

<u>Indledning</u> (MHP+SCLK)	s.2
- Problemformulering	s.2
<u>Gasolin' i dokumentarisk kontekst</u> (SCLK)	s.2
- Dokumentarens opstart	s.2
- Den dokumentariske ramme	s.3
- <i>Gasolin'</i> som dokumentar	s.4
<u>Narrativet i Gasolin'</u> (MHP)	s. 4
- Fortællere i <i>Gasolin'</i>	s. 5
- Diskursernes dynamik	s. 5
- Filmens tekst og voice-over	s. 7
<u>Billedernes effekt</u> (MHP)	s.7
- Semiotik – på film	s.7
- Tre forskellige tekst/billedforhold i <i>Gasolin'</i>	s.8
- Forankrende og komplementerende billeder	s.9
- De mange diskurser og billedernes polyfone egenskab	s.10
- Montagestil og Kuleshoveffekt	s.11
- Billedernes samlende egenskab	s.12
- Opsamling	s.13
<u>Lydens effekt</u> (SCLK)	s. 13
- Lydbrug i film	s. 13
- Lydbrug i <i>Gasolin'</i>	s.14
- Når sangteksten bliver en kommentar	s.15
- Anden brug af musik	s.17
- Opsamling	s.18
<u><i>Gasolin'</i> som Portrættype</u> (MHP til l. 16, s. 19, SCLK resten)	s. 19
<u>Konklusion</u> (SCLK+MHP)	s. 20
<u>Litteraturfortegnelse</u>	s. 21
<u>Bilag</u>	
- Bilag 1: Uddrag fra ” <i>Gasolin'</i> – hvis du tør så kom med mig”	s.23

## Indledning

Nærliggende opgave har dokumentarfilmen *Gasolin'* som fokus. Filmen er instrueret af Anders Østergaard og havde biografpremiere i år 2006.

Der findes, ligesom i fiktion, forskellige undergenrer i dokumentarisme. Overordnet kan en dokumentar placeres under *den bløde* eller *den hårde* form (jf. Bondebjerg 2005 og Fritze og Olsen 1992) desuden arbejder Plantinga (Bondebjerg 2005: 50) yderligere<sup>1</sup> med den forholdsvis sjældent udfoldede *poetiske* form.

Genren er med til at guide modtageren til den rette læsning af filmen. Også filmens brug af billeder og musik – samt dens narrative forløb – er indvirkende på seerens læsning af filmen. Da *Gasolin'* er et portræt af en (forhenværende) musikgruppe, er det logisk, at lydsiden særligt optages af denne gruppes numre. Muligheden for brug af musik, hvis primære opgave er at skabe en særlig stemning, bliver derigennem forringet. I dokumentaren er der meget lidt af den type musik, men til gengæld bemærkelsesværdigt mange billeder, som ikke har nogen oplagt relation til selve fortællingen, men i stedet virker symbolske.

## **Problemformulering**

Hvilken type portræt er der tale om, og hvordan etableres dette gennem billed-/musikbrug og det narrative forløb?

## *Gasolin'* i dokumentarisk kontekst

### **Dokumentarens opstart**

Overordnet inddeles film i fiktion og ikke-fiktion. *Gasolin'* er en dokumentar, og dokumentarer er ikke-fiktion. Dokumentarbevægelsen startede i England i 1929 med bl.a. Paul Rotha og John Grierson (Neergaard 1960: 118). John Grierson havde megen indflydelse på genren: "*Grierson was active at every level in the formation of the documentary project – as a producer and director but also as an organiser, campaigner and manifesto-writer.*" (Corner 1995: 11). Hans 3 grundprincipper går ud på, at (1) virkeligheden kan levere stof til film, der kan gøre dem til "*en ny og vital kunstform*", (2) "*den originale (eller naturlige) skuespiller og det originale (eller naturlige) miljø er en bedre ledetråd for en filmisk fortolkning af en moderne verden.*", og (3) "*det stof og de historier, der således tages fra det virkelige liv, kan blive finere (mere rigtige i filosofisk forstand) end det dramatiserede.*"

<sup>1</sup> Blød og hård hedder hos ham henholdsvis åben og autoritativ form.

(Grierson 1970: 53). I disse grundprincipper går han ind for det "ægte" i filmen, men fastholder samtidig, at historierne skal være "fine" og taler om en "filmisk fortolkning". Det er altså ikke sådan, at dokumentargenren kun kan indeholde film, hvor kameraet fungerer som en flue på væggen, og instruktøren ikke gør andet end at observere, såkaldt "*reactive observationalism*" (Corner 1995: 28). Instruktøren kan også bruge symbolske billeder, og der vil stadig være tale om en dokumentar, lige såvel som bl.a. interview og voice-over kan benyttes.

### **Den dokumentariske ramme**

Bondebjerg (1994) taler med henvisning til Goffmann om "*den dokumentariske ramme*" (s.92). Denne ramme er en slags skema, vi bruger i vores forståelse af dokumentarfilm. Det er ikke filmens formelle træk, der gør, at vi opfatter den som ikke-fiktiv - i dokumentarfilm findes metaforisk billedbrug, såvel som det findes i fiktionsfilm. Det er den forståelse af teksten, vi etablerer, der gør den til fakta og ikke fiktion. "*Kun i meget fast, konventionaliserede genrer (som f.eks. nyhedsudsendelser) skal der formodentlig kun få sekunder til før receptionsmodus [om der er tale om fakta eller fiktion] er lagt fast*" (Bondebjerg 1994: 112). Fiktion og fakta er to indarbejdede kognitive strukturer, vi kan fremkalde til forståelse af en film.

I dokumentargenren findes der forskellige inddelinger i undergenrer, der også kan fungere som kognitive strukturer, når vi ser dokumentaren. Hvis man har en genre at bruge til fortolkning af en film, forløber fortolkningen lettere. Bordwell og Thompson (1993) siger om genrer: "*They press us to make sense of a movie in certain ways.*". Kender man genren, ved man noget om, hvordan sådanne film normalt forløber og kan derfor hurtigere slutte sig til noget, der ikke vises eksplicit. Inden for dokumentarer taler man overordnet om de "hårde" former og de "bløde" former. I en hård dokumentar vil man forvente en afsløring, i en blød form vil man forvente et indblik i en person, flere personer eller i en verden/miljø. *Gasolin'* er en blød dokumentar. Den bløde dokumentarform opdeler Fritze og Olsen<sup>2</sup> (1992) i *det psykologiske portræt*, *den sociologiske reportage/montage* og *institutionsreportagen*. Da *Gasolin'* har en bestemt gruppe mennesker i fokus, frem for en institution, og da vi ikke har at gøre med et sociologisk samtidsbillede, men derimod en historisk beretning om gruppens dannelse, placerer dokumentaren sig under *det psykologiske portræt* (jf. Fritze og Olsens definitioner). Det psykologiske portræt "*koncentreres om afdækningen af psykologiske og*

<sup>2</sup> Det skal pointeres at der her er tale særligt om TV-dokumentarer, så der kan være andre former for bløde dokumentarfilm, som ikke anføres. Da *Gasolin'* imidlertid blev sendt på DR's programflade, mener vi at kunne se bort fra dette forbehold.

mikrosociologiske koder.” (Fritze og Olsen 1992: 48). I *Gasolin'* er fokus på bandmedlemmernes følelser, deres interaktion med hinanden og deres ageren som brikker i den verden, der er omkring dem i 60'erne og 70'erne, national såvel som international.

