

## **Verden i følge Lars Engels. Tendenser i 80'ernes og 90'ernes danske tv-dokumentarisme**

(Trykkes i Jens F. Jensen (ed): Analyser af TV, bd. 1-2. København: Medusa, 2003)

### **Ib Bondebjerg**

Siden monopolbruddet i 1988 har den danske tv-kultur oplevet et markant boom i dokumentariske udsendelser. Virkelighedsstof og faktisk indhold har også udgjort kernematerialet i mange andre former, som er vokset kraftigt på tv-fladen. Human-interest stof og bløde sociale emner optræder i talkshows og magasin-programmer, hvor almindelige mennesker træder i front og eksperter i baggrunden, og hverdagsdramaer og kriminalitets-stof dyrkes i det såkaldte reality-tv, hvor der er tale om blanding af autentiske vidne- og ekspertudsagn med meget stærk dramatisering og rekonstruktion af ulykker og kriminalsager. På mange måder er der i både den voksende dokumentarisme, i reality-tv og de øvrige former for faktisk baseret tv tale om en klar dobbelthed. På den ene side en udvidelse af det traditionelle public service tv's måde at tale om virkeligheden på. Vi kommer tættere på 'det almindelige menneskes' erfaringer og sprog, og der sker altså en udvidelse af det offentlige og den traditionelle diskurs inden for det offentlige. På den anden side er de områder, der tages op, og ofte også den måde, det sker på, præget af 'kiosk-basker' tendenser og tabloidisering af tv i konkurrencens og seerjagten navn. Sex, vold, kriminalitet, ulykker, det 'eksotisk' anderledes, taberne, den gysende afgrund på skyggesiden af det etablerede og trygge velfærdssamfund, de private skyggesider af det offentlige sælger hver gang (Bondebjerg, 1996). Der er altså både demokratisering og kommercialisering, både kritisk analyse og overfladisk sensationsmageri ude at gå i disse moderne tv-tendenser.

### *TV-dokumentarismens historiske rødder og udvikling*

DR satsede fra starten af monopolbruddet i 1988 på en auteur-præget dokumentarisme i den såkaldte *DR-Dokumentargruppe*, der fik exceptionelt frie og uafhængige produktionsbetingelser og skabte en integreret filmisk stil, hvor de samme lydfolk, klippere, fotografer osv. fulgtes igennem flere produktioner. På TV2 satsede man med *Fak2eren* på det mere kreativt gennearbejdede, men alligevel normalt mere traditionelt journalistiske dokumentarprogram. Samtidig satsede man med *Reportageholdet* på en mere regionalt orienteret beskrivelse af den danske virkelighed og danskernes hverdag (Bondebjerg, 2000). Men begge steder byggede man videre på traditioner, som allerede var etableret før monopolbruddet i 1988.

Udviklingen af den moderne tv-dokumentarisme hænger sammen med opbruddet fra den mere snævre journalistiske objektivitets-ideologi, som prægede det tidlige nyheds- og aktualitets-tv og de tilgrænsende forsøg på dokumentarisme. I de nye journalistiske former og den nye dokumentarisme - der ofte havde udgangspunkt i Kulturfædelingen eller fiktionsafdelingerne - var der en større grad af retoriske frihed, og der blev brugt dramatisering og rekonstruktion, (Bondebjerg, 1989, Olsen & Fritze, 1989), en udvikling som er blevet beskrevet med det problematiske begreb 'faktion' (Harms Larsen, 1990) (1). Men det er historisk fejlagtigt at opfatte denne tendens som en blanding af fiktion og fakta - selvom denne tendens findes, når vi taler om de egentlige former for doku-drama. Der er snarere tale om, at den større grad af udtryksmæssig frihed, som typisk har præget den filmiske dokumentar-tradition, efterhånden også slår igennem i tv-mediet og gør sig gældende ved siden af en mere restriktiv, journalistisk fortolkning af måder at rapportere om og bearbejde virkeligheden på.

En historisk central tendens i den danske tv-dokumentarisme kan spores tilbage til Christian Krygers klassiske sociale miljø- og portræt-udsendelser fra 1960'erne. Baseret på interview og visuel observation af forskellige sociale grupper og miljøer i Danmark bragte han radiomontagens sociologiske og psykologiske portrætform ind på tv (Bondebjerg, 1990). Poul Martinsen er med blandt den gruppe som kom til at præge perioden efter 1988. Men han starter allerede i 1969 med programmet *Broen*, fulgt op i 1976 med *Dagbog fra en fristad*. Der er tale om programmer, der begge er præget af et element af arrangeret socialt eksperiment, som bringer socialt forskellige grupper i kontakt med hinanden under usædvanlige forhold, altså en slags etnologisk, socialt eksperiment med livsformer. Lise Roos har i sin dokumentarudsendelse *Familien Danmark 1-3* (SFC og TV2, 1994) fuldt ideen op ved at lade to familier bytte liv i 14 dage.

Christian Kryger og Poul Martinsen danner et afgørende historisk afsæt for 80'ernes dokumentarister på tv. Folk som Lars Mortensen, Ulrik Holmstrup, Lars Engels m.fl. har opdyrket forskellige sider af den socio-psykologiske reportage og dokumentarisme under anvendelse af både mere traditionelle retoriske og æstetiske dokumentar-strategier (f.eks. autoritativ speak og spørgsmål-svar interview) og mere observerende og poetiske dokumentarformer (dramatisering, rekonstruktion, ikke-kommenteret observation). Men udviklingen har også været præget af andre folk som f.eks. Poul Trier Petersen, der allerede i 70'erne eksperimenterede med dokudrama og spontanspil, ligesom B&U-afdelingens respektløse omgang med tv-sproget givetvis har spillet en rolle. (Bondebjerg, 1989 og Fritze & Olsen, 1989)

På hver deres måde er 80'ernes og 90'ernes repræsentanter for den socialt observerende tendens i nyere dansk tv-dokumentarisme arvtagere til den engelske og danske 'Grierson-tradition'. Den var ganske vist i sin form ofte mere autoritativ eller poetisk, men havde ambitionen om at bruge medierne til at give en kreativ bearbejdning af aktuelle sociale miljøer, konflikter og via denne skildring påvirke den sociale meningsdannelse og skabe en demokratisering af virkelighedsrepræsentationen (Corner 1995 og 1996). De observerende dokumentarister giver på forskellig måde stemme til personer og sider af samfundet, som ikke så ofte skildres i den løbende journalistiske eller øvrige faktuelle virkelighedsrepræsentation på tv. De udgør en slags social og demokratisk samvittighed, og de tror på værdien af oplysning og virkelighedsrepræsentation som et element i tv-mediets rolle som public service medie, dvs. som demokratisk debat- og opdragelsesmedie.

Men hvor Grierson-traditionen i både dens engelske og i dens danske form - f.eks. hos en Theodor Christensen eller en Jørgen Roos, var baseret på en retorisk stil og tradition, der var meget eksplicit oplysende og opdragende, så sker der med udviklingen af 60'ernes nye dokumentarisme en overgang til en mere indirekte, observerende og poetisk form for dokumentarisme (Bondebjerg, 1996). Den er herhjemme første gang repræsenteret hos Henning Carlsen med hans cinema verité inspirerede trilogi *De gamle* (1961), *Familiebilleder* (1964) og *Ung* (1965). Netop denne observerende stil er det Lars Engels opdaterer i sin tv-dokumentariske kortlægning af 80'ernes og 90'ernes sociale Under-Danmark - med inspiration også fra 60'ernes store amerikanske dokumentarinstrukør inden for den observerende form, Frederick Wiseman-.

