

2

DEFINITION, AUTENTICITET & ETIK

I dette kapitel får du det teoretiske grundlag for at arbejde med dokumentarer. Genren bliver defineret, og de træk, der hjælper os med at genkende den, bliver introduceret. Til slut stifter du bekendtskab med de etiske forhold, der er knyttet til genren.

Seks dokumentarer. Se godt på collagen af stillbilleder nedenfor: Hvor foregår de forskellige dokumentarer? Hvad og hvem handler de mon om? Sammenlign beskæring, lys, farver, komposition og perspektiv. Noter gerne lidt ned.

Alle stillbillederne stammer fra dokumentarer, og en del af dem kan du møde i denne bog. De illustrerer – som du nok også selv har fundet ud af – at dokumentarer kan være yderst forskellige i stil og indhold.

Dét er central pointe.

Operation X (TV2, 2004), *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012), *Kurt Cobain: Montage of Heck* (Brett Morgen, 2015), *Searching for Sugar Man* (Malik Bendjelloul, 2012), *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005) og *Vesterbro* (Michael Noer, 2007).



DEFINITION AF DOKUMENTARGENREN

"Al dokumentarisme er fakta, men ikke al fakta er dokumentarisme."

IIB BONDEBJERG 2008, S. 95)

Dokumentar tilhører kategorien fakta. 'Fakta' kommer af latin og betyder 'handling, der er gjort eller gøres'. Fakta er således knyttet til kendsgerninger og sandhed. Det betyder, at dokumentarer har en helt grundlæggende *fakta-kontrakt* med publikum. Det er en gensidig aftale, at de skildrer virkeligheden: virkelige miljøer, begivenheder og personer.

Zoomer man længere ind, kan dokumentar derudover betragtes som en *storgenre*. Det betyder, at det er et paraplybegreb for en række forskellige *undergenrer* af film og programmer. Men selvom dokumentar altså kan være *rigtig mange* forskellige ting, møder man ofte en temmelig klippefast opfattelse af 'rigtig dokumentar'. Dokumentaristen Errol Morris beskriver det sådan her:

"The part that I like about documentary is that it can be anything. The part I don't like about it, is that you are constantly being told that documentary has to be one thing rather than a whole multiple of possible things. We all know that you can create things that are about the world. They are not meant as purely fiction. They are meant as stories about real events, real people. We piece together reality each one of us from bits and pieces of stuff. Reality isn't handed to us whole."

(ERROL MORRIS | CAPTURING REALITY (2008), S. 08-6-15)

Morris siger særligt tre ting, der er gode at huske på. For det første kan dokumentarer være hvad som helst. For det andet handler dokumentarer om verden og virkelige begivenheder og personer. For det tredje serveres virkeligheden ikke på et sølvfad – dokumentaristen sammenstykker den for os. Det er grundlæggende vilkår. Det kan ikke lade sig gøre at opstille ét sæt regler for, hvordan sammenstykkningen er eller bør være. Det gør, at dokumentarer kan være udfordrende at arbejde med. Og det gælder lige meget, om man er universitetsprofessor eller studerende på en ungdomsuddannelse.

Det 'fuzzy' ved genren gør den også spændende og overraskende at dykke ned i. Og der findes heldigvis en definition, der er både tilstrækkelig elastisk

GENRE OG STORGENRE

Som medie- og filmforbruger støder man ofte på ordet *genre*. På streamingtjenester møder man fx genrebetegnelser eller -tags som 'danske film', 'familie', 'anmelderroste film' og 'filmklassikere'. I en mediefaglig sammenhæng anses det *ikke* for genrer, og derfor er det vigtigt at afklare, hvad vi mener med begrebet.

