



Svend Åge Madsen – At fortælle menneskene

# Kvanteskriptet

Dokumentarfilmens komplementariske dramaturgi

af Mikael Opstrup

*Den 1. april i år skulle jeg stoppe med at arbejde på Det Danske Filminstitut. Den 1. maj skulle jeg begynde som producer i produktionsselskabet Final Cut.*

*“Hvad skal du så lave i april?” spurgte mine venner mig.*

*“Jeg skal skrive om sammenhængen mellem dokumentarfilmens dramaturgi og Niels Bohrs kvanteteori,” svarede jeg.*

*“Nå,” sagde de.*

København 24. april 2000

Kære Allan

Vedlagt sender jeg dig så et manuskript, eller hvad man nu skal kalde det, til Svend Åge Madsen-filmen. Jeg har haft en række samtaler med Madsen, herunder tilbragt en overordentlig udbytterig dag i hans

hjem i Risskov. Her har vi pejlet os ind på, hvad filmen kunne handle om, men hver gang vi har berørt et tema, har vi samtidig skyndt os videre for ikke at snakke det ihjel, før kameraet kommer. Det betyder, at vi er væsentligt bedre forberedte, end man måske skulle tro på grundlag af ved-

lagte menukort.

Vi har tidligere talt om, at manuskripter til dokumentarfilm altid er en plage for mig. Og du havde selvfølgelig en pointe i med udgangspunkt i Morten Korch-manuskriptet at fange mig i en halv eller hel usandhed, når jeg af gammel vane sagde, at manuskripter er instruktørens private notesblok og ikke kan sige noget om filmen. Når Korch-manuskriptet var meget anderledes end mine øvrige, skyldtes det nok, at jeg vidste, hvilket arkivmateriale, der skulle bruges, og præcist hvad folk skulle sige. Det ved man ikke altid. Hvis du studerer manuskripterne til samtlige mine spillefilmslange dokumentarfilm – *Herfra min verden går*, *Smertens børn*, *Karen Blixen*-filmen – vil du se, at de ikke fylder mere end et a-4 ark, hvis de overhovedet findes. Alligevel er filmene jo meget klart strukturerede – og har holdt deres lave budgetter!

.....

Jeg er spændt på at høre fra dig. De bedste hilsener

Chr. Braad Thomsen

(følgebrev fra filminstruktøren til filmkonsulent ved Det Danske Filminstitut Allan Berg Nielsen)

København april 2001

Dette manuskript er blevet til på baggrund af den research jeg lavede sidste efterår og har genoptaget her i foråret. Om filmen kommer til at se ud, som skrevet afhænger af om det jeg allerede har iagttaget gentager sig. Noget er helt sikkert ting drengene gør igen og igen, mens andet selvfølgelig kun sker denne ene gang. Derfor skal vi være åbne for, hvad der kommer til at ske under vore optagelser, ikke forsøge at efterleve det, der allerede er skrevet, men bruge kameraet til at

skrive det, som sker på ny. Bruge vores iagttagelse og dermed lade virkeligheden gå i kamerafælden. Ikke lade os nøje med de ideer, der ligger i manuskriptet, men lade os lede af de øjeblikke, som uvilkårligt opstår.

(introduktion til filminstruktør Klaus Kjeldsens manuskript til filmen *Omklædningsrummet*)

Braad Thomsen og Kjeldsen markerer to yderpunkter i tilgangen til at skrive et dokumentarfilmmanuskript. Braad Thomsen er ikke meget for manuskripter til dokumentarfilm og fremhæver sin tidligere manuskriptløse produktion. Og er det et manuskript? – eller er det et “menukort” som han også kalder det? De tre sider, som ovenstående er et følgebrev til, kalder han på forsiden en “synopsis”. Jeg vil kalde det en gennemgang af filmens temaer.

Kjeldsens fylder 8 1/2 sider og minder med sin detaljerede scenegennemgang og sceneangivelser (f.eks. *6 Int. Omklædningsrummet – De sidste kommer – Dag*) om et fiktionsmanuskript.

Begge film er færdige, *Svend Åge Madsen – At fortælle menneskene* varer 55 minutter, mens *Omklædningsrummet* varer 25 minutter.

De to instruktører har respekten for virkeligheden til fælles. En dokumentarfilm kan ikke laves hjemme ved skrivebordet men er tværtimod defineret af instruktørens åbenhed overfor de begivenheder, som skal filmes. Men her stopper så enigheden.

Braad Thomsen mener, at jo mindre man har besluttet inden optagelserne går i gang, jo mere tro kan man være mod dokumentarfilmens sjæl, fordi et manuskript ikke tvinger éns oplevelse af begi-



venhederne ind i et på forhånd fastlagt mønster.

Kjeldsen mener, at jo mere man lægger sig fast inden optagelserne, jo bedre er man i stand til at vælge de uforudsete øjeblikke som opstår, fordi man har noget at vælge ud fra. Det er langt lettere at vælge til, hvis man ved hvad man vælger fra.

Og dog. Det tror jeg ikke Kjeldsen mener. Jeg har diskuteret dramaturgi med begge de rutinerede herrer og så vidt jeg forstår, er de ganske enige. Hvilket også understreges af et tidligt oplæg til *Omkædningsrummet* hvor Kjeldsen skriver: "Det er en række små fortællinger. En række tilstande som vi filmer og senere sætter sammen i klipperummet ... En dokumentation af mange forskellige små fortællinger, som vi bagefter finder en mening i".

Det er *min* påstand, at de er uenige. Fundamentalt uenige. Det viser deres arbejdsform, som afspejlet i de to manuskripter.

