

DEFINITION AF DOKUMENTARGENREN

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

(IB BONDJERG 2006, 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 klippetast 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), 5:08-6:15)

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 sammenstyknngen 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 + sammenstyknng + virkelighed.

Den engelske dokumentarforsker Paul Ward supplerer med følgende:

"Det eneste uforanderlige ved dokumentarfilm er, at det er film, som hæver 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 FREMHVERVING)

Med Ward får vi igen fat i faktakontrakten, dvs. at det handler om virkelige miljøer, begivenheder og personer. For at bevare deres sandhedsværdi er dokumentarer 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 dokumentarer 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, dokumentarer bruger til at fastholde faktakontrakten, kan

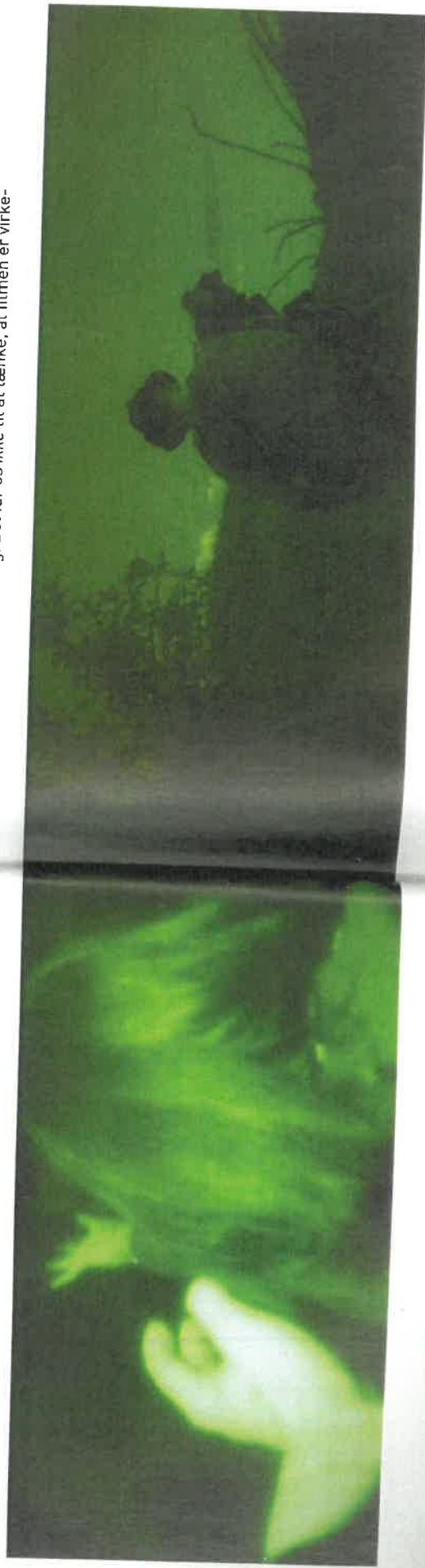
man kalde *autenticitetsmarkører*. Det er elementer i eller egenskaber ved billed- og/eller lydside, karakterer, setting, dramaturgi eller fx referencer, der minder publikum om, at dokumentaren repræsenterer virkeligheden. Ting, der signalerer: "Hey, det her er ægte!"

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 gyser- 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 stilbilledet 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 Clarice Starling. Hun befinder sig i hans skumte 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-

e to stilbilleder fra
nholdsvis gyser-
men *The Silence of*
e *Lambs* Jonathan
anne, 1991) og
kumentarfilmen
irfel *Land* (Matthew
sineman, 2015) viser,
ordan det, der i én
m ikke virker som en
tenticitetsmarkør,
ir det i en anden. Et
idet fællestræk ved
to film er i øvrigt
ugen af low key og
jnt vision. Også det
r forskellig effekt.
p lige op, og overvej
liken.



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

Heineman er på natpatrulje med en væbnet amerikansk selvtagtsgruppe. 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-forømmelse 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.

* **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.

titler fra *The Blair/itch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) og en yere mockumentary *Days in Hell* (Jake Zymanski, 2015). I den 7 dage lang tennisfinale – og afsnitter 9 selv undervøjs, ved duellen mellem de to spillere, der har adskillede træk til fælles med autentiske tennisspillere, bliver mere i mere urealistisk og zar. Fx har den ene af spillerne gruppesex på jorden. Men omgivelserne er yderst autentiske, og der medvirker tre virkelige personer (den tennisspilleren arena 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 urolig *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 medvirkerne, 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 fortrejning 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 'up-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.

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.

* **Found footage:** Glemte eller forlorte optagelser med et ætærligt og nedgjort look



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 rejstes 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 rejstes 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 rejstes bl.a. i forbindelse med observerende dokumentarer

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 bløtlægge 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: