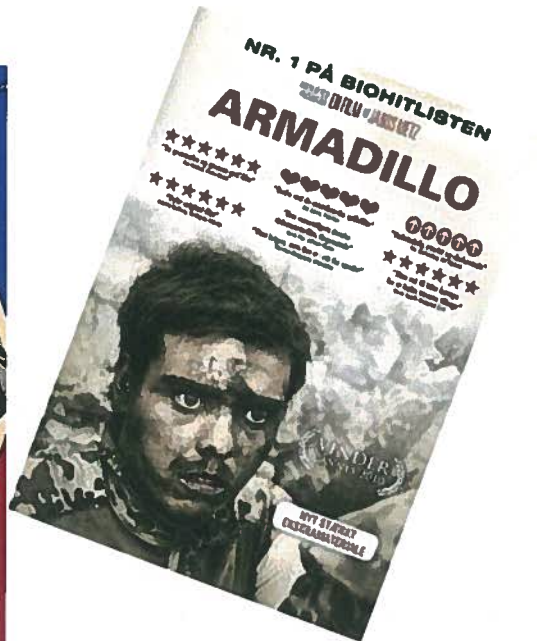
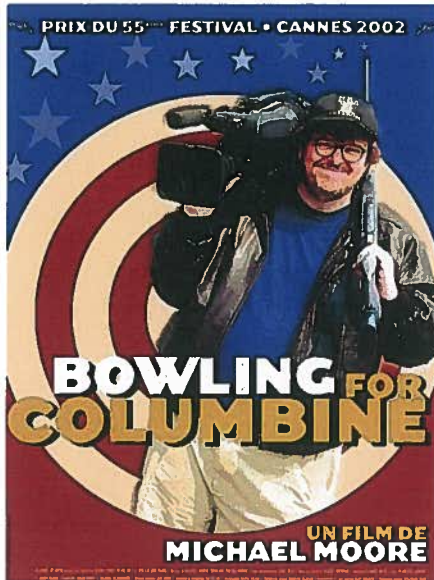
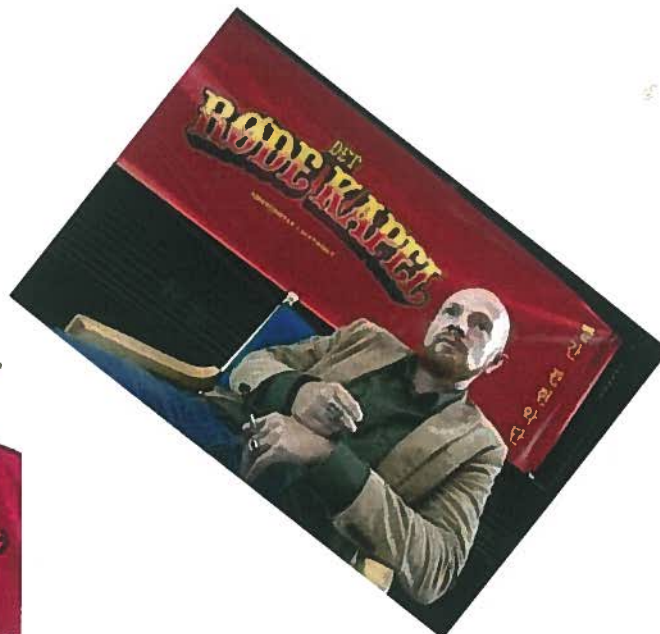
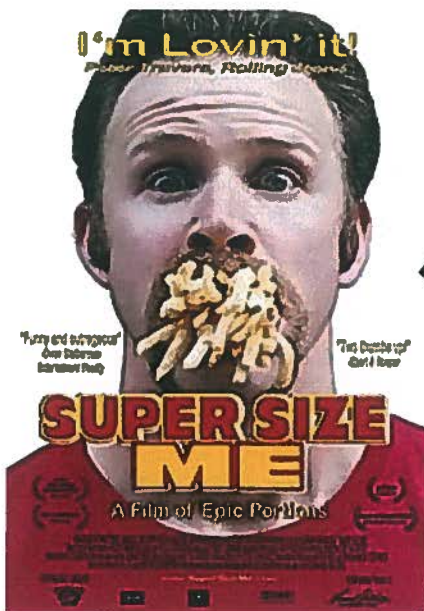


Dokumentarfilm



Fakta eller fiktion?



Fakta og fiktion, koder og kontrakter

Fra: "krydsfelt"
Langdahl og Olsen
og Quist
Gyldendal 2010

Selvom vi måske ikke går og tænker over det til hverdag, har vi en stor viden om mediernes genrer. Det kommer f.eks. til udtryk, når vi zapper rundt mellem tv-kanalerne og lynhurtigt aflæser de enkelte programtyper. Vi er storforbrugere af medierne, og derfor har vi opbygget et kendskab til de enkelte genrers kendetegn. Vores forhåndskendskab og fortrolighed med mediernes genrer betyder også, at vi meget ofte møder de enkelte tv-programmer, film og radioudsendelser med forventninger til deres form og indhold. Disse genreforventninger kommer i spil, f.eks. når vi skal se finalen i X Factor, og allerede inden vi tænder for programmet nogenlunde ved, hvordan det er bygget op, og hvad der skal ske. Ligesom vi regner med at komme til at more os, når vi ser en komedie, og at vi vil få en saglig orientering om, hvad der er sket rundt omkring i verden, når vi tænder for radioavisen.

