

Freeze frame

Med en freeze frame sættes tiden i stå ved at en indstilling fastfryses. Derved får netop den indstilling en særlig vægt og betydning, fordi den udpeges for seeren, som derfor kommer til at dvæle ved den.



OPGAVE: LÆR FLERE BEGREBER

Der findes selvfølgelig mange flere filmiske begreber end dem, du har kunnet læse om i dette afsnit. Nogle af dem er nævnt nedenfor. Find begrebernes betydning, enten i afsnittet "Produktion" eller på nettet, og gå på jagt på youtube efter eksempler på, hvordan begreberne kan se ud i praksis. Hvad er effekten?

- Fokusskift
- Normalt objektiv
- Tele
- Vidvinkel
- Det gyldne snit
- Formater – fx 16:9, 4:3, amerikansk widescreen
- Opløsning – høj og lav
- Klassisk lyssætning
- 180-graders-reglen
- Mickey mousing
- Ledemotiv
- Subliminal klipning
- Long takes
- Dobbelteksponering
- Bullit time

DRAMATURGI OG FORTÆLLEFORHOLD

Dette afsnit giver dig viden om, hvordan fortællinger i levende billeder er bygget op og fortalt. Du bliver præsenteret for en hel række af de elementer, som tilsammen skaber 'den gode historie': Tema, præmis, plot og karakterer. Dertil forskellige fremdriftskomponenter og modeller, der giver overblik over struktur og forløb i både klassiske fiktionsfilm, dokumentarer, serier, korte medieproduktioner og interaktive formater som computerspil.

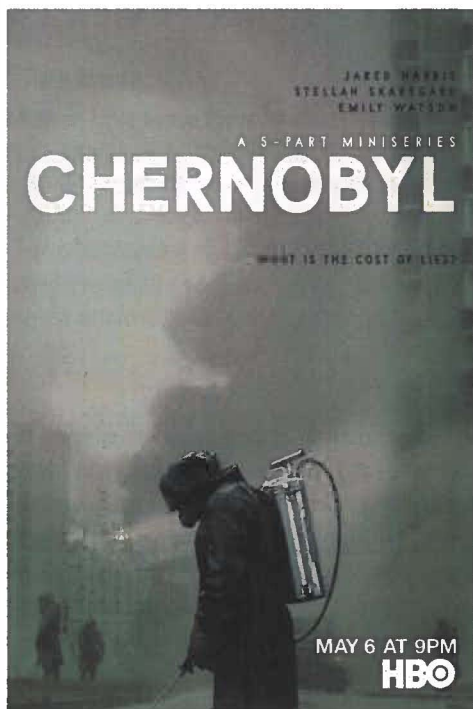
Vi kender alle det at være påvirket af en film, en dokumentar, et computerspil eller en tv-serie. Har oplevelsen været god, har det, vi har set, sat spor i os. Undervejs er vi blevet grebet af fortællingen, fordi den har været spændende, tankevækkende eller måske sørgelig. I hvor høj grad en fortælling formår at gribe fat i sit publikum afhænger selvfølgelig af indholdet, men også af strukturen. Gennem flere tusinde år er der blevet udviklet modeller for historiefortælling. Når der i dag fortælles historier i levende billeder benyttes disse modeller meget ofte. Film, tv og streamingtjenester er kommercielle medier. Der tænkes i målgrupper og seertal. Om en fortælling er succesfuld eller ej, afhænger af dens evne til at samle og fastholde publikum. Set i det lys er det vigtigt for både dem, der producerer, og

dem, der analyserer de levende billeders fortællinger, at kende til dramaturgi og fortælleforhold.

HBO-miniserien *Chernobyl* (2019), skabt af Craig Mazin, vil blive brugt som et gennemgående eksempel, der demonstrerer en række af de faglige begreber, du møder i afsnittet. Hold derfor øje med de farvede bokse undervejs, når du skal have relateret begrebsapparatet til noget konkret og håndgribeligt.

Serien handler om den største atomulykke i historien, der fandt sted på det russiske atomkraftværk Tjernobyl i Ukraine 26. april 1986. De 5 episoder fokuserer på selve ulykken og dens enorme konsekvenser – menneskeligt og miljømæssigt – og på det efterfølgende rednings- og oprydningarbejde. De centrale karakterer er kemiprofessoren Valery Legasov (spillet af Jared Harris) og politikeren Boris Shcherbina (spillet af Stellan Skarsgård), der står i spidsen for undersøgelsen af, hvad der forårsagede katastrofen, og som får til opgave at afværge dens følger.

Chernobyl er en fiktionsserie, som tager afsæt i en virkelig begivenhed – et såkaldt **dokudrama** (sammensat af ordene 'dokumentar' og 'drama'). Der er altså tale om en blandingsgenre, som indgår en dobbeltkontrakt med publikum (læs mere i afsnittet *Faktakontrakt, fiktionskontrakt og dobbeltkontrakt* side 15). Undervejs får den seeren til at tænke over, hvad og hvor meget der er historisk belæg for, og hvad der er fri fantasi.



Miniserien *Chernobyl* blev med det samme en stor publikumssucces. Men den er også blevet kritiseret for at være for Hollywood-agtig og for at forskønne katastrofen med sine smukke billeder.



