

5.2 Dokumentarfilm og Mockumentary

Kreativ bearbejdning af virkeligheden

Dokumentarfilm er betegnelsen for et bredt spektrum af film, der kan se meget forskellige ud. Fælles for dem er imidlertid ambitionen om at **dokumentere virkeligheden**. Relationen til virkeligheden og til det faktuelle spiller en helt afgørende rolle i dokumentarfilmen og for vore forventninger til disse film. Instruktørens intentioner er at dokumentere væsentlige eller oversete begivenheder. Emnerne angår ofte samfundsaktuelle forhold, historiske forhold eller markante personer, og der er fokus på indblik, afdækning og afsløring. Ofte er en dokumentarfilm organiseret omkring en central påstand, som filmen søger at underbygge med forskellige argumenter og retoriske virkemidler. Dens formål er at informere, diskutere og engagere mere end bare at underholde, men den fremlægger ikke altid sin holdninger eksplicit, men lægger derimod oftere op til refleksion, og til at seerne selv skal fortolke det set.

Selvom dokumentarfilmen har en særlig ambition om at dokumentere virkeligheden, er der ikke et krav om, at dokumentaren – som f.eks. en nyhedsudsendelse – skal være fuldstændig neutral og objektiv. Nok henter den sit stof fra virkeligheden, men det er karakteristisk, at den præsenterer stoffet ud fra en personlig eller subjektiv vinkel. Den er en "kreativ bearbejdning af virkeligheden", som det hedder hos den britiske filmproducent John Grierson. Det betyder ikke, at instruktøren kan behandle virkeligheden, som han eller hun vil. Dokumentarfilm hører under faktagenren og er dermed underlagt modtagernes forventninger om, at fakta skal kunne dokumenteres.

Dokumentarfilmtyper

I det følgende vil vi præsentere 5 forskellige dokumentarfilmtyper primært med inspiration fra den amerikanske medieforsker Bill Nichols. Det er vigtigt at understrege, at den enkelte dokumentarfilm godt kan gå på tværs af de enkelte genrer, men som regel med én af dem som den dominerende.

Dybdeborende dokumentar

I den dybdeborende dokumentar er formålet at afdække en sag. Det gøres typisk ved hjælp af en troværdig, alvidende tredjepersonsfortæller, der som en "Voice of God" og med stort overblik over sagen henvender sig direkte til seerne, typisk i form af et kommenterende lydspor (voice over). Instruktøren er en detektiv. Filmen er på jagt efter sandheden og fremlægger en central påstand eller tese, som den forsøger at underbygge. Billeder og scener fungerer derefter som belæg for påstanden. Kompositionen er ofte kronologisk fremadskridende og styret af en årsag/virknings-logik. Klipningen skal understøtte argumentationen. Den dybdeborende dokumentar vil ofte have fokus på magtmisbrug el-

ler dreje sig om sociale problemer og uheldige konsekvenser af politiske beslutninger. Et eksempel på den dybdeborende dokumentar er Guldbrandsens *Den hemmelige krig* (2006).

Observerende dokumentar

Den observerende dokumentar lader i modsætning til den dybdeborende dokumentar virkeligheden tale for sig selv. Den fravælger den synlige fortæller, og instruktøren fungerer i stedet som "fluen på væggen", der observerer hvad der sker. Den observerende dokumentar fremsætter ikke bestemte påstande, som den forsøger at argumentere for, men er dog stadig interesseret i at afdække bestemte forhold i virkeligheden. Et ideal for den observerende dokumentar er, at instruktøren eller filmen ikke påvirker de forhold, der afdækkes. Instruktøren er en slags forsker, der er på feltarbejde og så neutralt som muligt iagttager de fænomener, der undersøges. Ofte benyttes lange indstillinger, nærbilleder og håndholdt kamera, hvor begivenheder og mennesker taler for sig selv. Men spørgsmålet er selvfølgelig, hvor neutral instruktøren kan være. Den observerende dokumentar har typisk fokus på mennesker i almindelige hverdagsmiljøer eller har karakter af portrætter af enkeltindivider eller -grupper. Et eksempel på den observerende dokumentar er *Armadillo* (2011) af instruktøren Janus Metz.

Den deltagende dokumentar

Den deltagende dokumentar er i familie med den dybdeborende dokumentar, men instruktøren er nu ikke længere blot synlig som en voice over, men deltager selv i begivenhederne, iscenesætter dem og påvirker dem bevidst for at få ting til at ske. Derfor kalder man ofte lidt spøgende instruktøren i denne dokumentartype for "fluen i suppen". Instruktøren er både detektiven, der efterforsker, og en agent provocateur, der selv aktivt får ting til at ske. Samtidig kan han eller hun fungere som værten, der samler trådene for seerne og til tider taler direkte til kameraet. Instruktøren kan sammenlignes med litteraturens jegfortæller, der selv er til stede i handlingen. Den deltagende dokumentar har ofte fokus på afsløring af kriminalitet, magtmisbrug og uretfærdighed. Der bruges konfrontationsjournalistik og "skjult kamera", hvor de medvirkende ikke ved, at de bliver optaget. Eksempler på den deltagende dokumentar er Michael Moores *Bowling for Columbine* (2002) og DR1-dokumentaren *I skattely* (2013), hvor en af filmens tilrettelæggere går undercover for at afsløre skattesnyd.

