

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 01.10.20

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/dokumentarfilm.pdf>

Dokumentarfilm

(_film, _sjanger) Dokumentarfilmer skal opplyse, belære og/eller overbevise seerne. De skal ha en informasjons-, orienterings- og oppklaringsfunksjon (Heinze m.fl. 2012 s. 80). Det som skiller en dokumentarfilm fra en fiksjonsfilm, er verken emnet eller mengden informasjon, men framgangsmåten/metoden (Gauthier 1995 s. 27). Personene vi ser er ikke skuespillere i roller og det som filmes er personenes egne opplevelser uten noe manus som de må følge. En dokumentarfilm har verken dreiebok, skuespillere eller kulisser (Niney 2012 s. 27). “Innholdet” i filmen eksisterer forut for og/eller uavhengig av filmprosjektet.

Dokumentarfilmer må få en annen grad av tiltro enn fiksjonsfilmer for å fungere dokumentarisk (Niney 2012 s. 80). “The principal attraction of the documentary is its truth value” (Teena Webb i <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/LovejoysNukes.html>; lesedato 05.12.14). Dokumentarfilmer har en “vitnefunksjon” som fiksjonsfilmer ikke har (eller bare indirekte har) (Niney 2012 s. 64). Spillefilmer kan utelate alle tilfeldigheter, mens dokumentarfilmer innkalkulerer at det vil oppstå uventete situasjoner og tilfeldigheter under innspillingen (Heinze m.fl. 2012 s. 82). Men digitalisering har ført til fundamentale endringer når det gjelder bilders “representasjons- og dokumentarverdi” (Simanowski 2002 s. 158). Deres verdi som bevis har blitt en illusjon, for alt kan forfalskes i et bilde.

“Fordi kameraet rent mekanisk registrerer sine omgivelser, blir det et oppfattet som et potensial for objektiv verdensbeskrivelse. Derfor blir ikke kameraet bare brukt i underholdningsfilm, men allerede fra begynnelsen av dets tekniske utvikling brukt i vitenskapen. Her utviklet det seg raskt et positivistisk verdensbilde, som anser det som mulig å ha “nøytrale” observasjoner” (Sebastian Nestler og Rainer Winter i Schroer 2007 s. 311). Det som var festet på film, ble ansett som sant, sannere enn det som menneskets øye kan registrere uten kamera.

“Det trekkes gjerne et skille mellom fiksjon (spillefilm) og fakta (dokumentarfilm). Når det er sagt: mange filmer betegnes som faksjon eller dokudrama, det vil si at fakta og fiksjon blandes. Før 1910 viste nesten alle filmene noe som faktisk hadde

skjedd. Dette i motsetning til spillefilmen, der det som skjer er filmet som en konstruert hendelse. Skillet mellom dokumentarfilm og spillefilm er imidlertid ikke så lett å trekke, fordi sjangrene låner virkemidler fra hverandre. Selv om skillene er vanskelige, er det ganske vanlig å omtale dokumentarfilm som noe som gjenspeiler virkeligheten, som noe objektivt og sannferdig. Målet er da å holde filmen fri for fremstillinger basert på ideologi, moral, personlig smak, politisk syn, osv. Problemet er bare at det blir umulig å lage film uten å ta utgangspunkt i en forståelse av en situasjon. Dersom vi skal kreve streng objektivitet er film gjengitt av et overvåkningskamera et eksempel. Men ingen vil kalle en videostrøm fra et overvåkningskamera for dokumentarfilm.” (Henrik Juel sitert fra <http://fag.webdokumentar.no/fagst/teori/dokumentarfilm>; lesedato 10.05.12)

Det finnes mange undersjangrer av dokumentarfilm, f.eks. “Adventure, Music, Political, Social Issues, Natural World, Science, War, Environmental, Sports, Biography, Arts, Film and Filmmaking, Travel, History” (http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_hardy.htm; lesedato 03.06.14). Reisedokumentarer, naturfilmer osv. har også undersjangrer.