På tværs af de forskellige mediers egne genrer kan man operere med to storerer – fakta og fiktion. Fakta fortæller om begivenheder og forhold, som sker eller er sket, og er derfor forpligtet på virkeligheden. Fakta indeholder faktuelle oplysninger, som kan efterkontrolleres for deres rigtighed. Fiktion er derimod noget opdigtet, hvor hverken personer eller begivenheder har rod i realiteter. Fiktion forholder sig derfor frit til virkeligheden. LITTERÆRE GENRER: FIKTION OG VIRKELIGHED (SIDE 68)

Når vi er i kontakt med mediernes tekster, indgår vi i en slags kontraktforhold med tekstens afsender. Kontrakter kan defineres som aftaler, afsenderen indgår med modtageren om, hvordan man skal forstå og opfatte medieteksten: Er der tale om en medietekst, der skal opfattes som fakta eller fiktion? Om en tekst, som er forpligtet på virkeligheden, eller som er opdigtet? Kontrakterne kommer i stand på baggrund af brugen af fakta- og fiktionskoder [i]. Hvor kontrakten med modtageren

FAKTAKODER OG FIKTIONSKODER

Koderne er konkrete tegn, som leder modtageren på sporet af, hvordan medieteksten står i relation til virkeligheden. De forekommer på flere niveauer: Dramaturgisk*, i forbindelse med brug af personer, tid og sted, i anvendelsen af virkemidler og med hensyn til, om produktionsprocessen kan synliggøres. Markante fiktionskoder er således brug af en spændingsladet opbygning med tydeligt klimaks, anvendelse af skuespil-lere, optagelser i et iscenesat og konstrueret miljø, et frit og uforpligtet forhold til brug af tid og sted (f.eks. kan en handling henlægges til fremtiden) samt brug af en bred vifte af virkemidler, som afsenderen bruger til at udtrykke sin holdning og/eller kunstneriske vision (f.eks. musik, belysning og symbolske billeder – se Analyse af levende billeder (side 329). Heroverfor står faktakoderne, som er båret af hensynet til, at de informationer, der skal formidles, fremstår troværdige og pålidelige. Det betyder som regel en mere nedtonet

dramaturgi med opsummeringer og delkonklusioner, og det betyder en brug af medvirkende, tid og sted, som er forpligtet på virkeligheden. Derfor skal de personer, der medvirker, altså eksistere i den virkelige verden, og tid og sted skal holde sig til fakta. En faktakode er også virkemidlernes mere neutrale og upåfaldende stil, som hænger sammen med forventningen om saglighed og upartiskhed. Det vil opfattes som kodeforvirring, hvis værten i en nyhedsudsendelse pludselig begynder at fortælle om sin egen holdning til et nyhedsindslag. En faktakode er desuden, at det er helt legitimt at fortælle om arbejds- eller produktionsprocessen. Det kan ske ved at en journalist i en tv-dokumentar redegør for det bevismateriale, der er dukket op under researchen til programmet, eller at en person ikke har ønsket at medvirke i udsendelsen. I fiktionen vil en sådan orientering om arbejdsprocessen derimod betyde et brud med publikums indlevelse i fortællingen.

Fra "Medie Dk"
Agger m.fl.
Log R uddannelse
2011.

spændende og poetisk. De kan imidlertid også udfordre virkelighedens og det faktuelles grænser så meget, at de af publikum betragtes som utroværdige, opdigtede udtryk for fri fantasi eller som falske og udokumenterede påstande om virkeligheden. Sådanne film kan opleves som manipulerende frem for som oplysende. Bevidst manipulerende budskaber hører til *propaganda*. Det er de former for oplysning, hvor et bestemt budskab fremføres direkte eller indirekte med den bevidste hensigt at *overtale* publikum til at acceptere et bestemt budskab, uanset om det er et falsk, usagligt, udokumenteret eller uoverhæftigt udtryk for ensidighed. Set i forhold til dokumentaren, der søger at bevise, dokumentere og overbevise publikum om et bestemt forhold i virkeligheden, vil et propagandistisk udtryk overtale og forføre sit publikum. I 1920'ernes Sovjetunion anvendtes dokumentarfilmen fx propagandistisk til udbredelse af kommunismen. Den mest velfungerende propagandamaskine i datiden var dog den nazistiske, der producerede film, som utvetydigt hyldede Hitler og nazismens værdier. Det mest indlysende eksempel herpå var *Der Ewige Jude*, produceret af propagandaminister Joseph Goebbels i 1940. Det tyske propagandaministerium, for sådan ét havde man faktisk, betegnede selv filmen som "en afslørende dokumentar om verdensjødedommen". Filmen benyttede sig af stærke følelsesappellerende og dramatiske virkemidler på både billed- og lydside, ligesom den benyttede sig af gentagelser, påstande, overdrivelser og generaliseringer. Uden dokumentation påstår filmen, at jøderne er samfundsskadelige snyltere og sammenligner dem med kræftsvulster og rotter. Den kunne således vanskeligt opfattes som andet end et propagandistisk budskab om, at jøderne burde udryddes.

I Danmark er det seneste eksempel på propaganda statsministeriets kampagne for at få de

danske borgere til at afgive deres stemme ved afstemningen om en ny tronfølge i maj 2009. Kampagnen bestod bl.a. af en video, der vanskeligt kunne tolkes som andet end et ensidigt forsøg på at opfordre de danske borgere til at stemme *for* loven. Det blev entydigt fremstillet, at man ville blive betragtet som håbløst gammeldags, hvis man stemte *nej* til loven. Det betød, at hverken ja- eller nej-sigernes synspunkter blev sagligt og neutralt fremstillet, hvilket kunne afkræves af en oplysende kampagne fra statsministeriets side.

TV-DOKUMENTAREN

Efter 2. Verdenskrig blev tv-mediet for alvor udbredt, og det fik stor betydning for dokumentarens udviklingsmuligheder. For det første blev der med denne nye 'hjemmebiograf' langt flere muligheder for at vise dokumentarfilm. For det andet blev der skabt et langt større publikum til disse film, end der nogensinde tidligere havde været.