En videreudvikling af den deltagende dokumentar møder vi i den såkaldte "performative dokumentar", hvor instruktøren ikke længere blot er deltagende, men nu selv er blevet hovedpersonen og har gjort sin egen optræden til dokumentarens omdrejningspunkt. Ofte er der tale om performance i den forstand, at instruktøren performer en bestemt rolle og iagttager omgivelsernes reaktioner på rollen. Det ses for eksempel i Mads Brüggers film *Ambassadøren* (2011). Den performative dokumentar kan imidlertid også være en mere personlig beretning og have instruktøren selv og nogle hændelser eller relationer i vedkommendes liv som hovedanliggende. Det performative element ligger da i, at instruktøren har

sat sig selv og sit eget liv i scene, som vi f.eks. ser det i Søren Faulis *Min morfars morder* (2004). Centralt for den performative dokumentar er den subjektive vinkel på virkeligheden og forsøget på at fange den store historie i den lille personlige historie.

Den poetiske dokumentar

Den poetiske dokumentar formidler stemninger og følelser. Den forsøger at gengive en bestemt måde at opleve virkeligheden på og har ikke fokus på hverken en præcis skildring af virkeligheden eller på en kritisk tilgang til den. Den har netop et poetisk og æstetisk blik på virkeligheden. Ofte fremhæver den eller viser os det, vi normalt ikke lægger mærke til i hverdagen. Kompositionen kan være præget af associative, rytmisk gentagne eller fragmentariske forløb. Billederne kan være impressionistiske, ekspressive eller symbolske, og musikken kan udgøre en vigtig del af lydsiden. Eksempler på den poetiske dokumentar kan være Jørgen Leths *66 scener fra Amerika* (1981) eller Max Kestners *Rejsen på ophavet* (2004).

Den dramatiserede dokumentar

Den dramatiserede dokumentar eller dokudramaet dækker over dokumentarer, der på forskellig vis dramatiserer faktiske begivenheder for at gøre dem tilgængelige for publikum. De faktiske begivenheder rekonstrueres ved hjælp af skuespillere og kulisser, så vi så at sige får mulighed for at gense og vurdere begivenhederne igen. Eksempler på dokudramaer er Oliver Stones *JFK* fra 1991, der ser på efterforskningen af mordet på den amerikanske præsident John F. Kennedy i 1963, og den danske *Blekingegadebanden* fra 2009 af Anders Riis-Hansen, der ser på en venstreorienteret gruppes terrorist-virksomhed fra 1960-1990.

Fakta og fiktion

Selv om dokumentarfilm hører hjemme i faktagenren, gør de ofte brug af fiktionskoder og undertiden også af fiktion. I dokumentarfilmen *Ambassadøren* 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 Centrafrikanke 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*. Blandt andet bruger han en markant underlægningsmusik, dramatiserede nærbilleder og rekonstruktioner af forskellige scener og dialoger. I Guldbrandsens dokumentarfilm *Præsidenten* (2011) bruges slow motion-optagelser og en særlig voice over, hvor instruktøren selv skaber spænding om udfaldet af sin historie. Og ser vi på den dramatiserede dokumentarfilmtype, så benytter den en af de mest grundlæggende fiktionskoder, nemlig skuespillere.

I den følgende oversigt skelner vi mellem fakta og fiktion og præsenterer nogle af vigtigste koder, der knytter sig til henholdsvis fakta- og fiktionsgenren. Oversigten kan bruges i ar-

bejdet med at undersøge anvendelsen af fiktion og fiktionskoder i forskellige dokumentarfilm.

Øversigt 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 300)	Tilbageholder ikke viden. Journalisten er underlagt begivenhedernes gang. Brug af f.eks. nyhedstrekant (side 217) eller bølgemodel (side 301).	Tilbageholder viden, skaber suspense (side 302). Brug af f.eks. berettermodel (side 300) eller Plot point model skaber spænding. Brug af Set-up/pay-off (side 302) og Cues skaber spænding.
Fortæller (side 303)	Fortælleren er en "flue på væggen" og gør så lidt opmærksom på sig selv som muligt (observerende dokumentar). Journalisten/tilrettelæggeren kan også træde frem som synlig fortæller/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	Live-optagelse på stedet.	Alt er arrangeret, foregår evt. i en kulisse.
Kamera-bevægelser (side 295)	Håndholdt kamera	Travelling, kranbilleder, slowmotion og fastmotion.
Billed-komposition (side 294)	Neutrale kompositioner, horisontale linjer.	Diagonale linjer og kælkede linjer. Kan skabe uro og dynamik.

Billed-beskæring (side 293)	Halvtotale eller halvnære billede.	Nærbilleder og ultranære billeder. Kan påvirke seeren følelsesmæssigt.
Perspektiv (side 294)	Normalperspektiv.	Frøperspektiv, fugleperspektiv. Kan give seeren indtryk af henholdsvis underlegenhed og dominans.
Lys (side 296)	High key. Kornede eller utydelige billeder pga. svag lyskilde.	Low key. Kunstig lyssætning og bevidst arbejde med lys og skygge. Kan skabe stemninger.
Klipning (side 297)	Kontinuitetsklipning i forhold til tale og bikretning. Montageklipning benyttes til at præsentere et miljø eller et tidsforløb. Kontinuitetsklipning i forhold til årsag.	Metaforisk montageklipning Krydsklipning. Kan benyttes til at skabe spænding. Match cut. Kan skabe symbolske overgange. Jump cut. Kan skabe uro og usikkerhed. Hurtig klippertyme (kan skabe spænding).
Lyd (side 296)	Synkron lyd. fx reallyd og speak.	Asynkron lyd, fx musik og voice over.

