



Figurgalleriet fra filmen *Chicago 10* (2007, Brett Morgen). Filmen handler om Chicago-optøjerne i 1968 og deres følger. Store dele af filmen består af animerede dramatiseringer i rettergangen mod de anklagede – baseret på de historiske retsreferater.

Leve den animerede dokumentar

Et ideologikritisk blik på en genre i eksplosiv vækst

Af Paul Wells

For mere end ti år siden skrev jeg et essay med titlen ”The Beautiful Village and the True Village”¹, der beskæftigede sig med fænomenet ’animeret dokumentar’ og forsøgte at skabe en definition af det.

På dét tidspunkt antog animerede dokumentarfilm udpræget selvbevidste og demonstrative former, selv om man kan argumentere for, at selve fænomenet ikke var nyt; eksempler optræder gennem hele

animationsfilmens historie. I dag, nær udgangen af 2000-tallets første årti, produceres der animerede dokumentarfilm i en næsten eksponentielt stigende kurve, så tidspunktet må være inde til at betragte fænomenet på ny og tage højde for dets nutidige kontekst og vækstbetingelser.

Et vigtigt afsæt for den følgende diskussion er et udsagn, som filmkritikeren Midhat Ajanovic kom med på en festival for nylig. Han spurgte, hvorfor jeg holdt fast i begrebet 'animeret dokumentar' i en tid, hvor animationen ikke længere fremstår som en distinkt form – i den digitale tidsalder er det nærmest blevet et grundprincip at bruge CGI-effekter også i *live action*-film. Ajanovic argumenterede for, at man i det mindste så burde tale om 'dokumentarisk animation'.

Jeg vil gerne argumentere for at holde fast i udtrykket 'animeret dokumentar' – med betoning af, at her er der hverken tale om, at dokumentaren annekterer en ny form (animationen), eller at animationen tilpasser sig en eksisterende genre (dokumentaren). Skønt jeg altid selv har anset animation for at være filmens primære sprog (også de tidligste legetøjs-zoetroper, filmmediets forgængere, var jo funderet på enkeltvist skabte billeder), vil jeg gerne her slå et slag for betydningen af animationens *formmæssige* særegenhed, altså dens udtryk. Det er for mig at se det, der giver dokumentargenren nyt liv, 're-animerer' den. Jeg vil også hævde, at animeret dokumentar besidder egenskaber, som gør, at man ikke uden videre kan slå den i hartkorn med dokumentarfilm over en bred kam. Denne artikel er et forsøg på at underbygge påstanden.

Lad mig til en begyndelse påpege præmisserne for diskussionen. Jeg antager følgende:

- Animation er en *form*, der har sit eget udtryk, sit eget 'sprog'.
- Dokumentarfilm er derimod en *genre* med egne koder og konventioner.
- Dokumentarfilm søger at skabe virkelighedsrepræsentationer, hvorimod animation *udfordrer* eller *undersøger* virkelighedsrepræsentationer.
- Skønt dokumentarfilmen direkte eller indirekte kan siges at gøre krav på objektivitet eller 'sandfærdighed', har den *altid* været subjektiv og afsenderforankret.

Her antydes nogle af de interessante aspekter, der kommer til syne, når animation og dokumentar bringes sammen og bliver til et hele. Grundlæggende kan man sige, at animationens særegne sprog lægger nye alen til dokumentarens genrekonventioner; animationen er med til at redefinere dem. Det gør den, fordi den går et skridt videre end registrering og rekonstruktion og hinsides den 'realistiske' repræsentations koder og konventioner. Den er på den måde med til at undersøge og udfordre de antagelser, der ligger til grund for traditionelle virkelighedsrepræsentationer – antagelser af både begrebsmæssig, æstetisk og ideologisk karakter.

Animationen kan på den måde være med til at blotlægge den 'usandhed', der ligger indbygget i dokumentargenren, nemlig hævdelser af en 'objektivitet', der igen garanterer autenticitet. Som nævnt er dokumentarfilmen, ligesom alle andre filmformer, af natur subjektiv og knyttet til sin afsender; den er *skabt*. Denne konstatering indebærer ikke, at en skelnen mellem 'fiktion' og 'fakta' bliver meningsløs. Med et lån fra dokumentarteoriens faderskikkelse, John Grierson, kan man sige, at 'fakta-film' hviler på en kreativ bearbejdning af noget 'virkeligt' – men at

denne 'virkelighed' ikke nødvendigvis er af fysisk eller social karakter; at den også kan være psykologisk eller følelsesmæssig.

