tidsforløb, som skrider hurtigt frem, eller det kan give os indtryk af en hektisk stemning. Omvendt vil en lav klipperytme oftest give et roligt og harmonisk indtryk. Dog kan den lave klipperytme også føles ubehagelig, hvis vi eksempelvis tvinges til at dvæle ved voldsomme billeder.

Rekonstruktion

Hvad gør man, hvis man ikke har billeder af det, som er sket? Her kan en instruktør gribe til rekonstruktioner. De anvendes især flittigt i den autoritative dokumentar, hvor dokumentaristen vil give et levende indtryk af en fortidig begivenhed. Rekonstruktion er et virkemiddel, som handler om at skabe autenticitet, selvom der i bund og grund er tale om noget *iscenesat*, som normalt henregnes til fiktionens område. Ofte filmes en rekonstruktion i sort/hvid eller med et særligt filter for at tydeliggøre, at der er tale om begivenheder, der udspiller sig uden for det dokumentariske kameras rækkevidde.

En rekonstruktion kan skabes ved, at instruktøren får personerne til at genopføre handlinger foran kameraet. Nogle gange sker dette med et *point of view* (læs om perspektiv på side 253), hvis seeren skal have indtryk af en persons subjektive oplevelse. I nogle tilfælde kan rekonstruktioner også spilles af skuespillere. I rulleteksterne efter Laurits Munch-Petersens dokumentarfilm *Skyggen af en helt* kan man læse: "Min mormor døde inden optagelserne af denne film. For at vække hendes historie til live har jeg rekonstrueret turen til Gudhjem ud fra mine dagbogsoptegninger fra den oprindelige tur". Hvis man som seer ikke bliver hængende og læser rulleteksterne, opdager man måske ikke, at Laurits' mormor slet ikke er hans mormor, men en skuespiller. Derfor balancerer filmen kontroversielt tæt på kanten til at bryde den forventning, man har til dokumentarismens faktakontrakt: at der spilles med åbne kort om, hvordan virkeligheden er bearbejdet.

Rekonstruktioner sætter ikke virkeligheden ud af kraft, men du skal være opmærksom på, at instruktøren kan tage sig store friheder i sin subjektive fortolkning af, hvordan noget skete. At noget er filmet, kan sagtens give os en fornemmelse af autenticitet, men det gør det ikke nødvendigvis sandt.

Billedbeskæring

Begrebet billedbeskæring bruges til at forklare, om man er langt fra eller tæt på motivet. Der er stor forskel på, om man har en distance til motivet eller fx ser et ansigtsudtryk eller en detalje meget tæt på. Billedbeskæringen er dermed en del af filmens virkemidler, som kan have effekt på seeren. På de næste sider kan du se eksempler på de forskellige slags billedbeskæringer.

En **supertotal billedbeskæring** viser et motiv på lang afstand. Billeder i supertotal benyttes som regel, når instruktøren vil vise sted, en *location*. Ofte ser vi denne type billedbeskæring i filmens anslag som en markering af det sted, hvor filmens handling vil udspille sig; så taler man om et '**establishing shot**', som etablerer en geografisk ramme for handlingen. Supertotalen kan også vise, hvor mange personer der deltager i handlingen.



Billedbeskæring i supertotal: Her ser vi den café i Spanien, hvor Laurits fortæller sin familiehistorie til Alan (tidskode ca. 0.02.49).

En **halvttotal billedbeskæring** viser personerne fra knæene eller hofterne og op. Her ses lidt mere af omgivelserne end i en halvnær billedskæring. Derfor bruges halvttotalen ofte til at vise personen i en handling.



Billedbeskæring i halvttotal: Her viser mormoren initiativ; hun ankommer med to øl (tidskode ca. 0.39.29).

En **total billedbeskæring** viser personer i fuld figur, og vi kan dermed se deres påklædning og kropssprog. Totalen giver også et indtryk af personens miljø.



Billedbeskæring i total: Her ses mormoren i keramikværkstedet. Hylderne med keramik skygger symbolsk for mormorens krop: Hun gemmer sin person for Laurits bag sit arbejde. At hun gemmer sig, understreges i øvrigt også af, at hun giver sin opmærksomhed til hunden og ikke til barnebarnet Laurits, der lige er ankommet (tidskode ca. 0.23.35).

I en **halvnær billedbeskæring** ser vi personen fra brystkassen og op, og vi kan se ansigtsudtryk og mimik. Derfor bruges halvnær tit i dialogscener.



Billedbeskæring i halvnær: Her står måltidet næsten som en forhindring for den frie samtale om fortiden (tidskode ca. 0.26.02).

I en **nær billedbeskæring** er der fokus på personens ansigtsudtryk, så følelserne kommer i fokus. Nærbilledet kan også bruges til at fremhæve en ting, der er (eller bliver) vigtig for handlingen.



Billedbeskæring i nær: De varme farver og de lige linjer i billedet peger i øvrigt på, at Laurits her føler sig tryk, når han fortæller om sin egen familie (tidskode ca. 0.16.11).

En **ultranær billedbeskæring** viser motivet meget tæt på for at understrege vigtigheden af en detalje. Her kommer vi helt tæt på.



Billedbeskæring i ultranær: Her er det Laurits' øjne, som vi ser i ultranær, og vi forstår, at han ser sig søgende omkring, og at han også søger i sit indre for at forstå (tidskode ca. 0.01.39).

Perspektiv

Perspektiv handler om den vinkel, hvorfra vi ser et motiv. Kameraet kan placeres på forskellige måder i forhold til motivet, og dette er vigtigt i analysen, fordi det kan påvirke den måde, vi opfatter motivet på. Herunder kan du se tre perspektiver på den samme person, og hvert perspektiv kan give os et nyt indtryk af personen.

I et **normalperspektiv** er kameravinklen neutral, fordi vi er i øjenhøjde med motivet. Samtidig kan normalperspektivet hjælpe os med at identificere os med fx den person, vi ser direkte på. Normalperspektivet er udbredt i film og virker roligt på os. Derfor lægger vi måske ikke engang mærke til det, når vi ser en film.



Normalperspektiv: Her ser vi lige på Laurits' mormor Lisbeth, sådan at vi kan identificere os med hende (tidskode ca. 0.45.10).

Når vi ser et motiv i et **frøperspektiv**, ser vi det nedefra. Det kan have den effekt, at personen virker magtfuld eller måske endda direkte truende.



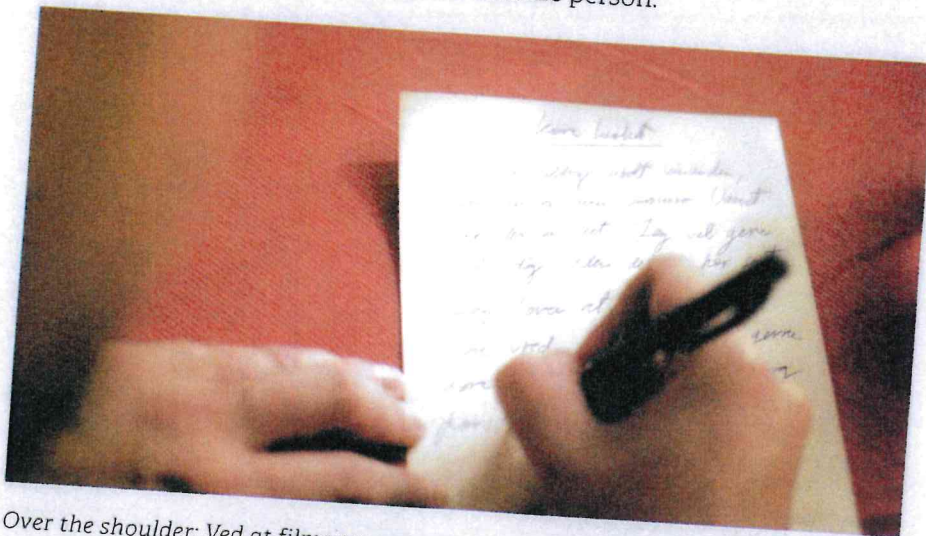
Frøperspektiv: Da Laurits beretter om sine første minder om sin mormor Lisbeth, siger han: "På vej over til min mormors hus var hun [Laurits' mor Ursula] lige ved at vende om". I denne sætning får vi præsenteret mormoren Lisbeth som ubehagelig. Dette underbygges i billedet af frøperspektiv: Mormoren Lisbeth opleves som en truende person, der fylder i døråbningen, og afviser at se sin datter og sit barnebarn. Her ser vi mormoren fra barnets perspektiv (kameraet er placeret i et barns øjenhøjde), og vi er dermed som seere til stede med barnets point of view. De sort-hvide farver skal i øvrigt illustrere, at der er tale om et flashback til Laurits' barndom, hvor han ser sin mormor for første gang (tidskode ca. 0.04.10).

I et **fugleperspektiv** ser vi motivet oppefra. Fugleperspektivet har ofte den effekt, at det får en person til at fremstå magtesløs og underlegen.



Fugleperspektiv: Normalt fremstiller et fugleperspektiv en person som underkøet og magtesløs. På dette tidspunkt i filmens handling viser mormoren Lisbeth sig imidlertid som en særdeles selvstændig, frisk og morgenbadende dame på 89 år. Så her peger fugleperspektivet ikke nødvendigvis på, at mormoren er lille eller underlegen. Tværtimod virker hun her ungdommelig, næsten barnlig (tidskode ca. 0.30.44).