Det er vigtigt at afstå fra en helt firkantet forståelse, der siger, at de filmiske virkemidler udelukkende tilhører den ene eller den anden genre. 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 faktakoden, 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 filmiske virkemidler til at forstærke en betydning i billederne eller lægge en merbetydning ind i dem.

Opgaver til dokumentarfilm

1. Gruppearbejde: Hver gruppe vælger et anslag fra en dokumentarfilm og undersøger (1) hvilket tema, anslaget slår an (2) hvilke fakta- og fiktionskoder, der benyttes i anslaget og (3) hvilken type dokumentarfilm, der er tale om.
2. Gruppearbejde: Se Janus Metz' dokumentarfilm *Armadillo* fra 2011. Analysér filmen ved hjælp af vejledningen til medieanalyse af dokumentarfilm (side 284).

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 300): 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 302), 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 flashforward?
- **Fortæller** (side 304): Hvilke fortælle teknikker er anvendt?
- **Fotografering:** Se på nogle centrale indstillinger i filmen og undersøg enkelte billeder (frames). Er der karakteristiske træk ved fotograferingen: beskæring (side 293), billedkomposition (side 294), perspektiv (side 294), kamerabevægelser (side 295), lys og skygge (side 296) og farver (side 297)?
- **Klipning** (side 297): Vælg nogle centrale sekvenser og undersøg, hvordan der klippes mellem de forskellige scener. Undersøg også klipperytmen. Hvilken virkning har klipningen og klipperytmen?
- **Lyd** (side 296): 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- eller fiktionskoder** (side 225): Hvilke koder benytter filmen, og hvilke dominerer?

Vurdering:

- Hvor godt realiserer filmen sin intention? Hvor godt underbygger filmen sin centrale påstand (budskab, intention, morale)? Er der tale om overtalelse eller ligefrem bevidst manipulation? Hvilken betydning har formen (dvs. måden, de filmiske virkemidler er benyttet på) for indholdet?
- **Genre** (side 223): Hvilken genre er der tale om? Er der tale om en blandingsgenre? Eller bryder filmen helt med genrene?

Oversigt til film

Filmiske virkemidler

Film har sine egne virkemidler. For at forstå film, må man kende til disse virkemidler. Mange af dem lærer vi ganske enkelt at kende ved at se film, ligesom vi lærer sproget ved at høre det talt. Men det er en fordel at gå endnu mere systematisk til værks og få sat ord på de forskellige virkemidler, der benyttes, og hvilke effekter de har på seerne. Fire begreber er vigtige, når man skal analysere en films forløb og opbygning og udpege bestemte steder af betydning for en analyse af film:

- **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.

Billedbeskæring

Billedbeskæring er den afstand, tilskueren oplever, at kameraet har til motivet. Jo tættere vi er på, jo bedre kan vi se detaljer og aflæse personers følelsesmæssige udtryk, og jo længere væk vi er, jo mere interesserede er vi i helheden og motivets omgivelser.

- **Det ultranære billede:** Her er vi helt tæt på detaljer i motivet. Her vises f.eks. en lille del af en ting eller en persons øjne eller mund. Beskæringen er god til at skabe spænding, undersøge en person eller skabe bestemte forventninger (cues) hos seeren.
- **Nærbillede:** Nærbilleder viser os typisk et ansigt eller en genstand. Med nærbilledet kan vi aflæse en persons følelser og fornemme, hvordan han eller hun har det. Nærbilleder kan bruges til at skabe spænding med (suspense), og det fungerer ofte som reaktionsbillede på en hændelse eller en replik.
- **Det halvnære billede:** Det halvnære billede har ikke blot hovedet og lidt af brystet med, men også noget af omgivelserne. Det bruges ofte i forbindelse med en samtale.
- **Det halvtotale billede:** Her er et menneske typisk beskåret ved knæene. Man kan f.eks. følge en samtale mellem to personer samtidig med, at man får noget af omgivelserne med.

- **Totalbillede:** Her er hele kroppen med, men billedet viser også de omgivelser, personerne befinder sig i, så man får en fornemmelse af stedet.
- **Supertotalbillede:** Denne beskæring giver os overblikket over en bestemt lokalitet og kan ofte være den første introduktion til stedet (establishing shot).
- **Over-the shoulder-shot:** (over skulderen) Her er der tale om en komposition, der ofte bruges i dialogscener med to eller flere personer. I billedet ser man nakke og skulder af den ene person og ansigtet hos den anden eller de andre. Kompositionen kan også bruges til at vise det, som personen ser på.
- **Two-shot:** Her vises to personer i billedet, f.eks. begge i profil med fokus på hinanden, begge med ansigtet vendt mod kameraet, eller én placeret i forgrunden og én i baggrunden. Kompositionen bruges ofte til at vise personernes følelsesmæssige reaktioner.

Perspektiv

Valget af perspektiv har stor betydning for den måde, vi opfatter motivet på.

