

RUMFORSKNING

En undersøgelse af productiondesignerens funktion i dokumentarfilmen

Således igangsætter et stort og videnskabeligt klingende ord den følgende undersøgelse og udredning af productiondesignerens funktion i dokumentarfilmen. Med baggrund i rumdesign, og med mit nuværende fagområde værende productiondesign, tillader jeg mig at kategorisere mine kollegaer og jeg selv som rumforskere. En anden lidt mere jordbunden rumforsker, men dog en rumforsker. Vi undersøger og udforsker rum. Vores faglighed knytter sig til den rumlige udforskning.

Undersøgelsen her bliver til af flere årsager. En er min personlige interesse for området; det var gennem dokumentarfilmen at jeg blev introduceret til productiondesign. En måske atypisk vej ind i faget, men faktisk var det også her, at jeg første gang fik tildelt titlen rumforsker. En titel, der for mit vedkommende ræsonnerer med den måde, jeg foretrækker at anskue mit arbejde med productiondesign på:

Med udgangspunkt i rummet.

Her har jeg erfaret, at det er vigtigt at forklare, hvad jeg mener, når jeg taler om rum. For mig er rum noget vi befinder os i. Rum defineres, deles og afgrænses af – måske mest velkendt – vægge, men også af andre massiver (forskellige objekter og kroppe). Rum er steder, hvor noget foregår, kan foregå eller er. Rum er steder, hvor der er rum for noget. Jeg anskuer altså rum fra et ret bredt perspektiv, og når jeg taler om rum, handler det om de rumlige omstændigheder for en situations udfoldelse.

En anden årsag til undersøgelsen er, at der på KADK's kandidatuddannelser er et krav om at de studerende skal skrive en teoretisk opgave. Og den tredje er et behov. Et behov for at tale om productiondesign som fag. Kandidatuddannelsen jeg går på er lukket og de syv studerende vi er tilbage på programmet, er de sidste productiondesignere, der bliver uddannet i Danmark. Derefter er det slut. Uddannelsen findes ikke længere i landet. Det er ærgerligt. Ikke fordi uddannelsen i sin nuværende form er perfekt, men fordi productiondesign har stor betydning for skabelsen af både fiktions- og dokumentarfilm.

I arbejdet med dette her emne, kan jeg mærke, at jeg bevæger mig ud i noget, jeg ikke nødvendigvis ved meget om teoretisk. Det er heller ikke mit indtryk, at det er noget, der er skrevet meget om, og min – om end lidt begrænsede erfaring - fortæller mig at productiondesignere i dokumentarfilm ikke et udbredt fænomen.

Faktisk er det min oplevelse, at folk har et lidt problematisk forhold til productiondesign i dokumentarfilm. I hvert fald kan det påstås, at der knytter sig en vis ambivalens til iscenesættelse i dokumentaren, og jeg husker da også selv, hvordan mængden af de kunstneriske valg, der tages i dokumentaren, overraskede mig, første gang arbejdede med genren.

Dog er det på mange måder mærkeligt, at der eksisterer denne ambivalens, når langt de fleste valg, der tages i en dokumentar ikke betvivles eller problematiseres som værende iscenesættende og kunstige. Det til trods, mødes productiondesign i dokumentarfilm alligevel ofte af uforståenhed og skepsis. For hører et ellers så fiktionstilknyttet fag som productiondesign overhovedet til i en dokumentarfilm?

Egentlig er jeg ikke selv i tvivl. Productiondesignere har en funktion i dokumentarfilm. Arne Bro og Karin Worsøe, med hvem interviews danner basis for opgaves empiri, er heller ikke i tvivl. De har arbejdet med dokumentar og productiondesign i mange år. Men måske mangler der et sprog for det? I hvert fald er sproget for productiondesign i dokumentarfilm ikke et særligt kendt sprog. Hvis vi hverken kender til eller kan et sprog, så er det selvsagt svært at opsøge, forstå eller lære det. Jeg er af den overbevisning at sproget for productiondesign i dokumentarfilm findes – og at det er vigtigt. Det er det sprog, jeg søger ord for i denne opgave, hvor jeg undersøger productiondesign i dokumentarfilm.

For hvad er productiondesignerens funktion i dokumentarfilmen?

Indhold

RUMFORSKNING.....	1
METODE3	
OM INTERVIEWENE4	
DEN DANSKE FILMSKOLE SOM KONTEKST4	
OM DE INTERVIEWEDE OG INTERVIEWEREN5	
FAGLIG BAGGRUNDSVIDEN6	
OM DOKUMENTARFILM6	
OM PRODUCTIONDESIGN7	
OM PRODUCTIONDESIGNERENS FUNKTION I DOKUMENTARFILMEN8	
FRYGTEN FOR DET ISCENESATTE8	
HVORFOR PRODUCTIONDESIGN I DOKUMENTARFILM?9	
ERFARINGER FRA STUDIET10	
RUM SOM PÅVIRKNING11	
RUM SOM UDTRYK13	
UDE I DET VI KALDER VIRKELIGHEDEN14	
KONKLUSION14	
REFERENCER15	
BILAG 1	15
BILAG 216	

METODE

For at afdække og diskutere opgavens emne interviewes to fagpersoner, Arne Bro og Karin Worsøe¹, der har både interesse og ekspertise gennem mange års erfaring med dokumentarfilm og productiondesign.