Dokumentarfilmen udviklede sig i mange retninger. Man kan dog tale om fire dokumentariske grundformer:

- Den autoritative dokumentar
- Den observerende dokumentar
- Den dramatiserede dokumentar
- Den poetisk-refleksive dokumentar

Alle fire grundformer beskæftiger sig med forhold, der er forankret i virkeligheden, men de gør det på forskellige måder. De lægger vægten på forskellige dimensioner eller aspekter af virkeligheden og benytter sig af forskellige virkemidler i deres fremstilling af den. Desuden har



Isccenesat virkelighed. Den tyske instruktør Leni Riefenstahl i den lyse frakke er i gang med at instruere propaganda-filmen *Triumph des Willens* (Viljens Triumf). Filmen skildrer nazipartiets kongres i Nürnberg i 1934, hvor taler fra nazilederne blandes med militaristiske optog.

de ofte forskellige hensigter. Dvs. at den samme sag udmærket kan optræde som emne i samtlige kategorier, men publikums oplevelse af emnet vil sandsynligvis være forskellig, afhængigt af den måde det behandles på inden for den pågældende grundform. Selv om der er tale om grundformer, er der dog sjældent tale om 'rene' grundformer. Alle fire kategorier rummer næsten altid træk fra mindst én af de andre kategorier. På trods af disse blandinger på tværs vil der dog ofte være en overvægt af én af grundformernes kendetegn i den enkelte dokumentar.

DEN AUTORITATIVE DOKUMENTAR

Denne form for dokumentar benævnes autoritativ, fordi den bestræber sig på at gøre det emne, den skildrer, så entydigt forståeligt for publikum som muligt. Den gør meget ud af omhyggeligt at forklare og illustrere det, som publikum skal have indsigt i. Den autoritative dokumentar beskæftiger sig sædvanligvis med forhold af mere almen karakter og interesse, og hensigten er at formidle en bestemt viden på en sagligt overbevisende måde, der forekommer 'sand' og troværdig. Den er interesseret i at op-

lyse, at forklare sammenhænge, fremlægge motiver, skildre årsager og virkninger, og den gør det autoritativt ved at argumentere for en given sammenhæng fra start til slut.

Man kan tale om to kategorier af autoritative dokumentarer: de oplysende og vidensformidlende dokumentarer og de kritisk-undersøgende dokumentarer. De oplysende og vidensformidlende dokumentarer beskæftiger sig typisk med natur, kultur, historie og videnskab og oplyser ofte om den seneste nye viden på området. Eksempler herpå er den engelske naturserie *Den blå planet* (2001) om dyrelivet i de store oceaner; den danske serie *Liv i renæssancen* (2009) om videnskab, kunst, menneskesyn og hverdagsliv i den danske renæssance, og dokumentaren *Den bevægede jord* (2008) om naturvidenskabens bidrag til udviklingen af det moderne verdensbillede.

DE OPLYSENDE OG VIDENSFORMIDLENDE DOKUMENTARER

De oplysende og vidensformidlende dokumentarer er karakteriserede ved en ofte *didaktisk* måde at henvende sig til seerne på. Indholdet

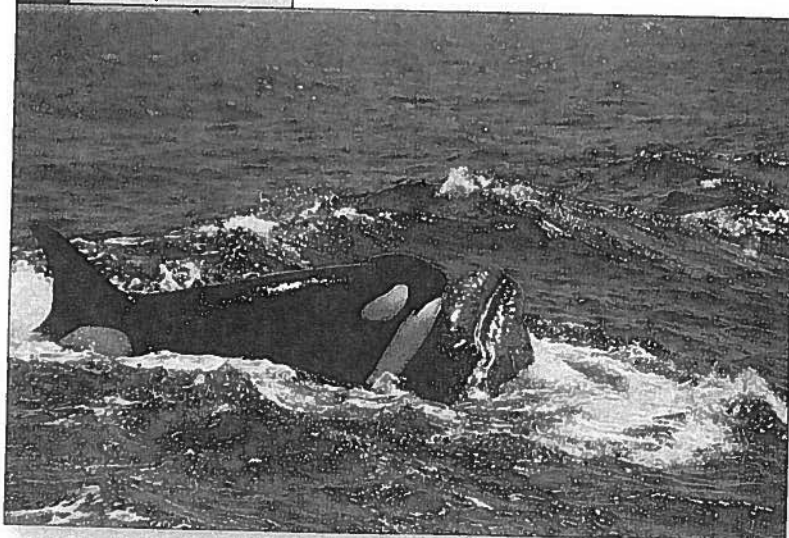
formidles på en pædagogisk veltilrettelagt måde, så seerne får optimale muligheder for at lære noget af at se dokumentaren. Den didaktiske henvendelsesmåde understreges først og fremmest ved brugen af voice over - en fortællerstemme, der er lagt ind over billedsiden, og som fortløbende fungerer som en kommentar til eller en slags fortolkning af, hvad billedsiden viser. Voice over'en er ofte en neutral fortællerstemme, der forklarende sørger for at knytte dokumentarens forskellige scener sammen, så seerne bedre forstår sammenhænge og ræsonnementer, der ligger bag filmen. Stemmen kan også tilhøre instruktøren eller en af de medvirkende personer, hvorved stemmen ud over sin forklarende og oplysende funktion giver seerne adgang til en personlig oplevelsesdimension. Denne stemme er ikke nødvendigvis neutral og objektiv, men kan være bevidst subjektiv og følelsesfuld og have karakter af en indre monolog, sådan som det undertiden er tilfældet, når David Attenborough lægger stemme til diverse naturprogrammer.

Uanset stemmens karakter fungerer voice over'en altid som et virkemiddel, der med stor autoritet virker styrende i forhold til oplevel-

sen af dokumentarens billedside. *Den blå planet* (2001) fremstiller som sagt det mangfoldige dyreliv i verdens have i storslåede filmoptagelser, men viden om denne del af naturen formidles af en voice over, der både sagligt kommenterer billedsiden og skaber en fortælle-mæssig ramme omkring billedsiden. Den følger ofte berettermodellens udviklingskurve eller aktantmodellens modstilling mellem ofre og bødler, hvor dyrene eksempelvis tillægges menneskelige egenskaber og følelser. Stemmen er rolig og velafbalanceret, selv i de situationer hvor billedsiden ellers kunne lægge op til en mere dramatisk og følelsesbetonet stemmeføring, fx hvor billedsiden bevidst understreger havets enorme kræfter eller dyrenes yderst barske vilkår. Ved at voice over'en bevarer roen og autoritativt formidler overblikket, tilstræber man at skabe en lære-situation for seerne, der både sikres oplysning og ny viden samt en bestemt forståelsesramme at have denne viden i.