- **Fugleperspektiv:** I fugleperspektivet befinder vi os over motivet, og det kommer til at virke mindre, end det er i virkeligheden. Det kan give tilskueren et indtryk af underlegenhed hos personerne eller blot et overblik over en situation.
- **Normalperspektiv:** I normalperspektivet er motivet i øjenhøjde med vores blik. Det er et neutralt perspektiv.
- **Frøperspektiv:** I frøperspektivet befinder vi os under motivet. Det kommer derved let til at fremstå mere dominerende eller overlegent.

Man kan ligeledes skelne mellem brugen af objektivt kamera og subjektivt kamera. **Det objektive kamera** fungerer som en neutral iagttagere, en flue på væggen, og er så at sige vores øje, der betragter filmens personer. **Det subjektive kamera** viser derimod, hvad en person i filmen ser. Vi ser med andre ord tingene gennem personens øjne. Det er med til at forstærke vores indlevelse i personen.

Billedkomposition

Billedkompositionen er den måde, billedets forskellige dele er sammensat og indordnet i helheden på. Man kan grundlæggende skelne mellem fladekomposition og dybdekomposition.

- **Fladekomposition (Linjer):** Linjerne i et billede kan være markerede, men de skabes ofte gennem mødet mellem større flader eller ved kontraster mellem fremhævede og mindre fremhævede dele af billedet. Er linjerne hårdt optrukne og kantede, opfattes billedet som mere hårdt, end hvis linjerne er bløde og har buede former. Er begge typer linjer til stede, kan det opfattes som et spændingsforhold. Er billedet domineret af vertikale eller horisontale linjer, skaber det ofte ro i billedet. Er linjerne

derimod vertikale, skaber det dynamik. Sådanne kælkede linjer, hvor kameraet ikke har været i vater, skaber en fornemmelse af uro og uvirkelighed.

- **Dybdekomposition (Rum):** Billeder og film kan bevidst arbejde med dybdekomposition og lægge væsentlige elementer ind i forgrund, mellemgrund og baggrund. De vigtigste elementer vil ofte være placeret i forgrunden. Ofte skiftes der fokus, således at f.eks. forgrunden pludselig sløres, mens baggrunden træder tydeligt frem. Sådanne skift i fokus er selvfølgelig med til at fremhæve det væsentlige i scenen og styre seernes opmærksomhed. Når man skal beskrive rummet eller dybden i et billede, plejer man at inddеле det i forgrund, mellemgrund og baggrund. I en film kan der ofte være tale om, at der på samme tid foregår noget i billedets forgrund og i mellemgrunden eller baggrunden. Her kan man spørge: Hvilken betydning har hændelserne eller elementerne i baggrunden i sådanne tilfælde for det, der sker i forgrunden? Hvordan giver baggrunden betydning til forgrunden?
- **Dybdefokus:** (dybdeskarphed) Man taler om dybdefokus, når for-, mellem- og baggrund fremtræder lige tydeligt. Dybdefokus giver mulighed for flere handlingsniveauer samtidig og dermed også for en roligere klipperytme.
- **Defokus:** Elementer i forgrunden kan være ude af fokus, mens mellemgrund og baggrund fremtræder tydeligt.
- **Fokusskift:** Skift mellem dybdeskarphed på (elementer i) forgrunden og dybdeskarphed på (elementer i) baggrunden anvendes ofte som dramatisk virkemiddel

Kamerabevægelser

Man kan skelne mellem det statiske kamera og det bevægelige kamera. Det statiske kamera bevæger sig ikke, men fastfryser så at sige en bestemt indstilling så lang tid som optagelsen tager. Det bevægelige kamera er i dag langt det mest almindelige. Det skaber mere dynamik og fokus på handling. Her følger en række forskellige typer af bevægeligt kamera:

- **Panorering:** I en panorering er kameraet stationært og drejes vandret om sin egen akse. Fra venstre mod højre eller omvendt. Drejes det hele vejen rundt, er der tale om en 360-panorering. Panorering giver ofte overblik over en situation eller et miljø. I actionfilm møder man ofte hurtige panorerings (sweep pans).
- **Tiltning:** I en tiltning er kameraet stationært og drejes lodret om sin egen akse. Nedfra og op eller omvendt. F.eks. kan optagelsen starte ved en persons sko og langsomt tilte op til hans eller hendes ansigt i det øjeblik, vedkommende siger noget.
- **Travelling:** I en travelling er kameraet monteret på en vogn, på skinner eller på en kran, så det kan følge et motiv i bevægelse.
- **Kranbilleder:** Kameraet er monteret på en kran og bevæger sig enten op eller ned og kan give tilskueren en svimlende fornemmelse, som svarer til den, man får i Pariserhjulet.
- **Håndholdt kamera:** Når kameraet er håndholdt, kan det give rystede optagelser, som kan forstærke en nervøsitet eller en kaotisk stemning.

- **Steadycam:** Kameraet er monteret på fotografen med et stativ. Det kan give mere rolige og glidende bevægelser end det håndholdte kamera kan.