Interviewene udføres som kvalitative forskningsinterview af typen semistrukturerede eliteinterviews. Interviewene kan ses som professionelle samtaler, hvor der mellem den interviewede og interviewerens udfoldes og konstrueres viden om et interessefelt. (Kvale & Brinkmann, 2015)

Denne metode er på nogle områder problematisk, men de ulemper den besidder er også dens fordele. Fordi begge de interviewede er eller har været involverede i en større uddannelsesinstitution, er deres meninger og metoder relateret til denne. Selvstændigt er de begge fremtrædende fagpersoner med klare subjektive holdninger, og interviewene vil derfor ikke kunne vurderes som udtryk for almenyldige meninger, men derimod som meninger fra fagpersoner engageret på både undervisnings, uddannelsespolitisk og branchemæssigt plan. Dette er dog ikke kun en ulempe for undersøgelsen, men også en fordel, da den fagprofessionelle position gør samtalen det mere præcis og specifik. Yderligere kender jeg, interviewerens,

¹ Se afsnit om De interviewede og interviewerens for kortfattet biografi

begge de interviewede fra arbejdsprocesser, hvor jeg har stået som den vejledte. Dette kan have betydning for min positionering i interviewsituationen, men samtidig bidrager det også til et mere personligt udgangspunkt.

OM INTERVIEWENE

Interviewene er optaget og senere gennemlyttet og delvist transskriberet. Lydfilerne findes som bilag til opgaven². Interviewsamtalerne foregår hhv. på Filmskolen, på Arnes kontor, og hjemme i Karins stue.

Samtalerne tager afsæt i en række spørgsmål, jeg har formuleret, der kan guide interviewet i den rigtige retning, så emnefeltet afdækkes. Spørgsmålene findes som bilag til opgaven³, men drejer sig overordnet om:

Funktionen af productiondesign i dokumentarfilm; om hvordan det bruges og arbejder

Muligheder i mødet mellem productiondesign og dokumentarfilm; om kendskab til hin andens fagligheder

Udfordringer ved productiondesign i dokumentarfilm; om iscenesættelse og troværdighed

Når de to interviews forholder sig forskelligt til emnet og spørgsmålene, er det fordi Karin og Arne er forskellige mennesker med forskellige erfaringer og fagligheder⁴. Interviewet med Arne Bro drejer sig i højere grad om dokumentarfilmens møde med productiondesign og den indsigt, der findes i faget. I interviewet med Karin Worsøe har hun productiondesignerens- og vejlederens blik på, hvordan productiondesigneren arbejder og hvilke metoder den har til rådighed. Det er med udgangspunkt i interviewene, at jeg undersøger opgavens problemformulering:

Hvad er productiondesignerens funktion i dokumentarfilmen.

DEN DANSKE FILMSKOLE SOM KONTEKST

Da både Arne Bro, Karin Worsøe og jeg selv (ifm. dokumentar og productiondesign samarbejder) har en tilknytning til Den Danske Filmskole, synes det væsentligt at introducere Filmskolens metodiske grundlag og pædagogik. Ikke fordi opgavens primære fokus er dette, men fordi den empiri, der er opgavens afsæt, udspringer fra samtaler af personer med egen erfaring samt udvikling fra og af disse metoder.

Den Danske Filmskole arbejder med film, kunst og sprog. Skolen vægter nysgerrighed og den eksperimentelle tilgang til filmsproget højt. Undersøgelsen er det primære og elevproduktionerne anses ikke som færdige værker, men derimod som gjorte eksperimenter. Læringen eksisterer i det praktiske – og erfaringsgivende – arbejde med filmen og de kunstneriske møder og processer, der finder sted herunder. Centralt for filmskolens uddannelser står altså det personlige, kollaborative og eksplorative.

² Se bilag 1 s. 15

³ Se bilag 2 s. 16

⁴ Se afsnit om De interviewede og interviewerens s.4

OM DE INTERVIEWEDE OG INTERVIEWEREN

Ligesom opgaven ikke handler om Filmskolen, handler den heller ikke om Karin Worsøe, Arne Bro eller jeg selv som karakterer. Opgavens indhold og retning er dog stærkt præget af vores individuelle faglige erfaringer. Derfor følger en række korte beskrivelser af de interviewede og interviewerene, så der ikke er tvivl om de forskellige faglige positioner.

Karin Worsøe er uddannet productiondesigner fra Kunstakademiets skoler for arkitektur, design og konservering samt instruktør fra flerkamera og dokumentaruddannelsen på Den Danske Filmskole. Hun har været faglærer på Den Danske Filmskoles TV- uddannelse, hvor hun underviste flerkamera- og dokumentarinstruktører i dokumentarisk fortælling og opbyggede rum. I dag arbejder som kunstnerisk udviklingskonsulent med personlige kreative processer og kunstnerisk idéudvikling.

Arne Bro er uddannet filminstruktør fra Den Danske Filmskole. Han er teoretiker og nu mangeårig leder af Den Danske Filmskoles dokumentarinstruktør uddannelse. Han har stort fokus på den enkelte filmskabers personlige sprog og underviser bl.a. størstedelen af filmskolens uddannelser – og samarbejdende kunstnere – i kurset Filmisk Fortælleform.

Sammen har Karin Worsøe og Arne Bro i en længere årrække undervist eleverne på dokumentar-, TV- og flerkamerauddannelserne, og udviklet tilgangen til dokumentarfilm og det personlige sprog.

Jeg, Stine Elkjær, er kandidatstuderende productiondesigner ved Kunstakademiets skoler for arkitektur, design og konservering. Jeg har deltaget i kurset Filmisk Fortælleform og har arbejdet sammen med dokumentarstuderende fra hhv. Den Danske og Norske filmskole siden 2018 under vejledning af bl.a. Arne Bro og Karin Worsøe. Gennem dette arbejde har jeg kendskab til undervisningsformerne på Den Danske Filmskole og det er også her, at jeg har oplevet mødet mellem productiondesign og dokumentarfilm.