Ud over disse tre perspektiver – normalperspektiv, frøperspektiv og fugleperspektiv – kan kameraet også placeres **over the shoulder**. Ofte filmes der over the shoulder, når instruktøren vil vise, at personerne indgår i dialog med hinanden. Vi kan se hen over skulderen på den person, der taler eller er i færd med at udføre en handling. Det har den effekt, at vi ser handlingen fra personens synsvinkel, uden at der er tale om en subjektiv synsvinkel. Ofte gør over the shoulder det lettere for seeren at skabe identifikation med den talende/handlende person.



Over the shoulder: Ved at filme over en persons skulder får seeren indtryk af selv at deltage i begivenhederne. Måske ønsker Laurits at fremkalde denne effekt hos os – at vi selv er med – mens han skriver et personligt brev til sin mormor. Her er vi med helt inde i den intime sfære, mens han henvender sig til den kvinde, der altid har afvist ham (tidskode ca. 0.16.35).

Kameraet kan også give os indtryk af at opleve en persons tanker og følelser indefra. Dette kaldes **subjektivt kamera** eller **point of view**. Slørede billeder kan fx vise os en persons forvirring; så er det, som om vi er med inde i personens subjektive oplevelse af kaos. Du kan se et eksempel på subjektivt kamera i frøperspektivet på side 254, hvor vi oplever mormoren ud fra barnets synsvinkel.

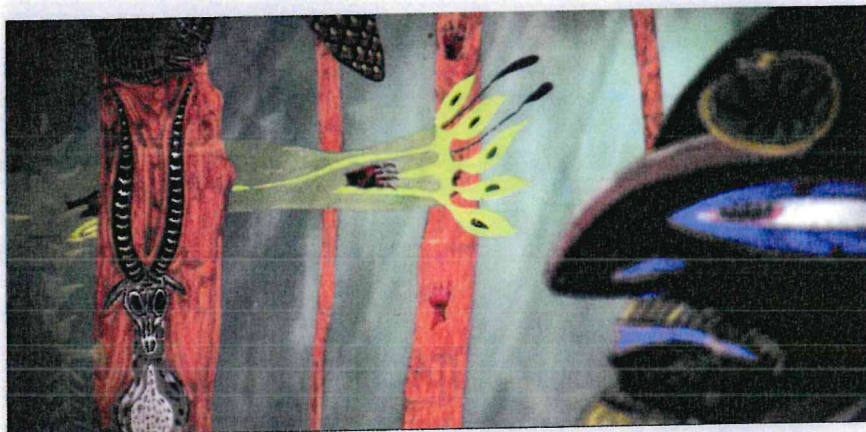
Lyd

Lyd er essentiel for enhver film, for lyd påvirker os og kan forstærke stemninger og følelser. Overordnet skelner man mellem, om lyden er en del af filmens eget univers, eller om den er lagt på i efterbearbejdningen af filmen. Disse to former kaldes for synkron lyd og asynkron lyd.

Synkron lyd betegner den lyd, som både seerne og personerne i filmen kan høre. Lyden er altså en del af *filmens eget univers*. Det er fx replik-

ker og andre lydkilder, som er med i selve handlingen, fx en larmende bus eller en radio, der spiller et stykke musik i hovedpersonens køkken.

Asynkron lyd betegner den lyd, som kun seerne kan høre, og som er tilføjet i redigeringen af filmen. Et eksempel på asynkron lyd er en **voiceover**, som guider seeren gennem filmens handling. Ofte benytter instruktører også **underlægningsmusik**, fordi musik er et meget effektivt middel til at påvirke seeren i en bestemt retning.



I Skyggen af en helt bruges asynkron lyd på forskellig vis. Først og fremmest med Laurits' voiceover. Der gøres også brug af asynkron lyd, når vi hører en hviskende oplæsning af et af Gustaf Munch-Petersens digte. På billedsiden ser vi samtidig et surrealistisk maleri. Sammen med den hviskende stemme er det med til at understrege det ukendte univers, som instruktøren bevæger sig ind i for at forstå sin egen familiehistorie (tidskode ca. 0.05.37).

Derudover kan den såkaldte **effektlyd** også være en del af den asynkron lyd. Hvis handlingen viser os en overrasket person, kan overraskelsen understreges på lydsiden med lyden af et rids i en plade. Lyden høres kun af os, seerne, og hjælper os med at underbygge billedsiden. Effektlyd benyttes ofte i gyserfilm for at skabe en chokeffekt, fx hvis seeren hører et tordenskrald ekstra højt.

Lys

Også lys er en effektiv måde at påvirke seere. Eksempelvis ændrer vores fornemmelse for filmens personer sig, alt efter om deres ansigter er badet i et varmt lys eller henligger i mørke skygger. Dermed kan lyset være med til at karakterisere indholdet i en scene, fordi det hjælper os med at forstå, hvornår stemningen er fx munter eller sørgelig. Her beskrives tre vigtige former for lys: high key, low key og reallys. En **high key-belysning** oplyser hele motivet, fx en person, sådan at alt

er synligt for os. High key er en neutral belysning, men effekten kan også være, at stemningen opleves lys og let, måske endda optimistisk eller romantisk.

En **low key-belysning** optræder, når der er få lyskilder til stede. Ved low key-belysning er dele af motivet derfor mørke eller dunkle. Vi får som seere dermed indtryk af, at noget er skjult eller hemmeligt, måske også skæbnesvangert eller ligefrem skræmmende. Derfor kan low key-belysning være med til at opbygge en spænding.

Når du analyserer lys som et af de filmiske virkemidler, skal du være forsigtig med automatisk at fortolke det lyse som noget positivt og det mørke som noget negativt. Et oplyst rum kan give indtryk af en venlig og imødekommende stemning, men det kan også virke klinisk (fx en hospitalsgang) eller overbelyst (fx en restaurant med et skarpt neonlys). På samme måde kan et mørkt rum opleves på forskellige måder. Det kan forekomme dystert og skræmmende (fx en kælder), men det kan også give indtryk af en hyggelig stemning (som i en tryk hule). Derfor skal du overveje lysets betydning i konteksten, dvs. vurdere effekten af belysningen i netop den scene (eller det screenshot), du arbejder med.

Man taler om **reallys**, hvis instruktøren benytter sig af det lys, som naturligt er til stede, fx sollys eller en lampe i rummet. I dokumentarfilm arbejdes der ofte med reallys, især i håndholdte sekvenser. Det kan være, fordi der ikke er tid til at sætte lys op, men det kan også bruges bevidst, fordi det ofte fungerer som et tegn på autenticitet.



Her ses Laurits' mormor i en low key-belysning i den scene, hvor hun finder de gamle kærlighedsbreve frem. Dele af soveværelset og hendes ansigt ligger hen i skygger. Den dæmpede belysning passer godt til den intime stemning, der hviler over de gamle, hemmelige breve. Lyset er samtidig et eksempel på reallys, dvs. det naturlige lys fra lampen og aftenlyset uden for vinduet (tidskode ca. 0.50.13).

Billedsymbolik

I enhver film arbejdes der i større eller mindre grad med billedsymbolik. I en dokumentarfilm er virkeligheden bestemmende for, hvilke billeder seeren får adgang til, men instruktøren kan arbejde endog meget bevidst med billedernes symbolske værdi. I *Skyggen af en helt* ses flere billeder, som får en abstrakt betydning. Herunder kan du se et par eksempler.



Filmens allerførste indstilling af myrer kan opfattes som en metafor for mennesker: Vi er små og ubetydelige, og vi løber forvirrede rundt. Billedet af myrerne kan også ses som en metafor for hele filmen, der handler om at søge ud og hjem, sådan som vi ser Laurits gøre det i *Skyggen af en helt*. Vi kan også se billedet som et symbol på, hvordan myrernes flittige hverdagsliv pludselig forstyrres af den omgivende verdens begivenheder, helt uden at myrerne selv har indflydelse herpå. På samme måde som krigen griber ind i myrernes verden, greb krigen ind i Laurits' morfars liv (tidskode ca. 00.00.49).



Her kigger kameraet i frøperspektiv fra vandets dyb op mod havoverfladen. Sollyset fremstår som et symbol på, at noget positivt vil ske (tidskode ca. 0.34.58).

Både lyd- og billedsiden i en film kan anvendes til at skabe **intertekstuelle referencer**. Hvis man er opmærksom på disse referencer, kan det give en ekstra, symbolsk betydning til filmen (læs om intertekstualitet side 70).



I Skyggen af en helt er der flere referencer til kunst- og litteraturhistorien. Fx ses flere gange små sort/hvide-sekvenser af en omtumlet mand, som falder i vand. Billederne stammer fra den surrealistiske film *Le sang d'un poete* (En poets blod) af Jean Cocteau (1930), og Gustaf Munch-Petersen var selv i sine digte inspireret af surrealismens drømmende univers. I dette screenshot holder instruktøren Laurits en bog i hånden, hvori man ser maleriet *Guernica* (1937) af den spanske maler Pablo Picasso (1937). Maleriet er et berømt moderne kunstværk, som viser rædslerne under Den Spanske Borgerkrig (tidskode ca. 1.00.38).

