

Tidsskriftskopi:

Filmmagasinet Ekko.
Schepelern, Peter
Hvad er sandhed?
2008
Nr. 43 (2008)
56-58

BestillingsId: 1736362157510

Dette materiale er indskannet og fremsendt elektronisk i henhold til aftale med COPY-DAN Tekst & Node.

Det er ikke tilladt for slutbrugeren at videregende det indskannede materiale til andre.

Dokumentarfilm og -programmer bliver ofte angrebet for at vildlede og manipulere. Men faktisk har dokumentargenren altid haft et anstrengt forhold til sandheden.

Hvad er sandhed?

Af Peter Schepelern



Egentlig burde det ikke være det store problem at skelne mellem løgn og sandhed. Og inden for film og medier skulle det være let nok at blive enige om, at fiktion er digt og ospind, mens dokumentar fremlægger kendsgerninger. Men alligevel har det gennem hele dokumentarfilmhistorien vist sig vanskeligt eller umuligt at indkredse sandheden, hele sandheden og intet andet end sandheden.

For hvad er sandhed?, spurgte som bekendt allerede Pilatus, om end den historiske dokumentation for denne udtalelse mildest talt er mangelfuld.

Man kan sige, at problemet ligger i forskellen mellem det sande og det autentiske. Når en filmoptagelse er autentisk, er den et dokument om, hvad der skete på et bestemt sted på en bestemt tid. I en vis forstand er film altid autentisk: En scene i *Olsen-banden* er strengt taget en dokumentation af, hvad Ove Sprogøe, Poul Bundgaard og Morten Grunwald foretog sig en bestemt dag i Nordisk Films studier i Valby.

Men det giver mere mening, når det drejer sig om at registrere en bestemt virkelighed, der udspiller sig uafhængigt af filmoptagelsen.

Det gælder for eksempel den 26 sekunders optagelse fra Dallas den 22. november 1963, hvor præsident Kennedy ramtes af skud i den åbne vogn. Intet tyder på, at det var noget, den amerikanske filmamatør og dametøjsfabrikant Abraham Zapruder havde foranstaltet. Han var blot den, der tilfældigvis indfangede det på sit 8 mm-kamera. Hvis optagelsen ikke er, hvad den giver sig ud for, har den ingen interesse.

Kreativ behandling

De krav kan man imidlertid ikke stille til dokumentarfilmen. Den benytter ganske vist også ofte autentiske optagelser – som man for eksempel ser i dokumentarfilm om historiske emner som Alain Resnais' klassiske *Nat og tåge* fra 1955 eller Joachim Fests *Hitler – eine Karriere* fra 1977. Men lige så meget benytter den iscenesættelse, rekonstruktion og interviews (altså udsagn, der direkte er frembragt af hensyn til filmen), og ofte følger den også spillefilms dramaturgiske normer.

"Sandheden kan gradbøjes i den kunstneriske friheds navn, men der er en usynlig grænse, som ikke må overtrædes"

Faktisk havde dokumentarfilmen problemer med objektivitet og sandhed, allerede da genren blev etableret.

Robert Flahertys *Nanook of the North* fra 1922, der var dokumentarfilmens gennembrud i filmhistorien, blev kritiseret af etnografer for en problematisk omgang med kendsgerninger om de canadiske eskimoers liv. Historien om Nanook (der egentlig hed det noget mindre titel-egnede Allakariallak) var iscenesat. Filmen drejede sig ikke om antropologiske kendsgerninger, men om Flahertys vision om mennesket i naturen, og den blev en stor succes hos publikum, der godtog den som en virkelighedsbeskrivelse.

Mønstereksemplet i den britiske dokumentarisme, Harry Watt & Basil Wrights *Night Mail* (1936), der var produceret af hovedskikkelsen John Grierson, fortæller om postbefordring via nattoget mellem London og Edinburgh,

og det ligner den uangribelige sandhed om, hvordan det hele foregår.

Men også *Night Mail* rummer iscenesatte sekvenser, som svarer til Griersons berømte definition af dokumentarisme: "a creative treatment of actuality." Da det ikke var muligt at lyssætte inde i den autentiske togvogn, blev scenerne rekonstrueret i et studie (dog med autentiske postarbejdere). Men er det så løgn og manipulation?