Jeg skal ikke lægge skjul på at det undrer mig. Når nu en dokumentarfilm er en film og en film er en fortælling, hvorfor er der så så mange fremragende dokumentarister, der konsekvent nægter at lave et manuskript, at arbejde med fortællingen i dramaturgisk form? Anne Wivel, Jørgen Leth, Jon Bang Carlsen? Hvad får en skarp og fremragende filmkonsulent som Jakob Høgel til at skrive en hel artikel hvis hovedpointe er, at "... det er optagelse af et righoldigt materiale og dramaturgisk tilbageholdenhed, der udmærker skabelsen af dokumentarfilm" (EKKO nr. 9, september 2001)? Og hvad får en garvet filminstruktør som Christian Braad Thomsen til stolt at fremhæve, at han kun skriver manuskripter til dokumentarfilm for filmkonsulenter og programredaktørers skyld og derpå smider dem i skraldespan-

den. Når nu hans dokumentarfilm om Morten Korch faktisk minutiøst følger det glimrende manuskript, han har skrevet (debatmøde Odense Filmfestival 1999)?

Det kan jo være, det er fordi de har ret! Ret i at hvis de beslutter sig for fortællingens form, før de går ud og møder den virkelighed de vil give fortællingens form, vil de ikke være i stand til at lave en dokumentarfilm. Ret i at dokumentarfilmen vil blive fiktion, hvis ikke de er åbne overfor virkeligheden - og hvem er åben, hvis man har besluttet sig på forhånd?

Jeg mener dog, at de tager fejl. Og grunden antydes bedst med et citat fra den danske fysiker Niels Bohr:

*Hvis nogen siger han kan tænke over kvantefysik uden at blive svimmel, viser det blot, at han ikke har forstået noget som helst af det.*

Det kalder på en uddybning.

**Begreberne.** Jeg tror, at det manglende fælles ordforråd for de redskaber, vi bruger til at arbejde med dokumentarfilmens dramaturgi, er et rammende udtryk for den miserable forfatning diskussionen befinder sig i. Debatten er stort set ikke tilstede og i det begrænsede omfang den titter frem, befinder den sig som oftest på stadiet "man kan ikke skrive manuskripter til dokumentarfilm, for man ved jo ikke, hvad der kommer til at ske". Det er jo et noget lammende udgangspunkt. For at få rystet lammelsen af os skal vi måske frigøre os fra begrebet manuskript, som er overtaget fra fiktionens verden. "Tekst som danner grundlag for en film, med dialog og inddeling i scener" står der ud for ordet i Politikens Retskrivnings- & Betydningsordbog. Måske er en af forudsætningerne for at få gang i en diskussion om den dramaturgiske forberedelse af en dokumentarfilm, at vi skaber vore egne begreber. Jeg foreslår kvanteskriptet. Det

dokumentariske kvanteskript.

I fiktionens verden er begreberne nøje definerede. Hvis man beder en manuskriptforfatter skrive et af følgende, ved han/hun nøjagtig, hvad der forventes.

*Pitch* er den kortest mulige præsentation af handlingen, en 1 1/2 times film på 5 linjer med start og slut og hovedplot nævnt.

*Synopsis* folder handlingen ud på 1/2 - 2 sider, personerne introduceres, handlingens forløb beskrives og anslag, præsentation, hovedplotpunkter nævnes.

*Treatment* er filmen fra start til slut, alle scener beskrives men uden dialog, 10 – 15 sider.

*Manuskript* er hele handlingen og dialogen udskrevet med sceneangivelse, interiør el. exteriør, tid og sted, ca. 1 side pr. minuts færdig film.

Blandt dokumentarister bruges ordene i flæng og fuldstændig vilkårligt. Braad Thomsen når f.eks. at kalde ovennævnte tematiske gennemgang for både manuskript, menukort og synopsis. En gennemgang af det materiale som ligger til grund for de 62 danske dokumentarfilm, som modtog produktionsstøtte fra Det Danske Filminstitut i 2001, gør det ikke bedre. Manuskript dækker over alt fra tematisk gennemgang, personbeskrivelse, produktionsforløb, æstetiske overvejelser til et faktisk manuskript. Og ordene manuskript, treatment, synopsis, introduktion, researchrapport, baggrundsbeskrivelse osv. bruges med løs hånd.

Vi kan ikke blive enige om, hvad det er nødvendigt at have som redskab for at lave en dokumentarfilm. Og det "hvad" vi

ikke kan blive enige om, kan vi ikke blive enige om, hvad vi skal kalde. Så tror da fanden, at forvirringen er total.

**Dokumentargenren.** Har dokumentarfilmen en selvstændig dramaturgi? Nej, det mener jeg ikke den har. Ikke hvis vi definerer dokumentarfilmen som den fortælling, der har en begivenhed, som faktisk har fundet sted, som sit objekt.

Definitionen udelukker altså dén dokumentariske skildring, hvis objekt er en tematisk afdækning. Udelukkelsen skyldes ordet *fortælling*, som er det centrale ord i definitionen. En fortælling er et begivenhedsforløb og et element i fortællingen kan ikke forårsages af et ønske om tematisk afklaring, som ligger uden for begivenhedsforløbet.

En anden dramaturgisk tilgang til begrebet dokumentarfilm er at afgrænse det i forhold til andre genrer.

Første afgrænsning er til *fiktionen*. En dokumentarfilm vil sige en film som beskriver et virkeligt, ikke-instrueret hændelsesforløb, optaget de steder det fandt sted og med de mennesker, som indgik i det. Filmens fortællelementer er altså virkelighedens steder og personer.