Ordet 'genre' stammer fra det latinske 'genus', som betyder slægt eller art. Ifølge den danske filmforsker Peter Schepelern er det dog ikke nok, at en gruppe film udmærker sig ved at være 'beslægtede'. Genrebetegnelsen er mere omsiggribende og forudsætter, at en gruppe film:

- lever op til bestemte tematiske, fortælle-mæssige og stilistiske konventioner (dvs. regler), der adskiller dem fra andre
- at de i produktionsfasen er tænkt som genrefilm
- at de bliver distribueret og markedsført som genrefilm
- at de af publikum opfattes som genrefilm

Genrefilm laves, deles og opfattes altså på en særlig måde af publikum, og man kan opliste en række konventioner, der gælder inden for fx gyserfilm eller westernfilm. Men lige så forskellige gysere og westerns er, lige så forskellige er dokumentarfilm. Det giver således ikke mening at definere storgenren 'dokumentar' ud fra ét sæt konventioner. Det ville ingen vove at gøre med storgenren 'fiktionsfilm', og samme princip gælder altså her; dokumentar er *rigtig mange* forskellige ting.

og håndfast nok til at give en god forståelse. Den stammer fra den skotske dokumentarist John Grierson – og du vil støde på den igen og igen i bogens kapitler. Grierson lavede ikke kun dokumentarer, men skrev også om egne og andres i forskellige artikler. Hans definition fra 1933 lyder kort og godt, at dokumentarer er en:

"Kreativ bearbejdning af virkeligheden"

Griersons definition forener de tre begreber, som vi til stadighed kredser om: kreativitet + sammenstyknig + virkelighed.

Den engelske dokumentarforsker Paul Ward supplerer med følgende:

“Det eneste uforanderlige ved dokumentarfilm er, at det er film, som hævder at have en sandhedsværdi i forhold til den virkelige verden eller virkelige mennesker i den verden; hvordan de gør det forandrer sig til stadighed.”

(PAUL WARD, 2005, S. 8, VORES FREMHÆVNING)

Med Ward får vi igen fat i *faktakontrakten*, dvs. at det handler om virkelige miljøer, begivenheder og personer. For at bevare deres sandhedsværdi er dokumentarerer nødt til at overholde kontrakten med publikum. Det gælder uanset, hvilken kreativ stil de bruger, og hvordan de sammenstykker og bearbejder virkeligheden.

AUTENTICITETSMARKØRER – SIGNALER OM VIRKELIGHED

Eftersom dokumentarerer ser meget forskellige ud, kan man ikke tale om én specifik dokumentarstil. Men fælles for alle dokumentarfilm og -programmer er, at de er nødt til at signalere til publikum, at de er autentiske. Deres gennemslagskraft, troværdighed og status baserer sig jo grundlæggende på dét.

De signaler, dokumentarerer bruger til at fastholde faktakontrakten, kan

De to stillbilleder fra henholdsvis gyserfilmen *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) og dokumentarfilmen *Cartel Land* (Matthew Heineman, 2015) viser, hvordan det, der i én film ikke virker som en autenticitetsmarkør, gør det i en anden. Et andet fællestræk ved de to film er i øvrigt brugen af low key og night vision. Også det har forskellig effekt. Stop lige op, og overvej hvilken.



man kalde *autenticitetsmarkører*. Det er elementer i eller egenskaber ved billed- og/eller lydside, karakterer, setting, dramaturgi eller fx referencer, der minder publikum om, at dokumentaren repræsenterer virkeligheden. Ting, der signalerer: "Hey, det her er ægte!"

Hvordan, det gøres, varierer, og der er ikke nogen virkemidler, der automatisk signalerer eller tilhører fakta – eller fiktion. Forskeren Paul Ward skriver fx, at der ikke er noget iboende 'fiktionelt' ved fortællestrukturer eller den måde, man klipper på, når man fortæller historier. Den afgørende forskel på fakta og fiktion ligger hverken i form eller stil, men i *hensigt* og *kontekst*.

Det betyder, at vi i mødet med de konkrete dokumentarfilm må bruge vores mediefaglige blik til at vurdere, hvad der sikrer faktakontrakten. Det ville være rart, hvis nogle filmiske virkemidler, dramaturgiske modeller eller klippetyper bare per definition var autenticitetsmarkører. Men sådan er det ikke, for *autenticitetsmarkører afhænger altid af konteksten, dvs. af den konkrete sammenhæng*.