Nej, for det, der fremvises, er en repræsentativ fremstilling, der svarer til virkeligheden, som den normalt forholder sig. Og det er en af dokumentarismens traditionelle opgaver at vise, hvordan det i reglen foregår, mens fiktionen typisk fokuserer på undtagelser fra reglen.

Leni Riefensthal fik Rudolf Hess til at gentage en tale, da den oprindelige optagelse under partimødet, der dokumenteres i *Triumph des Willens* fra 1935, mislykkedes, og Humphrey Jennings' klassiske film om blitzen i London, *Fires Were Started* fra 1943, viser faktisk brande, som filmholdet selv havde sat i gang.

Udspionerer virkeligheden

Fritz Hipplers famøse *Der ewige Jude* fra 1942 er en antisemitisk propagandafilm, men er det dokumentarisme? Forrykte uvidenskabelige og bevidst falske påstande? Dokumentation i form af klip fra spillefilm?

Jo, det er dokumentarfilm, for den fremtræder som et informerende udsagn om virkeligheden. At dette udsagn så er falsk, tendentiøst og ondskabsfuldt, ændrer ikke ved, at filmen har en kontrakt om virkelighedsskildring.

I 1950'erne og 60'erne kom der nye retninger i dokumentarismen. Nu skulle sandheden frem. Enten ved – som i den franske *cinéma vérité* – at lægge optageprocessen og researchen åbent frem, som når Jean Rouch og sociologen i *Chronique d'un été* (1961) sendte deres folk ud på gaden i Paris for at spørge tilfældige mennesker, om de var lykkelige.

Eller ved – som i den amerikanske bevægelse Direct Cinema – at udspionere virkeligheden, som når Frederick Wiseman opsøgte institution efter institution, hospitaler, fængsler, blindeskoler, stormagasiner, hvor han var "en flue på væggen", der øjensynlig ikke forstyrrede dem, han indfangede med sit kamera. Om man så faktisk kom sandheden nærmere, var svært at afgøre.

Siden har dokumentarfilmen undergået en forvandling, hvor den især med et trendsættende værk som Errol Morris' *The Thin Blue Line* (1988) har nærmet sig fiktionens traditionelle udtryksregister og dermed skabt tvivl om et mere objektivt sandhedsbegrebs relevans i dokumentarfilmgenren. Genren har også oplevet overraskende popularitet med den karismatiske Michael Moore. Hans film – fra *Roger & Me* til *Sicko* – er stærkt tendentiøse partsindlæg, hvor dokumentaristen bestemt ikke er nogen flue på væggen, men snarere en aggressiv hveps, parat til at stikke.

Pragmatisk løsning

I moderne dokumentarteori har Carl Plantinga generelt fået tilslutning til sin forklaringsmodel. Amerikaneren har erkendt problemet ved den simple forestilling om, at dokumentar er fakta, og fiktion er løgn. I stedet definerer han pragmatisk dokumentarfilm som film, der "gør eksplicit krav på at fremsætte direkte udsagn om virkeligheden – for at informere om bestemte forhold i verden", mens fiktionen "refererer til forhold og hændelser, som ikke forekommer i den virkelige verden".

Fiktionsdefinitionen har unægtelig det problem, at selv om der er masser af fiktion, som ikke refererer til forhold og hændelser i den virkelige verden, så er der i høj grad

"Selv den forrykt uvidenskabelige Der ewige Jude er en dokumentarfilm, for den fremtræder som et udsagn om virkeligheden"

også en hel del fiktion, som i forskelligt omfang gør det – det gælder fiktion med en historisk baggrund som *Borte med blæsten*, *Titanic* og dokudramaer som *JFK* og *Der Untergang*.

Til gengæld er det en brugbar, pragmatisk løsning på dokumentarismens definitionsproblem, når man i stedet for at fokusere på det mere eller mindre uløselige sandhedskriterium i filmen i stedet ser på filmskabernes hensigt. Man kan sige, at en dokumentarfilm er en film, der distribueres og markedsføres som en dokumentarfilm.