Inden for portrætgenren kunne man tale om en særlig undergenre og kalde den *bandportrættet*. Instruktøren af et bandportræt kan vise, *hvordan* bandet fik succes og blev til det band, de blev, men bandet er ikke interesseret i at blive udstillet, og hvis man har at gøre med et meget succesfuldt band (som *Gasolin'*), vil publikum sandsynligvis heller ikke være interesseret i at få illusionen om bandet nedbrudt ved at høre om voldsomme skandaler eller lignende. Genren skal altså holde sig inden for den bløde dokumentarform, den skal ikke blive afslørende.

### ***Gasolin'* som dokumentar**

Når nu *Gasolin'* er en dokumentar, er det interessant og relevant at se på, *hvordan* den dokumenterer. Når man ser filmen, går man ind med en forventning om, at den dokumenterer. Man ved, at *Gasolin'* har eksisteret, stadig eksisterer i vores bevidsthed, som et band der var engang. Derfor er ”den dokumentariske ramme” (jf. Goffmann/ Bondebjerg) allerede etableret, før filmen begynder, man har en grundlæggende tillid, til at det filmen viser er ”sandheden”. Interviewformen, hvor man ser bandmedlemmerne tale, fungerer til, at man tror på, at det er sandhed, man kan jo selv se, at de siger det. Arkivbilleder fra bandets koncerter og andre oplevelser, både stillbilleder og levende billeder, medvirker også til, at filmen bliver sandhed, og de historiske arkivbilleder fra bl.a. månelandingen gør det samme. Derudover bekræfter Kim Larsen selv, at det her er en dokumentar, idet han i filmens første minut siger: ”Folk blev ved med at snakke om det der *Gasolin'*, hvilket også er grunden til, at vi sidder og laver det her nu. Fordi nå ja, men altså så lad os da få det dokumenteret!”

I og med at der på så mange måder i filmen gøres klart, at den er en dokumentar, godtager man, at det er den dokumentariske ramme, man skal bruge til at forstå filmen. At den vitterligt dokumenterer noget.

### Narrativitet i *Gasolin'*

*Gasolin'* handler i korte træk om det gamle, landskendte band, der trods generationsskift siden deres virke fra 1969 til 1978, stadig er kendt blandt størstedelen af Danmarks befolkning. Dokumentaren består på den ene side af interviews med de efterhånden ældre herrer, som dannede det for længst opløste band: Franz Beckerlee (guitarist), Kim Larsen

(forsanger), Willi Jønsson (bassist) og den seneste af de to trommespillere Søren Berlev, samt interviews med Susanne Mertz, som var bandets fotograf, og Poul Bruun, som var dets producer. På den anden side er der tilbageblik på den tid, som interviewpersonerne refererer til. Samtaleemnet er Gasolin's "levetid" – med alle dets falsetter.

Da *Gasolin'* tilhører den bløde dokumentarform (jf. ovenfor) er handlingen ikke nær så fremdreven, som den ville være i fx en sandhedsjagende dokumentar. Der er som sagt mere fokus på interne relationer, psyke og, i al fald i dette tilfælde, omverdens indflydelse på bandet. Disse aspekter er af meget subjektiv art, og for at få en dokumentarisk objektivitet er det nødvendigt, at instruktøren ikke tager (tydeligt) parti. Han (i dette tilfælde Østergaard) må bestræbe sig på at udlægge de forskellige subjektive indgangsvinkler så retfærdigt som muligt over for seeren for at opnå den ærlighed, som, jf. ovenstående afsnit, er en bærende del af dokumentarfilmens eksistensgrundlag. Så snart handlingen søges nærmere udfoldet, opstår der på den baggrund et problem omkring, hvad *narrativet* egentlig er.

### **Fortællere i *Gasolin'***

At Østergaard i sidste ende er den, som samler filmen, og dermed er fortæller af filmen, er netop, hvad vi interesserer os for i denne opgave. Vi interesserer os for hvilke virkemidler, han bruger til at føre seeren til den tolkning, som han repræsenterer.

På samme tid præsenterer dokumentaren de førnævnte interviewpersoner, som også må siges at være fortællere af den historie, som seeren via dokumentarfilmen får fortalt.

En særlig forskel på Østergaard og interviewpersonerne som fortællere er i følge énonciationsteoretikerne (jf. Bordwell 1985), at de synlige fortællere har en åbenbar diskurs, hvorimod instruktørens diskurs er skjult.

Chatman tilføjer desuden instruktørens funktion som *narrator* (Chatman 1990), idet han kritiserer Bordwell for ikke at gøre det samme. Bordwell mener if. Chatman ikke, at en skjult diskurs uden stemme eller krop kan have en narrativ funktion. I Bordwells mening vil Østergaard altså ikke kunne ses som skaber af narrativet i *Gasolin'*. På en måde passer en sådan anskuelse godt til det besvær, det er at genfortælle handlingsforløbet i dokumentaren.

### **Diskursernes dynamik**

Det resumé, som indledte hovedafsnittet her, er langt fra fyldestgørende, hvis man vil have et indtryk af dokumentarens egentlige handling (begrebet narrativ er bevidst fravalgt). Hvis man derimod anser *Gasolin'* som en samling diskurser, kan disse tilsammen danne et overblik over filmens indhold. Hermed menes ikke udelukkende diskurser bundet til en person, men også de

diskursive indfaldsvinkler til emnet Gasolin', som fortælles parallelt med hinanden dokumentaren igennem: "Hvem var bandmedlemmerne?", "Hvordan blev bandet til?", "Hvordan fungerede individerne som en gruppe?", "Hvilke konflikter opstod der i bandet?", "Hvordan bandet blev så succesfuldt", "Hvorfor opløstes bandet?", og "Hvilken historisk tid og omverden befandt bandet sig i?".

Der er en overordnet tidsmæssig progression: Vi møder de to musikalsk vægtigste *medlemmer* (Larsen og Beckerlee), hvis barndom og forskellige temperament føres over i en begrundelse for *dannelse* af bandet. Desuden anslås hurtigt den *historiske* tid igennem Beckerlees erindring om de daværende musikere. *Gruppen* samles dog først af Jønsson, med den harmoniske barndom, uden ham var talentet fra de to ikke blevet samlet. *Succes-diskursen* og bandets egentlige talent er selvfølgelig allerede antydnet, men slår særligt an ved pladekontrakten (00:32), som kræver, at de synger dansk. Herunder tilspidises *konflikten* mellem Beckerlee og Larsen, som allerede er kommet til udtryk tidligere i Beckerlees udtalelser om, at Larsen var "*en fyr jeg ikke ville ha' connectet med*" (00:19). Om bandet skal synge dansk eller engelsk bliver både vigtigt for *succes-*, *konflikt-* og måske i sidste ende *opløsningsdiskursen*. Søren Berlev bliver først sent (00:40) en del af filmen og fører da heller ikke en særlig diskurs med sig.