Et andet spor i den danske tv-dokumentarisme har sit historiske udgangspunkt på tv i englænderen Peter Watkins danske produktion *70'ernes folk* (DR, 1975), en mere end to timer lang, kontroversiel, politisk set meget kritisk udsendelse om det danske samfund, der benytter sig af en meget blandet form for dokumentarisk teknik og æstetik med indlagte citater, autentiske optagelser og interviews, dramatiseringer og mere symbolsk-metaforiske elementer på lyd og billedsiden (Olsen & Fritze, 1989: 152-159). I sin form er den en forløber for den afslørende, dybdeborende politisk-journalistisk dokumentarisme, der analyserer politiske magthavere eller andre repræsentanter for magt og viden, som misbruger deres position. Men Watkins var som helhed og i sin tendens langt mere ideologisk-propagandistisk og også i sin form mere kontroversiel, end det er typisk for den kritiske, dybdeborende tradition fra 80'erne. Den dokumentariske form som de to DR-journalistpar Jørgen Flindt Pedersen & Erik

Stephensen og Steen Baadsgaard & Jørgen Pedersen udvikler i begyndelsen af 80'erne ligger i forlængelse af Watkins' og overfører også dagspressens dybdeborende, afslørende journalistik til et tv, der er ved at vikle sig ud af den traditionelle public service form. Det sker med udsendelser som f.eks. *Åndenød-Fiskedød* (1982) og *Fidus eller finesse* (1983) - om henholdsvis miljø-problematikken og skattespekulation - og trilogien *Operation Armscor* (1983), *Trigon* (1983) og *Vejen til Pretoria* (1984) om økonomisk kriminalitet. Her er vi langt på afstand af public service kulturens forsigtige og konservative virkelighedsbearbejdning og den traditionelle, neutrale oplysningsideologi.

Det dokumentariske boom i 80'ernes og 90'ernes danske tv-kultur er ikke bare bygget på national egenproduktion, men præges også af en øget import af udenlandske dokumentar-programmer og reality-tv-former, der i visse tilfælde danner forbillede for de danske udsendelser. Det gælder specielt for de mere dramatiserede former for reality-tv, for de nye typer af talkshow og magasinprogrammer med human interest-perspektiver, hvor der er tale om import af koncepter fra USA og England. Der er imidlertid betydelig forskel på oversættelsen af programmerne til de forskellige dele af den danske tv-kultur. På de mere kommercielle kanaler som TV3 og TVDanmark er den amerikanske og mere pågående form dominerende, mens også TV2, men specielt DR søger at kombinere en vis afbalanceret public service etik og journalistisk perspektiv i også disse programmer (Bondebjerg, 1996).

*Reality-tv* har siden slutningen af 90'erne udviklet sig til et vidtforgrenet tv-fænomen med mange forskellige undergenrer: *reality-serier* (eller docu-soaps), der er observerende serier om hverdagslivet, som f.eks. TV2's *Fødegangen* om livet på Hvidovre Hospitals fødegang, eller *Strigler og børster* om livet omkring en jysk væddeløbsbane, *reality-magasiner* som f.eks. TV2's kriminalmagasin *Station 2*, der rummer rekonstruktioner af kriminalsager og en journalistisk og seeraktiverende funktion og *reality-show*, som f.eks. *Robinson-ekspeditionen* eller *Big Brother*, som er iscenesatte forløb med almindelige mennesker i lange forløb hvor de skal leve sammen, arbejde sammen, men også kæmpe mod hinanden (se Bondebjerg, 2001 og 2002).

Men de egentlige dokumentariske programmer, som præger DR og TV2 i denne periode, er som allerede påpeget ikke entydigt et produkt af denne udvikling. De to spor, som er påvist ovenfor - den mere *observerende sociale reportage* og den *dybdeborende, afslørende og magtkritiske dokumentarudsendelse* - (i den interne DR-jargon ofte betegnet "de bløde vs. de hårde pakker") - har længere historiske rødder og forbindelser til både radio- og avis-journalistik og til den filmiske dokumentarisme. Netop Lars Engels' form for dokumentarisme er snarere et udtryk for en stærkere

tilnærmelse mellem den filmiske dokumentarisme og tv-dokumentarismen, som betyder et endeligt opbrud fra de traditionelle meget stive journalistiske faktualitetskriterier og æstetiske faktakoder i det traditionelle public service tv. Omend visse dele af monopolbruddets reality-tv former og dramatiserede faktuelle udsendelser kan ses som et udtryk for en tabloidisering af tv-kulturen, repræsenterer Lars Engels den filmisk udtryksfulde observerende dokumentarismes gennembrud på tv.

Der har traditionelt været en vis modsætning mellem den frie filmiske dokumentarisme og tv-mediets mere journalistisk orienterede. Det er denne modsætning, der er under nedbrydning i 90'ernes mediekultur. DR-dokumentargruppen bærer opbruddet frem indefra. Men her i slutningen af 90'erne er det også tydeligt, at instruktører omkring Det Danske Filminstitut og det nu integrerede tidligere Statens Film Central får en større plads på programfladen, bl.a. via instruktører som Lise Roos, Dola Bonfils og Anne Wivel. Samtidig kan man vel sige, at der har været en tendens til at man inden for den filmiske tradition i stedet har kunnet prioritere de grænseprægende, kunstneriske dokumentarfilms eksperimenter (Søren Birkvad 1997, Lars Movin, 1997). Deres plads på tv-fladen, som ved siden af det offentlige non-kommercielle distributionssystem er dokumentarfilmens egentlige vindue mod publikum, har til gengæld ikke været markant, i hvert fald ikke før DR2 kom til og begyndte at opprioritere magasiner for dokumentarfilmen både i dens historiske og aktuelle bredde.

#### *Under-Danmarks sociale talerør*

Lars Engels har, siden han blev færdig på Den Danske Filmskole i 1976, lavet mere end 30 dokumentarfilm og tv-dokumentarudsendelser. Fra starten med *De gale i Havanna* (1977) og til de foreløbig sidste, tv-trilogien *Dømt til behandling* (DR-dokumentar, 1-3, 1997) og *Historier fra en politistation* (DR1, 1-13, 2001) er der en klar social og tematisk linje. Lars Engels laver portrætter af og skildrer hverdagen for de mere eller mindre udstødte dele af Under-Danmark: de sindslidende, de kriminelle, narkomanerne, de prostituerede og de sociale tabere. Han skildrer dem dels ved at komme tæt på dem som enkeltpersoner og typer, dels ved på enestående vis at formå at trænge ind i deres egen verden, deres eget miljø og kunne færdes på de institutioner og blandt de professionelle, som er sat til at tage hånd om dem.

Konsistensen i Engels tematik, sociale sigte og dokumentariske stil er forbløffende fra første film. Med sit portræt af et sindssygehospital i Havanna på Cuba lægger han sig fra starten i en cinema vérité tradition, der viser den usminkede virkelighed men også søger efter de menneskelige ressourcer hos de socialt og kulturelt udstødte. Samtidig

lægges sider af samfundet og dets institutioner frem til offentlig beskuelse og filmen overskrider på denne måde tabuiserede grænser mellem det private og det offentlige. I program-teksten fra SFC til filmen skriver Engels og Borker:

“Vi har ønsket at lave en film fra de gales lukkede og utilgængelige verden. Vise det liv, vi intet kendskab har til. Afmystificere hele den dystre stemning, som de sindssyge omgærdes med - for at finde frem til de gales eget udtryk, som er et andet sted end den overflade, man normalt præsenteres for. Desuden har det været vigtigt for os at holde fast i de sindssyges positive ressourcer og ikke kun i symptomerne på deres sygdom. (Lars Engels citeret efter Thygesen, 1991: 5)

Denne programerklæring kunne også stå over *Dømt til behandling*. Det er ikke svært at se sporene efter 70'ernes anti-psykiatri-bølge ideologisk set, og heller ikke svært at se inspirationen fra den engelske instruktør Ken Loach og hans film *Family Life* (1972) med dens systemkritiske skildring af skizofreniens baggrund. Men særlig stærk er inspirationen - specielt hvad angår dokumentarisk stil og genre - fra amerikaneren Frederick Wiseman. Wiseman er den udenlandske instruktør som mest konsekvent siden 1960'erne har ladet det hverdagslige og institutionaliserede liv udfolde sig helt ukommenteret for vores øjne. Wisemann debuterede netop med filmen *Titicut Follies* (1967) der var en af de første indforståede og kritiske skildringer af de kriminelt sindssyges verden og det amerikanske behandlingssystem. Filmen skabte en voldsom debat, bl.a. omkring hvor meget man kunne tillade sig at vise fra de syges verden, en debat som i meget høj grad minder om debatten omkring Engels udsendelse *Dømt til behandling* (note 2). Wiseman har formået siden med film som *High School* (1968), der både var en mosaikagtig skildring af livet på en amerikansk skole, men også en subtil, kritisk skildring af den ideologi, som var på vej til at blive undermineret af ungdomsoprøret. Siden fulgte lige så betydningsfulde film om andre dele af samfundets institutionaliserede liv i f.eks. *Law and Order* (1969) og *Hospital* (1970) (se Barsam, 1992: 337-42).