På billedsiden er der derimod ofte tale om mere dramatiserede fremstillinger ved brug af virkemidler som fx slow motion, panorering og zoom, der skærper seernes sans for bevægelse og overblik og forøger den sanselige følelse

TV Den blå planet, 2001



Den blå planet, 2001, tv-serie produceret af BBC. I første afsnit følger vi, hvordan en gruppe spækhuggere gennem flere timer forfølger en gråhval og dens unge for til sidst at drukne ungen.

af selv at være til stede i naturen. Zoom'ens nærindstillinger muliggør, at den visuelle oplevelse knyttes til en nærmest taktil fornemmelse for det sete. I *Den blå planet* filmes desuden under havoverfladen med håndholdt kamera, hvilket igen involverer seerne ved at give dem en fornemmelse af, at de selv går på opdagelse med kameraet i en helt ny verden, hvor kameraer aldrig tidligere har befundet sig. Desuden er det håndholdte kamera med til at skærpe oplevelsen af dels en dramatisk uforudsigelighed, dels af en autentisk her-og-nu-situation. Endvidere anvendes underlægningsmusikken til at fremme bestemte stemninger og følelsesmæssige tilstande hos seerne, fx fred og ro, uro, dramatik, sorg, håb, glæde og idyl.

Alt i alt skildrer serier som *Den blå planet* naturen både som et sagligt emne, det er vigtigt at have en ny og opdateret viden om, og som et område, hvis særpræg bliver understreget ved hjælp af filmiske virkemidler, der kan give anledning til æstetisk sanselige og følelsesmæssige oplevelser, som sandsynligvis overgår, hvad man selv ville kunne opleve uden kameraernes mellemkomst. Naturen fremstår på den måde både som et emne, seerne bør have 'eksakt' viden om, føle sig som en del af ved den genkendelige fortælle-mæssige rammeforståelse og som noget, der samtidig byder sig til for seernes æstetisk nydende blik.

DE KRITISK-UNDERSØGENDE DOKUMENTARER

De kritisk-undersøgende dokumentarer beskæftiger sig ligeledes med forhold, der har almen interesse, men frem for emner som natur, kultur og historie er de snarere optaget af samfundsmæssige forhold. De beskæftiger sig endvidere med disse forhold ud fra en undersøgende holdning, hvor der stilles kritiske spørgsmål til

dem. De kritisk-undersøgende dokumentarer vil derfor dreje sig om politiske og sociale forhold, om magt og magtmisbrug, konsekvenser af bestemte politiske beslutninger, erhvervsmæssige skandaler, afsløringer af lovovertrædelser, intriger og uretfærdigheder, som har fået samfundsmæssige eller personlige konsekvenser.

De vil dermed ofte have anklagen som den motor, der driver selve fremstillingen fremad mod den endelige afsløring. Eksempler herpå er *Under anklage* (2004) og *Hævet over mistanke* (2005) om en mors anklage dels mod politiet for at have forvoldt hendes søns død ved deres anholdelse af ham, dels mod myndighedernes manglende vilje til at efterforske sagen i egne rækker. Michael Moores dokumentar *Bowling for Columbine* (2002) undersøger med kritiske briller sammenhængen mellem kriminalitet og en yderst fri våbenlov i USA, og i *Blekingegade – sagen genoptaget* (2009) retter en tidligere efterforskningsleder i politiet en anklage mod Politiets Efterretningstjeneste (PET) for i sin tid ikke at have videregivet informationer til politiet, som kunne have forhindret en række af Blekingegadebandens forbrydelser.

De kritisk-undersøgende dokumentarers indledende anklage søges i løbet af dokumentaren underbygget ved hjælp af argumenter og beviser for anklagens rigtighed. Brug af interviews med forskellige personer med henblik på afdækningen af sagens aspekter er et karakteristisk træk ved sådanne dokumentarer. Interviewpersonerne fungerer som belæg for de indledende påstandes rigtighed og varetager i denne rolle forskellige funktioner. Hyppigst optræder de som vidner, eksperter, myndigheder (fx politi) eller lægmænd, dvs. almindelige mennesker.

I Skaaning Andersens og Jungs *Tavshedens Pris* (1999) om dopingmisbrug inden for cykelsporten interviewes alt fra læger, massører, træ-

nere og universitetsforskere til både mindre og meget kendte cykelryttere om deres kendskab til og evt. eget brug af eksempelvis epo og amfetamin. I nogle undersøgende dokumentarer er intervieweren synlig i billedet, sådan som vi ofte ser det i interviews i tv's nyhedsudsendelser. I *Tavshedens Pris* er intervieweren skjult for seerne, men hans stemme og de spørgsmål, han stiller, kan høres. Fokus sættes dermed alene på de interviewedes reaktion, konfronteret med de ofte nærgående spørgsmål. I andre tilfælde kan interviewspørgsmålene være klippet helt ud, således at det alene er de interviewedes svar, der kommer til seernes kendskab. Dette er fx tilfældet i *Den store gave* (2004), hvor politikere og diverse bestyrelsesmedlemmer og bygherrer fortæller om den politiske proces, der gik forud for Mærsk McKinney Møllers foræring af Operaen til København. Ved denne udeladelse opnås den effekt, at de interviewede fremstår som velvillige og spontane fortællere, der ikke er præget af spørgsmålenes evt. særlige vinkling. Interviewet kan dermed få en mere autentisk karakter, end hvis seerne kunne høre, at svarene var foranlediget af bestemte spørgsmål.