- **Arkivmateriale** benyttes i mange dokumentarfilm i form af gamle (evt. sort/hvide) fotos, film og amatørvideoer, der kan være med til at dokumentere, at noget virkelig har fundet sted.
- **Brug af tidsangivelser og tekst**, der dels kan forankre billedsiden i tid og sted, dels kan præsentere personer med navn og titel.
- **Rekonstruktion af begivenheder**. Når ordet "rekonstruktion" bruges i en dokumentarfilm, eller når det tydeligt fremgår, at der er tale om en rekonstruktion af begivenheder, ofte ved hjælp af skuespillere, signalerer det, at det vi ser er forpligtet på virkeligheden. Filmen forsøger så præcist som overhovedet muligt at rekonstruere noget, der er sket i virkeligheden.

Selv om de nævnte autenticitetsmarkører er typiske og dermed genrebestemmende for dokumentarfilm, er det ikke sådan, at vi altid kan afgøre, at der tale om en dokumentarfilm, blot fordi de forekommer. Mange fiktionsfilm gør også hyppigt brug af flere af dem for at gøre filmens handling mere realistisk og få den til at virke autentisk. Her har vi dog som regel allerede i parateksten fået at vide, at der er tale om en fiktionsfilm, og vi læser derfor ikke autenticitetsmarkørerne som et signal om, at filmen skildrer virkeligheden.

Det er heller ikke sådan, at forekomsten af autenticitetsmarkører i en film automatisk betyder, at vi kan stole på det, vi får at vide. Autenticitetsmarkørerne fortæller os blot, at det er det, vi bør forvente af filmen. En særlig fræk variant af dokumentaren, mockumentaren, som vi senere skal vende tilbage til, bruger helt bevidst autenticitetsmarkørerne til at fake, at den fremstiller virkelighed.

Brugen af fiktion og fiktionskoder

Selv om dokumentarfilm hører hjemme i faktagenren og med deres brug af autenticitetsmarkører mimer mange af de journalistiske greb til at skabe troværdighed og objektivitet, som vi kender fra avisernes nyhedsartikler og fra nyhedsudsendelser, så gør de bestemt også brug af fiktionskoder (filmiske og dramaturgiske virkemidler der typisk anvendes i fiktionsfilm) og undertiden også af fiktion. På den måde minder dokumentarfilm i virkeligheden meget om den såkaldte fortællende nyhedsjournalistisk, der benytter sig af forskellige litterære teknikker.

I dokumentarfilmen *Ambassadøren* (2011) anvender Mads Brügger for eksempel helt eksplicit fiktion, når han går undercover og forklæder sig som den skruppelløse liberiske diplomat Cortzen for at afsløre korrupsion og magtmisbrug i Den Centralafrikanske Republik i Afrika. Som seere ved vi godt, der er tale om en fiktiv iscenesættelse, men de personer, han møder undervejs, ved det ikke. Instruktøren Janus Metz bruger en række forskellige fiktionskoder i dokumentarfilmen *Armadillo* (2010). Blandt andet bruger han hyppigt underlægningsmusik, mange dramatiserede nærbilleder og i filmens start en markant metaforisk montageklipping.

Brugen af fiktion og fiktionskoder gør ikke i sig selv en dokumentarfilm mindre troværdig. Det er ikke sådan, at fordi en dokumentarfilm indeholder dramaturgiske greb eller filmiske virkemidler, der typisk anvendes i fiktionsfilm, så underminerer det automatisk autenticiteten og det dokumentariske i dokumentarfilmen. Tværtimod vidner det om den kreative bearbejdning af virkeligheden, der ifølge Grierson netop kendetegner dokumentarfilm. Brugen af fiktion og fiktionskoder kan til tider bringe os meget tættere på en sand skildring af virkeligheden end nok så mange faktuelle oplysninger kan. For det meste har det, der skaber utroværdighed i en dokumentarfilm, ikke med brugen af filmiske virkemidler at gøre, men mere med selve den måde, filmen bruger fakta på: hvad den tager med, hvad den udelader, og om den fordrejer fakta.

På den anden side er det også klart, at brugen af fiktionskoder i mange dokumentarfilm bruges som en retorisk strategi til at understøtte argumentationen og overbevise seerne med. Det er der i princippet ikke noget forkert ved, så længe de faktuelle forhold er i orden. Problemet opstår, når argumentationen primært ligger i dramaturgien og virkemidlerne, dvs. når bestemte filmiske greb, ofte hentet fra fiktionsfilmens verden, bliver mere afgørende for argumentationen end reelle fakta.

I 2007 blev Gulbrandsens film *Den hemmelige krig* (2006) stærkt kritiseret af flere mediefolk for at argumentere for meget med dramaturgien og de filmiske virkemidler. Kritikerne mente, at filmen blandt andet gjorde alt for meget brug af dramatisk underlægningsmusik, metaforisk montageklipping og mørke, dystre billeder i forbindelse med de personer, filmen så som "skurkene". Efterfølgende blev der nedsat en undersøgelsesgruppe af journalisterne fagblad "Journalisten" og Center for Journalistik på Syddansk Universitet. Gruppen bestod af journalister og universitetsfolk, og deres konklusion blev imidlertid, at filmen fremlagde tilstrækkelig faktuel dokumentation til at gøre sine påstande gældende, og at brugen af fiktionskoder var etisk forsvarlig.

I den følgende oversigt skelner vi mellem fakta og fiktion og præsenterer nogle af de vigtigste koder, der knytter sig til henholdsvis fakta- og fiktionsgenren. Oversigten kan bruges i arbejdet med at undersøge brugen af fiktion og fiktionskoder i forskellige dokumentarfilm. I kolonnen med faktakoder i oversigten vil I genkende mange af de autenticitetsmarkører, vi så på i forrige afsnit.

Oversigt over fakta- og fiktionskoder i film og tv.

	Fakta	Fiktion
	Afsæt i og forpligtet på virkeligheden.	Opdigtet. Inspireret af, men ikke forpligtet på virkeligheden.
	Faktakode	Fiktionskode
Forholdet til virkeligheden	Tilblivelsesproces og produktionsomstændigheder bliver ofte vist, f.eks. interviewsituation, synlig mikrofon og henvendelser direkte til kamera. Benytter virkelighedens personer og miljøer.	Tilblivelsesproces og produktionsomstændigheder forbliver skjult for at skabe en illusion om virkelighed i fiktionen. Urealistiske og naturstridige hændelser kan forekomme. Benytter skuespillere og kulisser.
Dramaturgi og fremdrift (side 332)	Tilbageholder ikke viden. Journalisten er underlagt begivenhedernes gang. Brug af f.eks. nyhedstrekant (side 217) eller bølgemodel (side 333).	Tilbageholder viden, skaber suspense (side 334). Brug af f.eks. berettermodel (side 332) eller Plot point model skaber spænding. Brug af Set-up/pay-off (side 334) og Cues skaber spænding.
Fortæller (side 335)	Fortælleren er en "flue på væggen" og gør så lidt opmærksom på sig selv som muligt (observerende dokumentar). Journalisten/tilrettelæggeren kan være til stede som en "voice over" eller træde frem som vært og henvende sig direkte til kameraet.	Her oplever vi ofte begivenhederne med én af personernes point of view. Det skaber muligheder for identifikation og indlevelse.
Scenografi	Liveoptagelser på stedet.	Alt er arrangeret, foregår evt. i en kulisse.
Kamera-bevægelser (side 327)	Håndholdt kamera	Travelling, kranbilleder, slowmotion og fastmotion.
Billede-komposition (side 326)	Neutrale kompositioner, horisontale linjer.	Diagonale linjer og kælkede linjer. Kan skabe uro og dynamik.

Billed-beskæring (side 325)	Halvtotale eller halvnære billede.	Nærbilleder og ultranære billeder. Kan påvirke seeren følelsesmæssigt.
Perspektiv (side 326)	Normalperspektiv.	Frøperspektiv, fugleperspektiv. Kan give seeren indtryk af henholdsvis underlegenhed og dominans.
Lys (side 328)	High key som i et tv-studie. Kornede eller utydelige billeder pga. svag lyskilde.	Low key. Kunstig lyssætning og bevidst arbejde med lys og skygge. Kan skabe stemninger.
Klipning (side 329)	Kontinuitetsklipning i forhold til tale, bevægelse og blikretning. Etablerende montageklipning. Kontinuitetsklipning i forhold til årsag.	Metaforisk montageklipning. Kontrastklipning. Krydsklipning. Kan benyttes til at skabe spænding. Jump cut. Kan skabe uro og usikkerhed. Hurtig klipperytme (kan skabe spænding).
Lyd (side 328)	Reallyd.	Underlægningsmusik og effektlyd.

Det er vigtigt at afstå fra en helt firkantet forståelse, der siger, at de filmiske virkemidler udelukkende tilhører den ene eller den anden kode. For eksempel er frøperspektivet eller valget af nærbilleder ikke automatisk en fiktionskode. Valget af dette perspektiv og denne beskæring kan være helt bestemt af situationen. Ligeledes tilhører det håndholdte kamera ikke automatisk faktakoderne, selv om det skaber en virkelighedseffekt. Brugt som et subjektivt point of view, som det bliver i mange gyser- og spændingsfilm, er det også med til at skabe den identifikation og indlevelse, som kendetegner fiktionen. Det afgørende er, om instruktøren bevidst bruger de filmiske virkemidler til enten at forstærke en betydning i billederne eller lægge en merbetydning ind i dem.