En film som *Blind* (1986) er med sin skildring af de blindes verden med - udgangspunkt i Alabama School for the Deaf and Blind - direkte sammenlignelig med Engels forsøg på at trænge ind i de gales og de socialt afvigendes verden. Wiseman bruger hverken speak eller interview og kun reallyd, og han lader den virkelighed, han skildrer, udfolde sig som en 'diegetisk', dokumentarisk verden. Vi oplever alt som "fluen på væggen" via iagttagelse og via de samtaler mellem elever og lærere, som vi overværer. Det er den perfekte, fænomenologiske realisme, men også en dokumentarisk realisme, hvor strukturen er velgennemtænkt. Vi starter med en begivenhed på en racerbane, hvor vi

møder skolens orkester, så føres vi gradvist ind i skolens indre liv og uddannelsesprogram, vi bevæger os gennem forskellige aldersgrupper og udviklingstrin, oplever forskellige aspekter af opdragelsen til det at leve som blind i de normales verden, og vi bringes efterhånden også tæt på og bag om enkelte sociale skæbner og deres problemer med familien og de andre på skolen. Og udsendelsen toner ud med perspektivering til hvordan det går, når de kommer ud af skolen, en godnatlægnings-seance og billeder fra den nattesorte omgivende by. Der er altså en vis tematisk- dramaturgisk styring af forløbet, der ellers fremtræder som en tematisk styret mosaik.

Som sit umiddelbare forbillede Wiseman lægger Engels ikke vægt på den systematiske kortlægning af en institutions struktur ved at søge at repræsentere alle dele af denne struktur på samme niveau. Han går først og fremmest direkte ind i institutionens umiddelbare dagligliv og lægger stærk og tydelig vægt på de enkelte individer i institutionen. Både hos Wiseman og Engels træder en række stærke og forskellige individuelle portrætter og typer frem, som til sammen danner et mosaikagtigt sociologisk mønster. Ved samtidig at fokusere på sam- og modspillet mellem disse individer fanget i en socialt underlegen position og indlejret i et system, som skal tage sig af dem, bliver det også et sociologisk studie i institutionelle og sociale processer i praksis. Men det er ikke et perspektiverende og forklaret sociologisk studie, selvom fremstillingen naturligvis er underlagt enkle selektions- og strukturerings-mekanismer, der rummer en grundlæggende holdning.

Der er tale om et flow af ikke-iscenesat hverdagsliv som er organiseret i prægnante situationer og forløb, der tilsammen danner en helhed, en slice-of-life verden, som det i høj grad er op til modtageren at forholde sig til og fortolke. Lars Engels er den indlevende observatør og interviewer, men netop meget ofte fraværende, også som interviewer, og i næsten alle sine udsendelser går han helt bevidst uden om speak og autoritative kommentarer. Han bruger de medvirkendes egne statements som nøgle, og er, når det drejer sig om æstetiske virkemidler og retoriske greb, bevidst meget asketisk: en sjælden men ofte prægnant brug af lyrisk-metaforiske billed-passager med musik, en vis dramaturgisk-narrativ opbygning og en meget bevidst dokumentarisk brug af normaltys, reallyd og et levende, ofte håndholdt kamera og nærbilleder.

Det er ikke i Lars Engels udsendelser man får det perspektiverende, sociologiske, journalistisk analyserende. Han anskueliggør menneskelige og sociale problemer og miljøer, som de færreste aner eksistensen af, og som man i bedste fald kun har stereotype fordomme om. Hans dokumenter er rystende i synlighørelsen af en

menneskelig elendighed, som man skulle forsværge fandtes i velfærdsstaten Danmark. Men det er ikke social pornografi og voyeurisme, det er snarere sociale stereotyper, der får ansigt og menneskelig karakter og dermed gør det vanskeligere for det almindelige Danmark og myndighederne bare at reducere dem til anonyme, sociale tilfælde, til bureaukratiske sagsnumre. Men udsendelserne viser også de utrolige menneskelige ressourcer det kræver, hvis det offentlige skal tackle de problemer, der vises frem. I næsten alle Engels' udsendelser er det ofrene for systemet, taberne og de svage, der står i centrum, og som man identificerer sig med. Sådan er det også delvis i hans seneste serie *Historier fra en politistation* (2001). Men her er der dog klart en tydeligere synsvinkel via stationen og betjentene og deres arbejde som "samfundets skraldemænd". For første gang er distancen til de sociale ofre således set fra en mere institutionel synsvinkel og i meget høj grad via politiets optik (se Bondebjerg, 2002 b).

Manglen på forklaringer og løsninger i Lars Engels udsendelser sætter for nogle spørgsmålstejn ved om udsendelserne nytter noget og giver informationer, der kan udnyttes i den offentlige debat, eller om det bare får velfærdsdanskeren til at gyse og få sine værste anelser bekræftet om det dernede og derude. På dette spørgsmål til Engels selv og til den observerende genre som sådan, har han selv svaret, idet han her markant tager afstand fra et journalistisk krav om at få det hele med og komme med forklaringer og løsningsperspektiver:

"Det synes jeg ikke, jeg er jo ikke journalist, jeg har gået på filmskolen (...) og har en anden indgang til stoffet. Jeg mener tværtimod, at jeg er med til at nedbryde fordomme. De her piger, som alle kun kender som skygger på gaden, eller de hjemløse, som vi bare ser hutle rundt, altså, som man jo aldrig ville gå hen og snakke med. Når vi så går i gang med dem, og snakker, og de begynder at udtrykke sig, så pludselig bliver de mennesker, og de får menneskeværd, og man får medlidenhed med dem, og man tænker "gud, hvordan går det dem" (...) Man får fordomme nedbrudt tror jeg, ved at vise det her, oven i købet er det jo sådan, at vi har meget fordomme om dem, vi ikke normalt ser. Det er meget sjældent, vi ser de rigtige mennesker, går ned i deres miljø, lader dem udtale sig, hvad synes de, og hvordan har de det. Det tror jeg der er et enormt behov for. Det er derfor man godt kan lide sådan nogle udsendelser (...) Næsten alle de folk vi ser, ingen af dem ville være kommet på skærmen, hvis jeg ikke lige præcis havde været der. Jeg ved ikke hvordan man journalistisk ellers skulle kunne formidle deres situation, det at være hjemløs, det at være psykisk syg osv. (...) Men hvis man har set en af de her film f.eks., så tror jeg, der er scener, der brænder sig fast, der er nogle ting, som man husker (...) det sidder lige der, fordi det gør sådan et indtryk på dem." (Lars Engel interview-citeret efter Rasmus Dahl, 1994: 79).

Rollen som tv-mediets dokumentariske talerør for det sociale Under-Danmark har skaffet Lars Engels et stadigt voksende tv-publikum: når der er Lars Engels på skærmen, så er vi ofte oppe at runde 1 million seere. Den observerende dokumentarisme har altså en fascinationskraft helt på linje med den nationale film- og tv-fiktion. Selv har Lars Engels da også talt om, at hans film, som til stadighed de senere år har kredset om Vesterbro, er hans form for Danmarksfilm, og han taler om dem som et korrektiv til den måde virkeligheden på tv som oftest beskrives på. Det er det modsatte af den uendelige række af eksperter, politikere og studieværter, som ellers synes at sætte hinanden stævne på tv (Engels, 1993: 15).

Engels' dokumentarudsendelser har desuden givet ham en række priser, men har også ført til voldsomme anklager for social pornografi fra antropologer og folk i det sociale system, angreb der er blevet mødt af lige så stærke forsvar fra samme type mennesker (2). Bølgerne har gået højt og udsendelserne har skabt offentlig debat. Selv har Engels peget på, at de personer og miljøer, han skildrer, aldrig har reageret negativt, og at der er taget etiske hensyn. Har medvirkende eller pårørende ønsket ting klippet fra, er det fulgt. Han peger endvidere på, at de portrætterede vender tilbage i flere udsendelser, og at han fra de lokale på Vesterbro modtager talrige forslag til nye emner, der bør tages op (Engels, 1993). Det tyder altså langt fra på voyeuristisk socialpornografi, men netop på at Engels udfylder en rolle som talerør for andre grupper, andre sociale virkeligheder end dem vi oftest ser på tv. Der blev dog i forbindelse med *Historier fra en politistation* rejst alvorlig tvivl om alle de "medvirkende" havde givet samtykke til at sekvenserne med dem måtte bruges, eller kunne overskue konsekvenserne af et tilsagn.