En udlægning af alle diskursernes videre udvikling ville kræve en hel bog – eller dokumentar – men pointeringen af den komplekse narrative struktur, som indeholder mange diskurser, er vigtig i forståelsen af filmens særegenhed.

Fordelen ved at lade alle spørgsmål blive behandlet mellem hinanden er, at enkelte forklaringselementer kan kaste lys over to problemer på samme tid. En væsentlig pointering er gjort i forhold til den spænding, som ligger mellem Larsen og Beckerlee. På én og samme tid er denne spænding, der til tider bliver åben konflikt, med til at give svar på alle dokumentarens spørgsmål – med undtagelse måske af det samtidshistoriske. Til gengæld kan selve tilstedeværelsen af en samtidshistorisk diskurs medføre, at konflikten mellem de to bandmedlemmer bliver sat i perspektiv og dermed mister noget af intensiteten, idet det bliver en meget lille konflikt i en kæmpe stor verdenshistorie. Der er altså en dynamisk relation mellem de forskellige diskurser.

Selvom det er frugtbart at behandle *Gasolin'* som en samling af interagerende diskurser, som flettes ud og ind mellem hinanden, er vægtningen af de forskellige diskurser og beslutningen om deres indbyrdes placering imidlertid Østergaards værk.

## **Filmens tekst og voice-over**

Ib Poulsen (1998) opererer med det, han kalder for filmens *tekst*. Da opgaven her har som formål at se på billed- og lydforhold i *Gasolin'* er dette begreb nyttigt, da det er, hvad der er tilbage, hvis de to andre aspekter sorteres fra. I *Gasolin'* må teksten være at finde i det indhold, som fremkommer gennem de sammenklippede interviews. Når interviewene kører over den billedrække, som vil blive behandlet nærmere i næste afsnit, fungerer de som en art voice-over. Ofte ses voice-over som et kedeligt værktøj til at ekspliciteren en films narrativ, og det er ligefrem blevet anklaget for at være en falliterklæring at bruge det (Bruzzi 2000). Bruzzi (2000) kalder den traditionelle voice-over for "*voice of God*" *narration* og påpeger, at selvom den næsten er anerkendt i dokumentarfilm pga. dens objektive fremtræden, skal vi ikke lade os narre, for den er i virkeligheden forklædt autoritær subjektivitet. Hun fremhæver en ny tendens til *non-voice of God* *narration*, som hun mener, er mere værdig til at fortælle sandheden i kraft af dens åbenhed omkring egen brug af subjektivitet. I *Gasolin'* vises tydeligt, at voice-overen eller teksten er en sammenklipping af subjektive ytringer, og derfor må den siges at placere sig som en del af den nye tendens, som Bruzzi fremhæver positivt. Samlet må det konkluderes, at narrativet i *Gasolin'*, hvis man overhovedet har lov at tale om et sådan, er meget langt fra en autoritær "Østergaardsk" fortællerstemme. Således lever dokumentarfilmen op til den forventning, man har til genren, nemlig ærlig udlægning af virkeligheden og gennemskuelighed omkring de subjektive diskurser, som måtte farve den.

## Billedernes effekt

Før en analyse af billedernes effekt i *Gasolin'* er det nødvendigt at fastslå, at der "*altid er et samspil mellem tekst og billede*" (Poulsen 1998: 151). Det er således umuligt udelukkende at koncentrere sig om billedsiden. Hvor Ib Poulsen (1998) gør rede for tekstens indflydelse på læsningen af billedet med udtrykket "*at sætte en krog i billedet*", vil fokus her være omvendt: Hvilken indflydelse har billedet på læsningen af teksten? I *Gasolin'* svarer teksten som sagt til den fortælling, som fremkommer af interviewene, og nogle gange kører over billederne som en fortællerstemme i voice-over.

## **Semiotik – på film**

Udgangspunktet for behandlingen af dette samspil bliver semiotikken. Opfattelsen af, at billeder er tegn, der har et udtryk og et indhold (signifiant og signifié) (Saussure in: Drotner

1996), passer godt på idéen om, at der må være et forhold mellem (kon)tekst og billede, som skaber en ny betydning. Konteksten stopper desuden langt fra ved dette forhold, men favner tillige bl.a. umiddelbare omgivelser, afsender og modtagers præsuppositioner og diskursive syn på verden. Det er naturligvis umuligt for filminstruktøren at redigere i disse *implicitte kontekster* (Poulsen 1998), men han eller hun kan tage højde for dem. Diskussionen om, hvorvidt seerne *kan* styres i deres læsning af filmen, vil ikke blive udfoldet her. Uanset hvad udfaldet måtte blive, vil der altid fra instruktørens side være en intention med filmen, som afsendes i en forhåbning om modtagers forståelse. Den underliggende intention ved enhver sproghandling er særligt udforsket af Austin, og det, at noget bliver gjort, i det bliver sagt, kaldes inden for dette felt en *illokutionær* kraft. Selvom Poulsen (1998) er skeptisk ved at overføre begrebet direkte på billedfortolkning, godtager han, at det via teksten er muligt at ”fastlægge, hvad billedet i sammenhængen skal tælle som (f.eks. dokumentation, illustration eller kommentar)” (s.147).

### **Tre forskellige tekst/billedforhold i *Gasolin'***

I forholdet til teksten er der i *Gasolin'* groft sagt tre forskellige billedtyper: Den første type er ægte billeder, som kunne siges at være dokumenterende. Hertil hører billeder af de interviewede, både mens de snakker i filmens nutid og de datidige arkivbilleder af dem - filmklip såvel som fotografier. Den anden type er på en måde modpol til den første. Her vises billeder, som er taget ud af en anden kontekst og brugt på ny i sammenhæng med gruppens portræt – det er her Østergaards kunstneriske valg særligt viser sig, idet han ikke i samme grad er bundet af, hvilke billeder der er til rådighed. De bliver ofte brugt sammenlignende eller illustrativt. Den tredje slags billeder er Østergaards helt egne og altså heller ikke underlagt tilgængelighedens besvær. De er filmninger som er blevet lavet særligt til at understøtte netop denne dokumentar og hvad der siges heri. Havde de været brugt med henblik på at være dokumenterende, ville de være meget svage (jf. Hjarvard 1995), og deres manglende ægthed er så tydelig, at deres primære funktion må være illustrativ.

Til de *dokumenterende* arkivbilleder hører Østergaards interviews med de gamle bandmedlemmer, gamle hjemmevideolignende klip og arkiverede interviews med dem, fra da de var succesfulde, samt stillbilleder af bandmedlemmerne fra alle aldre, både fra før de mødte hinanden, gruppebilleder og gamle pr-billeder.

De *sammenlignende* arkivbilleder i ny kontekst omfatter gamle tv- og filmklip fra både Odysseus med Kirk Douglas, månelandingen og Franz Ernsts ”Angående Lone”.