Dog kunne definitionen anfægtes med henvisning til en "genre" som mockumentary'en. Film som Peter Jacksons *Forgotten Silver* om en fiktiv newzealandsk filmpioner, gyseren *The Blair Witch Project*, farcen *Borat* og den danske AFR bruger de dokumentarfilmiske koder og konventioner, men det hele er opsind og fiktion. Løgnagtigheden er imidlertid kun et spil, for det er til syvende og sidst meningen, at vi skal opdage – og more os over – falskneriet.

Men selv om både dokumentarfilmens traditioner og mere aktuelle trends klart markerer, at afstanden fra fiktion til fakta slet ikke er så stor og entydig, som det ofte hævdes, er det stadig klart, at der i offentligheden hersker en anden, fornufts-baseret tilgang til *journalistisk* troværdighed, hvor undskyldninger om sandhedens flygtige og relative karakter ikke tages for gode varer. Det er især i forbindelse med nyhedsformidling, hvor autenticitetskravet dukker op igen og som regel ikke ustraffet kan negligeres.

Den usynlige grænse

I de senere år har den mest omtalte sag drejet sig om Christoffer Guldbrandsens *Den hemmelige krig* fra 2006, der mistænkte dansk militær for at have udleveret afghanske fanger til tortur hos amerikanerne. Filmen blev et stridspunkt mellem regering og opposition, men i en omstridt rapport frikendt for manipulation.

Langt mere enkle er sagerne med *Det tager børn da ikke skade af* (DR, 2003), hvor dagplejemoderen slår børnene, *Triple A* (TV 2, 2005) om en bevæbnet indvandrerbande, Jeppe Nybroes reportager på DR fra Irak i 2007 og fra i år dokumentaren *... Og det var Danmark*, hvor landsholdet drikker champagne efter et nederlag.

Her har "skandalen" haft nogenlunde samme karakter: Optagelserne var manipulerede, i modstrid med situationen eller viste noget andet end det, konteksten angav. Sagerne – der efterfølgende kostede undskyldninger, fyringer og klækkelige erstatninger – har været alvorlige påmindelser til dokumentarfolket: Hvis man ikke har optagelser af, at dagplejemor slår barnet, må man ikke klippe optagelserne sammen, så det ser ud, som om hun gjorde det. Og hvis der ikke blev drukket champagne efter nederlaget, ja, så gjorde der altså ikke.

Så nytter det ikke noget at komme med henvisninger til dramaturgiske hensyn og fortolkningsmæssig frihed. For selv om sandheden kan gradbøjes på alle mulige måder i den kunstneriske friheds navn, er der samtidig en usynlig grænse, der ikke må overtrædes. Problemet består i at se, præcis hvor den ligger.



Foto: Pernis Erhvervs

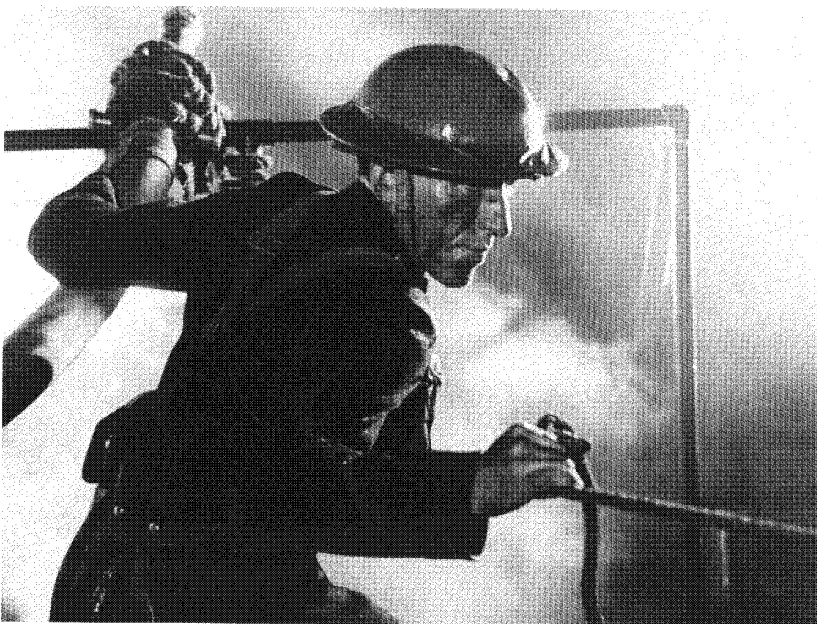


Foto: Crown Film Inst.