#### *Lars Engels og dokumentarismens æstetiske prototyper*

"Det er karakteristisk for mine udsendelser, at der er lange passager, altså at jeg prøver at lade kameraet køre så længe som muligt, så få klip som overhovedet muligt. Det giver en fornemmelse af, synes jeg, at der ikke er manipuleret, vi er tæt på, altså vi glemmer næsten at kameraet var med (...) Det giver sådan en autencitet altså, så derfor kører jeg det i den stil. " (Lars Engels, citeret efter interview i Rasmus Dahl, 1994: 55)

Udsagnet her fra 1994 kan stå som en slags æstetisk trosbekendelse for den observerende dokumentarisme, som Engels udnytter i mere og mere ren form i udviklingen af sine dokumentarudsendelser. Som i den klassiske cinema verité form går

bestræbelsen i minimalistisk retning, dvs. mod så uredigeret en form som muligt og mod at lade de agerende og den fremstillede virkelighed tale for sig selv. Men en ting er forekomsten af relativt lange, uklippede sekvenser i løbet af udsendelsen, hvor vi får fornemmelsen af at være med selv, således som kameraet optog scenen og lyden, der hvor optagelsen fandt sted, noget andet er den samlede udsendelse. Alle dokumentarudsendelser må benytte sig af montage, dvs. sammensætningen af kortere eller længere enkeltsekvenser til udsendelsens faktiske forløb. Her foregår en selektion og en kombination, som i større eller mindre grad rummer en fortolkning af den registrerede og for så vidt autentiske virkelighed. Men ingen kan fange noget uberørt, og den uredigerede virkelighed ville være kedelig og usignifikant. Al kommunikation rummer altså redigering, selektion og valg.

Men Engels vælger en retorisk form og æstetisk stil, som bringer os tæt på en fænomenologisk, åbne oplevelse af hverdagslivet og dettes flydende tidsflow, som ganske vist er konstrueret og redigeret, men alligevel følger et kronologisk flow meget tæt. Det sker mest radikalt i udsendelsen *Natlæger* (1990), hvor vi følger 2 natlæger rundt på Vesterbro på besøg hos i alt 8 forskellige patienter i løbet af en enkelt nat. Her er der slet ikke nogen ikke-diegetiske kommentarer eller interviews, hvor man hører eller ser instruktøren eller andre fra filmholdet. Samtidig er forholdet mellem den viste tid og den skildrede tid relativt tæt og kronologisk. Stilen er også radikalt gennemført i *I lejligheden ved siden af* (1991), hvor det er en række distriktssygeplejersker, vi følger på besøg hos psykisk syge i deres egne lejligheder. Men her er den tætte relation mellem det skildrede og det reelle tidsforløb mindre, vi springer midt i udsendelsen 2 måneder frem. Men i begge disse puristiske, observerende dokumentariske udsendelser, der fremtræder som rapporter fra en kaotisk, flydende virkelighed, har Engels foretaget en række valg og dermed i hvert fald indirekte ladet en intention og holdning komme til udtryk ved den måde programmerne er iscenesat og sammensat.

Ser vi helt generelt på de typiske retoriske og stilistiske elementer, som indgår i en dokumentarfilm og som skaber de genremæssige grundtyper, kan man som John Corner (Corner, 1995: 85ff) sondre mellem i hvert fald 5 elementer: *forklaring, interview, observation, dramatisering og iscenesættelse*. Den måde disse grundelementer sammensættes bestemmer så igen, hvordan den pågældende dokumentariske form fordeler sig på de i hvert fald tre grundlæggende æstetiske prototyper inden for dokumentarismen, som Carl Plantinga har stillet op: *den autoritative* (formal), *den åbne* (open), *den poetiske* (poetic) (Plantinga, 1997: 101ff). Som prototyper repræsenterer de noget, som ikke modsvarer af én bestemt typisk

dokumentar, men som findes i stærkere eller svagere form i forskellige faktiske dokumentarformer.

Vi har først og fremmest *den autoritative form*, som er den klassisk oplysende dokumentarfilm, normalt med autoritativ voice over, hvor der søges mod en sammenhængende logisk, kausal forklaring på et bestemt fænomen i den virkelige verden. Fremstillingen benytter virkemidler, der med ekspliciteret autoritet og tydelighed giver svar på de spørgsmål, teksten selv rejser. Der er altså i en vis forstand tale om en meget lukket retorisk struktur og om et ofte meget tydeligt forklarings-dokumentationsforhold mellem speak og billede. Samtidig bruges der ofte en række klassiske retoriske formler og kneb grænsende op til stærk propagandistisk brug af tale, lyd og billede. Det er denne æstetiske prototype, der præger den klassiske Grierson-tradition og DR-dokumentargruppens "hårde pakker".

Vi har dernæst *den åbne form*, som er netop Lars Engels domæne og som er karakteristisk ved at observere og udforske virkeligheden, snarere end at søge at forklare den. Her stilles ikke eksplicite spørgsmål, og der gives ikke eksplicite sammenfattende svar på bestemte spørgsmål. Af samme grund er denne æstetiske prototype ikke præget af klassisk retoriske eller narrative strukturer og indrammer ikke det fremstillede ved hjælp af autoritativ voice over og brug af et bestemt dokumentationsforhold mellem tale og billede. Der tales som oftest fra et sted i den registrerede virkelighed og ikke om den. Fremstillingen er enkel og båret af en ikke-målstyret og kausal tilrettelæggelse af virkeligheden, der giver en episodisk og registrerende struktur og en minimalistisk stil. Den åbne form har et fænomenologisk forhold til virkeligheden, dvs. den forsøger at forstå virkeligheden ved at gennemlyse dens umiddelbare, hverdagslige fænomener snarere end ved at forstå virkeligheden gennem abstrakte begreber og strukturer.

Som det tredje har vi endelig *den poetiske form*, som er den æstetiske prototype, hvor dokumentarfilmen nærmer sig den mere avantgardistiske og eksperimenterende film, den lyrisk-associative virkelighedsbeskrivelse eller den parodierende og meta-tekstlige form. I Danmark er bl.a. Jon Bang Carlsen og Jørgen Leth repræsentanter for denne æstetiske form, men det er en form som indtil for nylig har været relativt sjælden på tv. Nye tendenser som går på tværs af film og tv, hos f.eks. instruktører som Sami Saif og Tomas Gislason forener imidlertid en klart refleksiv og poetisk form med et journalistisk-socialt sigte (se Bondebjerg 2002a, og 2003). Den poetiske form bruger ofte på en meget bevidst måde iscenesættelse og vil være præget af en særlig prægnant og betydningsfuld brug af lyd- og billedeeffekter, som styrer modtagerens

opfattelse af den virkelighed, som her fremstår meget stilistisk bearbejdet. I dokumentarfilmens klassiske historie finder vi eksempler som Ruttmanns *Berlin: Symphonie einer Gossstadt* (1927), Vertovs *Man with a Moving Camera* (1929) eller vores egen Carl Th. Dreyers symfoniske billedhyldest *Storstrømsbroen* (1950).

### *Erfaringsberetningen*

Vender vi nu tilbage til Corners mere funktionelle opdeling af de enkelte elementer inden for dokumentarismen, så var den første af disse *Forklaring*. Det er betegnelsen for de dele af en dokumentarisk form, hvor eksplicitte overordnede beskrivelser af eller kommentarer til det fænomen udsendelsen handler om fremføres af en eller flere autoriserede stemmer evt. støttet af dokumenter, tekster, modeller eller andre typer af bevismateriale. Fra nyhedsudsendelser kender vi strukturen med delegering af autoritet fra udsendelsens ankerperson til reportere ude i marken, og vi kender brugen af ekspert-interviews, hvor dialogen mellem interviewer og den interviewede også danner en slags lokal del af forklaringen. Forklaringer er, som allerede omtalt, meget sjældne i den type observerende, human interest orienterede form for dokumentarisme, Engels repræsenterer. Til gengæld er den aldeles afgørende i de dydborende, afslørende dokumentariske udsendelser, hvor journalisten agerer som en detektiv på en sag og skal fremlægge beviser og argumenter, der tilsammen danner en overbevisende forklaring.