Omvendt kan intervieweren også være påfaldende synlig og udgøre en absolut vital del af dokumentaren. Fx er instruktøren Michael Moore et eksempel på en særdeles markant og synlig interviewer, hvis opsøgende aktivitet og interviewstil er overraskende pågående, og hvis personlige baggrund og engagement i den sag, han vil afsløre, præger den polemiske og ofte ironiske attitude, han anlægger over for sine interviewpersoner. Moores konfronterende stil og synlige engagement bliver en demonstration af den nødvendighed, der ligger i at få sandheden om den pågældende sag frem, og kommer til at fungere som et selvstændigt argument på linie med andre argumenter for anklagens berettigelse.

TOUR DE FRANCE AFSLØRINGER

Andre former for bevis i de kritisk-undersøgende dokumentarer udgøres af historisk arkivmateriale, fotografier, kort over området, hvor sagen foregår, samt stiliserede tegninger og modeller, der visualiserer sagens forskellige aktører og handlingsforløb, hvilket alt sammen er med til at give dokumentaren et skær af seriøs efterforskning. Efterforskningsaspektet og associationer i retning af noget kriminelt, der skal afsløres, understreges særligt markant i eksempelvis *Tavshedens Pris*. I selve dokumentarens åbningssekvens fortæller voice over'en, at han befinder sig skjult i en bil, parkeret uden for et hotel, hvor en gruppe italienske cykelryttere har overnattet. Med rystende, håndholdt kamera inde fra bilen følger seerne rytterne og deres massør på vej ud af hotellet. Massøren, der bærer en plasticpose, følges med kameraet hen til en container, hvor han gemmer posen i en papkasse. Posen markeres undervejs grafisk med en opmærksomhedsskabende rød cirkel – et filmisk virkemiddel, der traditionelt anvendes til fremhævnin g af gerningsstedet i forbindelse med opklaring af kriminalgåder. Seerne bliver således helt fra dokumentarens allerførste begyndelse ledt ind på den tankegang, at der her er tale om et potentielt kriminelt anliggende. Få minutter senere får seerne bevis - visuelt proof - for, at indholdet i den pågældende pose faktisk er rester af bl.a. epo.

Dokumentaren søger dernæst at finde bevis for, hvem der bruger disse stoffer, og hvem der er ansvarlig for at fremskaffe dem og give dem til cykelrytterne. I interviews med diverse, navngivne massører og cykelryttere, bl.a. den danske Tour de France-vinder, Bjarne Riis, filmes de interviewede i nærbilleder, så seerne kan få adgang til selv de mindste trækninger og urolige øjenbevægelser fra de interviewedes

TV Tavshedens pris, 1999



Benægtelsen. Bjarne Riis nægter for åbent kamera at have taget doping. Fra tv-dokumentaren *Tavshedens pris*, 1999.

FOTO Pressemøde, 2007



Indrømmelsen. Bjarne Riis fortæller på pressemødet den 25. maj 2007, at han har taget doping gennem flere år, også under Tour de France løbet i 1996.

side. Bjarne Riis konfronteres eksempelvis i et nærbillede med nærgående spørgsmål, men han afviser, at han selv nogensinde har brugt disse stoffer - en benægtelse, som dog viste sig at være løgn, hvilket han i 2007 stod frem og undskyldte for offentligheden og dermed erkendte, at han snød sig til sin Tour de France-sejr i 1996.

De kritisk-undersøgende dokumentarer anvender ofte rekonstruktioner af fx hændelsesforløb og gerningssteder ved brug af gamle fotografier, kort over vejnet, stiliserede tegninger samt vidneudsagn, enten fra de oprindelige vidner eller formidlet af agerende skuespillere. Rekonstruktioner er med til at øge den dokumentariske værdi, idet de fremstår som en slags levendegjorte beviser for den grundlæggende anklages berettigelse. Voice over bruges til at redegøre og forklare samt guide seerne igennem de mange beviser og sørge for, at de udgør en sammenhængende argumentationskæde, som er styret af den grundlæggende hensigt med dokumentaren, nemlig afsløringen af, at den valgte vinkel på sagen har sin rigtighed.

DEN OBSERVERENDE DOKUMENTAR

Den observerende dokumentar vil, ligesom den autoritative dokumentar, skildre en bestemt virkelighed eller aspekter af den. Men den gør det på en mindre autoritativ facon og lader det i højere grad være op til seeren selv at få et overblik over det, filmen handler om. Den observerende dokumentar er inspireret af dokumentarfilmgenren *Direct Cinema*, der udvikledes i USA og Canada i slutningen af 1950'erne, og hvis mål var med kameraet direkte at indfange den rå virkelighed og på den måde stille spørgsmålstegn ved forholdet mellem virkeligheden og repræsentationen eller den medierede gengivelse af den.

Den observerende dokumentar lader i højere grad virkeligheden tale for sig selv. Her bruges der i mindre grad voice over til at skabe sammenhæng i filmens forskellige sekvenser, og interviews skal ikke fungere som bevis for et bestemt sagsforhold i virkeligheden. Den observerende dokumentar er mindre interesseret i at afsløre bestemte forhold eller bevise et bestemt arguments gyldighed og mere interesseret i at afdekke, hvordan mennesker i forskellige situa-

tioner, miljøer og institutioner selv oplever den virkelighed, de er del af. I den observerende dokumentar opfører såvel instruktør som kamera sig som 'fluen på væggen' – dvs. man bestræber sig på, at de mennesker, der filmes, i mindst mulig grad bliver påvirket af kameraets tilstedeværelse. Idealet for den observerende dokumentar er at skildre det pågældende udsnit af virkeligheden på en så ubemærket og autentisk måde som muligt for på den måde at skabe indtryk af, at filmen formidler den rene og skinbarlige sandhed om denne virkelighed.