Her får vi en tidlig indikation af, hvordan animationsfilmens 'fiktionsagtige' og 'subjektive' vokabularium kan komme dokumentarfilmens og realisme-traditionens såkaldt 'objektive' dagsorden i møde. Det sker ved, at animationen sætter spørgsmålstegn ved selve 'realisme'-princippet og dets konstruktion.

Erfaringens menneskelighed. Nogle vil indvende, at dokumentarfilm i dag er blevet hybridiseret så meget, at man dårligt kan bruge den som samlebetegnelse længe – og at 30'ernes ideologiske fundament for dokumentarfilmen (dens opdragende sigte) er afløst af et mere diffust billede. Ikke desto mindre vil jeg hævde, at den etablerede model for virkelighedsrepræsentation inden for dokumentarisme er relativt snæver. Den er formet af forskellige traditioner (biografi, selvbiografi, historieskrivning, filmiske fortælleformer og æstetik m.fl.), og den overholder koder og konventioner for, hvordan man visualiserer narrativer, der har med årsager og virkninger at gøre. Dette gælder ikke kun den

klassiske fiktionsfilm, men også dokumentarfilmens traditionelle fortælleformer.

Den animerede dokumentar har typisk den effekt, at den påpeger, at 'virkeligheden' er langt mere kompleks, end disse konventioner og koder lader ane. Dermed sætter den også indirekte vores gængse opfattelse og forståelse af samme virkelighed til debat. Animationen peger på, at ethvert aspekt af det at lave billeder – både hvad angår processens fysiske, æstetiske, tematiske og dramatiske dimension – rummer valg, der kan sættes til diskussion. Valg, der ikke uden videre kan siges at udgøre (om)strukturering af billedet af den såkaldte virkelighed, men som snarere udgør en form for subjektforankret genkaldelse af samme.

En meget brugbar måde til at forstå, hvordan animation kan siges at række ud over den klassiske historiefortællings rammer og gribe fat i virkeligheden, finder vi hos videokunstneren Tom Sherman. Han ser animation som "en konkret proces, hvorigennem der konstrueres registreringer af mentale erindringer."² Anskuet på denne måde kan man sige, at animationen både favner det materielle og det emotionelle aspekt af den menneskelige erfaring – såvel som kreative praksisser. Vigtigst af alt kan en sådan tilgang henlede opmærksomheden på, at vi som mennesker ikke altid føler os sikre på, hvilket virkelighedsniveau, vi oplever; til tider vil forskellige niveauer ligefrem støde sammen.

Dette fænomen kan siges at være særlig udtalt, når grænsen mellem erindring og virkelighed bliver udflydende. Et godt filmeksempel ser vi i Ari Folmans *Waltz With Bashir* (2008), der sin animerede form til trods rummer en reel dokumentation – nemlig af minder om og konsekvenser af krigen i Libanon i 1982. Hovedpersonen er Ari Folman selv, der bevæbnet med båndoptager opsøger en psykolog og dernæst

Waltz with Bashir (2008, instr. Ari Folman).



sine israelske delingskammerater for at få afklaring på, hvilke oplevelser det er, der spøger i en vens drømme om rabies-gale hunde i gaderne. Man kan kalde filmen for en revisionistisk krigsfilm, idet den lader en række virkelige personer 'genkalde' sig massakrerne i Sabra og Shatila – genkaldelser, der ikke kan siges at tilhøre det fiktives domæne, selv om de ofte afspejler divergerende erindringer om de samme hændelser. Nogle mener f.eks. ikke at have været sammen med soldaterkammeraterne i vandkanten den nat, da granaterne regnede ned over flygtningelejrene. Andre kan uden tøven bevidne, at samme soldater var til stede. Fælles for de fleste er, at begivenhederne står i et uvirkeligt skær.

Det, at personerne er animerede i stedet for filmede, gør, at vi som seere bliver opmærksomme på den repræsentationsproces, der uundgåeligt er involveret, når en subjektiv erfaring omsættes til billeder eller formidles på anden form. Processen er jo ingeniørlunde naturskabt eller neutral; den er formet af de sociale, kulturelle, fysiske, lovgivningsmæssige, religiøse og politiske mønstre, vi indgår i. Det er disse mønstre, som definerer rammerne for, hvad der betragtes som 'virkeligt'. Hvor dokumentarfilmen (i lighed med propaganda, reklamefilm, infotainment, oplysningsfilm og andre fakta-fortælleformer) generelt kan siges at stræbe efter at nedtone sin konstruerede karakter – dvs. afleder opmærksomheden fra, at den rummer bevidste fravalg, spiller på følelserne, rummer målrettede gentagelser af kernebudskaber og helt grundlæggende antager en autoritativ attitude – har animationen den modsatte virkning. Animationen er i sin essens illusionisme, og netop fordi den så indlysende er *kunstig*, kan den tjene til at afdække nogle af de repræsentationelle praksisser, vi betragter som naturlige eller

'objektive'. I en vis forstand er det således ikke dokumentaren, der bør kaldes 'transparent', men animationen – thi den dølger ikke det forhold, at den er en konstruktion (ligesom al anden dokumentarisme er det).