De *illustrative* selvskabte billeder og arkivbilleder omfatter rekonstruktioner og nyere optagelser af det rum (København eller Sjællandsk sommerhuslandskab), som historien foregår i. Desuden gamle filmklip af tidens musikere og hippier og på anden måde stemningsbilleder fra det miljø, som Gasolin' har været en del af; billeder som til tider er umulige at holde adskilt fra de dokumenterende arkivbilleder.

Mellem de sammenlignende og de illustrative billeder er desuden billeder af sæbebobler, med finurlige ord, af røg og ild, der bliver en slags symbol på bandets poesi, samt af rummet bag de interviewede sidst i udsendelsen, som giver indtryk af at være på Allinge Gæstgivergård.

### **Forankrende og komplementerende billeder**

Barthes har til beskrivelsen af tekst/billedforholdet frembragt begreberne: forankring og komplementering. Poulsen (1998) forklarer, at teksten er forankrende eller komplementerende, men da det er et vekselvirkende forhold mellem tekst og billede, er det lige så nærliggende at tale om, at billedernes effekt på teksten er forankrende eller komplementerende.

Når billederne opdeles i dokumenterende, sammenlignende og illustrative, er det nærliggende at tro, at de alle er forankrende, dvs. at de understøtter den fortælling, som kører samtidig med dem (teksten). Der er da heller ingen eksempler på direkte modsigelser, som man ser dem i f.eks. Michael Moores dokumentarfilm eller i tegneserier, hvor teksten bliver vendt på hovedet af billedets udtryk, og dermed fremkalder ironi. Den komplementering, som finder sted i *Gasolin'*, er i højere grad med til at lede seerens opmærksomhed mod en ellers overset detalje, pege på undertekster, men med respekt og empati for den historie, som fortælles.

Et eksempel på komplementerende billedbrug findes, idet Beckerlee snakker om en undergrunds-spilleklub, hvor tilhørerne "kunne sidde rundt på gulvet og hygge sig osv.", og hvor Østergaard lader et billede af en pige, der tænder en joint, køre over skærmen, hvormed der opnås en usagt forståelse af, at dette nok var specielt nydt i denne spilleklub. En af forgængerne for filmsemiotik konstaterede, at "*Klipningen er filminstruktørens sprog. Ligesom i det talte sprog, således i klipningen: der er et ord – et stykke eksponeret film, billedet; og en sætning – kombinationen af sådanne stumper*" (Pudovkin in: Kjørup: 26). Og det er netop dette, Østergaards sprog, som kommer til udtryk her.

Et andet eksempel på komplementerende billedbrug er et sort/hvid-foto af Kim Larsen som barn: Mens han fortæller om sin barndom og sine forældres skilsmisse, er fokus på barnets

øjne, men langsomt tilter kameraet nedefter og afslører en flabet tunge, som kontrasterer den socialrealistiske ”stakkels barn”-historie, som klippet ellers virkede som en optakt til. Imellem Larsens udlægning af sin barndom og billedet af den flabede dreng, hvis attitude let genkendes i den ældre ”Kimpanse” (Beckerlees udtalelse), som nu portrætteres, etableres der en sammenhæng mellem Larsens barndom og den person, han voksede op og blev.

Kommentaren om barndommens indflydelse på voksenlivet (den sociale arv eller opdragelsens væsentlighed) er Østergaards og kan ligeledes findes ved udlægningen af Beckerlees barndom.

Forankrende billedbrug er dog også meget udbredt i dokumentaren, og uden den ville det dokumentariske i filmen måske også være tvivlsomt. Således vises ofte billeder af de koncerter, som de interviewede snakker om, af billeder fra deres barndom og af en enspænderdreng (med en pind i hånden), idet Beckerlee bruger samme betegnelse om sig selv som dreng.

### **De mange diskurser og billedernes polyfone egenskab**

Grupperingen af billedmaterialet i tre illokutionære kræfter – det dokumenterende, det sammenlignende og det illustrerende – samt sondringen mellem, hvorvidt de er forankrende eller komplementerende, er en god måde at finde ligheder og forskelle på.

Billeder er imidlertid polyfone, dvs. de indeholder langt mere end én fortolkningsmulighed. Det er allerede nævnt, at historien, som fremkommer ved interviewene, er medbestemmende, når seeren fortolker billederne, men da både fortællingen og billedsiden bevæger sig videre, bliver samspillet konstant ændret. På den baggrund er det med forbehold, at billedmaterialet så entydigt placeres i en særlig kategori. Således kan førnævnte billede af Larsen som flabet dreng, som blev brugt for at eksemplificere komplementering mellem tekst og billede, ligeledes siges at være forankrende, idet interviewet omhandler netop den lille dreng.

At der dokumentaren igennem er diskurser, som flyder ind mellem hinanden, er også med til at give samme billede flere betydninger. Et eksempel på billedbrug, som er forankrende i én diskurs, men komplementerende i en anden, er månelandingen: Kim Larsen siger: *”Så i ’69, det år da de gik på månen...”*, (00:18) og så sætter billederne af månelandingen i gang. I ”historie”-diskursen er disse billeder forankrende og dokumenterende, idet den historiske begivenhed, som omtales, bliver vist parallelt hermed. Billeder af månelandingen bliver imidlertid ved med at komme igen i næsten to minutter, og i den tid er historien for længst gået videre, og der snakkes om bandets egentlige dannelse med Larsen, Beckerlee og Jønsson. På en måde kan den insisterende tilbagevenden til månelandingen medvirke til, at bandets

småbekymringer, om hvorvidt de passede sammen eller ej, bliver en forsvindende lille detalje i den store verdenshistorie, som udfolder sig. På den anden side, i en Larsen-diskurs, bliver hele visningen af månelandingen til en sammenligning og et symbol på hans psykiske indre, dengang han blev indlemmet i bandet: En følelse af at stå overfor noget stort og længe eftertragtet, som indebærer store konsekvenser for fremtiden. I den sammenhæng bliver billedsiden komplementerende – fortæller mere end ordene kan i sig selv.

Flere mulige diskurser i samme sekvens kunne nævnes, men pointen ved billedsidens polyfone egenskab er allerede vist.

### **Montage-stil og Kuleshov-effekt**

Hvilken diskurs og hvilken interviewhistorie, billederne vises i forbindelse med, er ikke det eneste, der influerer på seerens tolkning af billederne. Den montagestil, som Østergaard bruger, og som allerede blev introduceret af russiske filmskabere som Eisenstein (Casebier 1981: 90), skaber også interaktion billederne imellem.

Når Larsen sidder med hovedet på skrå og et tankefuldt udtryk, samtidig med at slørede billeder af legende børn vises på hans højre side, kobler seeren disse to billedrækker sammen og konkluderer, at vi her har at gøre med en mand, der ser tilbage på sin barndom med nostalgi. At det er hans egen barndom, ville desuden (hvis det ikke var blevet tydeligt gennem interviewet) have afsløret sig, idet dette tvedelte billede dukker op i en række billeder, hvoraf nogle er af Larsen som lille dreng.

Denne søgen efter mening i montagens mange billedklip er opkaldt efter forsøg udført af Lev Kuleshov. Hans forsøg viste hvordan billeder blot ved at være tidsmæssigt nært forbundne også blev forbundet kontekstuel og meningsdannende til hinanden af beskueren (Casebier 1981: 90 og Messaris 1995: 59).

