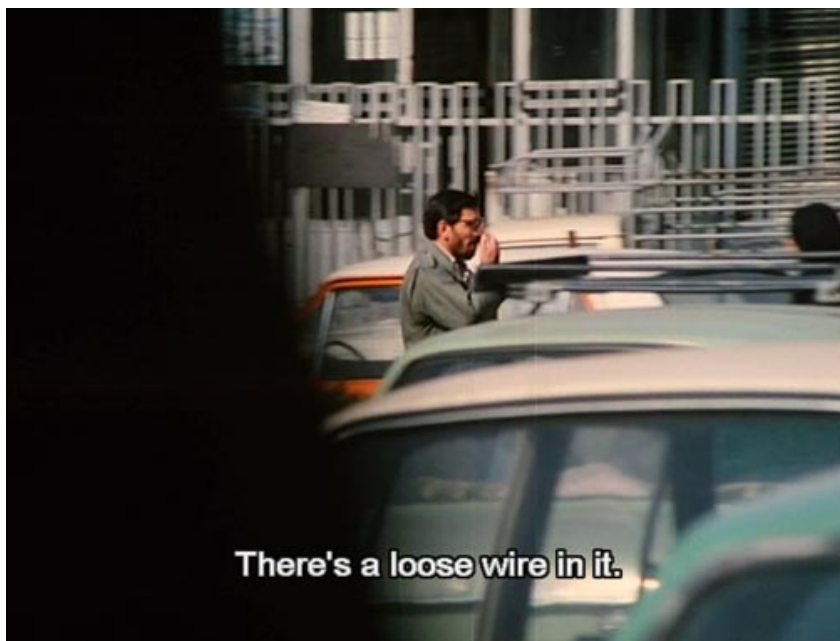


Et billedes anatomi: På sporet af (u)sandheden

Af [ANDREAS HALSKOV](#)



Hvornår det skete, er ikke lige til at sige. Måske var det med Stalins herostratisk berømte fotografi, hvor Lenin – efter kyndig billedmanipulation – kunne ses i selskab med sin tvivlsomme efterkommer. Måske de brændende huse i dokumentarfilmen *Fires Were Started* (1943), der som bekendt blev påsat af filmholdet selv, eller den canadiske eskimo Allakariallak, hvis hverdag lod sig skildre og iscenesætte i Flahertys berømte *Nanook of the North* (1922).

På et tidspunkt stod det i al fald klart, at billedet ikke længere er et bevis (hvis det nogensinde har været det), men nu blot *endnu* en påstand.

I Abbas Kiarostamis *Nema-ye Nazdik* (1990) leges der netop med dette skel – imellem virkelighed og iscenesættelse – og i én bevægelig indstilling, af i alt 1 minut og 50 sekunder, bliver dette skel særligt flydende, og legen således særligt interessant.

Den sande, den usande og den virkelig grimme

Kiarostamis film, om Hossain Sabzian, der i sit armod fristes til at påtage sig en anden mands identitet (instruktøren Mohsen Makhmalbaf), tager udgangspunkt i en autentisk historie, og de ovennævnte karakterer spilles af hhv. Sabzian og Makhmalbaf. Som enhver anden *mockumentary*, er grænsen imellem filmens fremstilling og den før-diegetiske situation ganske utydelig (jf. Scholz 2007). Bevidst utydelig, må man formode.

I den pågældende indstilling forsøger Kiarostami, med sit håndholdte digitalkamera, at indfange Makhmalbaf, der er på vej til retsbygningen for at benåde Sabzian. Det bevægelige kamera, ført i en let flaksende stil, indfanger Makhmalbaf gennem forruden på en bil. Makhmalbaf kører igennem billedet på en motorcykel, og kameraet følger ham i en usikker panorering. "We've lost him," lyder det fra kameramanden, mens der søgende panoreres fra venstre mod højre og tilbage igen. Der panoreres yderligere til venstre, og billedet gennemskæres nu af bilens karosseri. "We can't redo this shot," replicerer Kiarostami.