Studier i relativitet. Da jeg tog et friskt blik på mit gamle essays fire hoveddefinitioner af, hvad animeret dokumentar er, havde jeg i en vis udstrækning forventet, at tiden var løbet fra dem, at de var blevet overflødige. Udviklingen af nye genreformater og -hybrider har det jo med at trodse kategorier, der rummer bare den mindste form for essens-tænkning. Men faktisk viste de fire punkter sig fortsat at være relevante og gyldige – og de er værd at kalde frem igen, nu set i lyset af en række nyere eksempler. Man må dog også konstatere, at den animerede dokumentarfilm har gennemgået en betydelig udvikling i mellemtiden, så den følgende analyse går også nogle skridt videre end mine definitioner i forsøget på at beskrive genrens særlige kvaliteter, når det handler om at sætte personlige erfaringer i en ny kontekst.

Jeg vil gå så vidt som til at sige, at den animerede dokumentarfilm giver os nogle konkrete redskaber til at imødegå den relativisme, som den postmoderne tidsalder har kastet os ud i. Tilfældighed og relativitet er netop i denne æra blevet normsættende. Betoningen af, at en forfatter eller instruktør står bag et givet værk, er vigende; både i postmodernismen og i postmoderniteten som tilstand sættes publikum som den uomgængelige og endelige skaber af betydning. Affekt og betydning er socialt og kulturelt bestemte konstruktioner, lyder credoet, og dermed kommer relativiteten igen i fokus.

På dokumentarfronten kan man på et generelt plan sige, at denne attitude inviterer filmskaberer til at fralægge sig socialt



Richard Robbins' *Operation Homecoming: Writing the Wartime Experience* (2007) rummer essays skrevet af amerikanske soldater udsendt i Irak og Afghanistan. Mens beretningerne læses op, veksler billedsiden mellem at komplementere og understøtte lydsiden. Enkelte sekvenser er animeret.

ansvar; med relativiteten som alibi bliver det alt andet lige nemmere at gå let hen over ideologiske kampe og spørgsmål vedrørende magtforhold og hierarkier.

Animationen kan som udtryksmiddel, netop i kraft af sin indlysende kunstighed, sætte fokus på eksistensen af sådanne konflikter – og sætte den skabende kunstner i centrum igen. I og med at skaberen af den animerede dokumentar både kautionerer for de skildrede hændelser og tager synligt ejerskab af fortolkningens form, påtager han sig et personligt og socialt ansvar.

Et radikalt eksempel er canadiske Pierre Héberts *Special Forces* (2006-07), der fokuserede på de børn, der omkom under Israels invasion af Libanon i 2006. *Special Forces* er et multimedie-projekt, der bl.a. inkluderer animeret dokumentar. Hébert opførte bl.a. under Irtijal-festivalen i Beirut i 2007, hvad han kalder en improviseret 'live animations-performance'. En række klip fra tv-reportager blev her aktiveret ved hjælp af *gamepads* (der bruges til styring af figurer i computerspil), mens Hébert ved

hjælp af en elektronisk tegneplade simultant lagde et tekstuel lag oven på billederne, nemlig skitseprægede konturtegninger. Der er for så vidt masser af øjenåbnende drama til stede i det dokumentariske grundmateriale, men performancen tjener ikke primært til at betone disse aspekter. Snarere er målet at betone samspillet mellem teknologi og repræsentation – og måske mest fundamentalt forholdet mellem menneskelig handling og samfundsmæssig konsekvens.³

Fordringer om aktiv deltagelse, set som en demokratisk 'borgerdyd', bør naturligvis betragtes differentieret, alt efter hvilken formidlingsform, der er i fokus. Det er eksempelvis ikke krav, man kan fremsætte over for fiktionsskabere, der har fantasi og fortællekunst som arbejdsfelt. Og dokumentarfilmmagere, der bruger *live action*, vil nok hævde, at den fotografiske optagelsesform som sådan siger noget om fænomener i verden – og at den dermed kan siges at udfylde en samfundsmæssig rolle. Min pointe er, at skaberen af den animerede dokumentar på implicit vis tydeligere påtager sig såvel kunstner- (eller animator-) som borgerrollen.