Lad os tage et eksempel. Det håndholdte kamera kendes fra utallige gysere og thrillerfilm. Her bruges det fx til at skabe spænding og forvirring i flugtscener eller så publikum med gysende lyst kan dele morderens point of view. Det er stillbilledet nedenfor til venstre fra nyklassikeren *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) et eksempel på. Her ser vi netop med morderens point of view på hovedkarakteren agent Clarise Starling. Hun befinder sig i hans skumle kælder. Han rækker ud efter hende, men hun aner ikke i hvilken retning, hun skal forsvare sig. Det får os *ikke* til at tænke, at filmen er virke-



*

Night vision: En teknologi, der gør det muligt at se og filme under forhold med næsten intet lys. Det giver det grønne look i billederne, man kan se i *Cartel Land*. Teknologien stammer fra militæret og kendes helt tilbage fra 2. Verdenskrig.

lighed. Det andet stillbillede på s. 19 er fra den amerikanske dokumentarist Matthew Heinemans *Cartel Land* (2015), hvor vi følger forskellige selvtægtsgruppers kamp mod narko og organiseret kriminalitet i Mexico og USA. Her får det håndholdte kamera en anden betydning.

Heinemann er på natpatrulje med en væbnet amerikansk selvtægtsgruppe. Han følger tæt efter mændene, og vi deler hans point of view. Det er en farlig situation. Han holder sig lavt, nærmest dukker sig. Kameraet er håndholdt, og der filmes også her med night vision*. I denne kontekst virker brugen af håndholdt kamera og point of view som en tydelig autenticitetsmarkør. Vi får den før omtalte fakta-fornemmelse af "Hey, det her er ægte!" Heinemann dokumenterer en eksisterende virkelighed.

Konteksten er med andre ord altafgørende for, hvordan vi opfatter og oplever et virkemiddel.

Der er utallige eksempler på, at de samme virkemidler bruges både i fiktion og fakta – og dermed dokumentar. Og som den danske forsker Ib Bondebjerg har beskrevet, er det, at alle dokumentarfilm rummer en form for iscenesættelse og deler træk med fiktionsfilm, ikke noget, der bringer fakta-kontrakten i fare (Bondebjerg 2008, s. 100). Derom senere. Selvom det som nævnt er umuligt at lave en fuldstændig og eviggyldig liste, er der dog nogle elementer, der *hyppigere* end andre bruges som autenticitetsmarkører.

Stills fra *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) og en nyere mockumentary *7 Days in Hell* (Jake Szymanski, 2015). Sidstnævnte handler om en 7 dage lang tennisfinale – og afslører sig selv undervejs, ved at duellen mellem de to spillere, der har adskillige træk til fælles med autentiske tennisstjerner, bliver mere og mere urealistisk og bizar. Fx har den ene af spillerne gruppesex på banen. Men omgivelserne er yderst autentiske, og der medvirker flere virkelige personer bl.a. tennisstjernen Serena Williams.