Den virkelige virkelighed - metafor og metonym

I indledningen til dette afsnit så vi, at en fiktionsserie og en nyhedshistorie sagtens kan handle om det samme tema eller endda fortælle den samme historie. Selv om fiktionen er det rene digt, så kan en fiktiv historie ligne virkeligheden til forveksling. Så både fakta og fiktion forholder sig til den samme virkelighed. Nogle gange siger vi, at faktastoffet skal fortælle sandheden - fiktionen må gerne lyve. Men sandhedsbegrebet er vanskeligt at operere med - for hvad er sandhed? Kan vi fx fortælle sandheden om krigen på Balkan? Er det muligt for en journalist at forholde sig objektivt til denne konflikt?

Det giver mening at sige, at fiktion forholder sig metaforisk til virkeligheden, hvorimod fakta forholder sig metonymisk til virkeligheden.

En metafor er et billede for noget andet - fx kaldes New York af og til "The big apple". Æblet er her en metafor for byen New York. Fiktion forholder sig metaforisk til virkeligheden, fordi den tilbyder os et billede på virkeligheden. Et metonym er en del af en helhed, som skal repræsentere helheden. Når vi ser et billede af Eiffeltårnet tænker vi straks på Paris - på den måde repræsenterer tårnet en hel by - men tårnet er i sig selv en del af den helhed, som det repræsenterer. Et faktaprogram forholder sig metonymisk til virkeligheden, fordi det netop viser os et udsnit af virkeligheden.

Men, men, men...

Efter denne gennemgang af nogle grundlæggende forskelle mellem fakta og fiktion vil vi nu rive tæppet væk under vores egne definitioner. For de holder sjældent stik - især ikke i forbindelse med fakta-stoffet. Faktaprogrammer betjener sig nemlig i høj grad også af virkemidler, som oprindeligt hører fiktionen til. Selv når vi ser TV-avisen, kan det være svært at tale om ren faktaformidling. Det skal vi se nærmere på i de følgende afsnit.

OPGAVE NR. 1

- Find selv eksempler på fiktionsprogrammer og faktaprogrammer, som behandler det samme emne. Overvej, hvilken forskel der er på programmerne og jeres opfattelse af dem.
- Prøv, om I kan erindre et program eller en film, som spiller på tilbageholdelse af viden. Overvej effekten af denne tilbageholdelse.

At analysere levende billeder

Hvordan griber man en analyse an, når det gælder levende billeder? At analysere går ud på at se på tekstens delelementer ét ad gangen - det gælder også analyse af et tv-program. Her er det nødvendigt at være bevidst om, hvilke enkeltdele et program består af.

Man kan dele programmet - og dermed analysen - op i fire hovedområder:

- Udtryk
- Form
- Indhold
- Budskab

Udtrykket er lig med udsendelsens brug af filmiske virkemidler. Udtrykket er det, man umiddelbart konfronteres med, når man tænder for et program - fx kamerabevegelser og -vinkler, billedudsnit, lys, farve og lyd.

Formen skal forstås som udsendelsens komposition; i denne bog vil vi bruge ordet forløbsstruktur. Forløbsstrukturen er den måde, hvorpå man lader programmet udspile sig over tid. I nogle film vises slutningen fx i starten af filmen - det er en særlig måde at fortælle en historie på. Andre film arbejder i langt højere grad med spænding - og det kræver andre formmæssige valg.

Indhold er det, som programmet handler om. I forbindelse med indholdsanalysen er det fx relevant at arbejde med person- og miljø-karakteristikker - og naturligvis programmets tema.

Budskabet er programmets idé. Her nærmer man sig fortolkningen, for det skulle gerne være muligt at finde frem til budskabet ved at arbejde med de tre første områder: udtryk, form og indhold. Det er altså ikke nok at lave en indholdsanalyse, når man arbejder med levende billeder. Det er meget afgørende, at man overvejer, hvilken effekt valget af virkemidler og form har for afkodningen af budskabet.

Virkemidler i levende billeder

For at kunne trænge til bunds i et tv-program er det nødvendigt at kende det filmiske sprog. I det følgende afsnit vil vi se på, hvordan man kan arbejde med analyse af form og virkemidler i levende billeder. Vi vil særligt fokusere på det, vi kalder faktakoder og fiktionskoder. En kode skal her optattes som en

nøgle til forståelse af budskabet. Hvis man som seer kan forstå koden, kan man "læse" budskabet op. Som vi så i det foregående afsnit, så er det som regel valg af form og virkemidler, som afgør, om vi opfatter et program som fiktion eller fakta. Oftest vil vi som seere møde en blanding af faktakoder og fiktionskoder i fx dokumentarprogrammer. Derfor er det vigtigt, at vi overvejer, hvilken effekt denne blanding af koder har.

Træningsstøj

Det følgende afsnit skal opfattes som en træningsstøj. Afsnittet indeholder en gennemgang af analysebegreber, og afsnittet danner dermed afsæt for det videre arbejde med bogens kapitler om tv-nyheder og dokumentar.

Det er vigtigt, at I selv prøver kræfter med analysebegreberne, så inden afsnittet læses igennem, skal I udvælge et længere indslag fra en nyhedsudsendelse. Undervejs vil I få opgaver, som I skal besvare ud fra jeres valgte indslag.

Enkelbilledæstetik

Levende billeder på film og tv består af 24 eller 25 faste enkelt-billeder pr. sekund. Vi opfatter normalt ikke disse enkeltbilleder som isolerede elementer – de indgår i en helhed, som giver en samlet mening. Men når vi skal analysere billeder i bevægelse, må vi fokusere på de enkelte elementer i helheden.

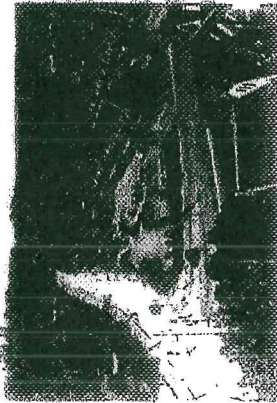
Her begynder vi ved det enkelte billede:

Fakta- og fiktionskoder – billedudsnit

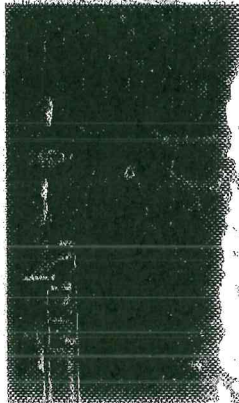
Det er vigtigt at holde sig for øje, at ethvert billedudsnit er udtryk for et bestemt valg – både inden for fakta og fiktion. Man kan dog ikke sige, at der er et bestemt udsnit, som forbindes med den ene eller den anden genre. Vi kan sagtens møde både nær og supertotal i såvel dokumentarprogrammer som fiktionsserier. Alligevel må vi sige, at faktaprogrammer – især nyhedsindslag – mest benytter sig af halvtotale og halvnære beskæringer. Det skyldes, at disse billedudsnit opfattes som de mest neutrale, mens vi samtidig er tæt nok på til at kunne se relevante detaljer. Ved det nære og ultranære billedudsnit kan vi nemmere aflæse personernes ansigtsudtryk og dermed tillægge dem bestemte følelser. Dette kan igen medføre subjektivering og identifikations-skabelse, som er elementer, der kendetegner fiktionen. Traditionelt har faktakoderne været kendetegnet af ønsket om objektivitet, derfor vælger journalisten ofte de mere neutrale billedudsnit. Men det er ikke en fast og ufravigelig regel – vi kan sagtens møde nærbilleder i nyhedsprogrammer.

Billedudsnit

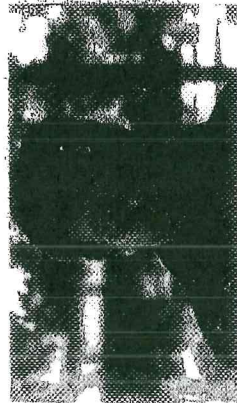
Vi skelner mellem følgende udsnit:



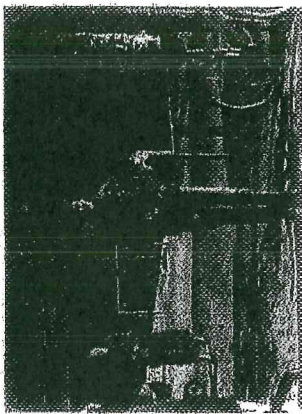
Supertotal – her kan vi se hele udsnittet af motivet og dets omgivelser. En supertotal giver overblik og sætter motivet i perspektiv



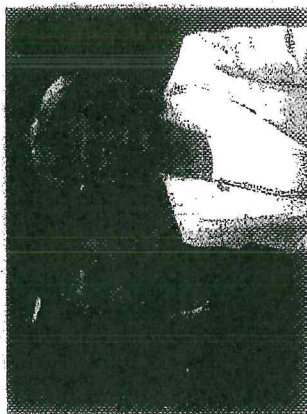
Halvtotal – her er motivet beskåret, så vi er tættere på – men vi kan stadig se kropsproget



Nær – nu er vi tæt på, vi kan fx bare se et ansigt. Det er nu nemmere at aflæse mimikken



Total – her ser vi hele motivet samt lidt af det omgivende miljø



Selv nære – her er vi tættere på, så nu kan vi kun se personen fra brystet og op. Vi kan se ansigtsudtrykket



Ultraneære – der fokuseres på en detalje overblik. Til gengæld er dette billedudsnit godt til at skabe intensitet.