Samspillet mellem lyd og billede er indlysende nok fundamentalt for den animerede dokumentar. Interviews, vidneudsagn, on-location-lydoptagelser til eftersynkronisering og reallys-optagelser – disse størrelser kan siges at udgøre den klassiske dokumentarfilms lydlandskab, og billedsiden tjener som oftest til at understøtte dem. I den animerede film er de visuelle referencer til omtalte personer og hændelser taget bort, og betydningen hviler i langt højere grad på den måde, kunstneren er gået til visualiseringen på.

Dennis Tupicoffs kortfilm *His Mother's Voice* (1997) demonstrerer, præcist *hvor* magtfuld manipulationen af billedperspek-

tivet er. På lydsiden hører vi et radiointerview med en mor, hvis søn er blevet dræbt af skud. Vi hører hendes fortælling to gange – men synsvinklen og stilen er forskellige. I den første del følger vi moderen i løbet af den skæbnsvangre aften, mens hun først hører rygterne om en ulykke, så vender hjem og får de sørgelige nyheder. I den anden er vi inde i moderens stue; hun fortæller her sin historie i et fingeret live-setup. I første del er tegnestilen enkle konturtegninger, i den anden er det fragmenterede blyantskitser med skyggenuancer. Begge dele i øvrigt lavet med rotoscoping-teknik (dvs. *live action*-optagelser er brugt som kalkerpapir), og begge er dramatiseringer, idet lydsiden består af selve det autentiske radiointerview, som inspirerede instruktøren til filmen. Dennis Tupicoff siger om målet med filmen:

Ved at vise to af de mange mulige points-of-view, der kunne ledsage Mrs. Kathy Earsdales stemme, skulle filmen gerne åbne for, at publikum forestiller sig endnu andre. Jeg håber også, at hver enkelt blandt publikum skaber sin egen reaktion på hendes smerte.⁴

Meta-kritisk potentiale. Hvor dokumentarhistorien har været båret af en betoning af *det virkelige* i et givet værk (og dermed en nedtoning af selve medieringen), hvilket har sat afsløringen og kritikken af sociale forhold i centrum, er målet i animerede dokumentarfilm gennemgående et andet: at betone, hvordan det skabende individ forstår og formidler sine erfaringer. Hvor den traditionelle dokumentarfilm implicit betror den konstruerede 'tekst' den opgave at lade 'sandheden' stå klart frem, antyder den animerede dokumentarfilm i sin umiddelbare fremtoning, at alle repræsentationer af virkeligheden er farvet af synsvinkel og kontekst samt af forhold vedrørende ejerskab og kontrol (personligt,

politisk og økonomisk). Begge de to dokumentarformer har således en samfundsmæssig funktion, men hvor førstnævnte fortrinsvis tillægger skaberen 'usynlighed' (den afbildede virkelighed tager fokus), går sidstnævnte den modsatte vej: Skaberen bliver 'synlig' i sin bevidste nyfortolkning af etablerede repræsentationsformer inden for både dokumentarfilmen og animationsfilmen.

Dette kan ses som et skred i, hvad den dokumentariske værdi består i – det visuelle vidnesbyrd flytter sig fra det sociologiske til det personlige domæne. Dette skred i retning af det personlige har dog den væsentlige implikation, at det sætter spørgsmålstegn ved mange af de indgroede forestillinger, der bærer (og bæres af) de etablerede formater inden for den sociologisk orienterede dokumentarfilm. *Cinéma vérité*, 'fluen på væggen'-dokumentaren, den personlige rejsefilm og den interviewbårne dokumentar har det til fælles, at de ofte har påberåbt sig en sandhedsværdi med henvisning til deres *form*. Animation gør det modsatte: med sin betoning af illusionismen undergraves formen som garant for noget som helst. Man kan kalde det en meta-kritik af den dokumentariske metode, samtidig med at den animerede dokumentar kan diskutere samme emner, som *live action*-dokumentarfilmen kan. Kunstneren/animatoren får her et sæt retoriske og refleksive værktøjer, der virkelig kan siges at have frisættende potentiale.