Lyd

Lyden er en vigtig del af filmens fortælling. Den er med til at kommunikere indholdet og spiller en afgørende rolle for både dramatikken og spændingen. Vi kan skelne mellem forskellige lydkilder:

- **Synkron lyd:** Lyd, der kommer fra billedet. Der kan typisk være tale om replikker, åndedræt, lyd af bevægelser, musik, der bliver spillet m.m. Synkronlyd kaldes også re-allyd.
- **Asynkron lyd:** Når lyden ikke er en del af billedets indhold, men optræder som en slags kommentar til billedet, taler man om asynkron lyd. Asynkron lyd skal som regel forstærke vores oplevelse. En meget anvendt form for asynkron lyd er underlægningsmusik, men de såkaldte effektlyde er også asynkron lyd. Det er lyd, der lægges på senere, ofte for at gøre billedets indhold mere realistisk. Er der en radio i billedet, kan man f.eks. lægge lyden af en radioavis ind, og foregår handlingen i en have, kan man lægge en dæmpet lyd af fuglekvidder ind. Effektlyde kan bruges som et stærkt filmisk virkemiddel. En scene med en mand, der er ved at dø, kan dramatiseres voldsomt ved at indlægge lyden af et bankende hjerte, der brat stopper.

Lys og skygge

Lyset i en film er ofte helt afgørende for vores oplevelse. Instruktøren har gennemtænkt lysætningen til mindste detalje, og det, der måske umiddelbart virker som naturligt lys, er alt andet end naturligt. Lyset skaber konturer og kaster skygge, der former rummene og gør personerne levende og udtryksfulde.

- **Blødt lys** giver rolige overgange og en dagligdags stemning.
- **Hårdt lys** giver skarpe skygger.
- **Frontalt lys** gør personerne flade.
- **Sidelys** kan skabe en skulpturel effekt.
- **Modlys** gør personerne til utydelige silhuetter.
- **Lys nedefra** på personerne kan bruges til skrækeffekter, fordi det forandrer motivet voldsomt.

Nogle former for belysning anvendes særligt ofte: Man taler om **high-key belysning**, hvor alle centrale dele af scenen er blødt og jævnt belyst. Det arbejder man f.eks. med i tv-studiet. I krimier, gyserfilm, men også i romantiske film, arbejder man derimod ofte med **low-key belysning**, hvor der kun benyttes ganske lidt lys, ofte sidelys og modlys, og hvor mørke og skygger dominerer. Det er således kun dele af en scene, dele af et ansigt eller lignende, der oplyses. Low-key belysning giver en dramatisk effekt.

Farver

Farverne er ikke tilfældige i en film. De påvirker os. Farver har forskellige optiske spændinger og vækker forskellige associationer og følelser i os. Én farvetone kan give et billede varme, én anden farvetone kan gøre rummet koldt og truende. Det svarer til, at også høje eller dybe lyde kan vække forskellige følelser i os. Vi overfører spontant forskellige sanse-kvaliteter (lydindtryk, synsindtryk) til hinanden. Dybe lyde forbinder vi f.eks. spontant med noget mørkt.

På den baggrund har den britisk-østrigske kunsthistoriker E. H. Gombrich (1909-2001) opstillet et skema over sammenhængen mellem farver, lyde, følelser og temperatur m.m. Det er dog også således, at både kulturen og forskellige personlige præferencer spiller ind på, hvilke associationer og følelser forskellige farver vækker i os.

Oversigt over sammenhængen mellem farver, lyde, følelser, temperatur m.m.

Følelser/stemning	Temperatur	Tyngde	Syn/farve	Hørelse/musik
munter/opstemt/men også ophidset	Varm	Let	gul/orange/rød/ lysfyldt	hurtig/højt, evt. skingert
neutralt/afslappet			grøn/grå	mellemeje
trist/melankolsk	Kold	Tung	blå/violet/sort/ mørkebrun	dybe toner

Klipning

Overordnet kan man tale om to typer klipning: (1) Kontinuitetsklipning, der ofte kaldes usynlig klipning. Kontinuitetsklipningen formidler selve filmens historie, og det er meningen, at seeren ikke skal bemærke den, således at filmens virkelighedsillusion bevares. (2) A-kontinuitetsklipning, der omvendt er en synlig form for klipning, der gør opmærksom på sig selv og lægger noget nyt til historien i kraft af selve klipningen.

Kontinuitetsklipning

(usynlig klipning, der skal skabe kontinuitet)

- Kontinuitetsklipningen møder vi som klip i bevægelses-, blik- eller taleretning. Den foregår f.eks. ved, at der klippes på bevægelse, således at vi ser en bevægelse begynde, hvorefter der klippes til en ny indstilling, hvor bevægelsen fortsætter, eller klipningen foregår ved at der klippes på blikretning (point of view) eller taleretning,

således at man f.eks. ser et nærbillede af en persons ansigt, hvorefter der klippes til det, personen ser på eller den, personen taler med. Hvis en film er bygget op omkring denne klippemåde, ser man typisk nogle bestemte regler fulgt. Et etableringsbillede (establishing shot) indleder typisk en ny scene og gør rede for stedets geografi eller for tilstedeværende personer, hvorefter der klippes til enkelte motiver eller detaljer i billedet efter princippet om, at der klippes til enten stadig mindre eller stadig større enheder, men altid gradvist og aldrig f.eks. fra total til nær.