Engels fremsætter ikke forklaringer, men gengiver oplevelser, stemninger, erfaringsberetninger og udsagn. Alligevel rummer enkelte af hans udsendelser elementer fra den klassisk forklarende dokumentar. Det gælder f.eks. udsendelsen om livstidsfangen og politimorderen Palle Sørensen *Hævnen er vor* (1989). Her bruges i udstrakt grad overordnet speak og klassisk journalistisk interview-teknik, samtidig med at dokumenter, facts og ekspertudsagn styrer og indrammer den del af udsendelsen, hvor vi hører og ser Palle Sørensens egen historie og oplever ham i enkelte situationer. Udsendelsen er dog i sine observerende dele og i interviewene stærkt præget af, at der var forbud mod at filme Palle Sørensens ansigt.

*Interview* hører ofte tæt sammen med de forklarende elementer, i hvert fald i det omfang der bruges en journalistisk styret interview-teknik, hvor rækken af spørgsmål ledes af søgen efter en bestemt forklaring og årsagssammenhæng, som skal opklare en sag. I den klassisk forklarende dokumentarfilm inden for Grierson-traditionen var interview ganske vist ikke centralt i denne betydning, bl.a. som følge af datidens tunge udstyr og teknologiske begrænsninger. Her klarer man sig med overordnet speak og

forklaring, mens de mere klassiske journalistiske former, som efterhånden dukker op, rendyrker denne interview-stil. Så at sige alle dokumentariske og journalistiske programmer er baseret på interviewet som metode til at klarlægge arten af den virkelighed man vil beskrive. Man kan altså sige, at interviewet er et grundlæggende research-værktøj. Men der er stor forskel på måden interviewet bruges i selve udsendelsen. I den klassiske journalistiske form veksler man mellem vidner og eksperter og interviewet kan strække sig fra forhørsagtige, aggressive former til mere eller mindre ind- og medfølede erfaringsinterview. Samtidig giver det en stor oplevelsesmæssig forskel for modtageren, om spørgsmålene og interviewerens fremstår i udsendelsen (og billedet) eller er skåret væk.

Lars Engels er konsekvent skåret væk i billedet i sine udsendelser og hans spørgsmål er yderst sjældent med. Samtidig er hans interview-teknik helt præget af den indlevende, erfaringsorienterede stil. Vi får derved forstærket indtrykket af at overvære en autentisk, nærværende virkelighed, der udfolder sig tæt på det normale og på de portrætteredes betingelser. Den styring, der finder sted med spørgsmålene eller ved den måde de forskellige interviewsekvenser er sat sammen på, virker således mere tilfældig og præget af virkeligheden end af en forhåndsindstilling og opfattelse hos instruktøren. Men det er ikke altid, Engels kan undvære sine egne spørgsmål eller lade virkeligheden udfolde sig som om den var upåvirket af kameraets tilstedeværelse.

I en klassiker som *Pigerne på Halmtorvet* (1992), en udsendelse som følger de prostituerede dels på deres værested Reden, dels i deres lejligheder og på gaden, høres Engels selv relativt ofte som interviewer. Men det sker aldrig i f.eks. *Natlæger* eller *I lejligheden ved siden af*. Når Engels træder ind som interviewer, har det at gøre med, at visse af hans udsendelser kommer tæt på den enkelte i situationer, hvor de er alene i isolerede omgivelser, og hvor der ofte er tale om personer, som ikke er vant til at tale meget. I den situation bliver en enetale for kold og utroværdig, modsat de andre udsendelser, hvor lægerne og distriktssygeplejerskerne udgør en slags interviewstandins, og hvor der optages interviews i mere kollektive samtale- og institutionssammenhænge.

Lars Engels har selv kommenteret sin interview-stil på følgende måde:

"*Natlæger* og *I Lejligheden ved siden af*, hvor jeg ikke er med, det synes jeg selv er de reneste udsendelser. De har en vis renhed i sig på den måde, at tingene sker, uden at jeg siger det. Det er klart, at når jeg er sammen med de der prostituerede, de er ikke alt for meget talende og ikke vant til at være på fjernsynet, derfor må jeg påtage mig

den rolle at være interviewer også (...) Man kan også sige (..) at jeg hele tiden har situationer, hvor der er nogen, der taler sammen, vi overværer et eller andet (...) Jeg behøver ikke at spørge. Jeg sørger for, at vi er i situationer, hvor de siger de ting, som vi gerne vil have at vide for at forstå scenerne." (Engels citeret efter Rasmus Dahl, 1994: 62-63)

### *Bearbejdningen af autenticiteten*

*Observation* rummer de dele af en dokumentarfilm, hvor modtageren bliver vidne til optagelser af faktisk autentisk virkelighed, i hvert fald den udgave af en sådan autentisk virkelighed, som uds spillede sig foran kameraet. Dokumentarisk optagelse og observation er i forskellig grad påvirket af selve optagelsessituationen. Nogle begivenheder kan optages fra en sådan position, at det der optages, ikke er påvirket af det, evt. fordi optagelsessituationen er skjult, eller fordi der er tale om en offentlig hændelse, hvor kameraet ofte naturligt er til stede. Normalt vil kameraet tilstedeværelse dog uundgåeligt fremkalde "posering" eller "redigeret adfærd" hos de skildrede personer: den rå virkelighed kan aldrig helt fanges.

I Engels udsendelse *Den Store Aktion* (1994), der følger narkopatroljen på Vesterbro under arbejdet i kvarteret og specielt en storstilet tilrettelagt razzia mod bagmændene, overværer vi i lange passager kriminelle handler og begivenheder fra politiets skjulte observationsposter. Her ser vi altså *the real thing*. Men i de fleste af Engels udsendelser kommer vi utrolig tæt på den private sfære og ind hos personer, som ikke er vant til at blive optaget. Lars Engels styrke som observerende dokumentarist er generelt, at han formår at opnå en tillid, som gør at han kan færdes i miljøer, hvor det er svært at blive accepteret udefra. Det lykkes ham derfor også generelt at fjerne indtrykket af skuespil i de observerende passager. Men i visse tilfælde oplever vi personerne træde ud af deres dagligdagsrolle: de henvender sig til kameraet direkte eller de spiller aggressivt op over for deres sagsbehandlere for at markere deres utilfredshed, mens de ved kameraet er på. Det sker gentagne gange i f.eks. *Et glas vand til Johnny* (1994), hvor vi er på et socialcenter og møder klienterne og socialrådgiverne i ofte voldsomme konfrontationssituationer.

*Dramatisering* forekommer uhyre sjældent hos Engels og kun en enkelt gang i form af helt bevidst, iscenesatte rekonstruktioner eller fiktioniserede case-stories. Det sker i de tre film under fællestitlen *Tre historier fra Sølager*, som foregår på et behandlingshjem for 15-18-årige. Her er det, som i den DR-tradition Poul Trier Petersen har været den tydeligste repræsentant for (Bondebjerg 1989 og Harms Larsen, 1990),

de faktiske personer, der spiller sig selv. Men det sker på basis af en fiktiv case-story, som kunne være autentisk, men altså er baseret på et gennemarbejdet manuskript. Men dramatisering kan jo også betragtes i løsere betydning som brug af dramaturgiske spændingselementer og visse narrative grundformler. Dramatisering inden for dokumentarismen består ikke mindst i, at instruktøren - selv i et meget registrerende, episodisk forløb - må skabe en vis kausal sammenhæng i tid, sted og handling, og i sin optakt og indledning, og i overgangene mellem de enkelte dele af forløbet må tænke i dramaturgiske baner.

Lars Engels siger ganske vist om sin research og sin forberedelse:

“Mine historier bygges så op på det, der sker, og en forventning om at der sker noget. Inde i hovedet har jeg et manuskript, som består af tusinde af forskellige historier, fordi det kan være, der er nogen, der er væk eller nogen, der ikke kommer osv. Men jeg filmer som regel det, der sker. Derfor bliver det så levende, der er ikke noget, der er arrangeret af nogen som helst slags (...) Historien laves på stedet. ” (Engels, citeret efter Rasmus Dahl, 1994: 60-61).