“I 1982 ble noen noen filmruller donert til Filmoteca Española, et cinematek underlagt det spanske kulturrådet. [...] oppdaget en liten dokumentarfilm ved navn *Mallorca* – som kan vise seg å være den første spanske talefilmen regissert av en kvinnelig filmskaper, María Forteza. Filmen skal ha blitt laget mellom 1933 og 1934, og blir beskrevet som en “estetisk dokumentar”. Dette var en typisk sjanger for perioden, hvor kameraet konsentrerer seg om vakre landskap og historiske monumenter.” (*Morgenbladet* 8.–14. mai 2020 s. 32)

Å underholde (“entertainment”) er viktig og har ført til at noen filmkategorier kalles “infotainment”, “docutainment”, “histotainment”, “confrontainment” m.m. (Schroer 2007 s. 274). En “reality” (eller “realityserie” på TV) er en iscenesatt dokumentar. Reality-programmer på TV viser at “laboratorie-eksperimenter med menneskelige forsøkskaniner kan oppleves som ‘virkelighet’ ” (Niney 2012 s. 17). Reality-TV og dokumentarfilmer influerer hverandre gjensidig.

For dokumentarfilmer gjelder:

“- Filmskaperen forsøker å formidle et budskap om noe som skjer, har skjedd, eller kan komme til å skje i den verden som omgir oss.

- Det skapes en forventning hos tilskueren om at det som forteller er sannferdig.

- Opptakene er i hovedsak gjort på location, i mindre grad i studio.

- Skuespillere brukes i liten grad.

- Fremstillingen er troverdig.

- Temaet er samfunnsmessig, historisk, eller presenterer personer (biografisk).

- Funksjonen er å informere, diskutere, engasjere, sette på dagsorden (dvs. mer enn bare å underholde).

- Filmen blir omtalt som en dokumentar og blir vist i sammenhenger der man forventer å se dokumentarer.
- Stiltrekk som reportasje, bruk av intervjuer, håndholdt kamera, manglende kontinuitetsklipping, osv.
- Filmens fortellerstemme er argumenterende, observerende eller undersøkende.
- Det er samsvar mellom filmens fremstilling og de faktiske aktuelle eller historiske forhold
- Filmen fremstår som en sammenhengende retorisk helhet – den forteller om noe fra et ståsted.
- Vesentlighet: Filmen kan på en eller annen måte forstås som et bidrag til en bedre verden.

Mye brukte fortellermåter

- Foredragsaktig ([...] ekspositorisk modus) – f.eks. med bruk av voice-over
- Observerende – “fluen på veggen”
- Deltagende – filmskaperne deltar i de hendelsene som filmes
- Refleksiv – filmen problematiserer sitt eget tema og det å lage film om det (filmen ser på seg selv)
- Fremførende (se performativ modus) – filmskaperne setter selv i gang de hendelsene som filmes
- Poetisk – det rent formmessige får størst vekt” (Henrik Juel gjengitt fra <http://fag.webdokumentar.no/fagst/ teori/dokumentarfilm; lesedato 10.05.12>)

Lange tagninger uten kutt bidrar ofte til et inntrykk av autentisitet, det samme gjør filmer som er tatt opp fra én vinkel (Ferro 1993 s. 111). I en krigsscene fra slagmarken er det ikke realistisk å ha kameraer som kan vise oss soldatene forfra, bakfra, fra fugleperspektiv osv.

Det kan trekkes pragmatiske skillelinjer mellom dokumentarer og reportasjer. Filmreportasjer skal utsi noe om verden og bevise noe på tilnærmet “objektiv” måte, ikke tematisere filmatiske grep (Niney 2012 s. 152). Dokumentarfilmer går vanligvis mer i dybden og viser bakgrunnen for hendelser, ikke bare hendelsene (Niney 2012 s. 156). De kan også være mer intellektuelt krevende enn reportasjer (det er en norm for TV-sendinger i amerikansk “prime time” at innholdet må kunne forstås av en 12-åring; Niney 2012 s. 159).

Dokumentarfilmer kan peke tilbake på sin egen produksjonsprosess, og på et metanivå stille spørsmål, avsløre sin konstruksjonsmåte og innby til diskusjon om det filmatiske.