OPGAVE: GENREFORVENTNINGER FRA TRAILER OG PLAKAT

- Find og se traileren til *Chernobyl*. Hvordan skaber den ved hjælp af filmiske virkemidler og de små handlingstråde forventninger om, hvilke(n) genre(r) der er tale om? Kan I finde nogle autenticitetsmarkører?
- Lav en analyse af plakaten og dens tagline. Hvilke genreforventninger sætter de i gang?
- Giver traileren og plakaten jer lyst til at se serien – hvorfor/hvorfor ikke?

Historiens grundelementer

Præmis

Præmissen er det budskab, instruktør eller tilrettelægger ønsker at formidle. Budskabet kan være tydeligt eller utydeligt, og man kan være enig eller uenig, men det vil altid være til stede. Nogle genrer, som fx kampagner, reklamer eller trailers, har en meget klar præmis. De vil have os til at gøre noget: støtte en sag, købe et produkt eller gå i biografen og se en film. Andre genrer leverer deres præmis mere indirekte, og det er derfor gennem analysen og fortolkningen af medieværket, at vi skal afdække det grundlæggende budskab.

Temaer og værdier

Præmissen underbygges af de temaer, en fortælling tager op, og de værdier, den bygger på. Et medieværks overordnede temaer, peger frem mod mere konkrete lag i historien. Ofte vil temaerne kunne opstilles som modsætningspar, dvs. som kontraster, der stilles over for hinanden. Temaerne underbygger de værdier, som værket står for. Filmens værdier ligger i forlængelse af medieværkets præmis, og de er med til at vise os, hvilken holdning og forestilling om verden, værket er baseret på.

Plot

Plot er medieværkets handlingsforløb kogt ned til det helt basale. Plottet er en skitsering af historiens hovedkonflikt, som regel det forløb som hovedkarakteren skal igennem, før han eller hun når sit mål eller må opgive på målstregen. Man kan opstille plottet ved at lave en liste over de vigtigste begivenheder i handlingen. Spørgsmålene: Hvornår bliver der taget vigtige beslutninger?, hvornår bliver der givet vigtige oplysninger? og hvornår tager handlingen en ny retning? tydeliggør hvilke punkter plottet består af.

Overordnet har plottet tre funktioner:

- Plottet beviser præmissen
- Plottet sikrer handlingen en logisk struktur
- Plottet udfordrer hovedkarakteren

Hvis en præmis lyder: "Den moderne tilværelse undertrykker grundlæggende menneskelige behov", består plottet af en række begivenheder, der beviser denne påstand. Påstanden er ikke interessant i sig selv, den er ofte genkendelig. Hvad der derimod er interessant og spændende er det plot, og i forlængelse heraf den handling, der beviser præmissen.

Et plot med en logisk årsagsstruktur er et plot, der hænger godt sammen. Det betyder, at de enkelte punkter i plottet har en logisk og naturlig sammenhæng, der gør, at det ene punkt fører til det næste. Det betyder ikke, at plottet ikke kan tage en overraskende og uventet drejning. At plottet undervejs overrasker sit publikum, er en nødvendighed for en spændende historie.

Plottet udfordrer hovedkarakteren. På film kommer hovedkarakteren altid ud på en rejse. Det kan være en ydre rejse: Hen til købmanden eller tværs over USA. Det kan også være en indre rejse: Fra manglende selvværd til troen på egne værdier, eller fra kynisk forretningsmand til uselvsk medmenneske. Den fysiske rejse vil ofte være et billede på den indre rejse.

Plot-begrebet kan også bruges i forbindelse med faktaproduktioner. I en dokumentar kan plottet fx bestå af en række interviews, iscenesættelser og rekonstruktioner, der belyser en sag. Optagelser med eksempelvis embedsmænd, politikere, forretningsmænd og helt almindelige mennesker kan udgøre det kronologiske handlingsforløb, der er dokumentarens plot.

PLOT OG PRÆMIS, TEMAER OG VÆRDIER I CHERNOBYL

Chernobyls plot er som nævnt bygget op omkring atomkatastrofen på Tjernobyl i 1986 og den kædereaktion af ulykker, den sætter i gang. Vi følger gennem serien den kamp professoren Legasov og embedsmanden og politikeren Shcherbina, der sammen leder det svære oprydningsarbejde, kæmper for at begrænse katastrofens følger. Undervejs får de hjælp af atomfysikeren Ulana Khomyuk (spillet af Emily Watson), men de møder modstand fra systemet, der ikke er interesseret i at få sandheden om årsagerne til ulykken frem. Legasov og Shcherbina bliver begge syge af arbejdet, og allerede seriens første episode viser, at Legasov begår selvmord i 1988. Når seriens plakat i sin tagline spørger "What is the cost of lies?", dvs. hvad er løgnens pris, kan det siges at udtrykke plottet i en enkelt sætning, for det er netop det spørgsmål, der besvares i løbet af de 5 episoder.

Præmissen i *Chernobyl* er, at man altid skal kæmpe for at få sandheden frem – uanset hvor høj en pris man kommer til at betale for det. Det er kun ved at kende og stå ved sandheden om, hvad der faktisk skete på atomkraftværket, at man kan forhindre, at der sker lignende ulykker. Gennem hver eneste episode demonstrerer serien, hvordan eksplosionen på Tjernobyl og de enorme følger den får, er en konsekvens af forlielser og løgne på mange forskellige niveauer.