Men sprogbrugen røber jo, at han trods alt tænker i historier. Det er da også ganske klart, at selv den observerende, dokumentariske metode er nødt til at sikre et vist minimum af kontrol under optagelserne, således at elementære oplysninger om tid og sted f.eks. bliver synlige for modtageren. Men i særlig grad er det naturligvis klipningen og montagen af de optagne sekvenser, der muliggør en vis dramaturgisk styring. Det gælder f.eks. i tilrettelæggelsen de centrale optaks-, overgangs- og afslutningssekvenser. I *Orkanens øje* (1991) er det ikke tilfældigt, at udsendelsen - der foregår i dagene op til jul - udnytter julens symbolværdi ved at starte og slutte i det fælles julearrangement.

I indledningen starter vi med titlen hen over et kort af området, dernæst fokuseres på en sanger, der synger “Velkommen grønne adventskrans”, mens kameraet panorerer henover de forsamlede i Mændenes hjem med kaffe og julebagværk. Mens sangen fastholdes og langsomt fades ned til fordel for reallyd udefra klippes der dernæst til et natligt/tidligt morgenbillede i luftperspektiv af København-Vesterbro, der er ved at vågne, og vi går derfra direkte til vækningen i hjemmet. Altså en både karakteriserende, symbolsk og forankrende indledning. I slutningen følger vi optakten til det fælles julearrangement, hvor de kommer fra nær og fjern, og hvor selve slutsekvenserne med variation repeterer kamerabevægelserne fra begyndelsen. På lydsiden hører vi “Dejlig er jorden” mens kameraet panorerer henover den fyldte spisesal, og derfra igen tilbage til fugleperspektivet af det natlige København. Julens

budskab om fællesskab og menneskelighed benyttes her som metaforisk fravning af udsendelsen.

I *Natlæger* benyttes de samme natsorte indlednings- og afslutningsbilleder af bydelen – denne gang ledsaget af blid Mozart klaverkoncert – men set fra taxaen, der transporterer lægen rundt, mens *Pigerne på Halmtorvet* tilsætter de samme typer billeder helt sin egen stemning. Det sker gennem udnyttelsen af en slags indledende lyrisk, establishing shot, hvor Halmtorvets miljø og prostitutionstrafik ses mod et stort trompe l'oeil murmaleri af en portal, der synes at føre ud mod den forjættende natur og frihed. Men forløbet ender på et frontalbillede af "Reden" – de prostitueredes eneste fristed, hvor mænd er forment adgang. Symbolikken er bastant, men berettiget på baggrund af de stærke skæbner der ses, og symbolikken understreges af underlægningsmusikken, Sinead O'Connors kærlighedsballade "Nothing compares to you." Forholdet mellem den solgte og den ægte kærlighed vibrerer under udsendelsen. Brugen af musik er i det hele taget ofte en slags ledetråd. I *I lejligheden ved siden af* sker det på en særlig måde ved at start og slut er viet en af beboerne, som forgæves forsøger at spille et sammenhængende stykke på klaveret: et billede på den psykiske verden vi er på vej ind i, hvor normaliteten er gået i stykker.

Der er altså dramaturgisk, narrative elementer i den måde Engels lader os komme ind og ud af sine meget virkelighedsnære udsendelser på. Men der er jo ikke tale om den sædvanlige optakt med præsentation af problem eller konflikt, som så styrer resten af forløbet frem mod en afklaring, således som vi kender det fra den forklarende dokumentariske type eller det klassiske, narrative forløb. Forløbet forbliver åbent og antydende i både start og slutning. Når Engels taler om historier i sine udsendelser, så er det altså en anden type historier, nemlig den type af historier, som udvikler sig ud af en række små sekvenser, som antyder en persons livshistorie, men hvis fragmenterede karakter, netop får os til tænke selv over den sammenhæng og det forløb, som ikke udfoldes eller forklares for os.

Engels bruger ind i mellem tematisk begrundede eller kontrast-begrundede krydsklip, som vi kender det fra en traditionel fiktionsfilm. I *Natlæger*, f.eks. følger vi ikke slavisk lægen først på det ene besøg og så på det andet. Vi klipper ind imellem fra den ene læge på besøg hos en type patient, tilbage til den anden læge på besøg hos en anden, og vi klipper mellem centralen og lægebilen. Ud af det meget omfattende materiale med ialt 22 sygebesøg (jvf. Engels, 1993: 14) kommer et forløb med 8, organiseret i et vist, tilrettelagt forløb, som får os til at sammenligne og kombinere de forskellige små

handlingsforløb på tværs, men som også skaber et forløb fra 21-03 om natten, markeret ved lyset og urene i fremstillingen.

*Vesterbro on my mind: Den poetiske dimension*

Begrebet dramatisering er i det ovenstående blevet berørt på en måde, som også delvis grænser op til det sidste af Corners elementer *mise-en-scene*, som peger mod den tekniske-stilistiske del af en dokumentarismens elementer. Hvor den profilmiske verden, som danner baggrund fiktionsfilmen helt igennem er en konstrueret verden, selvom den godt kan foregå i realistiske kulisser og på autentiske steder, er den profilmiske verden i dokumentarismen i en eller anden forstand den virkelige verden. Vores forventning til dokumentarismen - selvom den tilhører den poetiske type, der er meget stærk præget af stilistisk-æstetisk bearbejdning - er, at den er en påstand om verden, som vi direkte kan diskutere med eller forholde os til, mens fiktionsfilmen er en simuleret verden og historie, som dermed mere metaforisk udtaler sig om virkeligheden (Bondebjerg, 1994: 71f, Plantinga, 1997: 7ff og Branigan 1992: 193f). Men det betyder jo ikke, at man i dokumentarismen bare filmer derude og derudaf: valget af lys, optageomstændigheder, kameravinkel, billedkomposition, lys, lyd (både reallyd og underlægningsmusik), klipning osv. er udtryk for valg der har direkte konsekvenser for den måde tilskueren bearbejdes på perceptorisk, kognitivt og emotionelt (Plantinga, 1997: 147).

Selvom Engels fremstår som den ekstremt minimalistiske dokumentarist med sin konsekvent lavmælte, observerende stil, så er udviklingen af dette udtryk i sig selv et poetisk-æstetisk valg. Han lægger også, som vi har set i eksemplerne fra udsendelsernes indledning og slutning, en subjektiv poetisk-symbolsk toning ind på strategiske steder i sine udsendelser. Det ligger naturligvis også i Engels' dokumentariske intention at vise den mange gange brutale, fysisk forfaldne og beskidte, nedværdigende, kropsligt forfærdende menneskelige tilværelse, som hans personer i 'yndlings-landsbyen' Vesterbro lever i. Udsendelserne dokumenterer det, så man næsten kan lugte og føle den virkelighed, der skildres. Men det er - som allerede programerklæringen til *De gale i Havanna* viste - også de håb, bristede drømme og muligvis forspildte menneskelige ressourcer, der trækkes frem. Det er 'Vesterbro on our mind', Vesterbro som symbolsk sindbillede, der træder frem, når den poetiske tone skrues på i udsendelserne.

Et klart valg i Engels måde at iscenesætte sin autenticitet på er lyssætningen. I udsendelserne om Vesterbro og generelt i hans senere udsendelser bruges der naturlige lyskilder, hvilket skaber en oplevelse af særlig stærk intimitet og autenticitet. Det skarpe lys indendørs er forbundet med fiktionens lyssætning eller med tv-nyhedsrummets studie-virkelighed, mens det lys som f.eks. dominerer i *Natlæger* netop er de delvist oplyste rum og ansigter fra lamper i lejlighederne eller fra nattens gadebelysning og billygter.

### *Den nødvendige og demokratiske tv-dokumentarisme*

”I mine øjne er udsendelser som ’Dømt til behandling’ slet og ret socialpornografisk tv, der er karakteriseret ved at de udstiller socialt marginaliserede personer i nogle situationer, der almindeligvis betragtes som hørende til de mest intime og private i et menneskes liv (....) der er tale om en slags klassechauvinistisk underholdnings-tv, der stimulerer seernes voyeuristiske trang (...) (Max Pedersen, 1997)

Således skrev antropologen Max Pedersen i en kronik, som var ét langt angreb på Engels og den observerende dokumentarisme, og som også pegede på, at der i det mindste ikke bare burde laves den slags tv om de sociale tabere, men også om ”middel- og overklassens livsførelse”. Man kunne forstå angrebet, hvis den form for dokumentarisme, Engels bedriver, og de emner han tager op, var de eneste inden for dansk dokumentarisme. Den observerende tv-dokumentarisme i den meget rene form Lars Engels dyrker den, kan ikke stå alene. Og tematisk bør der naturligvis laves dokumentarisme om alle livsformer i Danmark. Men det sker faktisk også, så sandt som Lise Roos f.eks. de senere år har skildret et bredt udsnit af danske livsformer, hvor hun mange gange er kommet ganske tæt på det private også hos middel- og overklassen. Og det bør jo også huskes, at den mere dybdeborende journalistik ofte har fat i magteliten og den nålestribe livsforms ikke altid særligt flatterende bagsider.