Amerikaneren Bill Nichols skiller i sin bok *Introduction to Documentary* (2010, 2. utgave) mellom seks ulike måter å drive virkelighetsframstilling på (“modes of representation”) i dokumentarfilmer. Det er sjelden at Nichols’ “modi” forekommer i ren form, men i en film vil ofte én av dem dominere og sette et tydelig preg på hele filmen. De seks “modes of representation” er:

“Expository mode: The primary purpose of the Expository mode is to make an argument. This is the model that is most often associated with documentary in general. The structure is grounded in a series of assertions backed up by evidence. The assertions are presented through verbal commentary from an invisible voice-over narrator, while images provide the evidence. Examples: any *Nature* or *American Masters* documentary on PBS, History Channel documentaries, and older theatrical documentaries like *The River*, *Night Mail*, *Spanish Earth*, *Nanook of the North*

Observational mode: This mode uses the observations of an unobtrusive camera to create direct engagement with the everyday life of subjects. Examples: *Primary*, *Titicut Follies*, *Gimme Shelter*, *The War Room*, *Metallica: Some Kind of Monster*

Participatory mode: This mode emphasizes the interaction between filmmaker and subjects. These films usually take the form of a series of interviews or other forms of even more direct involvement from conversations to provocations. Archival footage to examine historical issues is also included. Examples: the films of Werner Herzog, Errol Morris, and Alex Gibney, *Exit through the Gift Shop*, *Man on Wire*, *The Cove*

Poetic mode: This abstract approach to documentary filmmaking emphasizes visual associations, tonal or rhythmic qualities, description, and form. These films often bear a close resemblance to experimental and avant-garde film. Examples: *Night and Fog*, *Araya*, *Koyaanisqatsi*, *General Orders No. 9*

Reflexive mode: This mode, which includes the mockumentary format, calls attention to the assumptions and conventions that govern documentary filmmaking to increase our awareness of how films construct representations of reality. Examples: *Land Without Bread*, *The Man with a Movie Camera*, *This is Spinal Tap*, *F for Fake*

Performative mode: This final mode highlights the subjective or expressive aspect of the filmmaker’s own involvement with a subject to heighten the audience’s responsiveness to the subject and to this involvement. These films reject objectivity and favor emotion. Examples: the films of Michael Moore, *Tongues Untied*, *Chile Obstinate Memory*, *Waltz with Bashir*, TV shows like *Cops*”

(<http://www.meridianstories.com/storytellers/tool-kit/six-principal-modes-of-documentary-filmmaking/>; lesedato 02.06.15)

“Key Examples of Poetic tradition in documentary include: Robert Flaherty’s *Man of Aran* (1934) – dramatic framing of material presents mythic image of man in harmony with nature. Leni Riefenstahl’s *Olympia* (1938) presents a glorified view of (Aryan) athletes during the 1936 Olympic Games – celebrating power and

beauty of the (Aryan) human form + *Triumph of the Will* (1935) + *Baraka* (1981) also *Powaqqatsi* (2003) [...] Observational (objective) mode is best exemplified by the Cinema Verite or Direct Cinema movement which emerged in the late 1950s/early 1960s – it attempted to capture (as accurately as possibly) objective reality with filmmaker as neutral observer. See *Fly on the Wall*.” (<http://www.godnose.co.uk/downloads/alevel/documentary/Doc%20Modes%20nichols.pdf>; lesedato 05.08.15)

Codes/conventions: The filmmaker remains hidden behind the camera, ignored by the surrounding environment, he/she neither changes nor influences the actions/events being captured. Since nothing is staged for the camera, the camera rushes about to keep up with the action resulting in rough, shaky, often amateur-looking footage. Key Examples of the Cinema Verite/Direct cinema Movement: Frederick Wiseman, *Hospital* (1970) – fly on the wall, American hospital. Richard Pennebacker’s *Don’t Look Back* (1967) – records Bob Dylan’s 1965 tour of Britain. Also *Soho Stories* (1996), *Geri* (1999). [...] Unlike the observational mode, the participatory mode welcomes direct engagement between filmmaker and subject(s) – the filmmaker becomes part of the events being recorded. The filmmakers impact on the events being recorded is acknowledged, indeed, it is often celebrated. Key Examples of the Participatory Mode include: The films of Michael Moore – here the filmmaker directly engages with the material being addressed, he becomes a character in the documentary – an essential part of the subject. Nick Broomfield’s work, such as *Kurt and Courtney* (1998).” (<http://www.godnose.co.uk/downloads/alevel/documentary/Doc%20Modes%20nichols.pdf>; lesedato 03.06.15)