Anden afgrænsning er i forhold til *journalistikken*. Det er fortællingen, som er det bærende element og som er afgørende for handlingens fremadskriden. Det er ikke emnet. Dokumentarfilmen er ikke forklarende, den er beskrivende. En scene kan ikke medtages kun for den tematiske afklarings skyld, der kræves også en fortællelemæssig nødvendighed.

*Fortællingen* bruger jeg som betegnelse for det handlingsforløb, som opstår, når scener med billede og lyd sættes sammen i et forløb. Jeg bruger altså blot ordet til beskrivelse af den kendsgerning, at sammenstilling af enkeltheder skaber et for-



løb. En dokumentarfilm er en fortælling, hvad enten vi vil det eller ej; den behøver ikke ske med ord men kan være i lyd og billeder; den kan følge en klassisk vestlig dramaturgi eller en anden fortælletradition; den kan være synlig eller usynlig for tilskueren; den kan være kompleks eller ganske enkel. Men den er der. Og til en fortælling knytter sig en dramaturgi.

Men har dokumentarfilmen ikke en selvstændig dramaturgi, har den til gengæld sit helt eget dramaturgiske problem. Hvor fiktionen opererer med én fortælling har dokumentarfilmen to – den faktiske begivenhed og instruktørens fremstilling. Men dette er et “praktisk” problem, som ikke betyder, at man kan tale om en selvstændig dokumentarisk dramaturgi på det teoretiske plan.

### Den dramaturgiske nødvendighed.

Forklaringen på dokumentarfilmens dramaturgiske stade skal blandt andet søges i den manglende nødvendighed. Grunden til at fiktionsfortællingen er så veldefineret begrebsmæssigt og ligger fuldt udfoldet over 90 sider inden optagelserne starter, er nemlig den enkle, at det er nødvendigt. Der er kun den historie, som manuskriptforfatteren laver. Manuskriptet er - sammen med storyboard - instruktørens oversættelse til filmhold og skuespillere. “En struktur, der søger en anden struktur”, som lederen af filmskolens manuskriptuddannelse Mogens Rukov så smukt udtrykker det. En fiktion kan ikke filmes uden en beskrivelse af fiktionen (ja, jeg ved godt, at Jonas Elmer i *Let's Get Lost* og *Monas verden* improviserer sig frem til scenerne sammen med skuespillerne, og at Kim Fupz Aakeson og Annette K. Olesen i *Små ulykker* ved hjælp af Mike Leigh-metoden tager udgangspunkt i karakterimprovisationer, men jeg betragter dem blot som –

overordentlig givtige – arbejdsmetoder frem mod samme resultat).

Den samme nødvendighed gør sig ikke gældende for dokumentarfilmen. Fortællingen er der, vi kan filme den. Locations og medvirkende ligger lige udenfor døren. Instruktøren ved selvfølgelig godt, at han/hun skal genfortælle den og at der derfor skal træffes nogle dramaturgiske valg på et tidspunkt. Instruktørens udgave af virkelighedens fortælling, fortælling ét's møde med fortælling to. Men det kan udsættes. Det behøver ikke ske før optagelserne, ja det behøver ikke engang ske *under* optagelserne, det kan vente til klipperummet. Hvor klipperen af fiktionsfilm er altafgørende for skabelsen af den film, som ligger *synlig* i optagelserne, er klipperen af dokumentarfilm ofte altafgørende for skabelsen af den film som ligger *gemt* i optagelserne. Dokumentarfilminstruktørens fortælling skabes ofte først i klipperummet. Men chancerne for at sikre denne fortællings kvalitet er ligefrem proportional med instruktørens dramaturgiske bevidsthed på ethvert givet tidspunkt i skabelsesprocessen. For denne bevidsthed er jo altafgørende både for *hvilke* optagelser der laves, og for *hvordan* optagelserne er lavet.

At klipperummet ofte er location for fortællingens tilblivelse er grunden til, at det efter min mening så ubetinget er det mest interessante sted at opholde sig i forbindelse med en dokumentarfilmproduktion. Afdækningen af nogle sceners fortælle- eller oplevelsesmæssige styrke – selvstændigt eller i “mødet” med andre scener – kan være fuldt på højde med den seksuelle orgasme. Men hvis arbejdet i for høj grad har karakter af redningsaktion, går charmen lidt af. Alt efter i hvor høj grad fortællingens struktur ændrer sig eller ligefrem skabes i klipperummet, kan

instruktør og klipper jo sidde og ærgre sig over alt fra scener, der skulle have været lavet lidt anderledes til scener, som simpelthen mangler. I fatale tilfælde må den "næstbedste" film laves fordi den fortælling, som ellers ligger potentielt i en stor del af optagelserne, ikke kan fuldbyrdes.

Spørgsmålet er derfor ikke *om* det er en fordel at sidde med så velforberejede og dramaturgisk strukturerede optagelser som muligt, når man sidder i klipperummet. Spørgsmålene er: Hvor meget *kan* man forberede og hvor meget *bør* man forberede.

**Fire kategorier.** Kan'et først. Det afhænger først og fremmest af, hvilken type dokumentarfilm der er tale om. Hvis muligheden for at fastlægge fortællingen er målestokken, kan dokumentarfilmen inddeles i fire kategorier:

**1. Den historiske film** - hvor hele hændelsesforløbet er kendt og stort set alle elementer (arkiv, interviews, speak og lign.) kan klarlægges inden optagelsernes start. (Torben Skjødt Jensens *Min métier* om Carl Th. Dreyer; Chr. Braad Thomsens *Solskin kan man altid finde* om Morten Korch).