Synsvinklen er derfor film- og mediehistorisk ganske skæv og helt unfair overfor Lars Engels, som laver nødvendigt og demokratisk tv. Han viser sider af virkeligheden, som ofte er omfattet af kun statistisk eller tilfældig viden eller udokumenterede fordomme, og han giver mennesker og livsformer et sted at ytre sig i en medieverden, som ellers ofte er lukket for dem. Jeg ved ikke hvordan man ellers skulle fremstille disse mennesker end ved så nænsomt og etisk som mulig at vise den måde de faktisk lever på og lade i det mindste glimt af menneskelige ressourcer og selvindsigt komme frem midt i den brutale virkelighed. Samtidig blev udsendelserne i tv og den øvrige

dagspresse udgangspunktet for en perspektiverende debat om de lukkede afdelingers behandlingsform, bl.a. samtale med en kritisk psykiater i TVA's Profilen.

Den tre timer lange dokumentarudsendelse *Dømt til behandling* blev sendt i april 1997 i tre dele: "Så er festen slut", "Min mormor var polsk prinsesse" og "In the Ghetto". Udsendelserne skildrer psykisk syge, mandlige kriminelle, der er blevet anbragt på den lukkede afdeling på Sct.Hans. Titlerne er citater fra de indsatte selv, i det sidste tilfælde dog via et citat fra en Elvis Presley sang, men titlerne angiver meget godt udsendelsens princip: vi kommer meget tæt på de enkelte og får et stærkt indblik i deres delvis skøre og rablende måde at tænke og tale på, men også glimt af en skjult kreativitet og længsel efter et andet liv. Kameraet bevæger sig søgende og levende ud og ind af værelserne, opholdsstuerne og de ansattes kontorer, og vi følger dagligdagens forskellige rutiner og de til tider voldsomme sammenstød mellem de indsatte indbyrdes og mellem de indsatte og behandlingssystemet.

Forløbet af de tre udsendelser er sådan, at de to første udsendelser bygger på 12 personhistorier, fordelt med 6 på hver af udsendelserne. I den første udsendelse møder vi den voldtægtsdømte Henrik, den skizofrene Flemming, der er dømt for at have slået sin arbejdsgiver ned, den tidligere ingeniør Eyvind, Jimmy med penis-atrapperne som hele tiden vil stikke af, Stig som er på vej ud i friheden, Henry, der er defineret som psykopat og som har myrdet sin egen mor og vi ser i glimt en fremmedarbejder. Ikke alle personer er lige meget i centrum. Det er Henrik der giver afsnittet titlen og i denne første udsendelse står hans 'magtkamp' med lægen Boris og hans forsøg på at nedtrappe sit narkotika-misbrug (det er det der kaldes festen), så han kan få udgangstilladelse, i centrum. Men også Jimmy, som er bæltefikseret og meget uklar i lange passager, fylder godt og illustrerer, sammen med Henriks historie, trangen til friheden - den helt basale længsel på en lukket afdeling. Den tredje hovedperson i første del er Flemming, der illustrerer det storhedsvanvid, den syge fantasiverden som også trives, og som fremsiges, så det næsten virker normalt. Der er tale om vildtvoksende skizofreni hos en person, der hører stemmer og ser sig som et uægte kongebarn.

I den anden af udsendelserne rykker seks andre personer ind på scenen. Der er den sorte Jeff, der også har et rigt fantasiliv bag den bamsede, bedøvede facade, og som giver afsnittet sin titel. Hans ser sig også som et uretfærdigt behandlet adelsbarn, men er samtidig fuld af musik, rytme, dans og rap-lyrik, der røber et stort, men uudnyttet menneskeligt potentiale. Der er den lidt enfoldige bankrøver Emil, hvis mor skjult forsyner ham med stoffer, og som går amok, da den trafik lukkes; den meget

aggressive Johnny, som mener de andre er syge; den evnesvage og fredelige Anton, der er dybt optaget af teknik og musik. Der er den grønlandsk-danske Pierre, der har lavet noget alvorligt snavs i Albertslund, som han ikke vil tale om, og som er omgivet af billeder af vilde dyr og fortæller stolt om sin grønlandske del af familien, der var rigtige storfangere. Og i slutningen af del 2 ser vi endnu en Johnny, skizofren og røveridømt, men med en vist talent for at tale og fortælle historier.

I den tredje og sidste del er det denne Johnny, hvis historie rykker mest i centrum. Han illustrerer, at der bag det lidt tumpede ydre kan gemme sig en filosofisk og musikinteresserede person, der citerer de store filosoffer for lægerne og spiller "luftorgel" til sine plader. Men vi møder også den bæltefikserede Torben og Karl Johan, som er den der forsyner afsnittet med titel. Hans oplæsning af Elvis-sangen "In the Ghetto" forsyner hele udsendelsen med en slags lyrisk slogan: det er dem fra ghettoen, der bliver de 'vrede unge mænd'. Også Karl Johan rummer kreative dimensioner, han er optaget af at male det som han selv kalder syrede billeder. Men ellers er tredje afsnit karakteristisk ved at vi ikke møder så mange nye personer. I stedet samles der op og rundes af.

Som en anden fiktiv tv-serie med et stort kollektivt persongalleri er denne dokumentariske historie altså opbygget af ca. 15 små mini-historier, som vi krydsklipper imellem. I det væsentlige er de enkelte sekvenser bygget op på samtaler, vi overværer mellem patienterne eller mellem patienterne og behandlerne. Men Engels er hele vejen igennem også ganske meget til stede som interviewer, således at vi får den nødvendige baggrundsviden om personerne på tomandshånd.

Formmæssigt er stilen minimalistisk. Klip mellem dage er markeret med sorte huller og følges ofte op af morgen-ritualet med pilleuddeling, et montageprincip, som naturligvis også peger måske lidt kritisk mod den meget stærke tvangsmedicinering som foregår. Netop på grund af den minimalistiske stil bliver de få brud signifikante: hele serien starter med at vi kommer udefra og ind i bygningen, og det første vi hører er Ejvinds gudsjammerligt falske og usammenhængende klaverspil. Vi har set denne metafor på det syge sind og dets skjulte kreative reserver før, nemlig i indledningen og slutningen af *I lejligheden ved siden af*. Derfor er slutbilledet på tredje afsnit også påfaldende: her er det Emil, der trakterer et barnligt lille keyboard, der spiller forprogrammerede børnesange. Det er denne lyd der slutter udsendelsen, samtidig med at vi ser slutteksterne henover en stor efterårsfarvet eg udenfor vinduerne. Det virker som en metaforisk, indirekte kommentar: hvad er det vi gør ved disse tvangsbehandlede mennesker, en umyndiggørelse og infantilisering, kunne vi gøre det anderledes?

Også enkelte andre gange bliver den visuelle stil påfaldende: feks. da kameraet under Flemmings historie i første del, hvor han benægter sin skizofreni, fokuserer på hans skygge (H.C.Andersen!), eller i den solidariske kameratur der foretages i anden del rundt i den grønlandske Pierres lille fængsel, mens han stolt viser sine billeder af vilde dyr frem. Også i Lars Engels minimalistiske stil stikker som tidligere omtalt en poetisk-lyrisk billedmager (måske influeret af fotografen Lars Schou). Dokumentarisme, selv i den mest observerende form er tilrettelagt. Men Lars Engels tilrettelægger med stor etisk fornemmelse og indsigt en virkelighed, som ligger uden for de flestes normale og daglige horisont.