“The Reflexive Mode acknowledges the constructed nature of documentary and flaunts it – conveying to people that this is not necessarily “truth” but a reconstruction of it – “a” truth, not “the” truth. Codes/conventions: The artifice of the documentary is exposed – the audience are made aware of the editing, sound recording, etc. Key Examples of the Reflexive Mode include: Dziga Vertov’s *Man with a Movie Camera* (1929) – documents the mechanization of Soviet life in late twenties – the mechanical camera and cameraman become part of the subject. The art of making pictures is part of this “new” mechanical work and it too is part of the film – we literally at points in the film see the film being constructed. [...] The performative mode – filmmaker as participant. This mode of documentary emphasizes the subjective nature of the documentarian as well as acknowledging the subjective reading of the audience – notions of objectivity are replaced by “evocation and affect”. Codes/conventions: This mode emphasizes the emotional and social impact on the audience. Key Examples of the Performative Mode include: *Supersize me* by Morgan Spurlock, 2004. Arguably, films by Michael Moore” (<http://www.godnose.co.uk/downloads/alevel/documentary/Doc%20Modes%20nichols.pdf>; lesedato 05.08.15).

Et eksempel på det poetiske moduset er tyskeren Walter Ruttmanns *Berlin: En storby-symfoni* (1927), mens den britiske regissøren Grant Gees *Joy Division* (2007), en musikkdokumentarfilm, er eksempel på en “performativ” dokumentarfilm (Heinze m.fl. 2012 s. 84). *Joy Division* visualiserer blant annet subjektive erindringer.

Gjennom tidene har dokumentarfilmer ofte hatt som mål å synliggjøre mennesker som har blitt glemt eller undertrykt, legitimere subkulturer, forsvare bestemte ideer og postulere løsninger på problemer (Parkinson 2012 s. 165). Bruken av filmmediet sprer her et budskap som fungerer som en “utvidelse av kampsonen” (Niney 2012 s. 201).

En såkalt “actuality” er en “nonfiction motion picture (documentary), usually of very short length, made prior to 1910 to demonstrate the technological advance of moving images over still photography. Most examples capture familiar scenes of everyday life (people, places, and events) with authenticity but, in some instances, a bit of manipulation. Exotic novelties borrowed from 19th-century commercial photography were also popular. The earliest public venues were nickelodeons – peep show parlors with machines that played short film loops. By the turn of the century, “movies” were being shown in store-front theaters and traveling carnivals. During the first decade of the 20th century, when they also began to be projected in vaudeville and burlesque theaters, the growing popularity of the fiction film eclipsed the actuality, which peaked in 1903.” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

En av de første éntydige politiske handlingene som ble filmet, var den britiske suffragetten (stemmerettsforkjemperen) Emily Davison som i 1913 begikk selvmord ved å kaste seg foran kong George 5.s hest under hesteveddeløpet på Ascot Racecourse.

“Den britiske krigsfilmen “The Battle of the Somme” (1916) kan regnes som den første dokumentarfilmen, selv om begrepet på den tiden var ukjent. [...] Det som utmerker “The Battle of the Somme” fra de samtidige filmavisenes dekning av krigen, er fotografenes arbeid med kameraet i skyttergravene. For første gang skildret kameraet individene som utkjemper krigen, fremfor ansiktsløse tropper [...] Britiske myndigheter skjønnte at de med dette materialet satt på noe som kunne slå begge veier. Enten kunne bildene styrke følelsen av samhold mellom soldatene og befolkningen, eller så kunne de skape motstand mot krigen [...] Løsningen ble å skape en fortelling ut av krigsbildene, som fortalte publikum at slaget ved Somme kostet mange tapre briter livet. Men det var ikke forgjeves, tyskerne ble drevet tilbake og britene vant slaget. Det skulle gå nærmere seksti år før det ble avslørt at hele filmen ble tatt opp på et øvelsesfelt i Frankrike. For “The Battle of Somme” ble ikke bare modellen for dokumentarfilm. Den ble også den første vellykkede propagandafilmen – og forbildet for all senere propaganda på film.” (professor Bjørn Sørensen i *Klassekampen* 2. august 2014 s. 48)