Et eksempel: Larsen fortæller om sit første møde med hippierne, og Østergaard krydsklipper mellem billeder af hippierne og filmbilleder af Odysseus, som ser undrende ud. Man får indtrykket af, at han kigger hen på dem. Det er netop Kuleshov-effekten, der gør det muligt at finde mening i denne sammenklipping. Hvis effekten ikke var gældende, ville publikum blot undre sig over, hvad den film havde med danske hippier at gøre, og sammenkoblingen havde ikke givet anledning til den nævnte ekstra dimension på Larsens følelsesliv.

## Billedernes samlende egenskab

Greimas opererer med det semiotiske begreb *isotopi*, som Hjarvard (1995) overfører på filmen som en art kapitler i en tv-udsendelse. Ligesom ord (fx træ) kan underkategoriseres andre ord (fx skov), og begivenheder (brændende hus) kan underordnes andre begivenheder (brændende by), kan enkelte montagesekvenser (fx Beckerlee med sløret ild til venstre for sig) underordnes længere montagestykker (gennemgående ildtema).

Sådanne kapitelinddelinger ud fra et gennemgående træk i et længere montageforløb kan der findes flere af i *Gasolin'*. Hermed listes de mest markante i den rækkefølge, som de optræder i – i parentes er der til nogle af dem tilføjet et bud på deres betydning: Odysseus (Larsens drøm om at være den frie mand, der tager chancer), Sofiegården, månelandingen, billeder set gennem rund genstand (bandet set udefra/ med ekspert-øjne og snak om gruppens indbyrdes forhold), spøgelsesbillederne (*Gasolin'* har sat aftryk på eftertiden), Frans Ernst "Angående Lone", ild (bandets poetiske ånd), bus/tog/bådture (på vej til noget mere), sjællandsk natur, lydtekniske apparater (teknikkens indflydelse på bandet), Allinge Gæstgivergård.

Disse isotopier eller temaer gør det muligt for Østergaard at arbejde videre med en allerede etableret kontekst, selvom der i mellemtiden er blevet fokuseret på noget andet. Et tydeligt eksempel er at finde i ildtemaet, som på billedsiden<sup>3</sup> bliver anslået, ved at en tændstik stryges, da det 31 minutter inde i dokumentarfilmen går op for Larsen, at han og bandet bør følge Steppeulvenes eksempel og synge på dansk. Der tændes så at sige en poetisk gnist i ham sammen med troen på at bandet nu har fat i noget særligt som vil lykkes. 4 minutter efter (og efter helt at have forladt ilden) fyres der, med Jønssons ord, op i pejsten og poesien og en intens støbning af bandets ånd er sammen med ilden i centrum de næste knap 5 minutter. Afslutningsvis – 1 time og 22 minutter inde i dokumentaren – slukkes en glød. Som seer er man ikke i tvivl om, at den glød peger tilbage på bandets poetiske ild, der med bandets afslutning slukkes og dør ud.

Ved billedligt at forankre forskellige ting får Østergaard endnu en mulighed for at kommentere og udpege. Billederne af lydapparaturl bliver koblet til billederne af tog og togspor, så de to billedspor spilles oven i hinanden (superimposition, jf. Casebier 1981). Sådant visualiserer Østergaard, hvad Poul Bruun udtaler (01:10): Lydens markante forbedring var i høj grad medvirkende til bandets succes. At Østergaard ikke lader Bruuns udsagn stå alene, gør pointen mere reel. Bruun er nok en ekspert på området med at udvikle bands, men han er stadig "kun" én mand med én mening. Ved kobling af de to temaer, giver Østergaard

---

<sup>3</sup> På lydsiden er allerede første sekund starten på dette tema, idet man hører en tændstik blive strøget.

seeren en billedlig fornemmelse, som støtter op om det subjektive synspunkt og styrker argumentationens etos.

På samme måde legaliseres fotografen Susanne Mertz' ekspertstatus: Der kunne argumenteres for, at hun reelt var lidt for tæt på Gasolin' til objektivt at kunne bedømme gruppens interne konflikter og hierarkier, men billedsiden støtter op om hende, som den distancerede beskuer, der qua denne egenskab og samtidigt kendskab til bandet, får autoritet til sine udtalelser.

## **Opsamling**

*Gasolin*'s billedside er en aktiv medspiller i forståelsen af filmen. Den er både med til at forankre og komplementere aspekter i den historie, der fortælles, ved at udnytte de polysemiske muligheder, der er i billeder. Tekst/billedforholdet og den merbetydning, som bliver skabt heri, udnyttes, men bliver foranderlig med filmens progression. Den billedlige flertydighed gør det muligt at bruge samme billede som drivkraft til flere af historiens diskurser på samme tid. Billederne er sammenklippet til en montage og gør i høj grad brug af seerens følgeslutningsevne, idet billeder, som stammer fra forskelligt rum, tid og sted, gerne blandes med hinanden, enten det er ved krydsklipning, superimposition eller ved at dele skærmen og køre et billedspor i hver side. Eller en blanding. Udover at eksplicitere eller antyde en undertekst kan billederne have en samlende egenskab, som gør det lettere gennemskueligt, hvilken associationsrække eller diskursiv retning en sekvens kan/skal læses ind i.

## **Lydens effekt**

### **Lydbrug i film**

En film er ikke en film uden et lydspor. Der er forskellige måder at bruge lyden, men også når den ikke er der, bruges den, fordi der hos tilskueren er en forventning om en lyd, og man derfor lægger meget mærke til, at denne pludselig mangler. ”Selv når der ikke er nogen lyd, er den der enten som et diskret teknisk sus (grundstøj) eller simpel forventning hos tilskueren.” (Langkjær 2000: 39).

Tilskueren forventer lyden og bruger lyden i sin aktive fortolkning af filmen. Ikke blot når filmens tema skal findes, fortolkes der. Fortolkningen finder sted konstant, det at se film er en

aktiv proces; ”A spectator comes prepared to make sense of a narrative film.” (Bordwell og Thompson 1997: 90). Denne fortolkningsproces inkluderer bl.a., at lyd- og billedside skal fortolkes til en samlet enhed. Man kan altså ikke tale om lyden uden også at se på den samtidige billedside.

Lyd og billeder adskilles ofte i teorier om filmoplevelse, men de kan ikke helt adskilles; indtrykkene kommer simultant og må bearbejdes simultant. Vi vil i dette afsnit tage udgangspunkt i lydsiden, men samtidig have billedsiden for øje, og undersøge, hvordan Østergaard bruger den til at skabe det helt særlige Gasolin’-portræt, han får skabt.

Lyd- og billedside har forskellige ”klassiske” funktioner. Lydsiden i en film inddeles ofte i dialog, musik og reallyd/effektlyd. En klassisk måde at bruge musik i en film er til at skabe stemninger eller følelser. Der distingeres mellem, at musik kan *repræsentere* følelser, der så genkendes af lytteren, og at musik kan *bevirke* følte følelser hos lytteren, *expression*-teorien overfor *arousal*-teorien (Have 2006: 31).