### Noter

1. Begrebet faktion blev et populært og pædagogisk meget brugt begreb i slutningen af 80'erne og begyndelsen af 1990'erne efter udgivelsen af Peter Harms Larsens på mange måder gode og besnærende bog om faktion (Harms Larsen, 1990). Men selvom faktionsbegrebet pegede på en række vigtige udviklingstendenser og satte nogle gode diskussioner i gang, rummer begrebet en masse teoretisk og begrebsmæssig uklarhed, og ikke engang de danske debattører var enige om den fundamentale definition. Det problematiske ved begrebet er blandt andet, at det ofte kom til at antyde, at alle former for kreativ journalistik og alle former for brug af narrative og stilistiske bearbejdningsformer, var præget af en fikcionalisering. Men dermed indskrænkede man historisk den variation, som både journalistikken og den non-fiktive filmtradition altid har haft, uden af den grund at være præget af fikcionalisering. Samtidig antydede man for rigoristisk, at der faktisk også mentalt var en slags tredje kategori mellem fiktion og non-fiktion og at de to former normalt henvendte sig til forskellige dele af vores psyke. En sådan dikotomisering er imidlertid dybt problematisk. Søren Kjærup har ryddet en del ud i begrebsforvirringen (Kjærup, 1992), som også er behandlet i kognitivt og pragmatisk perspektiv i Bondebjerg, 1996, mens Carl Plantinga (Plantinga, 1997) er kommet med det hidtil bedste samlede teoretiske begrebslige bud på en forståelse af de non-fiktive former.

2. Den seneste debat om Lars Engels og den observerende dokumentarismes måde at beskrive den sociale virkelighed på brød ud i forlængelse af at DR sendte de tre udsendelser under titlen *Dømt til behandling* i april 1997. En positiv artikel kom på dagen for den sidste udsendelse (Hans Jørgen Møller: Det nødvendige Fjernsyn. *Politiken*, 23/4, 1997), der lod Engels programerklæring komme til orde under rubrikken "mennesker bag statistikkernes tal". Den 10/5 kom imidlertid antropologen Max Pedersens meget kritiske kronik (Max Pedersen: Socialpornografi, *Politiken*, d. 10/5 -97). Kritikken blev fulgt op af amtsborgmester Per Kaalund (*Ekstrabladet*, 14/5 -97) og socialrådgiver Arne Nielsen, som på debatsiden i *Politiken* (20/5-97) lagde sig op ad Max Pedersen. Samme dag forsvarede Jens Ravn Olsen, tilknyttet Mændenes Hjem, som dannede baggrund for udsendelsen *Orkanens øje*, imidlertid Engels, en linje som blev fulgt af fængselsinspektør Ole Hansen, som havde været involveret som institutionskontakt i en række af Engels' fængselsudsendelser. Redaktør Mads Baastrup fra DR-Dokumentar pegede i sin kommentar (*Politiken*, 21/5 -97) på udsendelserne som en nødvendig demokratisk åbning over for dem dernede og pegede på de etiske procedurer Engels fulgte i forhold til sine medvirkende, et tema Engels selv tog op i sit indlæg (*Politiken*, 14/6 -97).

### Referencer

Barsam, Richard (1992): *Non-Fiction Film. A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press.

- Birkvad, Søren (1997): "Livet i Danmark. Dokumentarfilmen", i Bondebjerg, m.fl. (red) *Dansk Film 1972-1997*. København: Munksgaard-Rosinante.
- Bondebjerg, Ib (1989): "Opbruddet fra Monopolkulturen", *Sekvens*.
- Bondebjerg, Ib (1990): "Den sociologiske og visuelle lyd. Om radioen og radiomontagen i efterkrigstidens mediekultur", i *Mediekultur*, nr. 14.
- Bondebjerg, Ib (1994): "Narratives of reality. Documentary Film and Television in a Cognitive and Pragmatic Perspective", i *Nordicom Review*, no. 1, 1994.
- Bondebjerg, Ib (1996): "Public discourse/private fascination: hybridization in 'true-life-story' genres", i *Media, Culture & Society*, vol.18, no.1.
- Bondebjerg, Ib (1997): "Between War and Welfare: Danish Documentary film in the 1950's", i *Aura*, vol. II, nr. 3.
- Bondebjerg, Ib (2000): "I dialog med den danske virkelighed" (i Hanne Bruun, m.fl. (red): *Tv2 på skærmen*. København: Samfundslitteratur
- Bondebjerg, Ib (2001): "Den medialiserede virkelighed". (i *Ekko*, nr. 8)
- Bondebjerg, Ib (2002a): "The Mediation of Everyday Life: Genre, Discourse and Spectacle in reality-Tv." (i Anne Jerslev (red): *Realism and 'Reality' in Film and Media*, Northern Lights). Film and Media Studies Yearbook, 2002.
- Bondebjerg, Ib (2002a): "Det sociale og det poetiske blik". Den nye danske dokumentarfilm." (i *Kosmorama*, nr. 229).
- Bondebjerg, Ib (2002 b): "Med politiet i virkeligheden. Reality-tv og kriminalitet." (i *Mediekultur*, nr. 34).
- Bondebjerg, Ib (2003): "The social and the subjective look: documentaries and reflexive modernity." (MODINET Working Papers, 2003, www.modinet.dk).
- Corner, John (1995): *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold)
- Corner, John (1996): *The Art of Record*. Manchester: Manchester University Press.
- Fritze, Helle & Olsen, Mimi (1989): "I faktionsmontagens spor", i *Sekvens*, 1989.
- Dahl, Rasmus (1994): *Den visuelle dokumentarismes tekster*. Københavns Universitet: Specialebiblioteket. (Upubliceret)
- Engels, Lars (1993): "5 tv-dokumentarfilm om Vesterbro", i *Klip*, nr. 19.
- Harms Larsen, Peter (1990): *Faktion - som udtryksmiddel*. København: Forlaget Amanda.
- Kjørup, Søren (1992): "Faktion - en farlig blanding", i *Mediekultur*, nr. 19.
- Movin, Lars (1997): "Den filmæstetiske avantgarde. Fra eksperimentalfilm til videokunst" i Bondebjerg, m.fl. (red) *Dansk Film 1972-1997*. København: Munksgaard-Rosinante.
- Pedersen, Max (1997): Socialpornografi, *Politiken*, d. 10/5 -97. Kronik.
- Plantinga, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thygesen, Erik (1991): "Lars Engel's verden", i *Klip*, nr. 13.

### Lars Engels filmografi

- De Gale i Havanna* (SFC, 1977, sm.m. Merete Borker)
- Morten Maler* (1981)
- Sindslidelser* (1981)
- *Skt. Hans i maj*
  - *Tre dage på lukket afdeling*
- Et kontor i to etager* (1983)
- Fængselsbilleder* (1984)
- *En uge på Vridsløse*
  - *Uro på B3*
  - *Øje for Øje*
- Rapport fra Helsingør Politistation* (B&U, 1985)
- *En ung mand på 20*
  - *Voldens Ansigt*
  - *Pigen med rotten*
- Tre historier fra Sølager* (1985)

- *Kenneths anden verden*
  - *Hjem til Herlev*
  - *Retssagen*
- Fangersamfundet Scoresbysund (1987)*
- *Du er som en lille blomst*
  - *Stilhedens ånd*
- Rapport fra et kernekraftværk (1987)*
- *20 km fra København*
  - *Skiftehold 1 på Barsebäck*
  - *Ånden i flasken*
- Narko bag tremmer (TV-Kulturafdelingen, 1988)*
- Hævnen er vor (TV-Fakta, 1989)*
- Natlæger (DR-Feature, TV-Fakta, 1990)*
- Orkanens øje (DR-Feature, TV-Fakta, 1991)*
- I Lejligheden ved siden af (DR-Feature, TV-Fakta, 1991)*
- Klaus Rifbjergs verden (DR, 1991, sm.m. Bente Hansen)*
- Pigerne på Halmtorvet (TV-Fakta, DR-Dok, 1992)*
- Alle disse Dage (TV-Fakta, DR-Dok, 1993)*
- Den store aktion (TV-Fakta, DR-Dok, 1994)*
- Et glas vand til Johnny (TV-Fakta, DR-Dok, 1994)*
- Havregrød til Egon (TV-Fakta, DR-Dok, 1995)*
- Piger i Vestre Fængsel. 1-3 (TV-Fakta, DR-Dok, 1996)*
- Dømt til behandling. 1-3 (TV-Fakta, DR-Dok, 1997)*
- Historier fra en politistation (DR1, 1-13, 2001)*