FAGLIG BAGGRUNDSVIDEN

For at kunne diskutere og undersøge productiondesignerens funktion i dokumentarfilmen, er det nødvendigt med en adskilt forståelse af fagene. Derfor følger her en kortfattet redegørelse for hhv. dokumentarfilm og productiondesign.

OM DOKUMENTARFILM

Det sker at dokumentarfilm misforstås som registreret virkelighed, men et kamera peger altid i en retning. Bag det står en filmfotograf, en instruktør og måske et helt filmhold. Derfor er det problematisk at forsøge at beskrive dokumentarfilmen som virkeligheden registreret et af et kamera.

Flere figurer indenfor dansk dokumentarisme italesætter da også, at dokumentarfilm ikke er virkelighed. Jørgen Roos⁵ beskriver dokumentaren som virkeligheden oplevet gennem et temperament, og Theodor Christensen⁶ har udtalt: *"(...) at den ikke er billeder af en handling, men handling i billeder."*

Heraf forstås, at dokumentarfilmen ikke er objektiv. Den er ikke blot registrerede hændelser, men derimod udvalgte handlinger og karakterer, der fortælles gennem filmskaberens. Dokumentaren er altså et blik på noget virkeligt, men ikke entydig virkelighed. Den er en måde at fortælle om noget virkeligt, hvorved det måske fremstår tydeligere. (Kjærland & Blankholm, 2001)

Der findes adskillige systematiserede genrer, metoder og fortælleformer inden for dokumentarfilm, men fremfor alt er det en kunstform. Den er en type film, der henter sit stof fra virkeligheden, men præsenterer det fra et personligt perspektiv. At samme formulering kan bruges til at beskrive fiktionsfilm, er måske netop i denne undersøgelse sigende for hvor ens metoderne bag fiktions- og dokumentarfilm kan være.

Selv er jeg ikke dokumentarist, men jeg synes at Max Kestners⁷ beskrivelse er rammende for hvorfor dokumentarfilmen netop ikke er virkelighed eller bør være det. Nedenstående citat vil jeg derfor lade stå som de sidste ord om dokumentarfilmens forhold til virkeligheden:

"Hvis dokumentarfilm faktisk var virkeligheden, ville det være ganske bemærkelsesværdigt dumt at sende dem i fjernsynet eller vise dem i biografen. Virkeligheden kan vi jo se ud af vinduet, med vores egne øjne. Og det er vel historierne ærinde at lade os se på virkeligheden med en anden bevidstheds øjne for en stund." (Kestner, 2005)

⁵ Jørgen Roos var ambassadør for dansk dokumentarisme samt filminstruktør, klipper, fotograf, producent og manuskriptforfatter (f. 1922. d. 1998) (Østergaard, u.d.)

⁶ Theodor Christensen er kendt som en af grundlæggerne af den danske dokumentarfilmbevægelse. Selv var han instruktør og skribent. (f.1914. d. 1967) (DFI, Viden om film, Theodor Christensen, u.d.)

⁷ Dansk dokumentarinstruktør. Udannet tv-tilrettelægger fra Den Danske Filmskole i 1997. (f. 1969-) (DFI, Viden om film, Max Kestner, u.d.)

OM PRODUCTIONDESIGN

Productiondesignets formål er at skabe fortællingens visuelle univers. Det univers der driver fortællingen, underbygger den og udbygger den. Det gøres gennem forskellige virkemidler, der kan være stilistiske, metaforiske og symbolske. Fortællingens univers er medfortællende, og øger seerens underbevidste forståelse af historien, karaktererne og konflikterne. Productiondesignerens opgave er altså at formidle fortællingens idé og plot gennem filmens visualitet. Det gælder både karakter-specifikke detaljeringer, men også de overordnede visuelle koncepter for filmen. Productiondesigneren beskæftiger sig med konstruktionen af de rammer historien udspiller sig i, og inden for de rammer findes forskellige stemninger og steder, hvor handling kan opstå.

Så snart der tales om konstruktion af rammer og fortælling, synes det naturligt at antage, at productiondesign tilhører fiktionsfilmen. At det omhandler det opdigtede og opfundne. Derfor har det også været naturligt at anskue productiondesign som en 1:1 visualisering af et manuskript. At designerens fornemmeste opgave var at servicere manuskriptet og konstruere præcis den verden det beskrev. En troværdig verden, der kunne foregive at være virkelig og naturlig for fortællingens forløb, og altså ikke pådrage sig særlig opmærksomhed. På den måde ligger productiondesign – lige som så meget andet design – under for idéen om at godt design opleves naturligt og fremstår usynligt. Dermed ikke sagt at designet er uvæsentligt, for det gode design, der opleves friktionsløst og umærkeligt accepteres af seeren, fortæller historien på et mere underbevidst plan. Et plan seeren måske slet ikke er sig bevidst, men som har stor betydning for indlevelse og afkodning af fortællingen. Det troværdige filmunivers fastholder os i fiktionen.

Dog synes jeg der er det bemærkelsesværdigt at det troværdige og overbevisende – inden for fiktionsfilm - næsten er blevet lig med det naturalistiske. Om dette er en fejlslutning eller en fiktionsmæssig succes skal stå usagt, men inden for fiktionsfilmen har der længe eksisteret en idé om et realitetsprincip. At et af de fundamentale krav for filmen, var dennes evne til at give indtrykket af at have filmet virkelige objekter.