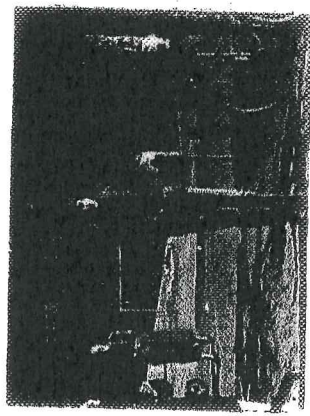
Alle disse billedudsnit kan ændres ved hjælp af kameraets zoom-opblik.

OPGAVE NR. 2

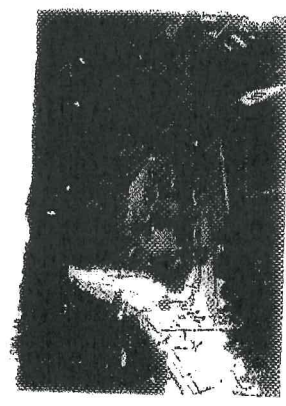
Undersøg, hvilke billedudsnit der er i jeres valgte indslag. Hvilken effekt har disse valg af beskæring?

Perspektiv

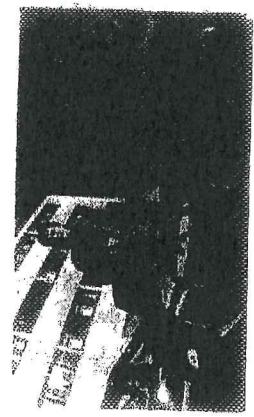
Perspektivet viser, på hvilket niveau kameraet er placeret i forhold til motivet.



Normalperspektiv - her er kameraet på samme niveau som motivet.



Fugleperspektiv - her er kameraet hævet over motivet, og vi kan se det fra oven.



Frøperspektiv - kameraet er placeret under motivet i niveau, og hermed ser vi motivet nedefra.

Fakta- og fiktionskoder - perspektiv

I faktaprogrammer møder vi hyppigst normalperspektivet, fordi det som udgangspunkt giver en neutral gengivelse af virkeligheden. Frøperspektivet og fugleperspektivet giver modsat mulighed for at tilføre ekstra betydning til billedet.

Hvis journalisten vælger at anvende et frøperspektiv i forbindelse med et interview, kan han dermed få den interviewede til at fremstå som magtfuld eller truende. I et berømt nyheds-klip fra starten af 90'erne kan man se, at den daværende udenrigsminister Uffe Ellemann nægter at lade sig filme nedefra. Han er som gammel journalist klar over den effekt, det ville give. Medierne yndede nemlig at fremstille ham som kold og arrogant, og en optagelse i frøperspektiv ville understrege denne fremstilling.

Omvendt kan fugleperspektivet bruges til at vise underlegenhed og svaghed. Forestil jer statsministeren på talerstolen i et fugleperspektiv. Han vil se lille og ubetydelig ud. Hvis journalisten vælger dette perspektiv i et indslag om regeringens krise, har han givet sin tolkning af krisen: Statsministeren har svært ved at klare situationen. Det må dog tilføjes, at fugleperspektivet også kan bruges holdningsmæssigt mere neutralt til at skabe overblik for seeren.

I fiktion møder vi ofte både fugle- og frøperspektiver. Det skyldes, at det er en nem måde at skildre personers psykologiske tilstand - og en måde hvorpå man kan vise magtforholdet mellem mennesker.

OPGAVE NR. 3

- Undersøg, hvilke perspektiver der er anvendt i jeres indslag.
- Find et normalperspektiv, og overvej, hvilken effekt det vil have, hvis vi ændrer det til et frø- eller fugle-perspektiv.

Billedkomposition

Et billedes komposition er den måde, hvorpå de forskellige elementer i billedet er placeret. Vi vil ikke i denne bog berøre så mange aspekter ved billedanalyse, men blot nævne nogle enkelte.

Når man skal komponere et billede, vil man ofte søge at opnå balance og harmoni i billedet. Det kan fx skabes ved at lade de vændrette linjer dominere billedet, ved hjælp af symmetri - eller ved at have luft i tale- og bevægelsesretningen. Et billede, som derimod er domineret af lodrette linjer,

24.



Kælkede linier



Den omvendte trekant brugt i praksis

vil ofte virke monumentalt, massivt og kraftfuldt. Diagonale linier giver en fornemmelse af fart og bevægelse, og derfor benyttes de ofte i actionfilm.

Som hovedregel vil kameramanden sørge for at holde kameraet i vater, så horisontlinien er vandret. Hermed kommer billedet til at gengive en verden, som vi kender. Hvis kameraet ikke er placeret i vater, vil det resultere i kælkede linier. Det er et meget effektivt virkemiddel, som giver seeren en fornemmelse af uro og kaos.

Et ofte anvendt kompositionsprincip er trekantskompositionen. En trekant med grundlinjen nedad giver indtryk af ro og harmoni. En omvendt trekant – med spidsen nedad – virker derimod ustabil og giver indtryk af uro og disharmoni. Dette kompositionsprincip er især anvendeligt, hvis man gerne vil fortælle om magtforhold og relationer mellem mennesker.

Fakta- og fiktionsskoder – billedkomposition

Alle billeder er i sagens natur komponerede – og alle kamerafolk er bevidste om komposition. Det vil sige, at de billedkompositioner, som vi møder i tv og på film, alle er udtryk for bevidste valg.

I fakta-udsendelser vil det dog ofte være de mere neutrale kompositionsprincipper, som dominerer. Det vil sige, at fx kælkede linier sjældent optræder i nyhedsindslag – men det sker dog. I fiktionen er det almindeligt, at der arbejdes meget bevidst med at anvende billedkompositionerne, så det ønskede udtryk kommer frem.

Kamerabevægelser

Når vi taler om kamerabevægelser, er der flere former:

Bevægelser om egen akse:

- **Panorering** – her er kameraet stationært, men det bevæges horisontalt om egen akse – det vil sige, at det glider vandret hen over motivet. En panorering er en bevægelse, som er velegnet til at give overblik eller til at præsentere et miljø.
- **Tilt** – her er kameraet stadig stationært, mens det bevæges vertikalt om egen akse. Herved kan vi se det, som ligger oven over eller neden under det oprindelige billedudsnit.

Egentlig bevægelse af kameraet:

- **Travelling** – her bevæger kameraet sig horisontalt – parallelt med motivet eller hen mod/væk fra motivet.
- **Kræn** – her bevæger kameraet sig enten op eller ned.
- **Steady-cam** – kameraet er monteret på kameramanden ved hjælp af et særligt stativ. Det betyder, at kameramanden frit kan bevæge sig rundt, uden at billedet fremstår som rystet.
- **Håndholdt kamera** – kameraet er ikke monteret på stativ, og billedet vil være præget af rystelser, idet det ikke er muligt at holde kameraet i ro under bevægelse.

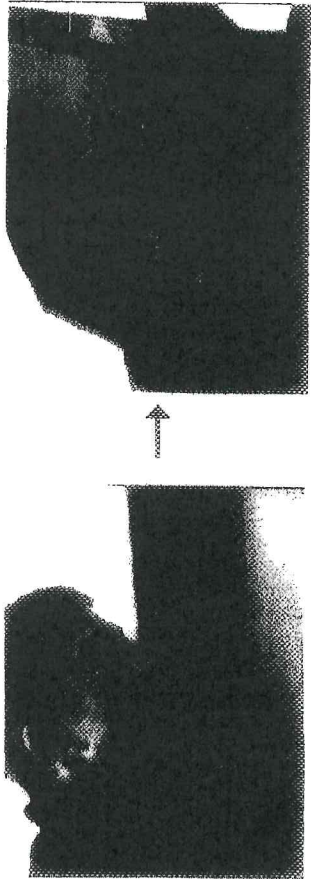
Fakta- og fiktionsskoder – kamerabevægelser

Alle former for kamerabevægelse kan anvendes i både fakta og fiktion. Ofte vil det håndholdte kamera blive anvendt for at understrege det virkelighedsnære og autentiske. Derfor kan håndholdt kamera fungere som en betoning af realisme i faktaprogrammer. Tænk på en fotograf, som bevæger sig i en krigszone – her er rystede kamerabevægelser med til at vise den kaotiske virkelighed.

Men det håndholdte kamera kan også virke subjektivt, hvis det iscenesætter et point of view (subjektivt kamera).

Point of view

Point of view er en subjektiv synsvinkel, hvor det postuleres, at vi ser indstillingen gennem én af de agerendes øjne. Oftest bliver det pågældende point



Etablering af point of view

Point of view

of view først etableret via et nærbillede af den, hvis synsvinkel seeren skal indtage. Point of view forkortes ofte POV.

Fakta- og fiktionsskoder – point of view

Point of view er en karakteristisk fiktionsskode, der er god til at skabe identifikation med en person.