A-kontinuitetsklipping

(synlig klipping, der skaber opmærksomhed omkring klippingen)

- **Montageklipping:** Montageklippingen optræder for det første som metaforisk klipping, hvor en indstilling får tilført helt ny metaforisk betydning og helt nye konnotationer ved at blive sat sammen med en anden indstilling med et helt andet indhold. Det kan for eksempel være en indstilling med børn i en børnehave, der pludselig klippes sammen med burhøns på en hønsesfarm. For det andet møder vi montageklippingen i **etablerende montageklipping**, hvor der klippes mellem forskellige indstillinger, som supplerer hinanden for at beskrive et miljø eller underbygge en stemning. Og for det tredje møder vi montageklippingen i **kontrastklippingen**, hvor man klipper mellem indstillinger, der står i modsætning til hinanden for at understrege forskellen mellem dem. Det kan for eksempel være et rigt overklasse miljø, der sættes sammen med et fattigt miljø for netop at understrege forskellen.
- **Krydsklipping:** Der klippes for eksempel mellem to forskellige handlinger, der foregår samtidig. Ofte benyttes denne form for krydsklipping til at skabe spænding med, idet man øger klipperytmen frem mod et højdepunkt, hvor de to handlinger mødes. Det bruges typisk i action-film.
- **Parallelklipping:** Her vises forskellige handlinger forskellige steder, uden at de direkte har noget med hinanden at gøre, uden at de mødes, og uden at de nødvendigvis foregår på samme tid. Det kan være en måde at undersøge og pege på forskelle i et miljø eller mellem flere miljøer.
- **Elliptisk klipping:** En klipping, hvor der springes i tid mellem to indstillinger. Mange film benytter elliptisk klipping til at springe i tid og springe ting over, som ikke er nødvendige for filmens handling. Lange tidsrum kan fortælles i få klip.
- **Jump cut (springklipping):** Her klipper man inden for samme indstilling, så der opstår en let forskydning i tid og bevægelse.
- **Match cut:** Her passer et element i det ene klip med et element i det efterfølgende klip. Det kan være en lyd, en farve, en genstand eller et symbol, der matcher hinanden i de to klip og gør, at vi accepterer klippet og forbindelsen mellem dem. Et meget perfekt match cut leverer Stanley Kubrick i filmen *2001*, hvor han klipper fra en knogle til et rumskib.
- **Overspring:** Centerlinjen eller 180-graders-linjen er den fiktive linje, der skabes af bevægelses- eller blikretning. Den må ikke "overspringes" af kameraet, hvis klipnin-

gen skal forblive usynlig og seeren ikke miste orienteringen i rummet. Overskrider man imidlertid centerlinjen, taler man om overspring.

Klippeeffekter

- **Overblænding:** Et billede går gradvist over i det næste, så begge billeder på et vist tidspunkt anes samtidig. Benyttes til at markere tidsoverspring.
- **Wipe:** Ny indstilling "skubber" den forrige ud, således at overgangen bliver mere rolig og blid.
- **Op- og nedtoning:** Et billede bliver gradvist lysere eller mørkere.
- **Dækbillede:** (indklipsbillede, potteplanteskud) etablerer overgange mellem scener, skjuler overspring i tid - bruges ofte i interviews.

Klippyrtme

- **Lange indstillinger:** Hvis der er tale om lange indstillinger, f.eks. over 10 sekunder, er det, som om handlingen i filmen næsten går i stå, og der er tid til at dvæle ved indhold og stemning.
- **Korte indstillinger:** Hvis der er tale om korte indstillinger på 1-3 sekunder, virker det, som om handlingen accelereres. Det er spændingsskabende. Som seere kan vi næsten ikke følge med og får ikke alle detaljer med i det, der sker. I en film er klippehastigheden som regel hurtig i anslaget og i klimaksscenen, dvs. dels der, hvor vi som tilskuere skal blive interesserede i, hvad der sker i, og hvor hovedpersonen tager de afgørende beslutninger, dels der hvor konflikten i historien afgøres og finder sin løsning.

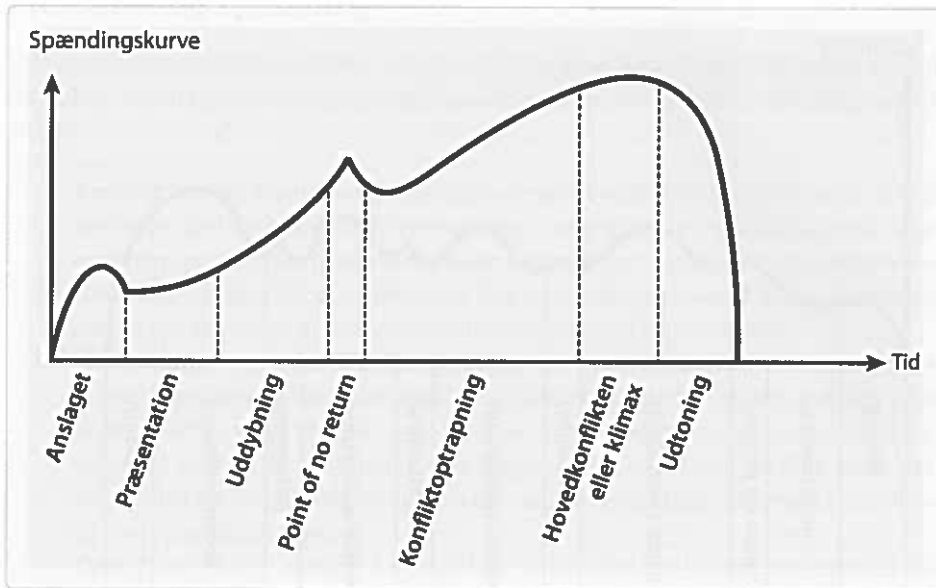
Filmens dramaturgi

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.