“Throughout the autumn of 1916, 20 million people flocked to see a silent film, *The Battle of the Somme*. This was nearly half the population of Britain at the time. The film remains one of the most watched in British cinema history, even bigger than *Star Wars*. While cinema audiences had been shown newsreel footage for many years, it was never a major attraction [...] *The Battle of the Somme* was different. It took real life footage and turned it into a main feature with mass appeal. The film showed images of the first week of the ‘Big Push’, the joint offensive which began in July 1916 where British and French armies hoped to break through the German lines and achieve victory on the Western Front. [...] *The Battle of the Somme* footage was shot on behalf of the British Topical Committee for War Films. This group of independent producers had lobbied the War Office to allow cameramen into the British section of the Western Front. Although two cameramen were allowed to travel to France in late 1915, they were prevented from visiting the frontline trenches by senior military officers. [...] But there were people within the government requesting films that could help to gain support for Britain abroad. The British ambassadors to neutral USA and Romania argued that cinema could encourage these countries to join the war on Britain’s side, as did the head of the War Propaganda Bureau, Charles Masterman. Such pressure seemed to pay off in June 1916 when it was agreed that Malins and McDowell should be given access to the front lines during the upcoming *Battle of the Somme*.”
(Francine Stock i <http://www.bbc.co.uk/guides/zc3dhyc>; lesedato 03.06.15)

“One of the most famous scenes from the *Battle of the Somme* was that of the men going ‘over the top’. The soldiers climb out of their trench and advance towards the enemy. Some are cut down, presumably by enemy fire. The academic consensus is that this scene was not filmed during the *Battle of the Somme*. Rather it seems likely that Geoffrey Malins captured this scene at a training facility and it was inserted into the film by editor Charles Urban. The motive for this may have been to then added drama – Urban was keen for the film to have a sense of climax. It is also possible that similar shots were taken but proved to be of insufficient quality once the film was developed and viewed back in London. Alternatively, Malins and McDowell may have been unable to capture these scenes for practical reasons, such as ferocity of the artillery bombardment or machine fire. [...] The success of *The Battle of the Somme* led to two further battlefield films being made. The first of these, about the *Battle of Ancre*, was reasonably popular, but the follow up film, on the *Battle of Arras*, did not perform well at the box office. It seems that the public tired of seeing the war on screen and began instead to look to the cinema for escapism and entertainment. The War Office Cinematograph Committee (the replacement for the industry-run British Topical Committee for War Films) decided to abandon the battle feature film in favour of short formats, such as newsreels and magazine style features. [...] *The Battle of the Somme* offered a unique experience to its audience in 1916. On a local level it had significant appeal because it featured and named particular regiments on screen. As regiments recruited from specific localities, going to see the film offered a chance to see people you knew. The close-

ups and panning shots employed by Malins and McDowell meant the audience could pick out people they knew.” (Francine Stock i <http://www.bbc.co.uk/guides/zc3dhyc>; lesedato 03.06.15)

Under 1. verdenskrig installerte den tyske hæren noen filmkameraer i skyttergravene. Hensikten var å vise grusomme scener som kunne mobilisere befolkningen ytterligere og fungere som propaganda (Ferro 1993 s. 65). En slik filmsekvens tatt opp med et kamera som fungerte automatisk uten noen som betjente det under opptaket, viser franske og engelske soldater som blir drept av en mitraljøse.

Det hender at dokumentarfilmer er rekonstruksjoner av hendelsesforløp, f.eks. amerikaneren Errol Morris’ *The Thin Blue Line* (1988). Et vanlig brukt virkemiddel er å la vitner til hendelser fortelle i ettertid, mens de befinner seg på de stedene der hendelsene fant sted. Det er som om seerne får være med på å skape meningen underveis mens vitnene forteller. Noen rekonstruksjoner foretas nøyaktig der hendelsene opprinnelig fant sted (“reconstruction on location”).

Noen dokumentarfilmer skildrer et mulig framtidsscenario, f.eks. britten Peter Watkins’ *The War Game* (1965) om en atomkrig. Filmen baserer seg bl.a. på vitenskapelige fakta om hvordan menneskekroppen reagerer på radioaktiv stråling. Filmen ble forbudt, og forbudet varte i 20 år (Niney 2012 s. 202-203).