OPGAVE NR. 4

- Undersøg hvilke kamerabevægelser, der er anvendt i jeres indslag – og med hvilke formål.

Lys

Lyssætning kan i høj grad være med til at skabe en speciel stemning. Vi skelner mellem to former for lyssætning:

- **High-key belysning** – neutral lyssætning, hvor alle elementer i billedet er lige klart oplyste.
- **Low-key belysning** – generelt mørk lyssætning, hvor nogle elementer i billedet belyses mere end andre. Her arbejdes der bevidst med lys og skygge, således at skyggerne bliver et virkemiddel i sig selv.

26.
4

Fakta- og fiktionsskoder – lys

Det giver næsten sig selv, at faktaprogrammer som hovedregel benytter sig af high-key belysning, da det er den mest neutrale form for lyssætning. Vi kan fx ikke rigtigt forestille os, at den ene halvdel af nyhedsoplæserens ansigt skulle ligge hen i skygge. Det er derimod et virkemiddel, som ofte bruges i fiktionen: hvis en person vises med et ansigt halvt i skygge, kan det fortælle os, at der er en side af hans personlighed, som han forsøger at skjule. Arbejdet med skygger er derfor centralt for mange instruktører af gyserfilm.

Scenografi

Scenografi handler om iscenesættelse. Alle tv-stationer gør sig overvejelser om, hvordan nyhedsstudiet skal se ud, for scenografien har betydning for den måde, hvorpå seerne opfatter udsendelsen. Da TV2 gik i luften første gang i 1988, var nyhedsoplæseren som noget nyt placeret foran en mængde monitorer midt i redaktionslokalet. Denne placering signalerede hektisk travlhed og var samtidig med til at vise, at *Nyhederne* kun var en lille del af verden – resten af verden var repræsenteret via de mange skærme, som sendte billeder fra udenlandske medier. I modsætning hertil var DR's nyhedsoplæser placeret i et fredeligt studie – der var ingen travlhed bag oplæseren. Det signalerede på den anden side ro og seriøsitet – og dermed troværdighed. Nu er også DR-nyhedsoplæseren blevet placeret i "en verden af travlhed".

Fakta- og fiktionsskoder – scenografi

Scenografien er en vigtig detalje, som ofte overses i analysen af nyheds- og dokumentarprogrammer. Forestil jer fx, at I skal lave et interview med direktøren for et stort firma, der netop har oplevet massefyringer. Placeres direktøren under interviewet bag sit skrivebord, vil han fremstå ganske anderledes distanceret, end hvis han placeres i den bløde lænestol i den anden ende af samme lokale.

OPGAVE NR. 5

- Overvej, om der er tale om et bevidst valg af scenografi i jeres indslag. Hvilken betydning har scenografien for jeres oplevelse af indslaget?

Forløbsæstetik

Det, der ligger imellem to på hinanden følgende klip, kaldes en indstilling. Vi skal nu se nærmere på forløbet af indstillinger – hvordan de kan klippes sammen.

Klipning

Der findes to grundformer for klipning:

- kontinuitetsklipning
- montageklipning

Kontinuitetsklipningen er den klipning, der er beregnet på, at seeren ikke skal lægge mærke til den – den skal være så usynlig som muligt. Her handler det om at føje billederne sammen i en tidsmæssigt og rumligt kontinuerlig rækkefølge, der binder bevægelserne naturligt sammen. Denne form for klipning kaldes også implicit.

En variation af kontinuitetsklipningen er parallelklipningen, hvor seeren følger to handlingstråde, der finder sted samtidigt, men på hvert sit sted. Et eksempel kunne være et indslag i *TV-avisen*, hvor vi ser Folketinget debattere nedskæringer på undervisningsområdet, mens der sideløbende hermed vises studerende, der demonstrerer mod samme nedskæringer på Rådhuspladsen. Parallelklipningen er således god til at vise den synsvinkel, journalisten har valgt.

Dækbilleder er billeder, ofte i nære beskæringer, der lægges ind for at dække over noget andet, fx klip, der ellers ville have været uhensigtsmæssige eller ubehagelige. Journalister og kamerafolk kalder sådanne dækbilleder for "potteplanter": noget, der pynter på klipningen. Et eksempel kan være, at der i et interview klippes ind til et nærbillede af den talendes hænder – eller til et lyttebillede af journalisten, der nikker forstående.

Dækbilleder kan også bruges beskrivende, hvis der fx klippes forskellige (nær-) billeder fra det aktuelle miljø ind. Ligeledes kan de benyttes som illustration, når studieværten i nyheds-udsendelser læser et telegram op. Endelig er det helt banalt sådan, at brugen af dækbilleder kan skabe mere dynamik på billedfladen. Derfor sørger kameramanden altid for på stedet at få taget en masse billeder, der kan bruges til dette formål.

Montageklipningen er den mere synlige klipning, der skal skabe en tematisk sammenhæng mellem forskellige optagelser. Den kan benyttes på to måder:

- etablerende
- provokerende

Den etablerende form for montage-klipning er langt den mest brugte. Vi ser et miljø, hvor en begivenhed finder sted, og der klippes mellem forskellige indstillinger, der i øvrigt ikke har nogen sammenhæng.

Den provokerende form for montage-klipning bygger på tesen om, at hvis man sammenklipper to indstillinger med forskelligt indhold, skaber man et tredje – og nyt – indhold. I et nyhedsindslag vises fx folketingsmedlemmer på talerstolen; de debatterer heftigt. Imellem to af klippene placeres en indstilling af en galende hane med brusede fjer. Der er derved skabt en metaforisk lighed mellem politikerne og hanen.

Denne form for klipning kaldes også eksplicit – den skal bemærkes.

Som ovenstående eksempel viser, kan montageklipningen være yderst kontroversiel, og på DR og TV2 er der regler for, at den ikke må benyttes til at give udtryk for en holdning. Ovenstående eksempel ville derfor ikke kunne anvendes i virkeligheden. Montageklipningen må derimod gerne benyttes, hvis det forenkler fremstillingen af en sag.

Krydsklipningen kan opfattes som en variant af montageklipningen, og den benyttes ofte i både nyheds- og dokumentarprogrammer. To interview-personer, der har modsatte synspunkter, klippes ind på skift, så deres synspunkter og udtalelser kommer til at danne kontrast til hinanden.

Tekniske udformninger af klip:

Der findes fire forskellige udformninger af klip:

- det rene klip
- overtoning
- wipe
- fade op eller ned til sort/hvid/farve

Det rene klip er det klip, hvor der uden nogen overgang skæres fra den ene indstilling til den anden.

Overtoningen er den teknik, hvor man lader den ene indstilling fade op, mens den anden fader ned. Det kan gøres mere eller mindre tydeligt alt efter, hvor lang tid overtoningen varer.

Wipe er en teknik, hvor en indstilling "fejer" den foregående væk – og wipen kan varieres på mange måder. Teknikken er ofte anvendt i sportsudsendelser i forbindelse med gengivelse af mål.

Klipningen og tiden

Når man skal fortælle en historie i billeder, er det meget almindeligt, at man kun tager det med, som er mest interessant for fortællingen. Man bliver derfor nødt til at klippe noget ud, man kan sige, at noget af tiden klippes væk. Det kaldes at fortælle elliptisk – altså med tidsoverspring.

Fakta- og fiktionsskøde: – klipning

Klipningen er det virkemiddel, hvor der er størst mulighed for "at flytte rundt med virkeligheden".

I de daglige nyhedsudsendelser vil hovedparten af indslagene dog ofte være klippet på *speaken*, dvs. at billederne klippes og rettes til i forhold til indslaget tekst, fordi produktionstiden er for kort til at gøre mere ud af klipningen.

Det skal også bemærkes, at betegnelsen krydsklipping i fiktionens verden bruges anderledes. Her vil krydsklippingen være en variant af parallelklippingen, men med en dramatiserende brug af tiden: vi følger to handlingstråde, der finder sted samtidig, og klippene bliver kortere og kortere, indtil de to handlinger mødes. Eksempel: bil kører på vejen – dreng leger med bold – bil accelererer – drengens bold hopper ud på vejen – bilen igen – drengen løber efter sin bold. Når klipningen intensiveres, intensiveres spændingen også. Seeren kender denne fiktionsskøde og venter blot på at se, hvordan mødet mellem de to handlingstråde bliver.

OPGAVE NR. 6

- Se på klipningen i jeres indslag. Er der brugt kontinuitets- eller montageklipping, eller er det bare klippet på speaken?

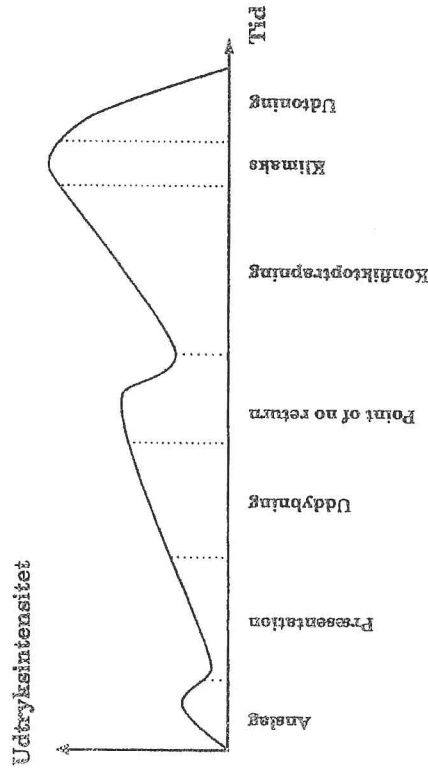
Forløbsstruktur

Når vi taler om forløbsstruktur, handler det om, hvordan en udsendelse er struktureret som fortælling over tid. Der er mange måder at strukturere tv-programmer på, og vi vil blot nævne nogle få, men væsentlige, eksempler her.