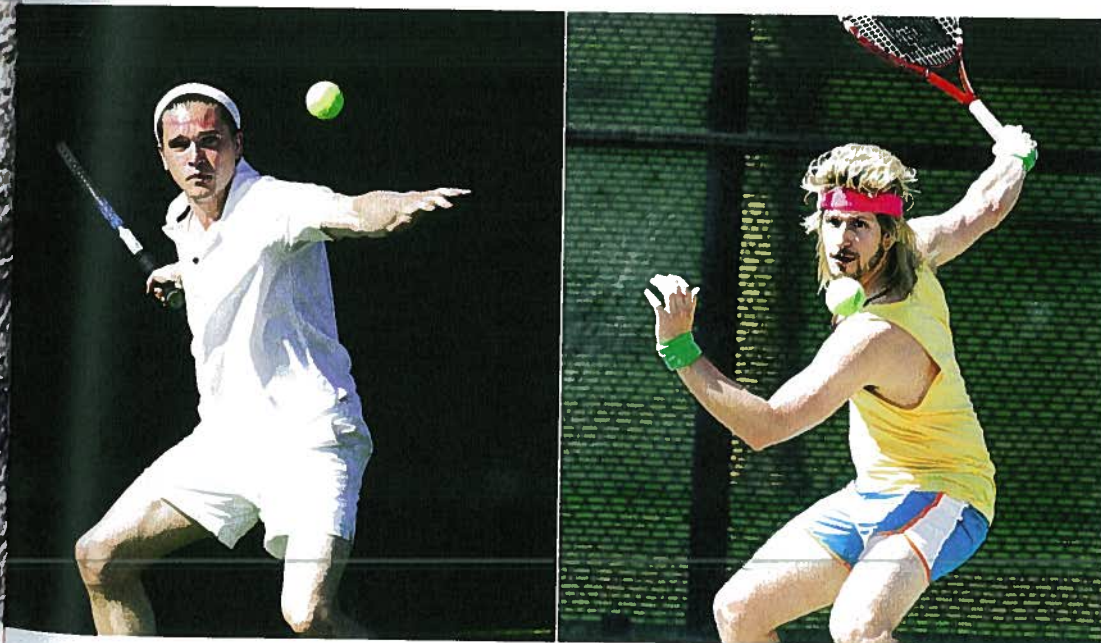


Hyppige autenticitetsmarkører

- *Voice over, tekstskilte* og *grafik*, der forklarer sammenhænge eller markerer hvad, hvem, hvor og hvornår
- *Arkivmateriale* som gamle film- og tv-optagelser, fotografier og hjemmevideoer, der dokumenterer eller beviser
- *Interviews* med forskellige typer af *kilder* (se faktaboks om interviewformer s. 39) og *videodagbogoptagelser*, der peger på autentiske menneskelige erfaringer
- *Sløring* af billeder, *forvrængning* af lyd og brug af *skjult kamera*, der signalerer, at det kan være forbundet med reel fare at udtale sig eller filme
- *Håndholdt kamera*, brug af *point of view* og *uroelig kameraføring*, der giver oplevelsen af 'lige nu og her'
- *On location*-optagelser og *dækbilleder*, der peger på autentiske miljøer
- Dårlig *belysning*, *grovkornede* billeder og *S/H*, der giver billederne et autentisk touch
- Brud på den *fjerde væg**, der peger på den autentiske tilstedeværelse af instruktør og produktionshold
- *Rekonstruktioner*, der genskaber virkelige begivenheder fra fortiden (tit med *tekstskilte*, der angiver 'rekonstruktion').

*

Brud på den fjerde væg opstår, når medvirkende, dokumentaristen eller nogen fra produktionsholdet vender sig mod, ser på og evt. taler direkte ud til seerne. Hermed nedbrydes den usynlige barriere mellem film/program og tilskuer.



Mange af de nævnte autenticitetsmarkører bruges bl.a. for at skabe spænding og indlevelse – for at gøre dokumentaren vedkommende. I den forbindelse skal man selvfølgelig være på vagt over for manipulation og fordrejning af virkeligheden. Der kan være dagsordener på spil i dokumentarer, som man skal være opmærksom på. Der kan desuden være etiske problemer forbundet med brugen af fx skjult kamera og rekonstruktioner. Det vil vi uddybe i afsnittet om manipulation og etik.

*

Mockumentary: En mockumentary er en fup-dokumentar. Den ligner en dokumentar, men er det ikke. Der kan være flere formål, og de er ofte parodier. Du kan læse mere på s. 86.