For en productiondesigner betyder dette, at det konstruerede univers ikke behøver at fungere, men blot skal foregive at fungere. Det er et billede, der opleves og hvis oplevelsen er overbevisende for fortællingen, accepteres universet. På den måde er productiondesignerens arbejde at konstruere fragmenter af større udtænkte universer og iscenesætte en fortælling. Denne del af arbejdet er måske det mest kendte, og måske derfor en af grundene til at det kan lyde problematisk, når der tales om productiondesign i dokumentarfilm. (Tashiro, 2010) (Wille, 2017)

Productiondesignerens arbejde handler imidlertid ikke kun om illusionen og billedet. De rammer filmoptagelserne foregår i har en betydning for de folk, der arbejder i dem. Et design giver forskellige muligheder og faciliterer forskellige handlinger og følelser. Skuespillere, medvirkende, fotografer og instruktører kan indleve- og forestille sig meget, men rummet har en betydning og sætter en stemning, der afhængig af genre, har større eller mindre betydning for fortællingens udfoldelse.

At skabe film er selvfølgelig et arbejde gjort af et hold – intet foregår isoleret – men alle fagfunktioner har hver deres specialisering, som gør dem i stand til at varetage bestemte områder i filmen. Productiondesigneren er den fagfunktion, der varetager blikket på filmens rum, både under optagelserne, men også i udviklingen. Her er productiondesigneren den, der ved mest om rummenes referencer, rekvisiternes betydning og hvordan den tone, der slås an i manuskriptet oversættes til en fysisk verden.

OM PRODUCTIONDESIGNERENS FUNKTION I DOKUMENTARFILMEN

FRYGTEN FOR DET ISCENESATTE

Det er svært at komme uden om forholdet mellem iscenesættelse og virkelighed, når emnet er productiondesign i dokumentarfilm. Dokumentarfilmen beskæftiger sig som nævnt med stof fra virkeligheden set fra et perspektiv. Dette perspektiv omtaler Arne Bro som sprog. Der findes tusindvis af sprog – perspektiver og vinkler – hvorfra emner kan anskues, men fælles for disse sprog er, at de er subjektive. Dokumentaren arbejder altså med kunstneriske fortolkninger af virkelighed, men dette gør fiktionsfilmen også, så hvordan kan der skelnes mellem genrene, når begge arbejder med virkelighedsfortolkninger?

Måske findes det dokumentariske i det uplanlagte? Arne Bro argumenterer for, at uanset hvor iscenesat dokumentaren bliver – om der både er sat rum og handling op – så fordi de medvirkende ikke er skuespillere, bliver kameraet vidne til en løsning af en opgave. Den løsning fortæller noget om et virkeligt menneske. Den kan ikke planlægges og indeholder derfor muligheden for det uforudsete, der ikke nødvendigvis bekræfter instruktørens fordom.

I samtale med Karin Worsøe er skrækken for iscenesættelse også noget af det første, der diskuteres. Den synes hun er virkelig åndsvag: ”Jeg synes simpelthen, at den er så dum, at jeg har lyst til at sige det.” Hun forsætter og italesætter, hvordan vi allerede lever i en kæmpe stor iscenesættelse, så at iscenesættelser i sig selv skulle være overgreb på mennesker, det synes hun er langt ude; At iscenesætte et menneske kan være lige så overgrebsagtigt som ikke at iscenesætte det. Det Karin Worsøe ser som værende problematisk og potentielt overgrebsagtigt, er hvis der ligesom i fiktionen begyndes at arrangere eller skrives en vilje frem. Dokumentaren arbejder med virkelige mennesker, og deres viljer er nogle som undersøges.

Af ovenstående kan udledes at productiondesign ikke modarbejder dokumentargenren. Iscenesættelse ødelægger ikke det dokumentariske blik, og det er altså ikke selve begrebet iscenesættelse, der er problematisk for en dokumentarfilms troværdighed. Productiondesign i dokumentarfilm handler dog ikke kun om iscenesatte konstruktioner. I de følgende afsnit vil vi bevæge os tættere på productiondesignerens funktion og arbejdsmetoder i dokumentarfilmen, og forhåbentlig blive klogere på, hvilken indsigt productiondesigneren kan bidrage med.

HVORFOR PRODUCTIONDESIGN I DOKUMENTARFILM?

Skal vi starte med det allermost basale, vil jeg påstå at alting foregår i rum. Det synes svært at komme udenom. Vores verden er fysisk. Den består af rum. Der findes ikke ikke-rum eller ikke-steder. Foregår noget, så foregår det altid et sted. Et sted er et rum. Hvis alting foregår i rum, betyder det at film også foregår i rum. Derfor mener jeg, at det er vigtigt at have en forståelse for rum, når man laver film, også dokumentarfilm.

Der er ikke stor tradition for productiondesign i dokumentarfilm. I samtale med Arne Bro forklarer han, at da han startede på filmskolen oplevede han at der manglede et scenografiens sprog⁸. Han var ikke nødvendigvis klar over, hvad det her scenografiens sprog var, men han vidste at han manglede det, og at det var noget han havde mødt i teateret. I teateret arbejdes der generelt med færre scenografier, end der gøres på film. En teaterscenografi skal kunne rumme en række scener og handlingsforløb og ikke kun én specifik scene. Derfor må den ofte være mere abstrakt samtidig med at den må være kondenseret og tematisk præcis. Scenografen må vide, hvilke rum den skaber samt hvad og hvordan de kommunikerer.

Arne vidste altså at scenografier i teateret udgjorde noget, noget der i dokumentarfilmen ikke fandtes en tradition for. Når noget ikke findes, er det naturlige måske at begynde at skabe det.