Det overordnede **tema**, der behandles i *Chernobyl*, er sandhed versus løgn. Legasov, Shcherbina og Khomyuk prøver at få systemet til at indse, hvad der er sket. Men mod-

standen mod at få klarhed over katastrofens årsager og omfang er stor. Politikerne og den russiske stat benægter officielt, at en global atomkatastrofe kan lade sig gøre i Sovjetunionen, og de ansvarlige på Tjernobyl-anlægget, giver alt for længe udtryk for, at de har kontrol over situationen og lyver om hvor høj strålingen er. Selve miljøkatastrofen, dens årsager og konsekvenser, er – sammen med skyldspørgsmålet – en gennemgående tematik.

Men også temaer som offer, heldemod og kærlighed, bringes op i HBO-serien, og knytter sig til de handlingsforløb (delplot), der viser, hvordan det russiske folk bidrager til at inddæmme ulykken.

Det er tydeligt fra første til sidste scene, at serien **værdimæssigt** hylder de personer, der utrætteligt og uselvvisk søger efter at forstå og forklare, hvad der skete i Tjernobyls kontrolrum i april 1986. Den giver oprejsning til Legasov, der begik selvmord i 1988 (anslaget i episode 1) og mister alt efter at have fremlagt sine analyser af hændelsesforløbet på atomkraftværket ved retssagen i 1987 (sidste scene i episode 5). Serien hyl-der derudover også de utallige russiske arbejdere, der deltog i oprydningsarbejdet, med store personlige og helbredsmæssige omkostninger.



OPGAVE: KAMP OM VÆRDIER I OG OM CHERNOBYL

- Se slutningen på *Chernobyl* – episode 5, tidskode 0:53:05-1:00:15, hvor Legasov føres væk efter at have vidnet i retssagen om eksplosionen på Tjernobyl-anlægget. Han opsøges af KGB-manden* Tjarkov. Lav personkarakteristikker af Legasov og Tjarkov: Hvilke værdier står de hver især for? Inddrag filmiske virkemidler i karakteristikkerne. Diskuter: Hvilken betydning har det, at serien slutter sådan? Efter diskussionen: Se også udtoningen episode 5, tidskode 1:00:15-1:05:55, hvor seriens handling og personer bliver relateret til virkelighedens. Overvej hvilke værdier, der træder frem, når serien rundes af på denne måde.
- *Chernobyl* havde premiere i maj 2019. Allerede efter få uger blev det meldt ud, at det russiske stats-tv NTV var i gang med at producere deres egen og langt mere patriotiske serie om ulykken. Læs artiklen "Russisk stats-tv på vej med den sande historie om Tjernobyl" fra 7.6.19 på dr.dk og diskutér hvilke motiver, der kan ligge bag det russiske ønske om selv at lave en serie om katastrofen.

KGB Betegnelsen for Sovjetunionens hemmelige statspoliti.

Fortællingens karakterer

I fiktionsfortællinger som spillefilm og serier er karakterernes funktion at formidle historien. De skal sandsynliggøre historie, plot og præmis over for publikum. Hver enkelt karakter er derfor udformet med et ganske bestemt formål. Man sammenligner karaktererne i en fortælling med instrumenterne i et orkester og taler derfor om en films **orkestrering**. Denne orkestrering har en række faste figurer med klare dramaturgiske funktioner. Orkestreringen er fleksibel på den måde, at de enkelte dramaturgiske funktioner ikke nødvendigvis behøver at være karakterer, men også kan udfyldes af personlige egenskaber, psykiske begrænsninger, rekvisitter og lignende. På samme måde kan en karakter udfylde flere af orkestreringens funktioner. I faktafortællinger skal de medvirkende personer også formidle historiens præmis til publikum. Tilrettelæggeren har i den forbindelse gjort sig mange overvejelser over, hvem der bedst vil kunne varetage den opgave. Mange af de begreber, der bliver gennemgået nedenfor, vil derfor også kunne anvendes i analysen af fakta.

Hovedkarakter

Hovedkarakteren er den karakter, der gennemgår den største udvikling. Samtidig er hovedkarakteren også den karakter, der beviser historiens præmis.

Hovedrolle

Medieværkets store stjerne, i spillefilm er det som regel en berømt skuespiller.

Hovedperson

Den person, som gennem handlingen kæmper en hård kamp, og som vi som publikum identificerer os med og håber på klarer skærene.

Meget ofte vil hovedkarakter, hovedperson og hovedrolle være en og samme karakter, men disse funktioner kan også være spredt ud på flere karakterer.

Modstander

Modstanderen er historiens skurk. Modstanderen er ham eller hende, der vil forhindre hovedkarakteren i at udføre sit projekt og nå sit mål. I James Bond-filmene optræder der altid en hovedskurk, der sidder bag alle sine håndlangere og trækker i trådene. I dette tilfælde er modstanderen let at få øje på, han er entydigt ond og konkret til stede. Modstanderens funktion kan også have mere abstrakt karakter. I det psykologiske drama kan hovedkarakterens modstander være et psykisk problem. For at kunne komme igennem en krise skal hovedkarakteren for eksempel overvinde sine hævninger og tage aktivt del i sin egen tilværelse. En god modstander er vigtig for historien. Modstanderen er den, der skaber konflikt, og jo stærkere han eller hun er, jo større kamp skal vores hovedkarakter igennem. En ulige kamp, hvor hovedkarakteren er underlegen, skaber identifikation og spænding om udfaldet.

Hjælper

Hovedkarakteren har ofte en hjælper. I kampen mod modstanderen er det hjælperens opgave at støtte hovedkarakteren frem mod målet. Hjælperens udformning kan variere alt efter hvordan hovedkarakteren ser ud. En svag hovedkarakter vil have brug for en stærk hjælper. Er hovedkarakteren derimod forholdsvis stærk, kan hjælperens udformning pege i en anden retning. I tegnefilm ses ofte en hjælper, der har en komisk rolle.

Følge- og kontrastkarakterer

De mindre karakterer har ofte den funktion, at de spejler enten hovedkarakteren eller modstander/hjælper. Følgekarakteren gennemgår samme udvikling som for eksempel hovedkarakteren, bare i mindre målestok. Kontrastkarakteren gennemgår den modsatte udvikling af hovedkarakteren og skal derigennem vise publikum, hvordan det ville være gået for hovedkarakteren, hvis han eller hun havde truffet andre valg.

For på en troværdig og logisk måde at kunne sikre publikum flest mulig informationer og den største mulighed for identifikation bruges nogle karakterfunktioner, der kan skifte mellem de enkelte karakterer:

Den fortrolige

En karakter, der giver hovedkarakteren mulighed for at lette sit hjerte. For at undgå det utroværdige og teatraliske i, at en karakter siger sine tanker ud i den blå luft, er det godt, at der er en fortrolig, der kan lytte.

Budbringeren

Bruges når en historie på en troværdig måde skal bringe nye informationer på banen. Dette kan være i form af en konkret karakter, der giver vigtig viden, eller i form af for eksempel nyhedsmedier som en radio eller en avis.

Talerør

En karakterfunktion, der bruges til at udtrykke en af filmens grundholdninger, i visse tilfælde præmissen. Ofte vil holdningen være skrevet ind i dialogen i en konkret sammenhæng, men kan altså også forstås som et budskab til publikum.

Aktantmodellen

Aktantmodellen er en analysemodel, der i kort form sætter en konflikt i forhold til de involverede karakterer. Modellen er anvendelig til fiktion, men bruges i høj grad også af nyhedsjournalister og dokumentarister i arbejdet med såvel nyhedsindslag som længere dokumentarprogrammer. Modellens funktion er at tydeliggøre fortællingens præmis og kortlægge hovedkarakterens – subjektets – projekt.



Når modellen skal i brug, starter man med at beskrive subjektet og dennes projekt og mål, nemlig objektet. Hvad er det subjektet, typisk hovedkarakteren, stræber efter? Og hvem vil være modtageren, der har gavn og glæde af projektet? For at skabe maksimalt pres på subjektet, vil denne som regel opleve modstand. Men hvem er modstanderne? Er det fx konkrete personer eller måske indre blokeringer hos subjektet selv? Og hvem er det, der hjælper subjektet videre og gør ham/hende i stand til at nå sit mål? Modellen rummer også en giverinstans, som er den overordnede og ofte mere abstrakte størrelse, der muliggør, at subjektet når sit objekt.

CHERNOBYLS CENTRALE KARAKTERER

Hovedpersonen i *Chernobyl* er professor Valery Legasov. Han er ekspert i reaktorer og bliver udpeget til at sidde i en ulykkeskommission af Sovjetunionens leder Gorbatsjov. Han prøver med sin store viden at hjælpe med at løse alle de problemer og krisesituationer, der opstår i kølvandet på eksplosionen på atomkraftværket i Tjernobyl. Det er ham, vi følger tæt, og hans mission, vi gennem serien håber vil lykkes. Allerede i anslaget til episode 1 ser vi, at Legasov begår selvmord 2 år efter Tjernobyl-katastrofen, så det står på forhånd klart, at der undervejs vil ske noget, som skaber problemer for ham.

Det er embedsmanden Boris Shcherbina, viceformand for ministerrådet og formand for energiministeriet, der er filmens **hovedkarakter**. Han bliver leder af oprydningsarbejdet, og er den, der skal sørge for, at Legasovs viden og indsigt bliver omsat til handling. I starten er han ikke særlig begejstret for samarbejdet med Legasov, men de ender med at blive mere fortrolige, og til sidst er det ham, der sørger for, at Legasovs indsigt i, hvad der er sket på atomkraftværket, kommer frem under den efterfølgende retssag. Det er derfor Shcherbina, der udvikler sig mest undervejs: Fra at være systemets mand til at kunne se på det udefra og forstå Legasovs søgen efter sandhed.



Embedsmanden Boris Shcherbina (tv) og professor Valery Legasov (th) står med ansvaret for oprydningsarbejdet efter historiens største atomulykke i Tjernobyl, Ukraine.

Der er flere **modstandere** i serien. Både den usympatiske og løgnagtige Djatlov, der er cheffingeniør på Tjernobyl og hele tiden enten ignorerer eller bagatelliserer alle faresignalerne i kontrolrummet, og hans to overordnede, Fomin og Brjukhanov. Alle fastholder alt for længe, at de har alting under kontrol. Bag dem står imidlertid et statsapparat og magtsystem, der stimulerer løgnene og forfølger og straffer dem, der stiller sig kritiske an. Systemet bliver personificeret i KGB-manden Tjarkov, der fremstår som seriens superskurk.

En af Legasov og Shcherbinas allervigtigste **hjælpere** er atomfysikeren Ulana Khomyuk. Hun arbejder utrætteligt med at få fremskaffet viden om, hvad der skete op til og under eksplosionen. Hun interviewer de døende Tjernobyl-medarbejdere, der befandt sig i operatørrummet, udarbejder minutvise tidslinjer over forløbet og presser Legasov til at sige sandheden – koste hvad det vil. Man kan sige, at de tre også i flere af seriens scener fungerer som **fortrolige** for hinanden, når de fortæller om deres tanker og teorier om, hvad der er sket og sker.

Men derudover er der utallige navnløse selvopofrende hjælpere og heltefigurer i persongalleriet. Brandmændene, der – selvom de ikke har vagt – tager ud for at slukke det brændende anlæg, læger og sygeplejersker på hospitalerne, minearbejderne, der uden beskyttelse graver gange under værket for at forhindre, at grundvandet bliver forgiftet. De flere tusinde, der rydder tagene for livsfarligt materiale, de mange mænd, der står for evakueringerne, slår skove ned, tager ud i de forladte landsbyer og skyder efterladte kæledyr, samt de tre arbejdere Ananenko, Bezpalov og Baranov, der frivilligt melder sig til at gå direkte ind i det katastroferamte atomkraftværk for at pumpe vand ud af det.

Undervejs i serien behøver seerne også informationer om, hvordan et atomkraftværk fungerer og hvordan stråling påvirker mennesker og miljø, for at få en smule indsigt i, hvad der er gået galt, og hvad man måske kan gøre for at løse nogle af krisesituationerne. Det betyder, at især Legasov og Khomyuk flere gange fortæller andre (fx Shcherbina, Gorbatsjov og ministerrådet, dem der deltager i retssagen – og selvfølgelig indirekte publikum) om det de ved. Derved fungerer de også i rollen som **budbringere**.

Legasov får det sidste ord i *Chernobyl*. Det er et markant udtryk for seriens grundholdning og understøtter seriens præmis:

“ Vi er så optaget af sandheden, at vi glemmer, hvor få der faktisk ønsker, at vi finder den. Men den er der altid. Hvad enten vi ser den eller ej. Eller vil. Sandheden er ligeglad med vores behov og ønsker. Den er ligeglad med vore regeringer, ideologier og religioner. Den ligger og venter i al evighed. Og det er i sidste ende gaven fra Tjernobyl. Hvor jeg engang frygtede sandhedens pris, spørger jeg nu kun: Hvad er løgnens pris?

Legasov bliver dermed et vigtigt **talerør** for serien. Også Khomyuk har ind imellem denne funktion.

Spænding og sammenhæng

Fremdriftskomponenter

Når man virkelig er optaget af en fortælling i levende billeder, sidder man hele tiden med ønsket om at se mere. Den vellykkede historie fastholder sit publikum alene af den simple grund, at den skaber en nysgerrighed – et behov for at se, hvad der nu vil ske. Denne effekt på publikum kaldes historiens fremdrift. Vores oplevelse af fortællingen bliver "drevet frem", og drivkraften er her den vekselvirkning, der opstår mellem de handlingselementer, som plottet slår an, og den forventning, de skaber hos publikum. Ofte vil vores fantasi løbe i forvejen, når vores hovedkarakter sættes i en svær situation. Vi tænker mulighederne igennem, og spændingen stiger, fordi vi ikke ved, hvordan situationen vil blive løst. Vi kan næsten ikke holde ud at se det, og samtidig kan vi heller ikke holde ud *ikke* at se det. Forskellige virkemidler bruges til at sikre konstant fremdrift.

Plottet udfordrer effektivt hovedkarakteren gennem **konflikt**. Hvis hovedkarakteren sættes i en konflikt, tvinger det ham nemlig til at handle. Gennem sine handlinger viser han, hvem han er. Hans karakter udbygges i logisk forlængelse af de konflikter, han oplever.

Spænding opstår ofte i samspil med publikums fantasi. Vi forestiller os, hvad der vil ske og venter i spænding på at se, om vi får ret. Ofte vil en antydning være nok til at sætte vores fantasi i gang. Et **varsel** er en sådan antydning. Et vindue, der blæser op og banker hårdt mod muren, er et varsel om, at noget voldsomt vil ske.

Undervejs i en historie kan plottet lægge forhindringer i vejen for en eller flere af karaktererne. Dette kan være i form af ydre eller indre forhindringer. **Ydre forhindringer** er konkrete fysiske ting, der kommer i vejen. Skal cowboyhelten krydse en ørken, oplever han måske en sandstorm, skal politiagenten fange en forbryder i en biljagt, kører der måske en lastbil ud foran ham etc. Disse forhindringer skaber spænding og dermed fremdrift. Som publikum tvinges vi til at tage stilling til den nye situation, der er opstået i forlængelse af forhindringen, hvad vil der ske? **Indre forhindringer** er forhindringer, der er en del af den fiktive karakter. En hovedkarakter kan måske lide af højdeskræk eller fortrængninger, der kommer i vejen for hans eller hendes projekt.