Denne *stemningskabende* underlægningsmusik er som regel instrumental. Hvis der er tekst på underlægningsmusikken, kræver den større opmærksomhed; man kan næppe undgå at forholde sig til sangteksten.

### **Lydbrug i Gasolin’**

I *Gasolin’* bruges stort set ingen instrumental underlægningsmusik. Der er af og til instrumentalmusik, men det er sædvanligvis bare starten på en sang (inden sangteksten går i gang), eller i hvert fald en instrumental melodi, som kan genkendes som en Gasolin’-melodi. På den måde bliver musikken forankret i filmens handling på en anden måde end den *usynlige*<sup>4</sup> musik, der ofte ikke bemærkes bevidst, men i allerhøjeste grad bruges til at fortolke situationerne i filmen.

Der skelnes mellem diegetisk og ikke-diegetisk lyd i film. *Det diegetiske* defineres af Etienne Souriau, som ”alt hvad der ”gennem [logisk] slutning ” hører til den fortalte historie og den verden, som filmens fiktion forudsætter eller fremstiller” (Gorbmann in: Langkjær 1997: 18). Den diegetiske lyd har altså sit naturlige udspring i fiktionen og kan høres af personerne i fiktionen, hvorimod den ikke-diegetiske lyd ikke kan stamme fra filmens diegese, men må være tilført af instruktøren, og kun kan høres af tilskueren.

---

<sup>4</sup> Der refereres ofte til underlægningsmusikken som ”usynlig”, da musikken ikke bemærkes bevidst, men bare ligger som baggrund.

Distinktionen mellem diegese og ikke-diegese er svær at foretage i *Gasolin'*. På den ene side kan man mene, at kun den nutidige interviewdel er diegesen, men på den anden side er også arkivbilleder med bandet en del af diegesen. Det er i hvert fald en del af bandets *story* (i forhold til *plot/story*-distinktionen).

Ib Poulsen (1998) taler som sagt om, at teksten kan "skabe en krog i billedet." I forhold til diegesen er det imidlertid interessant at se på, om denne krog også kan skabes mellem tekst og lyd, altså mellem interviewene og resten af lyden.

Når man i *Gasolin'* bliver i tvivl om, hvad der er diegese, og hvad der ikke er diegese, skyldes det, at der konstant forekommer simultan tekst og lyd, der ikke har nogen *umiddelbar* sammenhæng, men at der imellem disse etableres kroge, så man bliver klar over, hvordan man skal fortolke filmen – og man forstår, at den musik eller den lyd, der er som baggrund for interviewsekvenserne, er en rigtig del af fortællingen og ikke blot skal fungere som stemningsskabende lyd uden "konkret"<sup>5</sup> betydning. Langkjær beskriver den ikke-diegetiske lyd som "*...det, der under ingen omstændigheder kan tilskrives en instans på diegesens niveau*" (Langkjær 1997: 20), når man derfor ser billeder og hører lyde, der *kan* tilskrives en instans på diegesens niveau, nemlig personernes associationer/tanker, må de altså fungere som en del af diegesen.

Som eksempel kan Larsens "*...det år da de gik på månen...*" (00:18) forankre månelandingsbilledernes lyd. Denne lyd er diegetisk i forhold til billedsiden, men ikke-diegetisk i forhold til Larsens snak her specifikt og fortællingen generelt. Men idet teksten forankrer lyden, gøres det hele til en fælles diegese: Man forestiller sig, at månelandingen kører i Larsens hoved. Lyden fra månelandingen må altså være en del af fiktionens univers, eftersom Larsens associationer er en del af den diegese, filmen fremstiller.

### **Når sangteksten bliver en kommentar**

Mange steder går sangteksterne direkte ind og kommenterer eller foregriber fokus i handlingen. I starten af filmen fortæller Beckerlee om sin barndom, og vi ser et klip fra "den gamle skole", hvor der synges "I Danmark er jeg født" (00:04). Senere bruges sangen igen. Vi er nu kommet lidt videre, og der synges: "Du danske sprog du er min moders stemme, så sødt velsignet du mit hjerte når" (00:34). *Gasolin'* er på vej i sommerhus, hvor de skal prøve at skrive nogle sangtekster på dansk, men Beckerlee er der ikke, da de skal af sted. De andre finder ham, gående omkring alene inde i byen. Han har været imod at skrive på dansk, men

<sup>5</sup>Stemningsskabende musik har selvfølgelig også konkret betydning, i og med at det har en konkret intenderet effekt, men i *Gasolin'* går den konkrete betydning på, at lyden har konkret betydning for historien, fordi den er en del af historien, ikke bare med til at fremkalde en intenderet stemning hos tilskueren.

med denne sanglinje overgiver han sig. Sangen kommenterer altså direkte på diskussionen om, hvorvidt de skal skrive på dansk. Derudover associerer man også sangen med Beckerlees barndom, hvor han er en enspænder. Larsen spørger ham, hvad der er i vejen, og han svarer bare: ”Yeah wow, I can’t explain.”: et fint udtryk for hans enspændernatur.

I det 41. minut høres sangen ”Hey Christoffer, løb din vej!”, og vi hører om Berlev, der har forladt sommerhuset, hvor de skal skrive deres nye danske sange. Berlev er løbet væk, endnu en direkte kommenteren af billedsporet.

I det 36. minut oplever vi tilblivelsen af ”Da jeg gik ud over Langebro”. Her er der 4 forskellige lag af filmen, der kommunikerer med hinanden. Vi hører sangen, ser billeder af det, der synges om og hører Larsen kommentere på sangen og den virkelighed, sangen handler om. Der synges ”der stod en flok og drak sig ihjel”, vi ser en flok, der står og drikker (sig ihjel), og Larsen kommenterer ”og de var der jo [flokken].” Oven i disse 3 lag kører også det gennemgående ildtema. Først er der både ildlyd og –billede, så går sangen i gang, og ilden kommer tilbage nogle gange og ligger også flere gange som et kulørt filter over billedsiden. De arkivbilleder, der vises af den drikkende flok, er gullige i farven, så de har også en ildtematik over sig. Ilden er knyttet til poesien og understreger derfor, at vi er i en poetisk proces for bandet: De skriver deres første danske sang.

Filmen fungerer her både som portræt af bandet og nærmer sig samtidig også en socialrealistisk, historisk reportage – lyd og billede komplementerer hinanden, så fortællingen løfter sig til at fortælle om andet end kun Gasolin’ - også samtiden kommenteres og dokumenteres.

En time og syv minutter inde i filmen hører vi en engelsk Gasolin’-sang med teksten ”...to the USA” – kort efter taler Larsen om ”drømmen om at være udenlandsk orkester”, og så tager Gasolin’ til USA for at prøve lykken. Sangteksten har foregrebet handlingen, og hvis man har været opmærksom, kan man nok regne ud, at det næste skridt bliver at prøve lykken som udenlandsk orkester i USA.