*

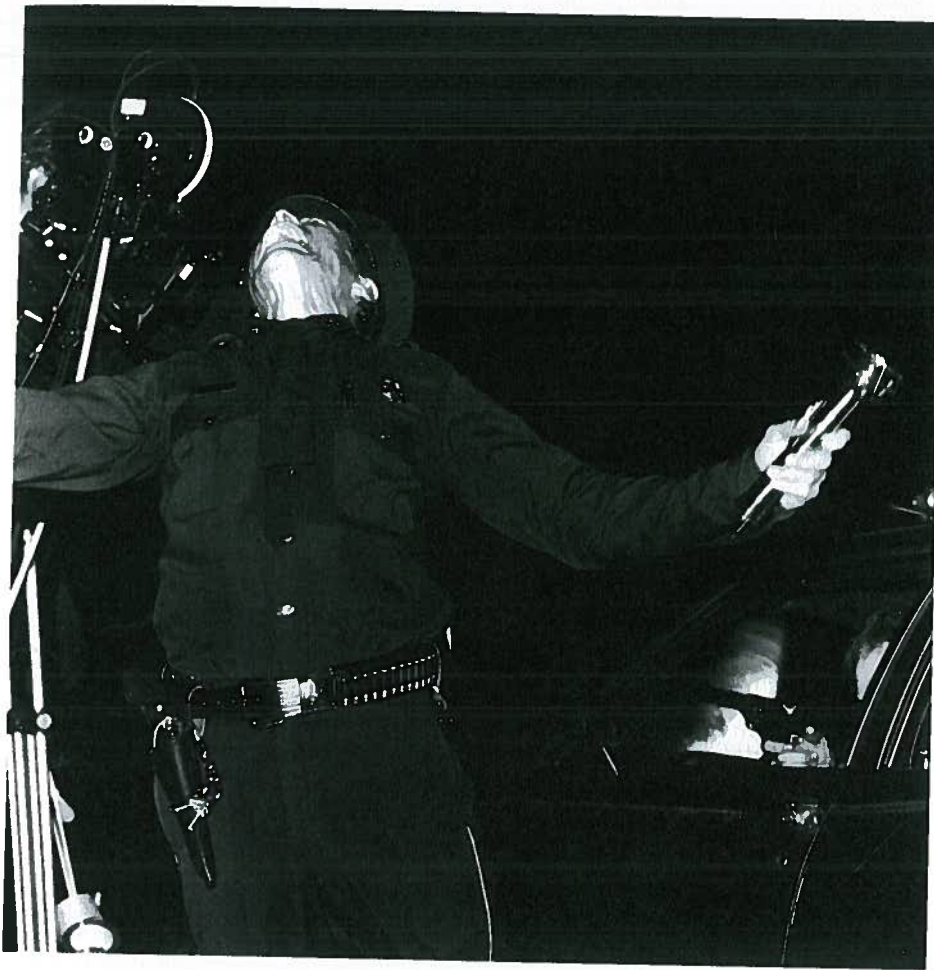
Found footage: Glemte eller forliste optagelser med et amatøragtigt og uredigeret look

Det er også væsentligt at huske på, at autenticitetsmarkører – og et dokumentarisk look – aldrig er garanti for, at en film eller et program er en dokumentar. Det er genren mockumentary* et oplagt eksempel på. I slut-90'erne blev gyseren *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick og Eduardo Sánchez, 1999) markedsført intenst på internettet med historier om, hvordan den byggede på virkelige hændelser. Setuppet gik på, at filmen var lavet af found footage* fra en gruppe studerende, der var forsvundet sporløst ude i skoven. De havde angiveligt været ved at undersøge en gammel vandrehistorie om en lokal heks, The Blair Witch. Da filmen ramte biograferne, var det med et udpræget dokumentarisk look. Den rummede utallige af de hyppige autenticitetsmarkører. Men den var fri fantasi og fiktion. *The Blair Witch Project* demonstrerer således, at en films eller et programs genre ikke defineres af stilen eller dramaturgien. Den beror derimod med forskerens Paul Wards ord på sandhedsværdien i forhold til den virkelige verden.

ETIK OG MANIPULATION I DOKUMENTAR

Eftersom dokumentarer rummer autentiske personer, begivenheder og miljøer, kan de have direkte indflydelse på og konsekvenser i virkelighedens verden. Det er en af genrens styrker. Dokumentarer kan ændre publikums syn på enkeltindivider og sociale grupper. De kan fælde forbrydere og blotlægge svigt og korruption i magtens top. De kan afsløre justitsmord og føre til frikendelse af uskyldigt dømte. De kan forårsage kriser i international politik og meget mere.