- Perlekedemødeljen** – det er en model, som er kendt fra nyhedsprogrammer set som en helhed. Her følger det ene indslag det andet som perler på en snor, og der er ikke nogen sammenhæng mellem de enkelte indslag. Alle tv-stationer overvejer nøje, hvordan indslagene skal blandes – skal de "tunge" indslag fx miksnes med "lette" indslag?

* Den omvendte nyhedsstrekant – er ofte brugt på det enkelte indslag. Det væsentligste ved en nyhed eller historie skal fortælles først. Hvis der er blevet begået et mord, vil starten af historien lyde således: "Et mord er i dag begået i Herning. Den dræbte er Hans Hansen. Gerningsmanden menes at være ...". Som vi kan se, oplyses først hændelse, derpå hvem, hvor og hvorfor. Denne form for journalistik er meget præcis og vægter fakta meget højt.

- Berettermodellen** – en model, som er nært forbundet til fiktionen, men som også hyppigt anvendes blandt journalister. Berettermodellen viser, hvordan en historie kan fortælles med en opbygning af en spændingskurve:



Anslag: En åbningsscene, som på en klar måde anslår programmets hovedtema. Anslaget skal give seeren mulighed for at bedømme, hvad programmet handler om – og samtidig skal anslaget give seeren appetit på at se programmet til ende.

Præsentation: Personer, miljø og konflikt præsenteres nærmere.

Uddybning: Vi får mere at vide om personerne og konflikten. Her uddybes muligheden for identifikation i takt med, at konflikten understreges.

Point of no return: Nu er der ingen vej tilbage. Hovedpersonen må tage det afgørende valg. Seeren er så involveret, at han må se programmet til ende.

Konfliktoptrædning: Her har vi den afgørende kamp, og spændingskurven nærmer sig sit højdepunkt.

Konfliktløsningen/Klimaks: Afklaring – konflikten løses.

Udledning: Vi får mulighed for at puste ud – og falde ned igen. Og dog – hvis vi har set en tragedie, vil vi sidde tilbage med fortvivlelse.

Som det fremgår, spiller modellen på konflikt som et omdrejningspunkt. For at modellen kan bruges, må der undervejs tilbageholdes viden. Det skaber dels mulighed for identifikation og dels mulighed for opbygning af spænding.

Fakta- og fiktionkoder – forløbsstruktur

Som det fremgår, er perlekædemodellen og den omvendte nyhedstrekanter modeller, som ofte benyttes til faktaformidling. Berettermodellen, der spiller på tilbageholdelse af viden, er oprindeligt udviklet på baggrund af fiktion, og den er mest brugt til formidling af fiktion, både inden for film, tv, teater og litteratur. Denne model er dog også et muligt værktøj at tage i brug inden for faktagenren for at få formidlet historien til seeren, så han finder den interessant og ikke zapper over på en anden kanal. Derfor kan man finde nyhedsindslag og dokumentarprogrammer, der er struktureret efter berettermodellen.

OPGAVE NR. 7

- Er jeres indslag struktureret efter en af de ovenstående tre modeller?

Lyd

Lyden kan inddeles i to kategorier:

- synkron lyd
- asynkron lyd

Den synkron lyd er den, der optages sammen med billedet; den kaldes også reallyd. Den asynkron lyd er al lyd, der er tilføjet efter optagelserne, fx underlægningsmusik eller voice-over.

Voice-over er en stemme, der ikke er billedligt forankret. Dette kaldes også en speak.

Fakta- og fiktionkoder – lyd

Det siger næsten sig selv, at det kun er den synkron lyd, der tilhører faktakoderne – mens tilføjelse af asynkron lyd er en fiktionkode, idet underlægningsmusik eller anden effektlid vil få seeren til at opfatte billedet på en bestemt måde.

Billeder af en mand, der går gennem en nattetom gade vil opfattes ganske forskelligt alt efter, om der på lydsiden tilføjes fx glad pop eller et klassisk requiem. Og tilføjes lyden af skud, vil billedets udsagn være et helt tredje.

Der er imidlertid masser af gråzoner, hvor det er svært at afgøre, om koden er fakta eller fiktion. Fx er brugen af voice-over en helt almindelig måde at formidle fakta på, når billederne ikke kan stå alene, og voice-over'en anvendes såvel i nyheds- som dokumentarudsendelser.

Dramadok og dokudrama – koderne blandes

Hvis man ser på, hvordan en tv-udsendelse eller en film blander fakta- og fiktionkoderne, er der helt overordnet to måder, dette kan finde sted på:

- dokudrama
- dramadok

Disse to blandingsejner er på ingen måde nye – de har eksisteret tilbage fra første del af det forrige århundrede.

Dokudramaet (dokumentarisk drama) kombinerer autentisk indhold med fiktionens dramaturgi og fiktionens bevidste brug af filmiske virkemidler. Indholdet er altså præget af fakta-koder, mens form og udtryk er hentet i fiktionkoderne. Vi skal senere se nærmere på dokudramaet, idet rigtig mange dokumentarudsendelser tager udgangspunkt i denne måde at blande fakta og fiktion på. Også adskillige spillefilm er dokudramaer – fx film, der er baseret på autentiske historiske hændelser. Som eksempel på dette kan nævnes filmene *JFK* og *Malcolm X*.

21 K, M, L, O, P, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z



Dramadok (dramadokumentar) er en lidt sjældnere anvendt blandingsejner, hvor man benytter faktakoderne i formen og udtrykket, mens hændelsesforløbet er opdigtet, fiktivt. Den succesfulde low-budget-biografilm *The Blair Witch Project* fra 1999 er et eksempel på denne blanding, ligesom instruktøren Orson Welles helt tilbage i 1938 skræmte de amerikanske radiolyttere fra vid og sans,

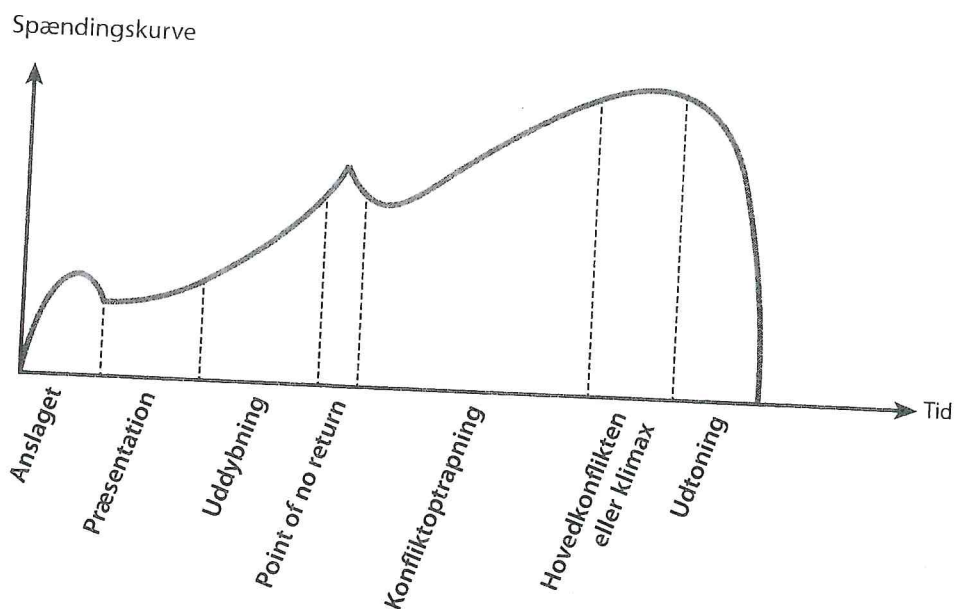
Filmens dramaturgi

Film kan være opbygget omkring forskellige dramaturgiske modeller, der grundlæggende er optaget af, hvordan en historie mest effektivt kan fortælles, og hvordan man skaber spænding og fremdrift. Nogle dramaturgiske modeller anvendes typisk i tv-serier og spillefilm, som tilhører fiktionsgenren, andre møder vi typisk i dokumentarfilm, der tilhører faktagenren.

Berettermodellen

I moderne film- og tv-dramaturgi (dramaturgi: læren om dramaets opbygning) taler man om en berettermodel i syv dele, som styrer fortællingens spændingsforløb. Berettermodellen er karakteristisk for den måde, historier bliver fortalt på i vores kultur, og dens rødder strækker sig tilbage til den klassiske græske fortælletradition. Vi ser den hyppigt benyttet i spillefilm og tv-serier, men også i mange dokumentarprogrammer benyttes dette grundskema for at skabe spænding.