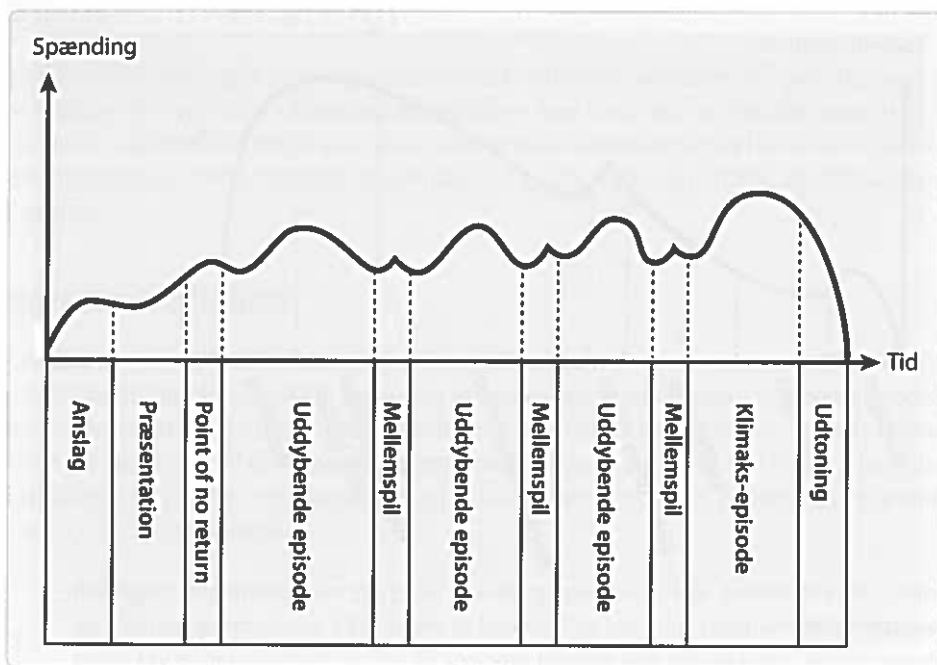
- **Anslaget:** den dramatiske start, der skal fange publikum. Her gælder det om at fange tilskuernes interesse. Ofte bliver vi trukket lige ind midt i begivenhedernes centrum. I tv er det specielt vigtigt, at anslaget fænger. Gør det ikke det, skifter seerne måske kanal.
- **Præsentation:** er fortællingens 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.
- **Konfliktoptræning:** 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.



Bølgemodellen.

Plot point modellen

Modellen benyttes især i forbindelse med spillefilm og tv-serier. Plot point-modellen deler filmen op i tre akter – en begyndelse, en midte og en afslutning.

- **1. akt** - Her præsenteres filmens hovedperson samt de andre vigtige personer. Vi lærer noget om hovedpersonens behov og begær, om de indbyrdes forhold mellem personerne, om miljøet, og endelig etableres filmens centrale konflikt. I slutningen af 1. akt indtræffer der et såkaldt plot point. Et plot point er et vendepunkt, dvs. en begivenhed, et tilfælde eller lignende, der bringer historien i en anden retning. Konflikten er nu tydelig, og den orden, der herskede før konflikten, er nu draget i tvivl.
- **2. akt** - I anden akt, der ofte er det længste, stræber hovedpersonen med alle midler efter at få opfyldt sine behov eller ønsker. Men modstandere, begivenheder eller vanskelige følelser udgør forhindringer, som hovedpersonen kæmper for at overvinde. Til slut i 2. akt kommer endnu et plot-point, der indeholder kulminationen på konflikten. Det er filmens andet vendepunkt.
- **3. akt** - I tredje akt finder den uorden, der har været gennem stort set hele filmen, sin løsning, og en ny orden etableres. Vi får nu typisk svar på, hvad der sker med hovedpersonen i filmen. Om han lever eller dør. Får succes eller fiasko

Fremdrift og spænding

Udover de dramaturgiske modeller benytter film sig desuden af forskellige fremdriftsmidler, der er i stand til at skabe nysgerrighed, spænding og lyst til at vide mere om, hvad der vil ske.