Men med mulighederne følger et ansvar. Det kan have konsekvenser at lave og medvirke i dokumentarer, og derfor står de etiske spørgsmål i kø:



Dokumentaren *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988) handler om Randall Adams, der i 1976 blev dømt for mordet på en politimand i Dallas, Texas. Morris gør brug af gentagne rekonstruktioner af mordet baseret på vidneudsagn fra sagens forskellige parter og afslører markante uoverensstemmelser mellem de forskellige versioner af sandheden. Som en følge af dokumentaren blev Adams sag i 1989 revurderet. Han blev frikendt og løsladt. *The Thin Blue Line* er et af dokumentarhistoriens hovedværker.

- Er det i orden at filme mennesker, der ikke vil filmes, eller ikke ved, at de bliver filmet? Det spørgsmål rejses ofte i forbindelse med brugen af skjult kamera
- Er det i orden at filme mennesker, der er påvirkede af narkotika, alkohol eller ramt af sociale og økonomiske problemer, der gør, at de ikke kan overskue konsekvenserne af at medvirke? Det spørgsmål rejses bl.a. i forbindelse med dokumentarer fra forskellige institutioner, udsatte miljøer og tredjeverdenslande
- Er det i orden ikke at gribe ind, hvis der foregår noget ulovligt eller direkte farligt foran linsen? Eller hvis nogen planlægger at gøre det? Det spørgsmål rejses bl.a. i forbindelse med observerende dokumentarer

Dette er centrale – men ikke de eneste – relevante etiske spørgsmål at stille. Og ligeledes publikums etik kan italesættes. Er det ok at se og lade sig underholde af ovenstående eksempler? Etik er ikke kun et spørgsmål om dokumentaristens handlinger, men også vores.

I forbindelse med journalistiske tv-dokumentarer, der sendes på de danske tv-kanaler, er der formuleret særlige retningslinjer om god presseetik i *Medieansvarsloven*. Fx skal informationer gengives så korrekt som muligt, og enkeltindviders privatliv må ikke krænkes. Der skal tages hensyn til ofre for forbrydelser og ulykker, børn og andre "som ikke kan ventes at være klar over virkningerne af deres udtalelser eller anden medvirken". Brydes disse retningslinjer, kan dokumentaren indbringes for *Pressenævnet*, der er et uafhængigt offentligt nævn bestående af jurister, redaktører, journalister og repræsentanter for offentligheden.

Men ikke alle dokumentarer er journalistiske og knyttet til pressen (radio, tv, aviser og andre massemedier) – og så er sagen ikke et spørgsmål om *medieetik*. Det handler i stedet om *kunstetik*, og for disse dokumentarer er der ikke på samme måde faste nedskrevne regler (jf. Mads Nilsson citat s. 123). De etiske grænser er simpelthen mere uskarpe og åbne for diskussion. Den danske forsker Jan Foght Mikkelsen har beskrevet fire grundlæggende vær-

TV-DOKUMENTAR & DOKUMENTARFILM

Kort fortalt er forskellen på tv-dokumentar og dokumentarfilm, at tv-dokumentarer betales og laves af en redaktion på eller for en tv-kanal. Disse dokumentaristers baggrund er ofte en journalistuddannelse, og i rulleteksterne optræder de hyppigt som 'tilrettelæggere'. Emnevalget er påvirket af nyhedskriterierne (aktualitet, væsentlighed, identifikation, sen-

sation og konflikt), og produktionstiden er som regel relativt kort.

Dokumentarfilm laves af en 'instruktør' og hans crew og finansieres ofte via kunststøtteordninger og -puljer fx via Det Danske Filminstitut. Disse dokumentaristers baggrund er ofte Den Danske Filmskole, og deres emnevalg og stil er gerne mere personligt prægede, end man ser det i tv-dokumentarer. Produktionstiden er tit lang.

Dette er absolut en 'kort og godt'-version af forskellen – find nuancer på s. 124-135.

dier, der ligger i vores kultur – og som bør respekteres. Gennem dem kan vi få nogle etiske pejlemærker for dokumentarfilm.