Ofte vil forhindringer, ydre som indre, starte et **delplot**, en sidehistorie. Delplottet har den funktion at det, udover at skabe fremdrift, er med til at udbygge persontegningen af hovedkarakteren. Vi ser, hvordan karakteren handler og overvinder forhindringen, vi bliver klogere og får et mere nuanceret billede af vores karakter. For at optimere fremdriften yderligere siger man, at et delplot ikke må afvikles, før et nyt er etableret. Ikke mindst serier kan etablere en strøm af delplots, ofte knyttet til de centrale karakterer i serieuniverset, som får seeren til at hænge på for at se, hvordan handlingsforløbet udvikler sig for dem hver især.

Tidsfrister er en variant af forhindringer. Et utilsigtet problem, der dukker op for den fiktive karakter, og skal løses inden for en bestemt tidsramme. En bombe skal demonteres inden den sprænger i luften, en sag skal opklares inden 24 timer, et stort pengebeløb skal være fremskaffet inden midnat. Tidsfrister lægger pres på karaktererne og skaber elementær spænding om, hvorvidt noget kan nås inden deadline.

Vidensniveau – suspense og surprise

En film kan vælge, hvor stor en viden, den undervejs vil give sit publikum. Ofte vil der være en forskel på det vidensniveau, publikum befinder sig på, og det vidensniveau, de fiktive karakterer befinder sig på. Denne forskel kan bruges til at skabe fremdrift. Man skelner mellem **suspense** og **surprise**. Forskellen på de to begreber ligger i publikums placering i forhold til fiktionens vidensniveau.

Hvis publikum ved mere end de fiktive karakterer, fx at der ligger en bombe placeret under bordet, kan denne merviden gøre ventetiden uudholdelig. Publikum sidder med et frustreret ønske om at kunne gribe ind, men må sidde passive og vente på, hvad der sker. Spændingen (suspense) opstår ved uvisheden om, hvad der vil ske, vil bomben dræbe alle, vil de opdage bomben, og hvad vil de så gøre? Er publikum derimod på samme vidensniveau som de fiktive karakterer, opstår denne spænding ikke. Til gengæld får publikum et chok (surprise) når bomben sprænges, effekten på publikum er her meget kortere.

Set up – pay off

Et **set up** introducerer diskret et element, der senere i fortællingen skal vise sig at få stor betydning. Set up'et, som fx kan være en genstand, en replik eller en oplysning, planter en information, som publikum ikke umiddelbart tillægger særlig stor betydning, fordi den ikke giver så meget mening på det tidspunkt. Når det senere i handlingen viser sig, at lige netop det spor, som set up'et har lagt ud, var helt afgørende, kaldes det **pay off**. Set up og pay off skaber sammenhæng og logik i fortællingen.

FREMDRIFT I CHERNOBYL

Der er masser af fremdrift igennem de 5 episoder af *Chernobyl*. Både **hovedplottet** (atomkraftulykken) og de mange **delplots** (fx forholdet mellem brandmanden Vasilij Ignatenko og hans kone Lyudmilla; Pavel, der skal lære at skyde hunde, og andre aktioner, der skal afhjælpe ulykkens følgevirkninger) er fulde af drama og **konflikt**. Både på et konkret plan, hvor nødsituationer og akutte kriser skal løses, og på et mere abstrakt plan, hvor der kæmpes for at få sandheden om ulykken frem.

Det betyder også, at der er mange forhindringer undervejs. Der er **ydre forhindringer** i form af helt fysiske og konkrete barrierer i oprydningsarbejdet. Og dem er der i massevis gennem hele serien: Hvordan sikre sig imod, at grundvandet, der forsyner 50 millioner mennesker, bliver ødelagt? Hvordan kan man slukke eksplosionsbranden? Hvordan flytte materialer, der er livsfarlige at komme i nærheden af? Hvordan evakuerer man en hel by? Hvad gør man, når nødstopknappen viser sig at fungere som en detonator? Hvordan kan man finde frem til årsagerne til katastrofen? Hvordan får man mennesker til at sige ja til at ofre deres liv for at redde andres?

Selvom *Chernobyl* særligt er koncentreret om de ydre forhindringer, er der også **indre forhindringer** i serien, som gør det svært for karaktererne at udføre deres opgaver. Den unge mand Pavel, der deltager i jagten på de radioaktivt bestrålede hunde, som er ble-

vet forladt af deres ejere, er et eksempel på det. Han har så svært ved at skyde hundene, at den mere garvede Batjo ind imellem må hjælpe ham.



TÆNK EFTER:

Hvorfor tror du, der er flere ydre end indre forhindringer i serien *Chernobyl*?