Da jeg diskuterede animeret dokumentarfilm i mit oprindelige essay, betonedes jeg ikke afsender-aspektet i samme grad som nu. Mit mål var dengang at etablere nogle genremæssige modeller, som kunne bruges til at definere forskellige aspekter af den animerede dokumentar – både så de forskellige stadier af genrens udviklingshistorie stod klarere frem, og så man kunne



Signeret tegning fra *The Sinking of the Lusitania* (1918, instr. Winsor McCay).

få indtryk af de varierende bagvedliggende ideologier.

Den 'imitative' modus. Det, jeg kaldte for genrens 'imitative' modus, tager således afsæt i etablerede koder og konventioner fra newsreel-film, propagandafilm, rejsefilm, 'fluen på væggen', ekspert-interviews etc. Når træk fra disse undergenrer blev omsat til animeret form, har det historisk set oftest været med parodisk eller kritisk sigte (altså hvor metoden i den 'klassiske' dokumentar har stået for skud) eller som kompensation for, at specifikke personer eller hændelser ikke var blevet indfanget

fotografisk. Denne mangel på materiale har i det hele taget spillet en væsentlig rolle for genrens opståen og udvikling. Winsor McCays *The Sinking of Lusitania* (1918) og Disney-studiets *The Living Machine* (1955) var blandt de eksempler, jeg nævnte i min tidligere artikel – film, der åbenlyst låner fra eksisterende konventioner for, hvordan reportager og oplysende fremstillinger ser ud.

De senere år har udviklingen af foto-realistiske computereffekter medført, at dokumentarer af næsten enhver afstøbning har kunnet skabes uden brug af realoptagelser. BBC's *Walking with Dinosaurs* fra

1999 er et godt eksempel: en natur-serie med forhistoriske dyr og miljøer, hvor den konkrete udformning – skønt baseret på historiske data og seriøs forskning – mildt sagt må kaldes spekulativ. I 2005 lavede BBC produktionen *Hiroshima* med bl.a. en rekonstruktion af selve atombombesprængningen fremstillet med en uhyggelig grad af autenticitet af animationsfirmaet Red Vision. Er denne foto-realistiske, computerskabte rekonstruktion mere overbevisende, mere sigende, end tidligere skildringer af A-bomben som Renzo Kinoshitas hånd tegnede *Picadon* (1978) eller Minoru Maedas *The Sun Was Lost* (2005)? Dette spørgsmål og dets implikationer vil jeg vende tilbage til.

Den 'subjektive' modus. Den lige nu måske stærkeste gren på den animerede dokumentarfilms stamtræ er den, jeg har valgt at kalde den 'subjektive' animerede dokumentar, som den før omtalte *His Mother's Voice* er et eksempel på. Typisk består lydsiden af interviews, som billedsiden med udstrakt grad af frihed fabulerer over. Disse film bringer ofte fortællinger til torvs, som kan kaldes alternative i social eller kulturel forstand. Men vigtigere er det, at de betragter erindringen som en faktor, der kan knytte bånd eller skabe forståelse mellem mennesker.

Et godt eksempel er svenske Jonas Odells *Aldrig som första gången!* (2006), hvor fire personer af forskellig alder og baggrund fortæller om deres første seksuelle oplevelse i varierende grader af pinlighed. Imens bringes udsagnene til live i et stiliseret, animeret billedunivers, der antager ny form fra historie til historie, men altid bevarer interviewpersonernes anonymitet.

På tilsvarende vis fungerer Sheila Sofians *Survivors* (2005), der beretter om

hustruvold og kvinder, der ender på gaden. Instruktøren har sagt om teknikken indvirkning på publikum:

En bestemt ting, som mange har sagt til mig, er, at de nok ville have bedømt de interviewede på udseendet, hvis filmen var lavet som *live action*-dokumentar. Sådan en vurdering er de forhindret i at lave i tilfældet *Survivors*, fordi man aldrig ser de personer, der taler. Og det fik publikum, siger de selv, til at få en større grad af medfølelse med personerne, end de ellers ville have haft.⁵

At en sådan 'kunstigt skabt empati' dog også kan tage overhånd, er Sheila Sofians foregående film, *A Conversation With Haris* (2002), et godt eksempel på. Filmen benytter stemmen af en elleve-årig dreng, Haris, som fortæller om sine oplevelser under krigen i Bosnien – særligt om hans bedstemors død. Autenticiteten er igen stærk, og antikrigs-budskabet tilsvarende vægtigt, men flere mente, at det at bruge et barn som fortæller alligevel var at gøre filmen for emotionelt intens⁶. I reaktionen ligger måske også den implicite vurdering, at filmen var for 'farvet', og at dens troværdighed som virkelighedsudsagn var meget afhængig af modtagerens politiske ståsted.