På Filmskolens Dokumentarlinje har de i mange år haft *familieportrættet* som en fast del af uddannelsen. Det er en mindre produktion - filmisk øvelse – eleverne producerer i et studie. Denne ret simple opgave, fortæller Arne, har vist sig at være mere kompleks og avanceret end umiddelbart forventet. Dels arbejder instruktøren med mennesker den har et forhold til, hvilket tydeliggør den omsorg vi udviser for ægte mennesker. Det er i sig selv en vigtig læring for dokumentarinstruktøren og dens videre arbejde med virkelighedens karakterer, men kendskabet til karaktererne sætter også gang i andre mere rumlige processer.

I det tomme studie begynder eleverne at opsætte møblement. Ikke bare tilfældige møblement, men de medvirkendes møbler og genstande eller tydelige repræsentationer af disse. Det gør rummene til referencer til virkelige rum og hændelser. På den måde bliver karakterernes erfaringer med disse rum præsente og påvirker det som udspiller sig. Rummet bliver pludselig et rum, der understøtter eller forhindrer en bestemt handling for en bestemt karakter, og det fænomen bliver langt tydeligere, fordi rummet er fjernet fra den virkelighed, det normalt er del af.

Familieportrættet er et eksempel på en opgave, hvor instruktøren gør sig nogle vigtige erfaringer med rum og karakter. Det er en åbning, der kan lede til en forståelse for productiondesignets betydning. Som instruktør kan man opdage at rammerne, der sættes påvirker de medvirkende, men instruktøren har andre områder at

⁸I dag kaldes scenografi i film for productiondesign. Gennem opgaven vil jeg primært benytte ordet productiondesign. Rumforskning er et andet begreb, der knytter sig til den viden, som jeg mener findes eller bør findes indenfor faget productiondesign.

beskæftige sig med og ikke tid til at gå i dybden med rum. I hvert fald kan man tale om at productiondesigneren har en særlig indsigt i rum.

Det er det for øvrigt det samme, der gør sig gældende, når Arne Bro taler om teateret. Der besidder scenografen den særlige indsigt i rum, og netop scenografen er en af de væsentlige forskelle mellem det teater og den dokumentarfilm Arne beskriver.

Ligesom et filmholds fotograf har erfaring med kamera, foto og alt som dertil hører, så har productiondesigneren – rumforskeren, om vil - erfaring med rum. Mit speciale og fokus er med udgangspunkt i rummet. Og min faglighed før jeg kom med på film var primært design af rum. Rum til mennesker. Når man uddanner sig indenfor det fag, undersøger man rumlige forløb, konventioner og teorier. Hvordan vi bevæger os i rum, bruger rum og forholder os til rum. Den erfaring udgør en faglighed og en indsigt, man ikke kan forvente at en instruktør har – den har andre indsigter.

Arne og jeg taler videre og i en snak om Lykkehjulet⁹, får jeg udtalt, at jeg finder det problematisk, at noget som fx det fysiske lykkehjul i programmet nemt kunne identificeres som det egentlige productiondesign. Jeg føler, at det syn på productiondesign reducerer faget til kun at handle om udtryk og besværliggør samarbejdet med instruktører fra både fiktions- og dokumentarfilm, fordi vi misforstår hinandens funktioner og kompetencer. Hertil svarer Arne, at han tror det hænger sammen med instruktørens mulighed for at undersøge rummet sammen med en productiondesigner. Har instruktøren ikke haft mulighed for det, så har den ikke et forhold til hverken rum eller designer, og så er den måske også nødt til at reducere productiondesignets indflydelse, fordi den ikke har kendskab eller forståelse for det.

Det er altså vigtigt at instruktøren har et forhold til productiondesign for at kunne bruge det i sit arbejde. Det er også vigtigt at den har et forhold til en konkret productiondesigner, så den ved hvilket sprog og udtryk, der tilhører netop den designer. Instruktøren bliver nødt til at have et forhold til alle filmens funktioner, et forhold, der selvfølgelig ikke kan eller skal være lige så dybt som specialistens.

ERFARINGER FRA STUDIET

Der er som tidligere skrevet ikke stor tradition for productiondesign i dokumentarfilm, men der hvor den er størst, er i studiedokumentaren. Studiet kan betragtes som et sted, hvor ting kan studeres, og at arbejde i studiet giver en særlig erfaring, fordi det som foregår, udspiller sig fritstående. Det er altså lettere at forstå udfaldet af det undersøgte og gøre sig klart, hvad der fungerede eller ikke fungerede. Derfor er det også i studiedokumentarerne, at productiondesignerens metoder og funktion bliver særlig synlig.

9 Et gameshow, der har kørt på TV 2 siden slut 80'erne.

Karin Worsøe fortæller at en klassisk oplevelse hun har fra studiet, er at et filmhold tænker, at det er mærkeligt at komme ind i et studie. Altså forsøger de at få studiet til at ligne en virkelighed, så de medvirkende glemmer, at de er i et studie.

”Og det er bare sådan noget, prøv at høre, man glemmer ikke at man er i studiet, og det er egentlig heller ikke mærkeligt at gå ind i studiet. Det er mærkeligt at man skal lade som om man har glemt det. Eller det er vildt mærkeligt at nogle har bygget noget der er så 1:1 ens egen stue, at man synes man er i et parallelunivers. Så der er altså en lidt underlig – og uigennemtænkt – idé om mennesket (...).”