En dokumentarfilm kan fungere som en tolkning og gjentolking av virkelige hendelser, og det er alltid et innslag av tolkning i det som vises. Historiske hendelser kan betraktes med et nytt blikk, og regissøren (eller propagandisten) avgjør langt på vei hva hendelsene skal bety (Niney 2012 s. 69).

I de amerikanske presidentvalg-kampanjene produseres det filmer om kandidatene som skal lokke seerne til å stemme på en kandidat. Disse filmene vises blant annet under partilandsmøtene. “Når mørket senker seg og den store skjermen inne i landsmøtelokalet lyser opp, er det som om de store bildene og de varme stemmene forsøker å få oss til å nullstille alt vi vet om presidentkandidatene [i USA i 2016]. Visningen av de biografiske filmene om demokratenes og republikanernes utvalgte er et ritual i ritualet, det siste opptrinnet før hovedpersonen selv slippes ut på scenen og mottar delegatenes hyllest. For en stakket stund har kandidatene kontroll over presentasjonen av seg selv. Historien om det nærmest skjebnebestemte i deres liv som folkets tjenere bygges opp i filmen, så det kan bankes på plass i den store talen som følger. Det er selvsagt for seint for kandidatene å begynne sitt forhold til velgerne på nytt, i år mer enn noen gang, men noen bedre mulighet melder seg ikke til å skubbe og trekke i sannhetene fra nominasjonskampen. Viktigst er det å skape et direkte bånd fra kandidatens til velgerens hjerte, en opplevelse av intimitet der den enkelte får se den kommende presidentens egentlige jeg. [...] Kandidatfilmens gjennombrudd på TV kom i 1952, med kjøpet av en hel times sendetid til Eisenhower-hyllesten *Report to Ike* kvelden før valgdagen. Filmene de to neste

tiåra, ofte etterapinger av dokumentarsjangeren, ble sendt på liknende vis i betalt tid mot slutten av valgkampen. Så, i takt med reklamebransjens voksende makt i valgkamporganisasjonene i 1970-åra, tok filmene gradvis opp i seg reklamens formspråk. Medieforskeren Joanne Morreale viser hvordan historiene om Nixon og Carter ble fortalt med bilder som ikke nødvendigvis viste steder og hendelser som faktisk ble nevnt av kommentatoren eller kandidaten. Det viktige var følelsene som ble skapt – filmene gikk fra de logiske argumentene i “hard sell” til den emosjonelle appellen i “soft sell.” (Hallvard Notaker i *Dagbladet* 16. juli 2016 s. 56)

De amerikanske presidentkandidat-filmene ble en “del av den strategiske samordningen mellom betalte budskap og fririer til pressen. Filmen om Nixon på landsmøtet i 1972 var ikke den første som lyktes i å komme med på TVs landsmøtedekning, men de som var blitt vist tidligere hadde handlet om partiet eller gamle helter. Det siste steget mot dagens plass midt i landsmøtets klimaks tok kandidatfilmen i 1984, da Ronald Reagans folk valgte den 18 minutter lange “A new beginning” som innledning til kandidatens egen tale, heller enn en innledende taler. [...] Det var bemerkelsesverdig hvor likt kandidatene framstilte sin oppvekst, helst i fattigdom og alltid med vilje til å overvinne motgang. Den unge Walter Mondale livnærte seg som dørselger av grønnsaker under den store depresjonen, mens George Bush, sønn av en bankdirektør og senator, fikk med i sin film fra 1988 at han bodde i et veldig lite hus som nygift. Mens fortellingene stadig kretset omkring temaer som brakte kandidatens indre erkeamerikaner fram i lyset, det sterke individet med omtanke for sine medmennesker og for sitt land, fortsatte filmsjangeren å røre på seg. Den spenstigste nyvinningen de siste tiåra kom i 2000 fra den minst spenstige kandidaten, Al Gore. Regissør Spike Jonze, allerede berømt for “Being John Malkovich”, var tidlig ute med å fange inn realityformatet som kom til å prege TV-skjermene det neste tiåret. Historikeren Erica Seifert beskriver likhetstrekkene med fransk cinéma vérité flere tiår tidligere. Livaktig, ustødig kameraføring gir sammen med brå klipping og åpenbart uplanlagte scener inntrykk av Gore som et nært og ekte menneske. Men motet sviktet i Gore-kampanjen. Jonzes “Unseen Al Gore” ble degradert til visning en anonym ettermiddag i landsmøteuka, mens en mer klissete minnebok-collage fikk hedersplassen den store kvelden. Vi får aldri vite om Jonze-filmen kunne ha overtalt 537 nye velgere i Florida og snudd det omstridte 2000-valgresultatet på hodet – om det håndholdte besøket hos Gore og hans familie kunne fått mange nok til å stole på at de hadde skuet hans sjel.” (Hallvard Notaker i *Dagbladet* 16. juli 2016 s. 56)