**2. Den arrangerede film** - hvor instruktøren i høj grad planlægger optagelserne (Jørgen Leths *Nye scener fra Amerika*, hvis hovedelementer er landskabsindfangninger og arrangerede tableauer med amerikanere: Steen Møller Rasmussens *2000*, hvor en 1-årig og en 99-årig, en 2-årig og en 98-årig osv., mødes i scenograferede tableauer).

**3. Den kendte ramme** - hvor tid og sted er givet mens forløbet inden for rammen ikke kendes. (Jørgen Leths *En forårsdag i*

*helvede* om cykelløbet Paris-Roubaix; Klaus Kjeldsens *Omkædningsrummet* om en gruppe drengefodboldspillere før og efter kampen).

**4. Det ukendte forløb** - hvor en person, et sted, en begivenhed er valgt men hvor hverken hændelses- eller tidsforløb er kendt (en lang række af Anja Dalhoffs film; Jørgen Flindt Pedersen & Anders Riis-Hansens *Drengene fra Vollsmose*, hvor to unge palæstinensere og deres skoleinspektør følges over et år).

I denne sammenhæng er det naturligtvis først og fremmest filmene i kategori 3 og 4, der er interessante, fordi de netop er defineret ved at følge det ukendte forløb. Fastlæggelsen af tid og sted i kategori 3 hjælper dog naturligvis meget. Jørgen Leth havde overværet talrige udgaver af Paris-Roubaix, garderede sig med et hav af kameraer og vidste hvor og hvem han (sandsynligvis) skulle følge. På samme måde er de begivenheder, som finder sted, og de roller drenge indtager i et omklædningsrum i forbindelse med en fodboldkamp, så repetitive at Klaus Kjeldsen gennem grundig research vidste, hvem han skulle koncentrere sig om og hvilke typer situationer, der ville opstå.

Filmene i kategori 4 repræsenterer den ultimative usikkerhed. Selv om f.eks. *Drengene fra Vollsmose* var bestemt til at følge en gruppe indvandredrenge i et skoleår, og et tidsrum dermed var besluttet, viste det sig at tidsfastsættelsen ikke gav mening, fordi det fortælle-mæssige forløb, hovedpersonerne gennemgik, ikke var defineret af skoleåret. Og tidsrummet er da heller ikke synligt i den endelige film. Denne type film repræsenterer så at sige dokumentarfilmens nerve og beslægtet barn har som bekendt mange navne:



Observational Cinema, Cinéma Vérité, Direct Cinema osv. hører alle til i denne kategori.

Et eksempel fra en film med et ukendt forløb, jeg aldrig glemmer, er den varme sommerdag i '97 da instruktør Andra Lasmanis, tonemester Iben Haahr Andersen og jeg – kun afbrudt af sporadiske skænderier - sad og stirrede tomt ud over Mongoliets forblæste stepper. I syv uger havde vi fulgt 9-årige Aligermaas liv, træning og personlige kampe frem mod de store årlige hestevæddeløb. Aligermaa havde, til vores store glæde, fået lov at ride den berømte træner Sodnoms hvide hingst i det første løb. Hun red den smukt og kraftfuldt og glemte alt andet end vindens susen og lyden af galoperende hestehove – til hingsten gik i stå og hun skamfuldt luntede over målstregen som nr. 42. Sodnom var rasende, Aligermaa knust og hun fik ikke lov at stille op i andet løb som tiltænkt. Der stod vi med en børnedokumentar, hvis pædagogiske klimaks var, at alt går galt til sidst, hvis bare man træner hårdt nok! Det var ikke, hvad vi havde forestillet os – og helt sikkert ikke forventningen hos de fire nordiske filminstitutter og tv-stationer, der havde finansieret 2,3 millioner. Vi var presset til at gennemføre en afgørende dramaturgisk diskussion under stort tidspres. Virkeligheden kunne og ville vi ikke gøre noget ved – hverken den der lå registreret på vores 40 ruller råfilm eller den, der lå foran os. Det vi filmede de næste to dage – med de sidste fire ruller råfilm - ville blive vores slutning. En slutning, der nødvendigvis skulle hænge sammen med den historie som lå gemt i syv ugers optagelser, hvis fokus var valgt i forventning om en anden slutning.

Det er naturligvis præcis det, der gør, at alle vi dokumentarister er fascinerede af

genren; ingen fortænkte plots men højdramatisk, uforudsigelig virkelighed. Mødet mellem virkelighedens dramatik og det udpluk, instruktøren vælger til at fortælle sin version af historien.

Situationen vil alle dokumentarister derfor også kunne nikke genkendende til. Frustration i forskellige varianter: historien som bliver en anden undervejs eller endnu værre, historien som bliver væk: "Da jeg startede optagelserne for to måneder siden – eller da jeg startede finansieringsarbejdet for to år siden! – var der nogle mennesker og nogle steder, jeg var fascineret af. I mellemtiden er der sket en masse uforudsigeligt - eller imod forventning en masse frygtelig forudsigeligt. Er det her overhovedet interessant og hvad skal jeg stille op med det?"

Den gode dokumentarfilminstruktørs fremmeste egenskab er derfor evnen til at vælge rette tid og sted. Evnen til at se, at her skal jeg blot være til stede med mit kamera, så vil en interessant historie udspille sig og "virkeligheden gå i kamrafælden," som Klaus Kjeldsen skriver. Franske Jean Rouch og de amerikanske Maysles-brødre – repræsentanter for Cinéma Vérité og Direct Cinema, som det hedder på hver sin side af Atlanten - skal nævnes som nogle af de ypperste indehavere af denne essentielle evne.