Det er her productiondesignerens faglighed har en funktion. Den fagspecifikke viden der tilhører faget kan bryde med nogle af de til tider forfejlede idéer om mennesket, der kommer til syne i studiet.

Karin Worsøe inddeler productiondesign i dokumentarfilm i følgende kategorier: Rum som udtryk og rum som påvirkning. Rum som udtryk findes også i fiktionsfilmen, og er det udtryk seeren oplever gennem billedfladen. Det visuelle udtryk. Rum som påvirkning er noget andet. Det findes selvfølgelig også i fiktionsfilmen, men fordi der i dokumentaren arbejdes med virkelige karakterer og ikke skuespillere, har den rum lige påvirkning en større betydning.

RUM SOM PÅVIRKNING

Rum som påvirkning handler om det fysiske rum, der optages i, påvirkning af den medvirkende. For rum og deres udformning har bestemte påvirkninger. Der er steder mennesker naturligt placerer sig og steder de ikke gør. Det er der alle mulige forskellige, men ret konkrete årsager til; det handler om lys, lyd, bevægelse og geometri. Det er en viden, der findes inden for fagområder som arkitektur og design.

Karin uddyber konsekvensen af manglende viden om rummets påvirkning ved et eksempel på en typisk studieoptagelse. Der skal filmes i et rum, og rummet skal ligne virkeligheden ud fra devisen, at den medvirkende da glemmer, at den er i et studie. Der opstilles derfor tre virkelighedstro vægge, den fjerde væg findes ikke, fordi der skal kunne filmes ind i rummet. Kameraer og fotografer er imidlertid ikke en del af den almindelige virkelighed rummet forsøger at efterligne, men hvis studierummet mørklægges, så kan den medvirkende ikke se dem, og så glemmer de nok – ikke kun at de er i et studie – men også at der er nogle som filmer dem. Nu står den medvirkende altså i $\frac{3}{4}$ virkelighedstro rum med udsyn til en stor mørk flade.

Når mennesker står overfor et mørke, så spærrer det alle dets sanser op, og forsøger at gennemskue, hvad der er derude. Den store mørke flade kommer til at fungere helt modsat intentionen, og i stedet for at glemme fotografer og kamera bliver den medvirkende kun endnu mere bevidst om deres tilstedeværelse.

Der er intet naturligt ved den måde ovenstående eksempel forsøger at løse et problem på, og derfor går det galt. Hvis et rum iscenesættes rigtigt, så formår det at have en bevægelse, der er naturligt for mennesket.

Ønskes det f.eks. at en medvirkende skal fortælle noget konkret, så gælder samme naturligheder, som kendes fra virkeligheden. Det, der falder et menneske naturligt, når det skal fortælle, er at kigge rundt og lade blikket vandre; måske falder det på rummets væg eller søger op i et hjørne og ud ad et vindue til et punkt mellem to træer. Står den medvirkende overfor den mørke flade fra det tidligere eksempel, så findes den naturlige bevægelse ikke, men den kan meget let etableres. Ude af filmens billede, bagom kameraerne, kan der placeres nogle genstande, der giver den medvirkende noget at lade sit blik søge imod og dermed en naturlig bevægelse.

Det er et simpelt greb, der har stor betydning for den medvirkendes evne til at løse den opgave, der er stillet. Og det er et simpelt greb, der kræver en erfaring, viden eller bevidsthed om hvordan mennesker opfører sig i og påvirkes af rum. Det er den viden, om rums påvirkning, Karin mener er en nødvendig faglighed i dokumentarfilmen. Iscenesættelsen handler ikke om at genere eller manipulere, men om at gøre det naturligt. Om at gøre det muligt.

Vores verden består af helt særlige størrelser, vi underbevidst forstår. Vi opfører os på bestemte måder i bestemte rum og ligger altså under for forskellige rumlige konventioner. Vi afkoder og aflæser hele tiden den fysiske verden vi befinder os i, og jo mere vi ved om de her måder at være i verden på, jo lettere bliver det at iscenesætte den rette påvirkning i en dokumentarisk filmoptagelse.

For påvirkningerne kan være alle mulige typer af opgaver eller forhindringer i rummet – de behøver ikke udelukkende at være hensynsfulde og behagelige – men løsningen af dem skulle gerne fortælle noget om karakteren og gerne noget, der er relevant for den historie, dokumentaren ønsker at fortælle.

Det er ikke et arbejde, der nødvendigvis er let at løse for productiondesigneren, men designeren besidder den største erfaring og det stærkeste forhold til rum.

Nogle af de her påvirkninger er egentlig også meget visuelle og udtryksfulde. Lys er for eksempel en stærk rummelig påvirkning. Vi kan genkende et særligt lys, det sted og den stemning det skaber. Her lægger Karin stor vægt på, at der ikke bare kan være tale om et tilfældigt lys. Lyset skal være præcist for at effekten af det kan styres. Productiondesigneren skal vide, hvornår på dagen og året det skal forestille, og så kan det lys genskabes i studiet. Med sådan en nøjagtighed, siger hun, kan man få folk til hvad som helst. Hun uddyber at en så præcis lyssætning selvfølgelig er en slags manipulation, men ikke en generende en. Det er så fomen og hensynsfuld en manipulation, at det kan få karakteren det rigtige sted hen og filmen til at fungere. Når iscenesættelsen til gengæld bemærkes og opfattes negativt, er det oftest fordi manipulationen ikke fungerer for fortællingen, og så er vi tilbage ved et af de grundlæggende designvilkår: Hvis det fungerer, er der ingen, der opdager det.