Kameraet dvæler ved en taxa i billedets baggrund, og zoomer nu ind på en mand, der knæler bag taxaen. Manden rejser sig, mens der fortsat zoomes, og det viser sig nu at

være Makhmalbaf. Makhmalbaf, hvis overkrop skimtes i billedet baggrund, taler til en mand bag fornævnte taxa, og skal netop til at forlade billedrammen, da lyden forsvinder. Dialogen høres nu i korte, usammenhængende fragmenter, afbrudt af en let impulsstøj på lydsporet. De tekniske udfald skyldes Makhmalbafs mikroport, hævder kameramanden, og fortsætter: "There's a loose wire in it."

De frustrerende lydudfald fortsætter, mens kameraet i en panorering følger Makhmalbaf ud af billedet. Billedet gennemskæres da af en forbipasserende bil, og i næste nu forenes Makhmalbaf og Sabzian, i dét der fungerer som filmen egentlige kardinal- og forsoningspunkt. I en let udechiferbar sætning spørger Makhmalbaf: "[Er] du Sabzian?", efterfulgt af en forsonende omfavelse.

Den billedlige harmoni og forsoning er udtalt, men den verbale forsoning imellem de to karakterer obstrueres af en nu massiv teknisk støj. På billedsiden opleves harmoni og forsoning, på lydssiden disharmoni og disintegration. Billedsiden er poetisk og medrivende, som i enhver fiktionsfilm, lydssiden grim og fremmedgørende.

'Det rene i det urene'

Det håndholdte kamera, den tvivlsomme fokus (der øjensynligt skyldes kameraets autofokus-funktion), den knitrende lyside og den usikre framing kan ikke, i sig selv, betegnes som autentiske greb. Men "såfremt autenticitet er et produkt af spontanitet og af filmskaberens tilsyneladende begrænsede kontrol med den gængvne situation", da opfordrer disse teknikker tilskueren til at opfatte filmen som 'ægte', uanset den faktiske grad af iscenesættelse (jf. Mikkelsen 2008, s. 124).

Ja, man kan måske ligefrem sige, at graden af billed- og lydmæssig klarhed er omvendt proportional med oplevelsen af ægthed. At "det rene", som Friederich Hölderlin siger, "kun lader sig fremstille i det urene." (Hölderlin 1943-72, s. 290).

"We can never get close to the truth," har også Kiarostami sagt, "except through lying." (Citeret efter Martin 2001). Løgn og iscenesættelse er en iboende del af filmen, hvor kameraet udgør den første og mest uomgængelige mellemkomst. Såfremt det autentiske forstås som noget 'uforstillet' og 'umanipleret', da kan ingen film pryde sig med dette adjektiv (jf. Dehs 2004, s. 238). Men der er langt fra manipulerede fotos, der tendentiøst fordrejer virkeligheden med en politisk hensigt, til iscenesatte brande eller lydtekniske udfald, der, uden skjult politisk dagsorden, tjener til at afspejle en faktisk virkelighed. Der er langt fra den tilstræbte grimhed i *Nema-ye Nazdik* til den dubiose forskønnelse i 1930ernes Sovjet; der er fremdeles langt fra Kiarostami til Stalin.

Fakta

Citerede værker

Dehs, Jørgen. "Det rene i det urene: bemærkninger om kunst og autenticitet," i *Det æstetiske aktualitet*, red. Ulrik Bisgaard & Carsten Friberg. København: Multivers, 2006, s. 236-49.

Hölderlin, Friederich. *Sämtliche Werke*. Bd. 6, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1943-72.

Martin, Adrian. "The White Balloon of Iranian Cinema," i *Senses of Cinema*. Retr. 2007.

Mikkelsen, Mads. "Look out, it's real!" Politisk modernisme på amerikansk i *Medium Cool*, i *Kosmorama*, nr. 242, red. Eva Jørholt et al., København: DF1, 2008, s. 119-30.

Schepelern, Peter. "Hvad er sandhed?," i *EKKO* #43, 2008, s. 56-8.

Scholz, Morten. "Mockumentary – Løgner, der leger virkelighed", i *16:9*, februar 2007.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)