Men det er ikke nok. For også i de vidunderlige situationer, hvor den store fortælling udspiller sig i den velvalgte situation, skal valgene træffes så bevidst som muligt og må derfor have et grundlag at hvile på.

Dette grundlag kan kun være fortællingen, filmens dramaturgiske struktur.

**Den dokumentariske åbenhed.** Og dermed er jeg nået frem til, hvorledes vi bør forberede os til en dokumentarfilm. For at



kunne forholde os så åbne som muligt overfor den virkelige historie, filmen genfortæller. For ikke blinde og fordomsfulde at møde den uforudsigelige virkelighed, som rummer en vidunderlig rigdom af historier, der så langt overgår fantasiens skrivebordsfiktion.

Jeg mener at graden af åbenhed er ligefrem proportional med antallet af de beslutninger instruktøren har truffet på manuskriptplanet. Et valg i den hektiske, uoverskuelige optagefase kan kun træffes kvalificeret, når man ved, hvad det er man fravælger. Hvilket fortælemæssigt element den uforudsete begivenhed i virkelighedens fortælling erstatter i instruktørens fortælling. Eller endnu skarpere: Hvilken fortælling instruktøren skal erstatte den planlagte fortælling med. Manuskriptet er ikke alene betingelsen for at træffe beslutninger om, hvad der skal optages. Det er forudsætningen for det ultimative valg, at skifte fortælling undervejs.

Det giver naturligvis ikke mening at lave et manuskript til en dokumentarfilm uden tilbunds gående research. De ydre forudsætninger har aldrig været bedre. Det Danske Filminstitut har på årets budget afsat 2 millioner til manuskriptstøtte og 4 millioner til udviklingsstøtte. En stor del af udviklingsstøtten går til research, prøvefilmning, casting og lignende. 6 millioner til forberedelse, det er hvad mange lande længes efter at have i produktionstøtte! De økonomiske forudsætninger er til stede.

**Biograffilmen.** Jeg ser ingen objektive grunde til at dokumentariske fortællinger ikke lige så godt som de fiktive kan give fyldte biografale. Den gode dokumentarfilm er efter min mening oplevelses- og underholdningsmæssigt fuldt på højde med spillefilmen. Muligheden for dybde,

humor, spænding, identifikation, forførelse i fortællingen er ikke blandt de mange historiske grunde, der er til, at biograferne fuldstændig domineres af spillefilmen og stort set er forbudt område for dokumentarfilm. Men skal dokumentarfilmen for alvor bevæge sig fra oplysnings- til underholdningsbranchen, er det nødvendigt at arbejde langt mere målrettet med fortællingen.

Lad mig give et par eksempler, vel vidende at det er et meget overfladisk referat, som jeg beder om undskyld for:

Torben Skjødts Jensens spændende portrætfilm *Carl Th. Dreyer, Min métier*. Virkelighedens fortælling er naturligvis Dreyers liv. Skjødts fortælling er den underkendte kunstners kamp for accept af samtiden, så han kan komme til at lave film. Problemet i *Min Métier* er, at Dreyer opnår denne anerkendelse med *Ordet* og hermed kulminerer Skjødts fortælling halvvejs inde i filmen. Dreyers liv - og dermed filmen - fortsætter selvfølgelig men i et dramaturgisk antiklimaks.

Og Jon Bang Carlsens seneste film, *Portræt af Gud*, som i første halvdel er Carlsens søgen efter Gud og i anden halvdel et portræt af motherkillers' og childrenrapers' søgen efter Gud i et af Sydafrikas barskeste fængsler. Begge dele hårrejsende interessant men to forskellige film.

To eksempler på at når virkelighedens og instruktørens historier ikke falder sammen til én, så ryger dokumentarfilmens sjæl, denne unikke sammensmeltning, som for mig er hele grundlaget for kærligheden til genren. Så ryger indlevelsen og fordybelsen i en kunstners helstøbte værk. Og grunden er dramaturgisk.

Jeg tror, der er to fundamentale årsager til den manglende dramaturgiske grundighed indenfor dokumentarfilmen.



Den første er dovenskab. Jeg har tidligere kaldt det nødvendighed men de to er så nært beslægtede, at ordene næsten falder over hinanden. Jeg gør det med fare for at fornærme instruktørerne, som ved Gud er et hårdt arbejdende og underbetalt folkefærd, men det jeg referer til er 'Loven om nødvendighedens og dovenskabens omvendte proportionalitet'. Nødvendighedens pres er forudsætningen for at få os til at yde det ypperste. For guderne skal vide, at det at skrive et manuskript kan være et helvede. Det er svært, ensomt og en uendelig række af kassationer og omskrivninger. Hvis en film kan laves uden dette opslidende arbejde, hvorfor så skrive mere end nødvendigt?

Men det er selvfølgelig ikke det vigtigste. Den vigtigste årsag er, at den dokumentariske manuskriptforfatter skal yde et stykke arbejde, som med 100% sikkerhed skal laves om. Han/hun skal satse al sin energi, kreativitet og fantasi på et produkt, som med ufravigelig sikkerhed skal kasseres.

Det er så tæt på det umulige, at det ikke er et spørgsmål om faglig kunnen men om eksistentiel erkendelse. En fordring som jeg tror er umulig, hvis man opfatter manuskriptet og dokumentarfilmen som antagonistiske modsætninger - et uløseligt modsætningsforhold, hvor det er nødvendigt at vælge den ene eller den anden side i forholdet - og ikke som modsætninger, der er hinandens forudsætning.