Den store styrke ved den 'subjektive' animerede dokumentar er, at den sætter individuelle, ofte naive historier i centrum; de skaber alternativer til den sociale og politiske histories 'store fortællinger'. De er ofte fulde af overraskende observationer, rejser spørgsmål og dyrker en aktiv opsøgen af viden eller indsigt. I selve deres 'søgende' natur udfordrer de ofte omverdens skråsikre viden, i yderste instans selve det forhold, at man kan tale om 'autoriserede' fakta.

Den 'fantastiske' modus. Hvad jeg kalder den animerede dokumentarfilms 'fantastiske' forgrening eller modus (det skal understreges, at disse kategorier ikke lader



Fire almindelige mennesker fortæller om deres seksuelle debut i *Aldrig som första gången!* Sådan illustreres en af dem (2005, instr. Jonas Odell).

sig afgrænse skarpt og ofte overlapper), er derimod optaget af at transponere virkelige hændelser og historier til en ikke-realistisk kontekst. Den 'fantastiske' animerede dokumentar benytter sig af f.eks. surrealistiske eller ekspressionistiske udtryksformer; den skaber med fuldt overlæg alternative universer. Det dokumentariske udsagn i disse værker består i, at de konstruerede verdener tjener som kommentar til eller metafor for samfundsmæssige forhold, der er virkelige nok. Mit kongeeksempel i det oprindelige essay var tjekken Jan Svankmajers *The Death of Stalinism in Bohemia* (1989), men Rao Heidmets *Life Stories* fra 2007 er et mindst lige så godt eksempel. *Life Stories* beskriver Estlands moderne historie i et billedunivers, der dårligt kunne være fjernere fra de historiske rammer: Hændelser er gengivet i barnlige tegninger

på en skiftende himmelbaggrund. Uskyldigheden i den valgte repræsentationsform sætter den brutalitet og de usle kår, esterne i fortællingen er underlagt, i stærkt relief. Men samtidig tjener den til at holde filmen i en tone af naiv optimisme, en uspolerethed, der tjener som forstærkende spejl for den underliggende fortælling om national identitet.

Filmen bruger individuelle stemmer (på den måde kan den også siges at tære på den 'subjektive' films register) i form af vidnesbyrd fra estere om det liv, der ændrede sig dramatisk fra fredstraktaten med Sovjetunionen i 1920, over annekteringen og senere nazisternes okkupation, frem gennem Den Kolde Krig til Murens fald og tiden efter 1991-uafhængigheden. Det er små, overraskende fortællinger, der tilsammen skaber denne nationale kronike. Rus-

siske soldater griber til vold efter at have rørt ved noget, de aldrig har set i hjemlandet – et elektrisk hegn. Estere rækker respektfuldt deres hatte i vejret eller synger nationalistiske sange i stilfærdig protest, mens deres venner bliver deporteret. Borgere på sultegrænsen parterer en hest, der er blevet blæst over muren fra en zoologisk have under nazisternes bombardementer.

Hvor surrealistiske og groteske sådanne scener end virker, så udfylder de huller af historisk viden; de bidrager med dokumentarisk materiale, hvor der intet var. Filmen bliver således også i sin form, i sin *forskellighed* fra vante dokumentariske narrativer, en påmindelse om konsekvenserne af at 'miste sin historie'.

Life Stories og beslægtede værker⁷ bøjer på samme tid dokumentariske konventioner og animations-konventioner, mens de fremstiller virkeligheden på en form, som ikke lader sig verificere. Man kan bruge udsagnene, hvis man vælger at tro på dem. Her blandes biografisk historieskrivning med myte, erindring og reportage; her bruges ingen kræfter på at fremhæve 'fakta' eller tilgrundliggende bevismateriale. Man kan se dem som et forsvar for retten til at udfordre den gængse historieskrivning, om det så indebærer kontrafaktiske teorier eller 'virtuel' historieskrivning.

Den 'postmoderne' modus. Dette åbner naturligvis for endnu mere legesyge udgaver af den animerede dokumentar. Måske netop derfor tiltrækker genren åbenbart den slags dokumentarister, der beskæftiger sig med udpræget spekulative og aparte perspektiver.