I en sekvens hører vi Larsen fortælle om filmen ”Odysseen”, og vi ser billeder og hører lydsporet fra den. På den måde er der skabt en klar krog ind i billedet, vi forstår, *hvorfor* vi ser billeder fra en film, der ellers ikke har nogen relevans for narrativet. Vi erfarer, at Larsen har haft Odysseus som forbillede, fra ham lærte han om ”*mennesket, der er bange, og alligevel tager sig sammen til at være frygtløs*” og fortsætter ”*Du er ikke en fri mand, hvis du ikke tager chancer.*” (00:11). Dermed ved vi, hvordan vi skal tolke billeder og lyd fra Odysseen, når det senere klippes ind (00:16). Larsen fortæller, at han har mødt Willi Jønsson i



Sofiegården. Jønsson laver ikke andet end at *"spille og hygge sig"*, og det får Larsen til at tænke: *"Hvis han kan, så kan jeg da også"*, men samtidig tænker han også over sit ansvar over for arbejde og barn. Musikken fra "Odysseen" begynder under Larsens snak om ansvar, bagefter kommer også billedet og dialogen til: Vi ser Odysseus og en kvinde, der siger: *"Go then, if that is your choice!"* og kort efter siger Larsen: *"Da julen kom, sagde jeg op!"*

Dialogen i "Odysseen" skaber en tydelig fokusering på den essentielle handling i *Gasolin'*. Nu vil Larsen *"være en fri mand, der tager chancer"* – ligesom Odysseus. Billederne og lyden fra "Odysseen" fungerer her igen som komplementerende til interviewet med Larsen og arkivbillederne fra Sofiegården. Odysseus bliver et genkommende motiv, der symboliserer *den frie mand, der tager chancer*; det bliver en merbetydning, der opstår i samspillet mellem de forskellige lyd- og billedspor. Odysseus som den frie mand er et dynamisk motiv, der får handlingen til at bevæge sig. *"Dynamic motifs are motifs which are central to the story and which keep it moving"* (Tomashevsky 1920: 70).

### **Anden brug af musik i filmen**

Andre steder bruger filmen musik på måder, der minder en del om den sædvanlige musikbrug i film. Der spilles "Kloden drejer stille rundt" (01:11), en stille sang, der godt kan fungere til at antyde en trist stemning, efter at *Gasolin'* har været i USA og ikke haft nogen succes med deres turne. I den sidste del af filmen (01:23) ser vi bandet løbe rundt i byen med deres musikgrej på en vogn, det er spøgelsesbilleder: Bandet er i gråtoner, mens resten af byen er i farver. De er holdt op med at spille sammen, filmens sidste ord er sagt, men billederne symboliserer, at *Gasolin'* stadig eksisterer: De har sat aftryk i eftertiden. Der kommer en melankoli, hvad der ofte gør, når noget godt slutter. Vi hører sangen "Som et strejf af en dråbe, fik vi lov til at håbe...". Det skaber en melankolsk stemning; sangteksten understreger, men melodien i sig selv skaber også stemningen. I disse tilfælde er det mest oplagt at se på musikken som *repræsenterende* følelser, som lytteren genkender. Særligt i det sidste eksempel hvor musikken kombineres med sangtekst. Suzanne K. Langer beretter om forholdet mellem musik og følelse således:

*"Because the forms of human feeling are much more congruent with musical forms than with the forms of language, music can reveal the nature of feelings with a detail and truth that language cannot approach."* (Langer in: Have 2006: 31)

Her understreges musikkens følelseslignende form af ordene; musikken repræsenterer melankolien, og teksten forankrer, at det er netop denne betydning i musikken, der er essentiel her.

Det er interessant at se på, *hvilke* steder Østergård vælger at uddybe meningen af det, der siges i interviewsekvenserne. Af og til bruges effektlyd, men kun når det har en dybere mening end blot at illustrere, hvad der sker. Omkring det 46. minut fortælles det, at Franz tog en ølflaske og smadrede, og vi hører lyden af en flaske, der smadres. Lyden er taget med, fordi den også illustrerer Larsens følelser, han siger: ”Der bristede det for mig”. Havde det ikke været tilfældet, havde lyden været ligegyldig. Østergård har altså valgt at trække den smadrende flaske ud, fordi den kan bruges til at illustrere Larsens tanker og følelser.

### **Opsamling**

Lyden i *Gasolin'* bruges både på klassiske og mere nytænkende måder. Der er stemningsskabende musik, men ofte er denne ikke kun instrumental, som det sædvanligvis er tilfældet i andre film. Når der bruges effektlyde, er det ikke, fordi *handlingen* som sådan skal understreges, men fordi handlingen symboliserer en *tematik*, der er væsentlig (jf. lyden af den smadrende ølflaske). Ofte fungerer teksten til at udpege fokus i billedsiden, eller i billedsiden og *resten* af lydsiden. Den pointerer det essentielle, ligesom når der bruges effektlyde. Lydsiden fungerer generelt komplementerende i forhold til billederne. Lyden illustrerer ikke blot handlingen, men tilføjer flere aspekter til handlingen. Lydsidens primære funktion bliver altså ikke som normalt at skabe stemning, men at udpege fokus og udvide betydning.

### *Gasolin'* som Portrættype

Vores opgave er at finde ud af, hvad der er karakteristisk ved *Gasolin'*'s portrættype. Opgaven har indtil nu været fokuseret omkring billedsiden og lydsidens samt dokumentarens narrativ og diskurser. Det er derfor med denne indfaldsvinkel, at vi vil forsøge at bestemme dokumentarens type.

Som supplement til filmen findes der et hæfte, hvori man kan læse, at Østergaard ”arbejder med det han kalder ”*Documentary of the Mind*”, hvor det gælder om at leve sig ind i de medvirkendes egen synsvinkel. Og ikke mindst at visualisere, hvad der sker inde i deres hoveder, når de erindrer. Anders Østergaards lag-på-lag teknik, hvor overgangene glider over i nye erindringsbilleder skaber et flow, som er helt hans eget, og som giver en fremdrift styret af følelser og stemninger – noget man har brug for, når han ikke arbejder med en egentlig fortæller, og noget der giver filmen dens helt eget udtryk.” (Cosmo 2006:2)

Vores analyses hidtidige pointer er i god overensstemmelse med ovenstående, og det danner en god kerne i forståelsen af portrættypen.

For det første ligger der en tydelig æstetisk bevidsthed bag filmen. Både billed- og lydsiden skaber en merbetydning i kraft af en gennemtænkt teknik, ingenting virker overladt til tilfældighederne. Billede, lyd og tekst spiller sammen på en kreativ måde, som virker moderne og nytænkt. Den *kræver* mere af seeren end de tv-producerede portrætdokumentarer, som er dem, man ser flest af. Det bliver billed- og lydbrugens største ansvar at fremvise den evige associationsrække i bandmedlemmernes indre, og det bliver seerens opgave at prøve at følge den mentale bro, som skabes dermed. Første gang man ser filmen, kan det være tungt at følge så mange indtryk på en gang. Vi har altså at gøre med en særlig æstetisk bevidst portrættype.