Ligesom lys kan være en påvirkning, der kommer til udtryk i filmens billeder, kan der også være påvirkninger, der skjules fordi de ville bryde med fx filmes udtryk. Måske skal en medvirkende tage skoene af for at opnå den rette tilstand, men det ser vi ikke i den endelige film. Vi ser kun manden i jakkesættet og ikke hans bare

fødder. Det som faktisk er foregået under optagelserne, har intet med det visuelle udtryk at gøre. Alligevel mener Karin, er der tale om productiondesign.

Om en medvirkende, der skal tage skoene af, er productiondesign eller instruktion er der nok delte meninger om. Det er en holdning og afhænger også af den konkrete instruktør og designer, og deres kendskab til hinanden. Men når en productiondesigner arbejder med dokumentarfilm, er det vigtigt at være sig bevidst, at manuskriptet fra fiktionsfilmen her er udskiftet med en instruktør og virkelige mennesker. På dokumentarfilm er det altså ikke et manus, der skal fortolkes og tydes, men en instruktør. Karin Worsøe fortæller, at nogle gange skal instruktøren have hjælp til at forløse sig selv og andre gange skal der gøres noget så fortællingens ramme virker. Productiondesigneren må være fleksibel, for det der er brug for, er ikke entydigt.

RUM SOM UDTRYK

Rum som udtryk er som nævnt det, der møder seeren gennem billedfladen. Et eksempel på hvordan, det virker i dokumentaren giver Karin med en bilscene. Her er bilen ramme for en fortrolig samtale, og det fungerer godt som udtryk. Scenen er smuk. Et menneske i en bil om natten, med skiftende lys og fornemmelsen af at være på vej. Scenen er ikke bare et udtryk, den er også en klar reference til den type fortroligt rum, der kan opstå i en bil på vej mod noget. En reference, der virkelig kan vække seerens indlevelse. Desværre er problemet, at det fortrolige rum ikke opstår og den medvirkende ikke kommer til at sige, det der skal siges. Grunden til at det sker, er at alt det, der gør bilens rum fortroligt, er væk. I stedet for at være en bil med to karakterer, er bilen pludselig fyldt med et helt filmhold og det noget, karakteren var på vej imod, eksisterer slet ikke. Bilen kører bare rundt i natten på må og få, fordi udtrykket er godt.

I dokumentarfilmen findes rum som udtryk altså ikke uden påvirkning, i hvert fald ikke så længe, der er en karakter i billedet. En karakter vil altid være påvirket af det rum, den befinder sig i. Skal ovenstående bilscene fungere, skal filmholdet nok tages ud af bilen og et par konstellationer må prøves af. Productiondesigneren – rumforskeren – må på arbejde og overveje, hvordan refleksionen fra karakteren så kan opnås. Måske skal samtalen slet ikke foregå i en bil. Måske skal den kigge ud, eller måske er det bedre at være lidt oppe og kigge ned? Det er noget der må eksperimenteres med, og jo flere eksperimenter en productiondesigner har gjort sig, jo større erfaringsgrundlag.

At vide, hvad et bestemt rum skal facilitere, og hvordan det i så fald gør det, er altså det primære. Først når det er besluttet om den medvirkende skal sidde, ligge eller stå kan en stols betydning og udtryk overvejes. Stolen skal kun være der, hvis der er en som skal sidde ned.

Andre productiondesign relaterede udtryk, der også findes i dokumentarfilmen, er elementer som farver, teksturer og overflader. De er som oftest del af andre rumligheder og betyder egentlig ikke noget, før vi har defineret hvad de betyder og brugt dem fortællende. De kan træde mere eller mindre frem, men en reel påvirkning har de ikke medmindre, de er særligt udvalgt for den medvirkende og derfor kan vække et bestemt

personligt minde, eller er meget tidstypiske og almenlydige i deres udtryk, og kan vække et mere kollektivt minde hos bestemte grupper af seere¹⁰.

Denne type udtryk, om det er rum, lys eller genstande, fordrer ikke nødvendigvis nogen særlig bevægelse, men de kan genskabe stemninger og vække minder, der får både medvirkende og seeres tanker i nogle retninger. De referer til noget, og det skal productiondesigneren være opmærksom på. At alle rum er referencer. Både under optagelsen, men også på billedfladen. Er vi klar over hvad vi referer til, kan vi ligesom i eksemplet med det præcise lys, få vores film derhen hvor vi gerne vil have den.

UDE I DET VI KALDER VIRKELIGHEDEN

Ikke alle dokumentarer laves i studiet. Langt de fleste optages ude i virkeligheden, og her er brugen af productiondesigneren om noget endnu mindre udbredt. På mange måder kan virkelighedens rum dog betragtes ligesom studiets, og mange af de erfaringer, der kommer af studieoptagelserne kan tages med ud af studiet. Dokumentarfilm optaget uden for studiet adskiller sig ved at der allerede findes rum i virkeligheden. Den virkelighed må filmskaberne så sortere og fokusere for at skabe plads om fortællingen. Det betyder både at kameraet må tage stilling til, hvor det kigger hen, men også at en productiondesigner må overveje, hvad der bedst udfolder en karakter. Hvilke rum eller genstande, er beskrivende for den? Hvor og hvordan forstår vi bedst dens fortælling, og skal den mon iføre sig et kostume? Metoderne er på mange måder de samme, men de kan være svære at begribe, hvis ikke erfaringen fra studiet findes. Det isolerede studie af rum og menneske, der er muligt i studiet, gør dokumentaristen og productiondesigneren bedre til at orientere sig i de mange indtryk der findes ude i det vi kalder virkeligheden og dermed bedre til tage bevidste og præcise valg.