Tag nu f.eks. Paul Vesters *Abductees* (1994), en beretning om folk, der mener at være blevet midlertidigt bortført af aliens. Disse menneskers udsagn fremføres ofte med indædt overbevisning, og emnet er i

sig selv et oplagt fænomen at udforske med dokumentariske redskaber; selve alien-diskursen er jo et (sub)kulturelt fænomen med betragtelig udbredelse. Omvendt er der ingen tvivl om, at netop manglen på solide beviser gør, at denne gruppes aktive gøren krav på 'sandheden' uvægerligt inviterer til en komisk fremstilling af dem. Animationen har i sådanne situationer en helt særlig funktion, fordi den trækker fokus væk fra netop de 'hårde fakta' – f.eks. ufo-fotos, hvis indhold og autenticitet er blevet diskuteret længe og ivrigt, og som ikke rigtigt har rokket ved den fundamentale grøft mellem *believers* og *non-believers*. På den måde får den animerede dokumentar flyttet fokus fra noget, som virkede så fundamentalt 'uvirkeligt', at det måske har blokeret for skeptikernes evne til at kaste friske blikke på udsagnene. Det gør ikke udsagnene om ufoernes eksistens mere eller mindre sande, men det gør udsagnene lettere tilgængelige.

To yderligere eksempler, der hver især går i andre retninger, er her på sin plads. *The Natural Life of an Alien* (2003) er et do-

Elektronik-dele er muteret til insekter i den animerede mockumentary *Order Electrus* (2006, instr. Floris Kaayk).



kumentarisk forsøg på at undersøge, hvad chancen for livs opståen i det ydre rum er. Velkendte biologiske og astronomiske data og begreber søges omregnet og overført, og animation tages i brug til at visualisere, hvordan disse 'aliens' i så fald må formodes at tage form. Her taler vi ikke om de menneskelignende rumvæsener, som *X-Files*-fortællinger og Roswell-konspirationsteoretikere synes at foretrække. Eksperterne i dette tilfælde er nemlig ikke folk, der er blevet bortført, men cremen af molekylærbiologer og andre forskere. Og de typer af liv, de peger på som de mest sandsynlige på andre planeter, minder mest af alt om planter og havdyr med abstrakte former. Her er det miljø og overlevelsesmekanismer, der sætter dagsordenen, ikke antropomorfe tendenser.

I sidste ende er det dog, al videnskabeligheden til trods, idéerne og forestillingsevnen, der mere end noget andet 'dokumenteres' i filmen, thi 'virkeligheden' er jo i dette tilfælde en højst uverificerbar størrelse. Den er ikke båret af 'hvem-hvad-hvor'-impulsen som i de historisk engagerede film nævnt ovenfor, men af en 'hvad-nu-hvis'-impuls. Det nye er, at den fotorealistiske animation gør det muligt at skabe en alternativ virkelighed, hvor bevisførelsen så at sige har sine egne regler og rammer for validitet – filmens tilgang er i den forstand udpræget postmoderne (jf. min indledning). Kigger man på niveauet over det bogstavelige, kan man sige, at *The Natural Life of an Alien* handler lige så meget om menneskets ubetvingelige lyst til at skabe science fiction – med tryk på fiction. Og dermed indirekte også om filmmagerne bag filmen, og om deres metoder, som om den strengt videnskabelige holdbarhed af de anvendte argumenter.

I logisk forlængelse heraf kan vi kaste et blik på hollandske Floris Kaayks kortfilm

Order Electrus (2005). Her er det naturdokumentarens greb og ikke mindst klichéer, der hudflettes kærligt. Filmen beskriver, hvordan forfaldne industriområder i Tyskland er blevet hjemsted for enestående eksempler på naturlig tilpasning: Efterladte smådele af elektronik antager organiske former, nærmere betegnet insektform! "En wire-kondensator-han er tiltrukket af en hun," hedder det bl.a., hvorefter vi ser en højst livagtig dingnot med ståltrådsfølehorn tage på parringsjagt. Selve parringsakten kulminerer i en elektrisk strømudladning, da hanstik møder hunstik. Andetsteds møder vi et edderkoppe-lignende væsen, der med sin stærkstrøms-brod lammer byttet, hvorefter det 'afmonteres'. Vi er med andre ord i en magisk verden af industrialiseret natur.

Kaayk bruger den fra andre naturfilm så velkendte 'voice of God'-fortællerstemme, som gennem dokumentarhistorien ofte har tjent til autoritetsskabelse og sandhedshævdelse. Her er vi naturligvis ovre i mockumentaryens pastiche.

Den 'postmoderne' animerede dokumentar er karakteriseret ved, at dens mål ikke er at sige noget videre om samfundet; den søger ikke at dokumentere forhold, der kan gøre os til mere informerede borgere. Snarere kaster den sig ind i en legende undersøgelse af, hvad 'sandhed' er, når den ligger hinsides vore epistemologiske kategorier. Dokumentarformen er 'bare' noget, den bruger til formålet.