Allerede i dokumentarfilmens ungdom blev sandheden gradbøjet. *Nanook of the North* (øverst, 1922) brugte iscenesættelse af de medvirkende, og brandene i *Fires Were Started* (nederst, 1943) var sat i gang af filmholdet selv.

LÆS VIDERE

Ib Bondebjerg: *Virkelighedens fortællinger*, Samfundslitteratur, 2008.

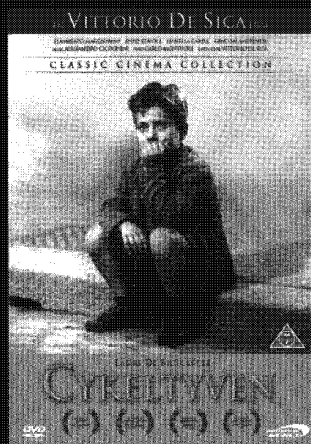
Peter Harms Larsen: *De levende billeders dramaturgi, II: Fakta*, DR, 2003.

Bill Nichols: *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001.

Carl Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997.

Michael Renov: *Theorizing Documentary*, AFI Film Reader, 1993.

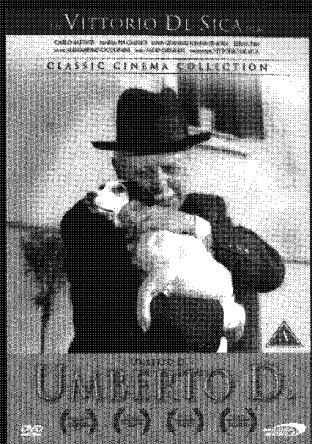
FIRE AF FILMHISTORIENS BEDSTE FILM NU PÅ DVD:



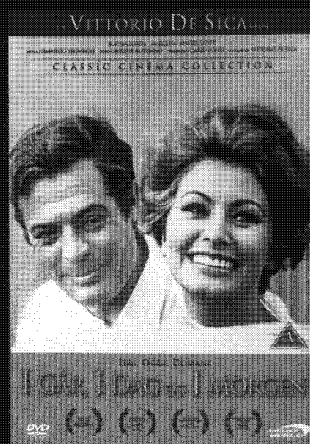
AWE 0075
CYKELTYVEN



AWE 0076
MIRAKLET I MILANO



AWE 0077
UMBERTO D.



AWE 0078
I GÅR, I DAG OG
I MORGEN

SE OGSÅ DISSE FILM PÅ DVD:



AWE 0070
PROFONDO ROSSO

Måske verdens
bedste gyser.
En film af
Dario Argento.



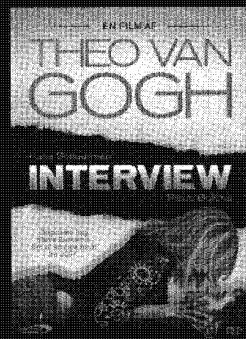
AWE 0088
MODEL MORDENE

Se danske Renée
Toft Simonsen
folde sig ud i
denne giallo.



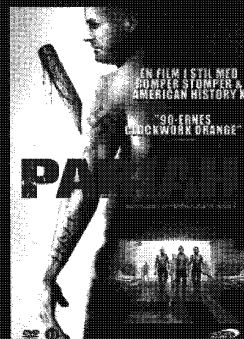
AWE 0113
DVÆRGEN

Den danske
sex-gyser der
chokerede overalt
i verdenen.



AWE 0104
INTERVIEW

Theo van
Goghs eminente
mesterværk.
En sand perle.



AWE 0119
PARIAH

De voldtog hans
elskede. Nu må de
betale prisen.
Ægte selvtægtsfilm.

ANDREI TARKOVSKIJ COLLECTION

Tarkovskijs sidste film "Offeret" (AWE 0133) er en drøm om Rusland. Skabt i eksil i Sverige og med smuk fotografering af Sven Nykvist.

Andre titler i Tarkovskij Collection:

- AWE 0052 - Ivans Barndom
- AWE 0053 - Vandringsmanden
- AWE 0054 - Den Yderste Dom
- AWE 0055 - Solaris
- AWE 0056 - Spejlet

NB: Første oplag i solvfarvet slipcase!