I Lars Engels *Dømt til behandling* (1997) følger vi kameraet rundt på gange, i opholdsstuer og værelser på den lukkede retspsykiatriske afdeling på Sct. Hans Hospital og får oplevelsen af tilfældigt at blive vidner til samtaler mellem patienterne indbyrdes eller mellem patienter og læge eller andet personale. De medvirkende personer indfanges af kameraet og optræder, som om det ikke var til stede. Der gøres flittig brug af lange indstillinger på samme motiv samt zoom på ansigter, hvorved seernes mulighed for indlevelse i det pågældende miljø eller menneske øges. Mange tilfældige hverdagssituationer indgår i filmen, og til sammen danner de en mosaik, som seeren, på linie med en etnograf på

observerende feltarbejde, selv må stykke sammen til et helhedsindtryk.

I en anden af Lars Engels dokumentarserier *Piger i Vestre Fængsel* (1996) tilstræbes ligeledes kameraets og instruktørens usynlige tilstedeværelse i Vestre Fængsel. Her observeres dagligdagens rytme i fængslet, uden stemningsskabende underlægningsmusik, men med reallyden fra fængslet, sådan som den er til stede synkront med kameraets optagelser. Den observerende dokumentar anvender sjældent interviews, da de kan bryde illusionen om at have adgang til den ægte og uforfalskede virkelighed. Dette er dog en undtagelse i *Piger i Vestre Fængsel*, hvor Engels ganske få gange stiller de indsatte piger nogle spørgsmål. Alt i alt er dokumentarserien dog et forsøg på at give en skildring af et stykke social virkelighed, som sjældent er set indefra.

DEN DRAMATISEREDE DOKUMENTAR

Den dramatiserede dokumentar dækker over en kategori af dokumentarer, der bevidst blander fakta og fiktion. Dramatiseringen har til hensigt at gøre fx historiske begivenheder, personer



TV Blekingegade, 2009

Dokudrama gør brug af alle fiktionens virkemidler, herunder professionelle skuespillere, men skal basere sig på fakta. Her Jacob Thuesens tv-serie *Blekingegade* fra 2009. Thure Lindhardt har rollen som Blekingegadebandens Bo Harder Weymann, der styrer radioen fra bandens hemmelige tilholdssted i Blekingegade i København.

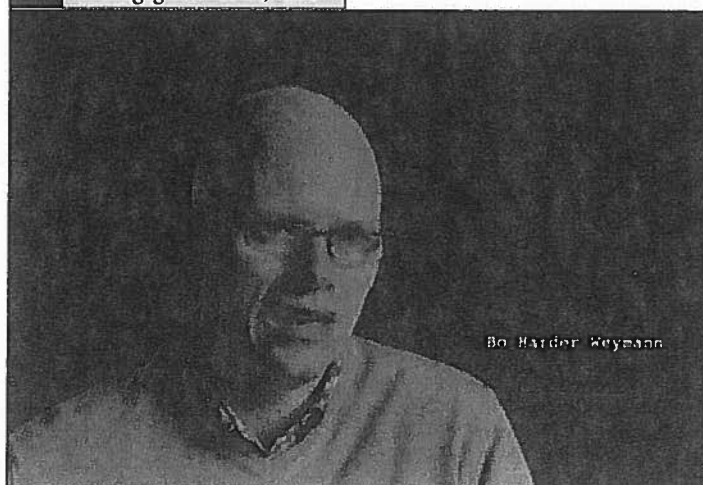
eller forhold tilgængelige for et nutidigt publikum eller at gøre bestemte begivenheder og problematikker mere vedkommende og spændende. Dramatisering kan foregå i form af fx iscenesatte eksperimenter. Her sættes personer i en bestemt situation med det formål at teste deres reaktioner på forskellige forhold, som de udsættes for. Poul Martinsens *Broen* (1969) er det klassiske, danske eksempel på et iscenesat eksperiment, hvor en gruppe rockere og en gruppe hippier blev sejlet ud på en lille ø, hvor de var tvunget til at samarbejde om at bygge en bro, så de kunne komme tilbage på fastlandet igen.

Instruktøren bliver i de iscenesatte eksperimenter en central aktør i at skabe den faktuelle virkelighed, som dokumentaren skal skildre, idet det er ham eller hende, der igangsætter eksperimentet og evt. intervenserer i det undervejs. Et andet af Poul Martinsens iscenesatte eksperimenter er *Lydighedens dilemma* (1978), der konkret testede personer i, hvor langt de ville gå i at straffe andre mennesker ved at påføre dem fysisk smerte. Afgørende for disse former for dokumentarer er opbygningen af en dramatisk spændingskurve, hvor seerne får indblik i testpersonernes modstand, overvejelser og tvivl undervejs i processen frem mod klimaks,

der ofte udløses i afsløringen af eksperimentets resultater. Sådanne iscenesatte eksperimenter har for alvor fået fornyet kraft i den bølge af reality-shows, som er blevet sendt på de danske tv-kanaler fra slutningen af 1990'erne, bl.a. *Robinson Ekspeditionen* (1998-).

Udover det iscenesatte eksperiment skelner man yderligere mellem to former for dramatiseret dokumentar, nemlig dokudramaet (det dokumentariske drama) og dramadokumentaren. I dokudramaet dramatiseres faktiske, aktuelle eller historiske begivenheder og personer. Her er tale om en fiktiv iscenesættelse og rekonstruktion af faktisk stedfundne begivenheder, hvor skuespillere spiller rollerne som de faktiske, historiske personer. Eksempler på dokudramaer er Oliver Stones *JFK* (1991) om efterforskningen af mordet på den amerikanske præsident John F. Kennedy i Dallas, Texas i 1963; Steven Spielbergs *Munich* (2005) beskæftiger sig med den formodentlige israelske hævnaktion mod den palæstinensiske terrorgruppe, *Black September*, der under Olympiaden i 1972 dræbte elleve israelske atleter. Uli Edels *Baader Meinhof komplekset* (2008) samt den danske tv-serie *Blekingegade* (2009) skildrer hhv. Rote Arme Fraktion og Blekingegadebandens antikapitalistiske