- **Konflikt:** En film kredser som regel altid om en hovedkonflikt, som filmens centrale personer med eller uden held kæmper for at overvinde. Konfliktens løsning ligger som regel på den anden side af en række forhindringer, som filmens hovedpersoner undervejs kæmper for at overkomme. Set fra seerens synsvinkel er det spændende netop, om det lykkes at overvinde forhindringerne og løse konflikten.
- **Identifikation og indlevelse:** Særligt vigtigt for, om vi bliver fanget af en film er, om vi kan identificere os med eller indleve os i centrale personer i filmen, dvs. om vi oplever, at vi har noget til fælles med disse personer eller er i stand til at sætte os ind i og forstå dem og deres situation. Har vi sympati for en person i en film, åbner det i særlig grad op for identifikationen og dermed for lysten til at følge med i og indleve os i personernes skæbne.
- **Cues (Clues, hints, varslers):** I mange film vil der ofte forekomme antydninger om, hvad der vil ske senere. Der kan både være tale om vejledende antydninger, som skal vække seerens forventninger og opmærksomhed, og vildledende antydninger, der skaber tvivl, når seeren opdager, at han eller hun er blevet vildledt. En vildledende antydning kaldes på engelsk en Red Herring.
- **Set-up/pay-off:** Et middel til at skabe fremdrift men også sammenhæng i en film består i, at man placerer information i filmen (set-up), som først senere får sin fulde betydning (pay-off). Hvis filmens kvindelige hovedperson for eksempel pludselig hiver en pistol op af sin taske, kan det virke noget utroværdigt. Men hvis vi allerede tidligere har set hende gemme pistolen i tasken, virker det derimod langt mere sandsynligt. Set-up i film kan ved første øjekast virke ligegyldige og tilfældige, men senere kan de netop få en helt vital betydning for filmens handling. Brugen af set-up/pay-off er ofte helt afgørende for vores oplevelse af sammenhæng og sandsynlighed i en film.
- **Surprise og suspense:** Surprise er den form for spænding, hvor vi ikke ved mere end personerne i filmen og derfor bliver lige så overraskede/chokerede som dem, når noget uventet sker. Suspense er derimod spænding opnået ved, at vi ved noget, som personerne i filmen ikke ved og derfor er spændte på og måske bange for, hvad der vil ske lige om lidt.

Karakterer

Spillefilm og herunder især genrefilm indeholder typisk nogle helt faste karakterer med bestemte egenskaber og funktioner, som går igen fra film til film, og som ligeledes kendes fra den klassiske teatertradition. Karaktererne bæres af de forskellige roller/personer i filmen.

Den enkelte rolle kan dog udmærket indeholde flere karakterer eller skifte karakter undervejs.

- **Hovedkarakteren** (protagonisten): Det er den centrale karakter i filmen, der gennem sine handlinger skal sandsynliggøre og underbygge fortællingens præmis. Hovedkarakteren gennemgår typisk en udvikling i løbet af filmen, der enten kan have et indre mål (erkendelse, indsigt) eller et ydre mål (frihed, retfærdighed, succes).
- **Modstanderen** (antagonisten): Modstanderen prøver ihærdigt at forhindre protagonisten i at gennemføre sit projekt. Modstanderen er en karakter, der står i vejen for hovedpersonens udvikling. Han eller hun kan have de samme mål som hovedpersonen, men bruger andre midler, eller vedkommende kan have et mål, som hovedkarakteren forsøger at sætte en stopper for.
- **Hjælperen**: Den der støtter hovedkarakteren i kampen mod antagonist og i forsøget på at nå målet. Han eller hun besidder ofte nogle evner eller en viden, som hovedpersonen før eller senere får brug for.
- **Kontrastkarakteren**: Den der repræsenterer alternativet til det, som fortællingen anser for den rigtige løsning. Kontrastkarakteren bukker typisk under for modstanderen og afslører dermed både modstanderens magt og hovedkarakterens styrke til at modstå den.
- **Følgekarakteren**: Den der spejler hovedkarakteren og gennemgår en lignende udvikling. Det lykkes dog kun delvist, så man yderligere får fremhævet modstanderens styrke og hovedkarakterens kamp.
- **Den fortrolige**: Den fortrolige er en karakter, som de øvrige kan betro sig til. Han eller hun er desuden en meddelelseskanal til tilskuerne for følelser og tanker hos de andre samt for orientering om handlingselementer, der ikke er kommet til udtryk i filmfortællingen.
- **Medopleveren**: Den karakter, der er vidne til hovedkarakterens kamp og udvikling, og som seerne kan identificere sig med og forstå hovedkarakterens kamp igennem.

Fortæller og synsvinkel

En film har altid en fortæller og dermed et **point of view**, hvorfra vi ser det fortalte. Fortælleren er ikke nødvendigvis en person, man ser, men det er den instans, der formidler fortællingen til os. Man skelner, som i litteraturen, mellem den skjulte og den synlige fortæller. **Den synlige fortæller** kan være til stede som en voice over, der kan fortælle om, hvad der sker, eller kan træde frem som en person og henvende sig direkte til seerne. Det ser man ofte i den deltagende dokumentar, hvor instruktøren selv fungerer som synlig fortæller. **Den skjulte fortæller** deltager derimod ikke i handlingen og kommenterer den heller ikke, men holder sig baggrunden og opretholder illusionen om, at billederne og historien fortæller sig selv. Man kan skelne mellem forskellige fortællertyper i filmen:

Oversigt over fortællertyper i film

Fortæller	Karakteristik
Alvidende fortæller	Den alvidende fortællertype har fuldstændig kontrol med handlingen, ved hvad der er foregået i personernes fortid, og ved hvad der foregår, når hovedpersonerne ikke er til stede. Fortælleren kan både se tingene udefra og samtidig gå ind og ud af forskellige personer. Den alvidende fortæller kan både være synlig og skjult.
Observerende fortæller	Her ses tingene kun udefra og aldrig fra en bestemt synsvinkel hos en person i filmen. Man taler her også om en objektiv fortæller eller "fluen på væggen". Den observerende fortæller er en skjult fortæller.
Personalfortæller	(personbunden 3. personsfortæller) Denne fortællertype er kendetegnet ved at have en begrænset synsvinkel, der er knyttet til en bestemt person i handlingen, ofte hovedpersonen eller én, der følger hovedpersonen. Fortælleren vil typisk være skjult.