KONKLUSION

Productiondesigneren har en funktion i dokumentaren og iscenesættelser er ikke et brud med dokumentarfilmen som genre. Iscenesættelser, eller manipulationer, kan faktisk være med til at skabe den rette stemning og forhold for filmens fortælling, så når vi lægger mærke til iscenesættelsen og opfatter den som noget negativt, er det fordi den ikke fungerer hensigtsmæssigt.

Productiondesigneren arbejder traditionelt primært med filmens udtryk, men i arbejdet med dokumentarfilmen er det i stedet den rumlige påvirkning – og viden om denne – der essentiel for productiondesigneren. Designeren må vide, hvordan mennesker bevæger og opfører sig i rum, og den må være præcis i sin brug af lys, materialer og andre rumlige referencer. Det er her rumforskningen kommer ind i billedet. Det er som designer vigtig at have en erfaring med rum og den får man gennem eksperimenter. Eksperimenter foretages særlig godt i studiet, hvor påvirkninger og udtryk kan studeres isoleret. Den viden, og erfaring, der generes i studiet kan tages med ud i den mere komplekse virkelighedens verden og bruges til at skabe dokumentarer udenfor studiet. Dokumentarer hvor der i stedet for at tilføjes ting og rum i højere grad sorteres og fokuseres.

¹⁰ Seere fra samme generation, samfundsgruppering o. lign.

Productiondesignerens funktion i dokumentarfilmen er den særlige rumlige indsigt, der kommer af arbejdet med mennesker og rum. Det er viden om rumlig påvirkning og egenskaberne til at identificere, hvordan en rumligkonstellation kan begrænse, forløse og i det hele taget afsløre et menneske. Men for at productiondesigneren kan indtage denne funktion er det nødvendigt at etablere et forhold mellem dokumentarfilmen og productiondesign. Mellem instruktøren og designeren må der være et sprog for hinandens fagligheder og kunstformer.

REFERENCER

- DFI. (u.d.). *Viden om film, Max Kestner*. Hentet fra Det Danske Filminstitut: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/person/max-kestner>
- DFI. (u.d.). *Viden om film, Theodor Christensen*. Hentet fra Det Danske Filminstitut: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/person/theodor-christensen>
- Kestner, M. (23. 08 2005). *Jeg er en af dem, der tror, at sandheden er min*. Hentet fra Filmmagasinet Ekko: <https://www.ekko.dk/artikler/jeg-er-en-af-dem-der-tror-at-sandheden-er-min/>
- Kjærland, S., & Blankholm, T. (2001). *Fat om Dokumentaren*. Hentet fra Filmcentralen: https://filmcentralen.dk/files/teaching_material/attachments/Fat%20om%20dokumentarfilm.pdf
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2015). *Interview, Det kvalitative forskningsinterview som håndværk*. Hans Reitzels Forlag.
- Meldgaard, M. (16. 03 2017). *Mellem lys og mørke - Notater om erfaring og viden i den kunstneriske skabelsesproces*. Hentet fra Kosmorama: <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/mellem-lys-og-morke-notater-om-erfaring-og-viden-i-den-kunstneriske>
- Østergaard, H. (u.d.). *Jørgen Roos*. Hentet fra Filmcentralen: <https://filmcentralen.dk/museum/danmark-paa-film/tema/joergen-roos>
- Tashiro, C. S. (2010). *Pretty Pictures*. University of Texas Press.
- Wille, J. I. (16. 06 2017). *Analysing Production Design: Positions and Approches*. Hentet fra Kosmorama: <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/analysing-production-design-positions-and-approches>

Interviews med Karin Worsøe og Arne Bro (se bilag 1)

BILAG 1

Links til lydfiler

BILAG 2

Interviewspørgsmål vedr. productiondesignerens funktion i dokumentarfilmen.

Arne Bro:

Kan du fortælle mig lidt om hvordan production design blev introduceret på dokumentaruddannelsen?
Hvorfor?

Hvilken funktion mener du at productiondesign har for dokumentaren?

Har du selv en erfaring med det? - Hvordan har du set det i dokumentarproduktionerne?

Hvordan har det været med til at udvikle genren?

Hvilke muligheder findes der i mødet mellem productiondesign og dokumentarfilm?

Er der måske også nogle udfordringer derved?

Hvad sker der med dokumentaren når man iscenesætter den?

Hvor meget på man designe på virkeligheden?

Hvor meget må man eksperimentere med det virkelige og vinkle det før det ikke længere er virkelighed?

Hvordan fortæller productiondesign og dokumentarfilm sammen?

Hvornår er en fortælling både dokumentarisk og designet?

Hvordan er den både dokumentarisk og designet?

Findes der en grænse?

Karin Worsøe:

Kan du fortælle hvad din baggrund som productiondesigner har givet til dit arbejde med dokumentarfilmen?
Hvordan det har spillet sammen?

Hvilken funktion mener du at productiondesign har for dokumentaren?

Har du selv en erfaring med det? - Hvordan har du set det i dokumentarproduktioner?

Hvordan har det været med til at udvikle genren?

Hvilke muligheder findes der i mødet mellem productiondesign og dokumentarfilm?

Er der måske også nogle udfordringer derved?

Hvad sker der med dokumentaren når man iscenesætter den?

Hvor meget på man designe på virkeligheden?

Hvor meget må man eksperimentere med det virkelige og vinkle det før det ikke længere er virkelighed?

Hvordan fortæller productiondesign og dokumentarfilm sammen?

Hvornår er en fortælling både dokumentarisk og designet?

Hvordan er den både dokumentarisk og designet?

Findes der en grænse?