TV Blekingegadebanden, 2009



Dramadokumentar kan dramatisere virkeligheden, men lægger stor vægt på den dokumentariske effekt. Her Anders Riis Hansens *Blekingegadebanden* fra 2009. Denne dramadokumentar bidrog med ny dokumentation om Blekingegadebanden, da den bragte det tidligere bandemedlem Bo Harder Weymanns egen beretning om begivenhederne til kameraet. Foto fra filmen *Blekingegadebanden*.

virksomhed i perioden 1960-1990 og de forbrydelser, deres politiske virksomhed førte med sig. Dokudramaer er således film, der gør brug af alle fiktionens virkemidler, inklusiv skuespillere, men kravet til dem er, at de skal basere sig på fakta. Er filmene fx ikke historisk korrekte, mister de troværdigheden som dokumentariske udsagn om de skildrede begivenheder og vil da snarere blive betragtet som fiktion.

FAKTA OG FIKTION BLANDES FORSKELLIGT

I dramadokumentaren blandes også fakta og fiktion, men her lægges vægten mere på det dokumentariske end på det dramatiske. Der gøres brug af dramatiserende virkemidler i det omfang, de kan bibringe sagens formidling noget, som andre kilder ikke formår. Det kan fx være, fordi der simpelt hen mangler kilder, der fyldestgørende kan belyse den del af sagen. Selvom fiktionens virkemidler anvendes, er den journalistiske fremgangsmåde den grundlæggende: der bruges interviews med eksperter, fremlæggelse af kildemateriale i form af fotografier, breve, sagsakter mv.

En dramadokumentar behøver ikke nødvendigvis være 100% korrekt i enhver detalje; men generelt kan man sige, at der er højere krav til dramadokumentarens sandfærdighed end tilfældet er med dokudramaet. Dramadokumentaren skal normalt give tydeligt belæg for sine påstande om virkeligheden, mens dokudramaet skal forekomme publikum at give en sandsynlig udlægning af virkeligheden. James Marshs *Man on Wire* (2008) handler om franskmanden, Philippe Petits linegang mellem de to tårnes tage på World Trade Center i New York i 1974. Filmen er baseret på nutidige interviews med de personer, som dengang var med til at få hans forbudte performance arrangeret, samt på arkivbilleder og -optagelser fra Petits tidligere

linegang mellem tårnene på Notre Dame og Sydney Harbour Bridge. Ikke blot dokumenteres linegangen mellem Twin Towers ved hjælp af et stort faktuel kildemateriale; filmen rummer også skildringen af den intenst dramatiske forberedelse, der i al hemmelighed gik forud for selve linegangen, samt de menneskelige omkostninger, den nervepirrende spændende proces efterfølgende fik for de involverede parter.

Anders Riis Hansens *Blekingegadebanden* (2009) skildrer Blekingegadebandens aktiviteter på den yderste venstrefløj i perioden 1960-1989, hvor bandens medlemmer blev anholdt og siden idømtes straffe. Filmen er kendetegnet ved dramatisering af nogle af bandens aktiviteter ved hjælp af skuespillere, først og fremmest det berømte postkup i Købmagergade i 1988. Hermed skabes en nærmest thrilleragtig spænding, der kan engagere seerne på en følelsesmæssig måde i en historie, som i den øvrige del af dokumentaren kan forekomme informationstung. Filmen består, ud over gamle klip fra aviser, radio og tv ikke mindst af interviewet med en af de mænd, der i sin tid var medlem af banden, og som fortæller om sin barndom og ungdom og på den måde giver et indblik i og muligvis en baggrund for at forstå, hvordan bandens politiske engagement udviklede sig med den voldsomhed, som blev tilfældet.

Fælles for de tre former for dramatiseret dokumentar er en høj grad af intervention fra instruktørens side. I eksperimentet er instruktørens iscenesættelse af en begivenhed simpelt hen nødvendig for, at der kan laves en film. I de to øvrige former er der givet en virkelighed, som er mere eller mindre tilgængelig for dokumentation, hvorfor man i dokudramaet med fiktive virkemidler og skuespillere 'genfortæller' eller genopfører, hvordan noget forholdt sig engang med mest mulig hensyntagen til det faktiske hændelsesforløb. I dramadokumentaren forsø-

ger man ved hjælp af mange forskellige kilder fra før og nu og ved en mere begrænset brug af skuespilleres rekonstruktion af et begivenhedsforløb at sammenstykke historien eller forløbet så godt som muligt for at give et indtryk af, hvordan forløbet efter al sandsynlighed må være foregået.