Det hedder komplementaritet. Det forhold at to sider af en sag foruden at komplettere hinanden også udelukker hinanden. At to modsætninger er hinandens forudsætninger. Det er den filosofiske essens i Niels Bohrs kvanteteori.

**Bohrs kvanteteori.** Bohr levede fra 1885 til 1962. Som kvantefysikkens førende teoretiker blev han banebrydende indenfor

naturvidenskaben og formulerede teorier som bl.a. førte til nogle verdensberømte diskussioner med relativitetsteoriens grundlægger, Albert Einstein.

Bohrs fundamentale brud med den klassiske naturvidenskab var accepten af, at alt ikke kan forklares! En erkendelse som havde en aldeles rystende konsekvens: Tilfældighed er et element i naturbeskrivelsen! Det stred mod den naturvidenskabelige sjæl, mod naturvidenskabens grundlæggende stræben. Einstein var ikke begejstret.

"Gud spiller ikke med terninger," argumenterede han. "Man skal være varsom med at fortælle Gud, hvordan han skal opføre sig," svarede Bohr.

De erkendelsesmæssige og filosofiske diskussioner mellem fysikkens to store var naturligvis kun konklusionerne på den bagvedliggende årelange forskning. Som en sølle, inkarneret sproglig student fra forrige årtusinde her ydmygt skal forsøge at gengive.

Bohrs primære felt var atomet, den fysiske verdens byggesten og materiens mindsteenhed. Atomet er elektrisk neutralt. Dets kerne består af neutroner (elementarpartikel uden elektrisk ladning) og protoner (positivt ladet elementarpartikel). Kernen er altså positivt ladet. Elektronet (negativt ladet elementarpartikel) kredser om kernen i en bestemt energiafstand. Men elektronet bruger energi til at kredse og i takt med at det bruger - og dermed mister - energi, bevæger det sig ind mod kernen. Fordi det negativt ladede elektron frastødes mindre og mindre af den positive kerne, efterhånden som det taber energi. Til sidst må elektronet have opbrugt sin energi og blive opslugt af kernen. Ifølge den klassiske fysik bør atomet - som jo netop er defineret ved sin sammensætning af partikler med forskellig

ladning - derfor falde sammen. Atomet er ikke stabilt! Materien, altings stof, kolliderer!! Så langt så godt. Bortset fra at det ikke sker!!! Den fysiske verden er her jo på godt og ondt endnu. Elektronet fortsætter åbenbart sin kredsen.

Men hvorfor foretager elektronet ikke det sidste spring fra inderste bane ind til kernen? Fordi det ikke kan! Bohrs forklaring på, hvorfor naturvidenskaben måtte acceptere dette paradoks, var kvantet. Han mente, at elektronerne ikke langsomt bevæger sig i en spiralformet bane ind mod kernen i takt med at de afgiver energi, men at de tværtimod springer fra bane til bane. Og den energi elektronet afgiver ved (kvante)springet svarer til forskellen i energi i de to baner.

Atomere kan kun udsende eller optage energi (elektromagnetisk stråling) i bestemte, endelige mængder - kvanter. Kvantet er den mindst mulige mængde energi, altså en størrelse der forekommer i en udelelig mængde. Og elektronerne kan ikke afgive vilkårligt små mængder energi. Den sidste mængde energi, som er nødvendig for at elektronet kan opluges af kernen, kan ikke afgives, fordi den er vilkårligt lille. Hvordan elektronet springer, kan ikke beskrives, og hvorfor det ikke kan foretage det sidste spring, må accepteres. Skulle det nu være naturvidenskab?!

Men paradokset stikker tilmed dybere, vi har ikke nået afgrundens bund endnu. Atomets stråling er elektromagnetisk stråling – lys. Lys kan måles som et signal, der bevæger sig i tid og rum, altså en bølge. Men atomets elektroner udsender ikke *altid* denne magnetiske stråling og lyset kommer altså ikke fra de elektroner, som kredser omkring kernen men fremkommer ved overførsel af energi fra én stationær tilstand til en anden, og derfor er lysets farve - lysets frekvens - ikke

bestemt af elektronernes kredsløb men af energiforskellen mellem de to tilstande. Lys er dermed ikke bølger men består af partikler, der er stationære.

Elektroner både kredser og springer, og lys er både en bølge og en partikel. På samme tid en kontinuerlig, sammenhængende harmonisk bevægelse og en afbrudt, springende fremadskriden, hvor bevægelsen fra et punkt til et andet går via det givne punkts modsætning.

Det kan måles. Ganske vist med måleinstrumenter, der måler materien som *enten* bølge *eller* partikel. Da det er en fysisk modsætning, kan atomet jo ikke registreres som begge dele samtidig. Men når atomet først måles som bølge, er resultatet positivt. Og når det derpå måles som partikel, er det samme tilfældet.

### **Komplementaritet & erkendelse.**

Kvantemekanikken er denne grundlæggende måde at beskrive atomet på. Stoffet har dualisme. Bohr kalder det komplementaritet: Det forhold at to sider af en sag foruden at komplettere hinanden også gensidigt udelukker hinanden.

Essensen i Bohrs argumentation overfor Einstein var dermed at naturvidenskaben skulle stræbe mod forklaringen af alt, selv om det var en umulighed. For at søge mod forklaringen af næsten alt er en endnu større umulighed.