Den frejdige opposition. Hvad kan vi så sige om den animerede dokumentarfilm på et overordnet plan? Hvis det forslag til en typologi, jeg netop har præsenteret, ikke har krævet de store revisioner over det seneste årti, er det også indlysende, at den ikke er tilstrækkelig, hvis man skal se hele den nu så dominerende undergenre i lyset

af animationspraksisser generelt. Animation er i rivende udvikling, og endvidere har den digitale tidsalders muligheder for at manipulere med billede og lyd betydning for, hvordan selve filmkunsten løbende må (re)definere sig. Denne store diskussion ligger dog uden for denne artikels sigte.

Afslutningsvis vil jeg komme med en opsummering af de netop fremsatte pointer og samtidig se dem i lyset af nogle af de væsentlige måder, hvorpå den animerede dokumentar har udviklet sig – både hvad angår vokabular og metode. Jeg vil hævde følgende:

- Enhver form for animeret dokumentar består af en 're-kontekstualisering' af lyd- og billedmateriale fra virkeligheden – og som sådan rummer filmene per automatik alternative perspektiver på samme.
- Animeret dokumentar betoner sin egen kunstighed, hvilket i sig selv sætter dokumentargenrens repræsentationsformer i perspektiv.
- Den animerede dokumentarfilm har ofte som (del)mål at gøre opmærksom på to forhold, der gælder dokumentarfilm generelt: at de er subjektive (dvs. har et point of view) og er afsender-forankrede. Denne åbenhed om afsender (dvs. animationskunstneren eller 'essayisten') kan siges at rumme en anden form for 'objektivitet'.
- Animeret dokumentar skaber et alternativ til foto-realisme som garant for 'sandhed' og inviterer ad den vej til gentænkning af de ideologiske og analytiske ortodoksier, der kan siges at være indlejret i den måde, det foto-realistiske billede er blevet taget i anvendelse (samfundsmæssigt, etisk, etc.). Animeret dokumentar udfordrer

kulturelle antagelser og historiens 'store fortællinger'.

- Animeret dokumentar peger på, at erfaringer bør forstås psykologisk, følelsesmæssigt eller fysisk, inden de kan registreres som historiske, kulturelle eller politiske artefakter.

Ved primært at betragte animatoren som afsenderen af et partsindlæg, og ved at se den animerede dokumentar som en form, der i sin natur re-kontekstualiserer sager og begivenheder, inviterer værket til at blive betragtet som et, der på 'akademisk' vis reviderer traditionelle tilgange.

Som sådan har animationskunstens historisk set marginaliserede rolle som filmisk form vist sig at være befordrende; den har gjort det muligt for animatorer, når de bevæger sig ind på dokumentarismens domæne, at levere væsentlige korrektiver til repræsentationen af levet liv. Ofte værker, der i stedet for at *vise* den materielle eksistens leverer *simulerede erfaringer* – og derfor fremstår radikale, kreative og i frejdig opposition.

Oversat af redaktionen

Noter

1. Paul Wells: "The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic". In: Paul Wells (red.): *Art & Design : Art and Animation*. London, Academy Editions/John Wiley, 1997, side 40-45.
2. Tom Sherman: "Video/Intermedia/Animation". In: Chris Gehman og Steve Reinke: *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema*. Ottawa, YYZ Books, 2005, side 189-97.
3. For en analyse af *Special Forces*, se Paul Wells, Darryl Clifton og Johnny Hardstaff: *Re-Imagining Animation: The Changing Face of the Moving Image*. Lausanne, AVA, 2008, side 70-75. Billedside- og lyduddrag fra en se-

- nere *Special Forces*-performance kan i øvrigt ses på YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=S24quSAZ1FI>
4. Emru Townsend: "His Mother's Voice: Dennis Tupicoff's New Documentary". In: *Animation World Magazine* nr. 2.11, februar 1998. <http://www.awn.com/mag/issue2.11/2.11pages/2.11townsendmother.html>
 5. Sheila Sofian: "The Truth in Pictures". In: *frames per second magazine*, marts 2005, side 9. www.fpsmagazine.com/mag/fps20050310.pdf
 6. Ibid.
 7. Edouard Saliers kontroversielle *Flesh* (2006) er endnu et godt, udfordrende eksempel på den 'fantastiske' animerede dokumentar. For en analyse af denne film, se Wells og Hardstaff: *Re-Imagining Animation: The Changing Face of the Moving Image*, side 97-99.