Der er også **varsler**, som peger på katastrofens alvor, når vi fx i slutningen af episode 1 som en cliffhanger* ser en fugl falde død ned fra himlen, eller sammen med Khomyuk, der er 400 km væk fra Tjernobyl, opdager de høje tal, der tyder på radioaktivt udslip. Også Legasovs hårtab og Shcherbinas hoste er et varsel om den sygdom de bærer på efter at være udsat for stråling. De filmiske virkemidler, bl.a. brugen af effektlyd og musik, er med til at skabe en dystert og ildevarslende stemning.

Tidsfrister, hvor en konkret tidsramme er med til at presse karaktererne, er et fast element i serien. Nogle eksempler er: Minearbejderne skal nå at udføre deres arbejde inden 6 uger, så en nedsmeltning, der forgifter grundvandet, kan bremses; de arbejdere, der skal fjerne farlige dele af den eksploderede reaktor fra atomkraftværkets tag, får hver 90 sekunder til det; der er sket fejlregninger, så der kun er 2 dage til at afhjælpe en termisk* eksplosion, som kan få vidtrækkende betydning for millioner af mennesker. Der er konstant tidsrammer i *Chernobyl*, der skal overholdes, hvis ikke nye katastrofer skal indtræffe.



I operatørrummet er stemningen højdramatisk, da Djatlov (i forgrunden) truer sine skræmte underordnede til at parere ordre – med katastrofale følger.

Cliffhanger En højspændt afslutning (evt. reklameafbrydelse) på en serieepisode, der giver seeren lyst til at blive hængende på kanalen for at se næste episode.

Termisk Som vedrører varme.



OPGAVE: FIND FREMDRIFTSKOMPONENTER

Del jer i grupper, som hver ser et klip fra *Chernobyl*. Undersøg: Hvilke fremdriftskomponenter er i spil? Hvad er effekten? Og hvordan understøtter de filmiske virkemidler fremdriften? Fremlæg for hinanden.

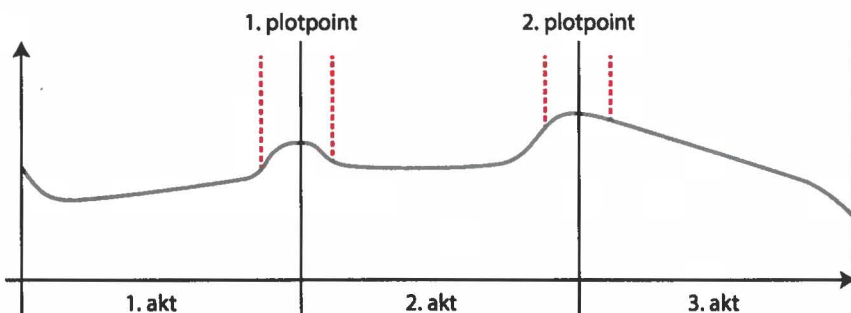
- Seriestart – episode 1 (tidskode 6:27-11:24)
- Møde med Gorbatsjov – episode 2 (tidskode 46:03-51:33)
- På Tjernobylyværkets tag – episode 4 (tidskode 46:00-50:44)
- Pavel på jagt – episode 4 (tidskode 40:00-46:00)
- I operatørrummet – episode 5 (tidskode 29:10-33:23)

Historiens opbygning

En tusindårig tradition for historiefortælling har givet en række erfaringer med, hvordan en historie effektivt tilrettelægges. Fælles for langt de fleste historier er en forholdsvis ensartet fortællestruktur. Denne struktur udmønter sig i en række modeller. At disse modeller er brugt i den kunstneriske proces til at skabe gode og effektive fortællinger, gør dem også brugbare i det analytiske arbejde. Modellerne er gode redskaber til at åbne fortællinger og skabe øget forståelse for, hvordan fortællingerne virker.

Tre-akter-modellen

Traditionelt har man set en fortælling som et forløb i tre akter, en begyndelse, en midte og en slutning. I de tidlige dage i Hollywood opererede man med **tre-akter-modellen**, hvor hver akt var på 30 minutter. Forløbet i denne model er: 1. akt: Karakterer og konflikt introduceres. 2. akt: Konflikten udvikles og tager fart. 3. akt: Konflikten løses og fortællingen rundes af. Overgangen mellem akterne kaldes **plotpoints**. I disse vendepunkter sker der en markant ændring i historiens forløb. Plotpoint 1 er overgangen mellem 1. og 2. akt. I dette vendepunkt opstår en begivenhed, der udløser den konflikt, som første akt har lagt op til, så selve historien begynder. Plotpoint 2 er overgangen mellem 2. og 3. akt. I dette vendepunkt opstår en begivenhed, der muliggør konfliktens løsning, så historien kan afsluttes i 3. akt.