For det første har mennesker *selvbestemmelsesret* og må ikke tvinges til at gøre eller sige noget mod deres vilje. For det andet må menneskers *værdighed* ikke krænkes. For det tredje skal mennesker tage *ansvar* for sig selv og hinanden, og for det fjerde må mennesker betragtes som *psykisk og fysisk sårbare*. Deraf følger, at vi skal hjælpe og udvise omsorg for hinanden. Krænkes en eller flere af disse værdier, overskrider en dokumentarfilm en etisk grænse.

Et andet aspekt, der diskuteres i forbindelse med både tv-dokumentarer og dokumentarfilm, er virkemidlernes etik. Mange er kritiske over for meget kreativ bearbejdning af virkeligheden – fx brug af rekonstruktioner og dramaturgiske modeller. Især repræsentanter for den journalistiske tradition påpeger, at saglighed og objektivitet herved kan sættes over styr. Der er også adskillige eksempler på, at dokumentarer, der ønsker at rejse samfundsrelevante spørgsmål, er blevet affærdiget pga. deres kreative greb. Debatten er kommet til at handle om måden, sagen er blevet fremstillet på, frem for sagens indhold (jf. s. 128 om brugen af muldvarpe og skjult kamera).

Da hverken dramaturgiske eller stilmæssige virkemidler 'tilhører' fiktion-filmen, har dokumentarister mange muligheder, når de skal sammenstykke

MANIPULATION

Den danske forsker Karsten Fledelius har undersøgt manipulation både historisk og aktuelt. Han oplister en række manipulationsmetoder, som kan være gode at kende til – både når man analyserer, diskuterer og selv producerer dokumentarer.

Udover visse typer af rekonstruktioner nævner Fledelius bl.a.:

- Tildækning, beskæring, vinkling, fjernelse eller bortcensurering af ting for at skjule sandheden

- Montage af optagelser fra forskellige begivenheder (uden at markere det)
- Tilsætning af opmærksomhedsafledende optagelser
- Arrangerede og fejlidentificerede optagelser

Fledelius peger også på, at der nogle gange ligger sjusk og uvidenhed til grund for manipulationen – og at det ofte er muligt at afsløre og gennemskue den med "lidt tid og omhu" (Fledelius 2003, s. 24).

virkeligheden og formidle den til os. Men det er altså frihed under ansvar og med en mulig pris. Virkemidlerne må ikke bruges til at lyve eller til at forvrænge virkeligheden, fx må rekonstruktioner ikke foregive at være sande, hvis de ikke er det. De skal repræsentere virkeligheden – eller udlægninger af den.

Men endnu en gang må vi opgive at lave en facitliste. Det er simpelthen ikke muligt at opstille en uforanderlig liste over, hvad der er etisk uforvarsomt eller problematisk manipulation i dokumentargenren. Faktum er også, at mange nye dokumentarer udfordrer sort-hvide skel mellem tilladt og forbudt. Omvendt er det krystalklart, at overvejelser over etik og manipulation er evigt forbundne til dokumentargenren. Det er en logisk konsekvens af den grundlæggende faktakontrakt – af at dokumentaren "hævder at have en sandhedsværdi i forhold til den virkelige verden eller virkelige mennesker i den verden" (Paul Ward, 2005, s. 8).

OVERBLIK

- Dokumentarer kan bruge de filmiske virkemidler på mange forskellige måder og have mange forskellige hensigter. Derfor er de et 'fuzzy' fænomen at definere
- Dokumentarer har en faktakontrakt med deres publikum. De handler således om den virkelige verden og mennesker i den
- Dokumentarer kan defineres som kreative bearbejdnings af virkeligheden
- Ingen kreative greb tilhører per definition fakta eller fiktion, men de virkemidler, dokumentarer bruger til at fastholde faktakontrakten, kan kaldes autenticitetsmarkører. Disses virkning afhænger altid af konteksten
- Med til den brede palet af udtryksmuligheder hører ansvar i forhold til etik og manipulation. Disse er således dokumentarens evige følgesvend, men er forskellige for tv-dokumentarer og dokumentarfilm