De filosofiske og erkendelsesmæssige følger af Bohrs forskningsresultater er enorme. Hvilket fik den ellers beskedne Bohr til at hævde at "hvis nogen siger han kan tænke over kvantefysik uden at blive svimmel, viser det blot, at han ikke har forstået noget som helst af det."

Det er blandt andet manglen på denne erkendelse, der får den unge generation til at gøre oprør mod den gamle. Fordi etableringen af egen tilværelsesforståelse bliver



nødt til at tage afsæt i et modsætningsforhold til den, den unge forlader. På det tidspunkt af livet må man nemlig definere sig selv som nyslået selvstændigt individ mere ud fra overbevisning end erfaring. Og det er kun erfaring, der kan få os til at acceptere, at eksistentielle modsætninger kun forudsætter valg på det givne tidspunkt og ikke er absolutte.

Det er omvendt den komplementariske erkendelse, som får det modne menneske til at turde søge tvivlen som den eneste konstruktive, menneskelige drivkraft. Som dog kun forbliver konstruktiv, hvis vi hele tiden forsøger at komme den til livs. Mennesker der tvivler på alt er jo trods alt kun en hårsbredde mere udholdelige end mennesker, der aldrig er i tvivl.

Og det er den samme erkendelse som får os til at søge lykken, selv om vi er os smerteligt bevidste, at lykken ikke alene er uopnåelig - andet end i partikulære øjeblikke - men uønskelig. Da verden - og menneskets stræben - ellers ville gå i stå. For lykken er jo kun lykke så længe den er en forhåbning og ikke en tilstand. Mennesker der er ulykkelige er jo trods alt kun en hårsbredde mere udholdelige end mennesker, der er lykkelige.

### **Komplementaritet & dokumentarisme.**

At arbejde med dokumentarfilm indeholder et sammenligneligt paradoks. Nogle modsætninger, som er indeholdt i selve definitionen af genren og dermed så gammelkendte, at vi dårligt orker at beskæftige os med dem. Men da de samtidig er genrens livskraft, er det mere et spørgsmål om at forny diskussionen end at droppe den.

Det tager udgangspunkt i det paradoks som knytter sig til den gamle diskussion om objektivitet. Når to kendsgerninger kan opstilles, hvorfor kan verden så ikke

beskrives objektivt? Fordi den ikke kan! Vi kan opstille en række kendsgerninger men ikke foretage det sidste spring fra opstilling af kendsgerninger til kendsgerningen. Dokumentarismens stringens er derfor ikke kendsgerningerne (det mindst mulige fakta, den udelelige mængde) men måden at ordne dem på, fortællingen. Ordningen af fakta må ske efter fortællingens stringens, da fortællingen ikke kan ordnes efter faktas stringens. Men hvis dette ikke sker i respekt for fakta, er det ikke dokumentarisme.

Dokumentarismen er dermed defineret af et komplementarisk paradoks. Hvis ikke den fastholder fremstillingen af virkeligheden i en form, så virkeligheden fremstår objektivt genkendelig for tilskueren, ophører det med at være dokumentarisme. Hvis kun instruktørens fortælling er åbenbar, er filmen fiktion. Når denne modsætning behandles antagonistisk ophæves den objektive fordring af sin egen umulighed og der er frit løb for instruktørens fremstilling. Eneste tilbageværende argument for at instruktøren skal fastholde en virkelighedsbeskrivelse, bliver dermed de etiske hensyn til de medvirkende. Men det er en helt anden diskussion! (Som nok også er mere relevant at føre i de kommercielle tv-stationers personaleblad end blandt filmbranchens dokumentarister, som kendetegnes af en meget høj etik).

Derfor er komplementaritet dokumentarfilmens omdrejningspunkt. De synlige udtryk for de komplementariske forhold er virkeligheden og filmmanuskriptet. Dokumentarfilmen består ganske vist af to fortællinger i tid og rum; bølger. Men i den velfungerende dokumentarfilm er kun det ene lag - virkeligheden - synlig som kontinuerlig fortælling - som bølge. Kun når fortællingen ikke fungerer har-

monisk åbenbares det andet lag – fortællingen. Eller rettere dens virkemidler gør. Jeg har altid fundet det stærkt irriterende, hvis en dokumentarfilm f.eks. har formået at engagere mig i hovedpersonens skæbne og instruktøren så trænger sig på med f.eks. en forklarende speak, en indførelse af sig selv i historien, en visuel fortolkning – drivende skyer, faldende efterårsblade. Eller den fiktive togszene i Braad Thomssens *Svend Åge Madsen - At fortælle menneskene*. Men når instruktørens fortælling går op i en højere enhed med virkelighedens, ophører den med at være til stede i tid og rum og findes blot som dramaturgisk klarhed; partiklen.

At den sande beskrivelse af virkeligheden ikke er mulig, skyldes dog ikke, at vi mangler evner til at beskrive den, men at den er alt for kompliceret. Ikke kun i sin totalitet men også ned i enkeltdelene. Kun i tilværelsens mindstedel – “hændelseskvantet” - findes den skinbarlige objektivitet. Men da dette blot er en teoretisk beskrivelse af tilværelsens mindste del, kan sandheden ikke bruges som struktureringsredskab, kun klarheden. Og klarhed er et subjektivt valg.

Håndværk bliver filmkunst, når den faglige kunnen udsættes for kunstnerens subjektive valg. Grundlaget for den dokumentariske filmkunst er instruktørens dramaturgiske valg.