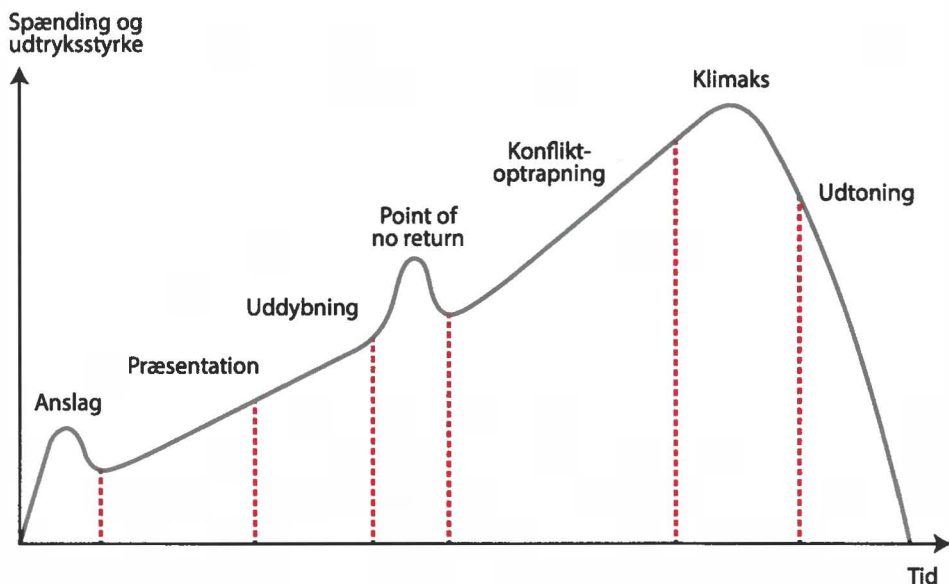
Som en illustration af forløbet i de tre akter kan man også operere med begreberne:



Forløbet i denne model illustrerer den udvikling, hovedkarakteren skal igennem, før fortællingen kan afsluttes. 1. Hovedkarakterens univers (ordinary world) er i ro, men en lille kim til konflikt antyder en ubalance. 2. En begivenhed i første vendepunkt har udløst konflikten, og hovedkarakteren må nu på en ydre og/eller indre rejse gennem ukendt land (special world). 3. Efter at have gennemlevet en række prøvelser og overvundet konflikten er hovedkarakteren tilbage i sit univers (ordinary world), der nu er i harmoni.

Berettermodellen

Berettermodellen er en videreudvikling af tre-akter-modellen, og hovedparten af de fortællinger, vi ser i levende billeder, fiktion såvel som dokumentar, følger berettermodellen. Historiens forløb sættes her ind i et koordinatsystem, hvor en spændingskurve viser den ideelle struktur. Den lodrette akse viser spændingens niveau, den vandrette akse viser den tid, det tager at fortælle historien.



Anslaget skal fange publikum og holde det fast. Derfor vil det som regel være spændende og engagerende. Ofte gøres det med en modelhistorie, der illustrerer filmens hovedkonflikt i en lille afsluttet fortælling.

I **præsentationen** introduceres de vigtige karakterer og indbyrdes relationer. Filmens præmis og temaer bringes på banen og tid, sted og miljø slås fast. De vigtige karakterer har scener, hvor de hver især er i centrum.

Karaktererne foldes yderligere ud i **uddybningen**. Deres styrker og svagheder afsløres, og vores identifikation øges. Hjælper og modstander træder tydeligere frem, hovedkonflikten kompliceres, og delplots sættes i gang for at øge presset på hovedkarakteren.

I **point of no return** er hovedkarakteren så trængt af hovedkonflikten, at en radikal beslutning eller handling foretages. Han eller hun overskrider en grænse og udelukker sig selv fra at vende tilbage til tilværelsen, som den var før. Det betyder også, at der er nået et punkt i fortællingen, hvor publikum vil være stærkt opsatte på at se, hvordan det hele ender.

Konfliktoptræning. Hovedkonflikten spidser nu til, og der er tale om en fase i handlingen, hvor spændingen bare stiger og stiger. Hovedkarakteren har kastet sikkerhedslinjerne fra sig og mobiliserer alle sine kræfter, men mødes af modstand fra flere sider.

Klimaks (konfliktløsning) er berettermodellens spændingsmæssige højdepunkt. Det endelige opgør finder sted, og med største anstrengelse fuldfører hovedkarakteren sit projekt.

Udtoningens funktion er at afslutte og runde historien af.

Seriedramaturgi

Fortællingen i en tv-serie er anderledes struktureret end i en spillefilm. En serie er kendetegnet ved at strække sig over længere tid og være brudt op i flere episoder og endda sæsoner. Det giver mulighed for at fortælle større og mere komplekse historier med flere hovedkarakterer, ligesom man kan servere flere konflikter og dykke ned i resten af seriens univers. Her er mange muligheder, og det afspejles i den dramaturgiske model for tv-serier.

Overordnet set planlægges en tv-serie ud fra såkaldte **seriebuer**, der strækker sig ud over flere episoder, hvis ikke hele sæsonen. Man skelner mellem følgende former for plotbuer, som dog snildt kan mikses med hinanden:

- **Episodebuer** starter og slutter i én episode. Man finder denne plotbue i mere traditionelle krimiserier, hvor politiets opklaringsarbejde afsluttes i hver episode. Og også i sitcoms, hvor karakterernes konflikter ender i status quo.
- **Føljetonbuer** starter i én episode, men afsluttes først i en senere episode. Denne plotbue kan fokusere på en karakters indre udvikling eller en længerevarende konflikt mellem flere parter.
- **Sæsonbuer** strækker sig over hele sæsonen. Her er tale om en helt overordnet konflikt, som skal nå sin forløsning. Det kan også være et gennemgående mysterium, som skal løses. Nyere krimiserier er således bygget op om én sag, der skal løses over en hel sæson.