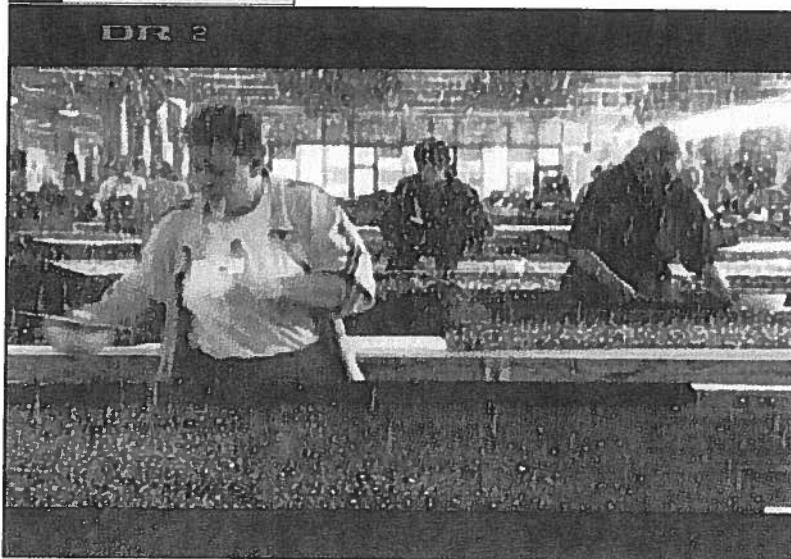
DEN POETISK REFLEKSIVE DOKUMENTAR

Den fjerde og sidste af de dokumentariske grundformer er den poetisk reflektive dokumentar. Inspirationen hertil stammer helt tilbage fra 1920'ernes og 1930'ernes filmmontager om især storbylivets hektiske puls (fx af filminstruktøren Vertov). Et nutidigt eksempel på en filminstruktør, der arbejder poetisk-refleksivt, er Max Kestner. Hans serie *Nede på jorden* (2003) om de ansatte på en gummibådsfabrik i Esbjerg skildrer på socialrealistisk facon såvel den daglige og ofte trivielle rutine på fabrikken og truslerne om fyring som hverdagslivet derhjemme efter arbejdstid. Samtidig skildrer han

poetisk de samme menneskers drømme om et godt liv og håb for fremtiden. Filmen ender med, at der daler en tyst sne ned gennem taget på fabrikken, hvilket forlener den arbejdsomme hverdag med en magi og poesi, der insisterer på drømmenes berettigelse og tilstedeværelse midt i den travle fabriks hverdag.

Den poetisk reflektive tilgang kommer tydeligere til udtryk i Kestners næste film *Rejsen på ophavet* (2004), der i et rasende tempo af både lyd og billede forsøger at klarlægge Kestners eget familiemæssige ophav. Fortællestilen gør brug af computerskabte virkemidler, bl.a. lægges 3D-effekter på gamle fotografier fra familiealbummet, og på den måde skabes en særlig rytme i fortællingen, hvor der kigges 'dybt ind' i de enkelte fotografier samtidig med, at der lyttes intenst til fortællerstemmen, der i et forceret tempo får både livets mangfoldighed og tilfældighed til slutteligt at give en vis mening for den fortællende selv. Tilsvarende anvender Kestner i sin Danmarks-film *Verden i Danmark* (2007) den hastige klipperytme til at sammenstille billedsekvenser og voice over på

TV Nede på jorden, 2003



Arbejderdrømme. Max Kestners serie *Nede på jorden*, 2003, blander socialrealisme og poesi.

en uventet måde, der ofte skaber nye og overraskende associationer hos seeren (se side 89 om Danmarksfilm).

I Danmark udgør den poetisk refleksive dokumentar ikke en særlig stærk tradition, om end der de senere år for alvor er kommet skred i eksperimenterende dokumentarfilm fra instruktører som Max Kestner, Sami Saif, Pernille Grønkjær, Eva Mulvad m.fl. Tv-mediet har siden 1970'erne haft en afgørende indflydelse på, at især den autoritative og den observerende dokumentar har præget den danske dokumentarfilmtradition. Men med den fornyede interesse for dokumentarfilmen, som er opstået fra omkring år 2000 i både Danmark og i udlandet, ser fremtiden lysere ud for eksperimenter med dokumentarfilmens genrer.

REALITY-TV

Fra begyndelsen af 1990'erne udviklede der sig på tv en ny faktuel genre, kaldet reality-tv, hvilket direkte oversat betyder 'virkeligheds-tv'. Reality-tv beskæftiger sig også med virkeligheden, dels ud fra nogle særlige vinkler, dels med udgangspunkt i en iscenesat virkelighed. Reality-tv tager delvis afsæt i de klassiske dokumentarformer – især den kritisk undersøgende, den observerende og den dramatiserede dokumentar. Men underholdningsværdien bliver prioriteret frem for fx oplysningsværdien og den dybe, sociale indsigt. Reality-tv kan derfor ikke klassificeres som en af dokumentarens grundformer, men skal defineres som *faktuel underholdning*, der rummer sine egne genrer. Faktuel underholdning tager afsæt i faktuelle forhold og personer, men behandler og iscenesætter dem med henblik på først og fremmest at skabe medrivende og underholdende tv. Faktuelle forhold og personer er derfor kun interessante, hvis de kan bruges som midler til dette formål.

Reality-tv udviklede sig i løbet af 1990'erne som en reaktion på to forhold: tv-markedet efterspurgte flere tv-programmer til udfyldning af flere kanalers sendetid, og den stadig mere intensiverede konkurrence mellem de forskellige tv-kanaler krævede programmer, der kunne tiltrække og holde på seerne. En af 'løsningerne' herpå var de opsigtsvækkende og sensationsprægede reality-tv-programmer, der blev produceret i serier og kunne fascinere seerne med dramatisk indhold om eksempelvis forbryderjagt, intrigant sladder og konkurrencementalitet – alt sammen med såkaldt helt almindelige mennesker som deltagere i tv-programmerne.

REALITY-MAGASINET

Reality-tv kan inddeles i tre undergenrer: reality-magasinet, reality-dokumentaren (docusoap) og reality-gameshowet. Reality-magasinet er et journalistisk magasinprogram med en fast vært, der fremlægger forskellige bekymrende sager, og som i visse tilfælde også er ude i marken for at undersøge og evt. opklare en sag. Reality-magasinet beskæftiger sig typisk med ulykker, fx det amerikanske *Rescue 911*, hvor man følger, hvordan både redningsfolk og almindelige mennesker udsætter sig for dramatiske og livstruende situationer i deres forsøg på at hjælpe og redde andre mennesker. Andre typer magasiner beskæftiger sig med kriminalitet fx *Station 2*, der bevidst understreger *action*-elementer og begivenheders *live*-karakter ved at tage seeren med ud på gerningssteder eller med i politibilen på udrykning. Hermed opnås en spændingsskabende effekt, som yderligere understreges ved, at tv-studiet er bygget op, så det ligner et politikontor, hvorfra slagets gang styres med opklaringen af de forskellige kriminalsager; og hvor tilmed seerne opfordres til at tippe program-