**Fotografi & Tid.** Enhver kunststart har sin kerne. Reportagefotografiet har den tilsyneladende virkelighed til fælles med filmen og begge har derfor måttet kæmpe for overhovedet at blive anerkendt som kunstarter. En kamp som pågår konstant, fordi dagligdagens største forbrug af dokumentariske billeder er den journalistiske illustration, hvor billedet reduceres til en visuel gengivelse af ordet ud fra

devisen: Gentagelse fremmer forståelsen.

Fotografen Henrik Saxgren taler om det perfekte fotografi. Det er denne stræben der holder ham i gang, selv om han er sig fuldt bevidst, at det er en absurditet. For ham er det tæt forbundet til begrebet Tid. Han skriver i sin bog af samme navn:

At jeg skulle bruge 16 år på at erkende, at det er *det afgørende øjeblik* fanget midt i den uarrangerede virkelighed, der er fotografiets uudtømmelige kilde, er kun et eksempel på, at begrebet TID er nøglen til fotografiet.

Tidsfaktoren sætter sig igennem på alle niveauer i fotografiet.

Dét at bruge lang tid på at fastholde noget der sker inden for kort tid. Dét at bruge et langt liv på at gøre små øjeblikke uendelige. Dét at tro på, at ét af livets uendelige mængder af øjeblikke er vigtigt at bevare for eftertiden. Det er hele tiden *øjeblikket* målt i forhold til *hele livet*. Man kan sige, at fotografer må arbejde hårdt et langt liv for at være parat når det “guddommelige” øjeblik indtræffer. Øjeblikket, når den uarrangerede virkelighed træder op foran dig, så alt står lysende klart. Når det helt store *kaos* i en brøkdæl af et sekund afslører en orden. Når elementerne pludselig placerer sig i forhold til hinanden, så du nærmest tror, at det er Guds belønning.

Det er denne uendelige brug af tid for at nå det guddommelige øjeblik, der er fotografiets hemmelighed.

Kunstnerens nedslag i virkelighedens begivenheder er fælles for fotografiet og dokumentarfilmen. Men når begrebet Tid bliver så centralt for fotografiet, er det fordi fotografiet kondenserer en time, en dag, et liv til 1/125 sek. Forløbet – hvad der er gået forud for og hvad der sker efter fotografiets fastfrysning – sker i tilskuerens fantasi. Og selv om det også er et velkendt arbejdsredskab for filminstruktøren, at de stærkeste billeder er dem, tilskueren *tror* han/hun har set, arbejder filmen ikke med situationen men med forløbet.

**At stræbe mod det umulige.** Og virkelighedens kaos vil hele tiden føre til ændringer i de dramaturgiske valg, der skaber



dette forløb, da fortællingen ellers vil komme i modstrid med virkeligheden i stedet for at blive en fortolkning af denne. Derved skabes interferens (gensidig indvirkning). Det er ikke muligt - og derfor heller ikke ønskeligt - at sige om det er fortællingen, der skaber virkelighedsfremstillingen eller virkeligheden der skaber fortællingen.

Skabelsen af en dokumentarfilm sker i kvantespring, den dannes ved overførsel af energi fra virkeligheden til fortællingen. Fra én stationær tilstand - erkendelsen af virkeligheden - til en beslutning om fortælling. Som fører til erkendelsen af en anden virkelighed, som ændrer fortællingen.

Det vanskelige ligger i at hengive sig til absolut stræben mod begge stationære tilstande, når man samtidig må erkende at den ene tilstand hele tiden afløses af den anden. At man hele tiden må ændre den dramaturgi, man har skabt da erkendelsen af virkeligheden - hvis man er tilstrækkelig åben overfor denne - hele tiden vil ændre fortællingen. At stræbe fuldt og helt mod det uopnåelige. Ja netop at finde styrken til at stræbe, *fordi* målet for denne stræben, er uopnåeligt.

Konstant at stræbe mod at strukturere en virkelighedsfremstilling, som må korrigeres af virkeligheden. At kombinere absolut åbenhed med absolut beslutsomhed.

Det er et indiskutabelt faktum, at filmkunst skabes på lige så mange måder, som der er kunstnere. Filmhistorien viser med al ønskelig tydelighed, at der er uendelig mange veje til mesterværket.

Mit ydmyge formål med denne artikel har været at fremme en bevidst stillingtagen til det, jeg opfatter som kernen i den dokumentariske filmkunst. Og at arbejde med den på en måde, så vi så tidligt som muligt foregriber værket.

Det tiltalende ved at skrive historien helt igennem i manuskriptfasen er tilmed, at det er det eneste sted, hvor fantasien har frit spil, der er ingen produktionsmæssige begrænsninger. De kommer naturligvis sidenhen, men så kan de reduceres til teknisk og økonomisk mulige løsninger på den frie fantasitøjlesløshed - i stedet for omvendt.

Klaus Kjeldsens arbejdsmetode med *Omklædningsrummet* var at skrive et detaljeret manuskript - med nogle klare ændringer i den endelige film til følge. Andre vil gøre det på en anden måde. Med fremkomsten af de billige DV-kameraer og f.eks. Filminstitutets forøgede bevilling til forberedelsesfasen er det dokumentariske kvanteskript måske visuelt i stedet for skriftligt. Ikke mindst aktuelt for de instruktører som skriver som en brækket arm.

Og det kunne måske være næste skridt: Hvordan ser dokumentarfilmens kvanteskript ud?

P.S. Sodnom forbarmede sig, Aligermaa fik lov at ride hans brune hoppe i det afsluttende løb og red en flot fjerdeplads i hus. Det umusikalske stævneorkester spillede, Sodnom fik sit diplom, publikum klappede og Aligermaa og hendes mor red bort med ranke rygge mod den nedgående sol. Der var ikke et øje tørt.