- **Anslaget:** den dramatiske start, der skal fange publikum. Her gælder det om at fange tilskuernes interesse. Ofte bliver vi trukket lige ind midt i begivenhedernes centrum. I tv er det specielt vigtigt, at anslaget fænger. Gør det ikke det, skifter seerne måske kanal.
- **Præsentation:** er fortællingens egentlige begyndelse, hvor vi præsenteres for fortællingens personer, deres indbyrdes relationer, det miljø, de lever i, og den grundkonflikt eller det tema, historien kredser om.
- **Uddybning:** her får vi lejlighed til at engagere os yderligere i personerne. Vi får en mere nuanceret forståelse for deres motiver, og vi får en klarere fornemmelse af deres placering i forhold til grundkonflikten.
- **Point of no return:** er filmens vendepunkt. Nu er brikkerne stillet op, konflikten er tilspidset. Der er ingen vej tilbage for hovedpersonerne. De må kæmpe og handle for at løse konflikten.
- **Konfliktoptrapping:** Her optrappes konflikten. Der opstår måske hyppigere og hyppigere konflikter mellem de stridende parter, som peger hen mod det endelige opgør. Det er ofte fortællingens hovedafsnit, vi finder her.
- **Klimaks:** her afgøres endelig konflikten: ondt og godt, forbryderen og lovens håndhæver, skurken og helten, kaos og orden står nu ansigt til ansigt og kæmper om sejren.
- **Udtoning:** afrundingen, der giver os mulighed for at fordøje indtrykkene og føle triumf eller medfølelse med personerne, alt efter fortællingens slutning. Nu er den gamle orden blevet genoprettet, eller en helt ny orden er opstået, og helten - han rejser måske ud mod solnedgangen.



Berettermodellen.

Bølgemodellen

Flere film- og tv-fortællinger udvikler sig på en anden måde end berettermodellen lægger op til. Det gælder f.eks. mange dokumentarprogrammer, der ofte er bygget op efter den såkaldte bølgemodel. Bølgemodellen tager også sit afsæt i et point of no return, men til forskel fra berettermodellen sker der ikke en voldsom konfliktoptrapning. I stedet mindskes udsvingene i spændingsniveauet, og historien fortælles i en række uddybende episoder og mellemspill frem mod den endelige klimaks-episode. Grunden til, at man i mere faktaorienterede programmer vælger bølgemodellen, er, at den nedtonede spændingskurve gør filmen mere realistisk og troværdig. Man ser dog også bølgemodellen anvendt i flere tv-serier.

11. Medieanalyse af dokumentarfilm

Når man analyserer film, skelner man mellem en analyse af filmens indhold, en såkaldt værkanalyse, og en analyse af de filmiske virkemidler og udtryk i udvalgte dele af filmen, en såkaldt citatanalyse eller shot-to-shot analyse.

Fire begreber er vigtige, når man skal analysere en films forløb og opbygning og udpege bestemte steder af betydning for analysen:

Frame: Enkeltbilledet på en filmstrimmel. Hvert sekund af en film indeholder 24 frames.

Indstilling: En ubrudt kameraoptagelse, hvor der ikke klippes.

Scene: En scene består af en række indstillinger, der tilsammen udgør et mindre handlingsforløb, der udspiller sig i samme tid og rum.

Sekvens: En sekvens består af en række scener, der tilsammen udgør et større, afsluttet handlingsforløb med spring i tid og rum.

- **Præsentation:** Titel, premiereår, instruktør.

Hvad? (analyse af indhold)

- **Tid og miljø** (side 42): Hvilken tid og hvilket miljø skildres?
- **Handling:** Hvad handler filmen om? Hvad er sagen eller emnet? Hvilke personer er centrale?
- **Vinkling** (side 207): Hvad er filmens vinkel på sagen? Hvilken part i begivenheden er synsvinklen knyttet til? Opstil evt. en aktantmodel (side 94) over konflikten i historien.
- **Argumentation** (side 157): Hvis filmen er bygget op omkring en central påstand (præmis/budskab/holdning), hvori består den i så fald, og med hvilke belæg/argumenter underbygges den? Hvilke appelformer (side 154) dominerer?
- **Kilder** (side 207): Hvilke typer af kilder bruges, og hvilke bruges ikke?

Hvordan? (analyse af filmiske virkemidler)

- **Ydre komposition:** Hvilke indstillinger, scener og sekvenser består filmen/klippet af?
- **Dramaturgi** (side 332): Hvordan er filmen opbygget? Benyttes f.eks. en berettermodel, en bølgemodel, en plot-point-model eller en cirkulær model? Benyttes forskellige former for **fremdriftsmidler** (side 334), f.eks. cues, set-up/pay-off, suspense m.m.?
- **Fremstillingsformer:** Hvilke indholdselementer består filmen af (reportage, interview, skjult kamera, arkivstof, rekonstruktioner)? Benyttes flashback eller flash-forward?
- **Fortæller** (side 336): Hvilke fortælleteknikker er anvendt?
- **Fotografering:** Se på nogle centrale indstillinger i filmen og undersøg enkelte billeder (frames). Er der karakteristiske træk ved fotograferingen: beskæring (side 325), billedkomposition (side 326), perspektiv (side 326), kamerabevægelser (side 327), lys og skygge (side 328) og farver (side 329)?
- **Klipning** (side 329): Vælg nogle centrale sekvenser og undersøg, hvordan der klippes mellem de forskellige scener. Undersøg også klipperytmen. Hvilken virkning har klippingen og klipperytmen?
- **Lyd** (side 328): Undersøg centrale scener: Hvilken type lyd dominerer? Hvordan er forholdet mellem billeder og lyd?
- **Symboler** (side 119): Benytter filmen sig af bestemte symbolske elementer?
- **Intertekstualitet:** Benytter filmen sig af referencer til andre film/tekster?
- **Fakta og fiktion** (side 231): Benytter filmen sig af fiktion og/eller af fiktionskoder? Hvilke autenticitetsmarkører gøres der især brug af i filmen.

Vurdering:

- Hvor godt realiserer filmen sin intention? Virker den troværdig og autentisk? Hvis filmen er bygget op omkring en central påstand, hvor godt rent faktisk underbygges påstanden så? I hvor høj grad bruges fiktionskoder som en retorisk strategi til at overtale eller overbevise seerne med? Hvilken betydning har formen (dvs. måden, de filmiske virkemidler er benyttet på) for indholdet?
- **Genre** (side 228): Hvilken genre er der tale om? Er der tale om en blandingsgenre? Eller bryder filmen helt med genrene?

Ovenstående gælder fortolkning generelt – uanset teksttype og genre. Specifikt for dokumentargenren bør man også gøre sig overvejelser om, hvad dokumentarens formål er (informere, overbevise om en sag, fremstille, interagere eller performe), samt hvor godt den lykkes med sit formål. I jegdokumentarerer som *Skyggen af en helt* er det særligt interessant at undersøge, hvorvidt instruktøren lykkes med sit projekt.

Endelig må man, når man arbejder med dokumentarer, være opmærksom på selve sandhedsværdien, dvs. man må overveje, i hvilken grad teksten stemmer overens med virkeligheden. Dokumentaristen Peter Øvig Knudsen, der bl.a. er kendt for bøger om Blekingegadebanden og BZ-bevægelsen, beskriver i et interview om *Skyggen af en helt* meget præcist det spændingsfelt mellem fakta og fiktion, som især den performative dokumentarisme befinder sig i: "Dokumentarisk betyder jo bare, at man forsøger at komme så tæt på virkeligheden, som man nu kan. Og naturligvis er der visse faktuelle ting, man kan finde dokumentation for. Men da virkeligheden i mange tilfælde kun findes i vores erindring, er dokumentarisme jo meget ofte baseret på noget, der i høj grad er fiktivt. Som dokumentarist er man nødt til at gøre opmærksom på, at man laver en subjektiv udgave af virkeligheden" (*Politiken*, 3. juni 2015). For Øvig Knudsen er det væsentlige altså ikke, at der er fiktive elementer i en dokumentar, men om forfatteren eller instruktøren selv *åbent lægger frem*, om der er tale om en subjektiv vinkling af virkeligheden, eller om han manipulerende fremstiller virkeligheden, som om den er den objektive sandhed.

Ved fortolkningen af en dokumentarisk teksts sandhedsværdi kan det være interessant at undersøge andre kilder; enten kilder, der ligger til grund for dokumentaren, eller kilder, der forholder sig til dokumentaren.



10.8: Hvad kan man tillade sig i en dokumentar?

Hvad kan man tillade sig i en dokumentar? Nogle anmeldere mente, at Laurits Munch-Petersen gik over stregen i *Skyggen af en helt*. Her skal I arbejde med en anmeldelse og give et modsvar til den, sådan at I øver jer i at fremføre begrundelser i en diskussion. Arbejd i par.

1. Find anmeldelsen "Skyggen af en helt" skrevet af Anders Højberg Kamp for filmmagasinet *EKKO*, 2. juni 2015. Læs anmeldelsen, og find dens hovedpointe, begrundelser og grundantagelse (læs om pointe, begrundelser og grundantagelse side 145)
2. Find nu argumenter imod Anders Højberg Kamps pointe og begrundelser. Når I skal argumentere imod Anders Højberg Kamps grundantagelse om dokumentarfilm, kan det være nyttigt at inddrage viden fra dette kapitel om dokumentarfilmens forhold til virkeligheden.