En anden særegenhed ved filmen er, at den ikke har et overordnet projekt, men følger mange mindre. Selvom den bløde dokumentarform ikke har et ligeså udtalt formål som den hårde, afslørende, dokumentarform, er det dog sjældent, at dokumentarfilm slet ikke har nogen dagsorden, hvilket vi mener, næsten er tilfældet i *Gasolin'*. Billed- og lydsiden støtter op om de mange diskurser, i og med at alle 4 medlemmer af gruppen får taletid i close-ups og derigennem mulighed for at udlægge deres version. Selv den konflikt, der mere end antydes, mellem Larsen og Beckerlee, og let kunne være brugt til at give filmen markeret fremdrift, bliver kun gjort til en diskurs blandt mange. Østergaards neutrale dagsorden viser sig ved, at de begge får filmens første ord: Larsen er den første, der udtaler sig, men dette fungerer kun som introduktion af filmen i en dokumentarisk ramme, og ligger før titelteksten. Beckerlee er den første, der præsenteres med navnetekst, og den første til at fastslå sin diskurs, som bakkes op af billed- og lydside. Eftersom der er tale om et gruppeportræt af et band, der stadig eksisterer, og skal give sin accept af filmen, er dette træk måske også udtryk for, at Østergaard har måttet tage en række forbehold. Der er uanset bevæggrunden tale om et portræt næsten uden dagsorden.

En tredje særegenhed ved filmen er, at den bærer tydeligt præg af en instruktør med et personligt kunstnerisk projekt. Selvom der ikke er nogen udtalt pointe med filmens indhold, er der i høj grad en pointe med dens udtryk. Vi har allerede været inde på det æstetiske perspektiv, men også de til- og fravalg, som Østergaard foretager, er et udtryk for hans særlige måde at lave dokumentar på. "*Documentary of the mind*"-tilgangen medfører få, men dybdegående og intime interviews. Selvom dokumentaren kommer meget tæt på, holder den en professionel distance, hvor fokus forbliver bandets kunstneriske erhverv og ikke deres

privatliv. Lyd- og billedsiden ekspliciterer i høj grad læsningen af personernes indre. Portrættypen bærer tydeligt præg af instruktørens kunstneriske fingeraftryk.

### **Konklusion**

Billederne, lyden og narrativet i *Gasolin'* peger alle i retning af en dokumentar, der tager konsekvensen af, at der aldrig kun er en virkelighed. I sådan en diskuterbar virkelighed bliver ærlighed et spørgsmål om at belyse sagen fra så mange sider som muligt. Samtidig værner Østergaard om sit personlige kunstneriske projekt, som bliver medbestemmende til hvilke diskurser, filmen fremstiller.

Lydsiden giver ligesom billedsiden mulighed for at skabe merbetydning, både ved komplementering og forankring, samt mulighed for at pointere tematikker, som ellers var gået tabt. Desuden er der lag i dem begge, som forholder sig på forskellig måde til diegesen: Der er et egentligt diegetisk niveau, hvor lyd og billede virker dokumenterende, og et niveau, som tager udgangspunkt i diegesen, men derfra udfolder sig og får en associativ indvirkning på denne. Den måde at bruge lyd og billeder på skaber en æstetisk fremdrift, som kan erstatte den indholdsmæssige mangel på samme.

Ud fra opgavens behandling af *Gasolin'* bliver vores konklusion, at det er en type portræt, der har en kendt gruppe – som har et fælles kunstnerisk produkt som fokusobjekt – og som, meget lig det klassiske psykologiske portræt, går tæt på de portrætterede personers psyke og afdækker mikrosociologiske koder. Samtidig findes det typetræk, at der er en særlig æstetisk bevidsthed, der præges af instruktørens fingeraftryk, modsat indholdet, hvor der er markant lille farvning eller dagsorden, som kan tillægges instruktørens private diskurs.

## **Litteratur**

- Bondebjerg, Ib. 2005. "Verden i følge Lars Engels". In: *MedieKultur no. 39*. Århus: MedieKultur. 22 ns.
- Bondebjerg, Ib. 1994. "Virkelighedens Fortællinger". In: Lennard Højbjerg (ed.), *Sekvens*. København: Periodica. 30 ns
- Bordwell, David. 1985. "Film Narration as Enunciation". In: *Narration in the fiction film*. New York: Routledge. 11 ns.
- Bordwell, David og Kristin Thompson. 1993. "Film Genres". In: *Film Art*. New York: McGraw-Hill. 14 ns
- Bordwell, David og Kristin Thompson. 1997. "Narrative as a formal system" In: *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill. 25,9 ns
- Bruzzi, Stella. 2000. "Narration. The film and its voice" In: *New documentary: a critical introduction*. New York: Routledge. 40 ns.
- Casebier, Allan. 1981. *Filmforståelse – analyse og vurdering*. København: Gyldendal. 200 ns.
- Chatman, Seymour. 1990. "The Cinematic Narrator". In: *Coming To Terms*. New York: Cornell University Press. 13 ns.
- Cosmo. 2006. Gasolin' – hvis du tør, så kom med mig (hæfte til film). Se bilag. **HUSK BILAG!**
- Corner, John. 1995. "Documentary theory". In: *The Art of Record*. Manchester: Manchester University Press. 27 ns
- Drotner, Kirsten et al. 1996. "Semiotik: Mediernes Tegn". In: *Medier og Kultur*. København: Borgen. 15 ns.
- Fritze, Helle og Mimi Olsen. 1992. "Krig på kniven – eller på kvaliteten?". In: *MedieKultur no. 19*. Århus: MedieKultur. 23,4 ns
- Grierson, John. 1970. "Dokumentarismens grundprincipper". In: *Se det er film*. København: Fremad 12,7 ns
- Have, Iben. 2006. "Musik og følelser i danske tv-dokumentarer". In: *MedieKultur no. 40*. Århus: MedieKultur. 20 ns
- Hjarvard, Stig. 1995. "Billeddokumentation i et audiovisuelt udsagn". In: *Internationale TV-nyheder*. København: Akademisk Forlag. 15 ns.
- Langkjær, Birger. 2000. "Indledning", kapitel 1: "Perception og betydning: det audiovisuelle" og kapitel 2: "Musik, perception og følelser i audiovisuel fiktion". In: *Den lyttende tilskuer*. København: Museum Tusulanums Forlag. 45,7 ns

- Langkjær, Birger. 1997. "Indledning" og første del: "Teorier om film og filmlyd". In: *Filmlyd og filmmusik*. København: Museum Tusulanums Forlag. 24,4 ns
- Kjørup, Søren. 1975. *Filmsemiologi*. København: Berlingske Forlag. Side 20-30. 5 ns.
- Messaris, Poul. 1995. "Visuel "læsefærdighed": En teoretisk sammenfatning." In: *Mediekultur no. 23*. Århus: Mediekultur. 25 ns.
- Neergaard, Ebbe. 1960. "Documentary in Denmark". In: *Historien om dansk film*. København: Gyldendal. 7,7 ns
- Poulsen, Ib. 1998. "En krog ind i billedet". In: *Mediebilleder*. København: Borgens Forlag. 20,1 ns
- Tomashevsky, Boris. 1965. "Thematics". In Lee T. Lemon and Marion J. Reis (ed.), *Russian Formalist Criticism*. Lincoln: University of Nebraska Press. 30,3 ns