Etter terrorangrepene mot USA 11. september 2001 ble det rapportert om at noen palestinere feiret hendelsen. Det ble diskutert hvor mange palestinere som deltok i en demonstrasjon til støtte for angrepene, på bakgrunn av at en gruppe på noen titalls personer kan filmes slik at det ser ut som en stor forsamling (Münker og Roesler 2002 s. 264). “[D]et objektive er ikke ganske enkelt et faktum, men en konstruksjon, som ikke er resultat av bevis, men av et modus av relasjoner og strukturert bevissthet.” (Niney 2012 s. 96) Bilder beviser langt mindre enn det som

tradisjonelt (i filmens barndom og langt inn i etterkrigstida) har blitt antatt (Niney 2012 s. 168). Også filmer som kan virke relativt “objektive” i sin framstilling, kan romme “appellative strategier” (Niney 2012 s. 11).

Forskeren Thomas Austin skrev i 2005 en artikkel basert på intervjuer med kinogjengere om dokumentarfilmer. Austin tok blant annet utgangspunkt i “the so-called crisis in the evidential status of documentary and its central truth claims”, og spurte sine godt utdannede informanter om stolte på at en dokumentarfilm om en fransk skole de nettopp hadde sett, fortalte sannheten. Noen av svarene han fikk: “In principle, yes, but I always try to question the point of view of what is shown and said. Showing some facts but not all can lead to a different conclusion.” (kvinne, 36 år), “Yes. I think, generally speaking, that there is a long history of honesty in documentary film making.” (mann, 60 år), “No I don’t trust them, but nevertheless I expect it.” (mann, 82 år), “No. Any film will involve a process of selection.” (mann, 44 år), “No. The truth is usually boring.” (mann, 52 år), “Not 100% – everything is partial / open to interpretation.” (kvinne, alder ukjent), “No of course not – we don’t even show everything of ourselves to our friends why would someone show the world every little bit of all their daily life or issues?” (kvinne, 23 år), “No, it depends on the bias of the director. The director can choose the source material which fits their visual interpretation and edit together accordingly.” (kvinne, 29 år), “Yes – you expect them to educate and inform, that they tell the truth is implicit.” (kvinne, 52 år), “Clearly there will be bias but one expects the filmmakers to act in good faith.” (mann, 31 år), “When thinking about the question I would be aware of the possibility of a film maker being able to present events in a certain light. However, when watching documentaries I probably accept a lot as the truth.” (mann, 29 år), “A version of the truth.” (kvinne, 51 år) (http://www.participations.org/volume%202/issue%201/2_01_austin.htm; lesedato 03.06.14)

En kommentarstemme til filmen kan være f.eks. objektiverende, personlig, poetisk eller analytisk (Niney 2012 s. 70). Noen dokumentarfilmer har “the typical voice-of-god narrator in the tradition of travelogue documentary” (Barry K. Grant i Mathijs og Mendik 2008 s. 85).

François Niney skiller mellom tre typer “modulasjoner” som kan forekomme under innspilling av en dokumentar: Regissøren skal f.eks. filme en gruppe ungdommer som spiller fotball, og ber en av spillerne om å late som om han sparker ned en annen spiller (“modulasjon”), den andre spilleren blir rasende over det han oppfatter som juks i spillet og havner i en ekte krangel med den første spilleren (“demodulasjon”), og regissøren gleder seg over å kunne filme ekte dramatisk action, men når regissøren styrter fram for å skille kamphanene, ler de opp i ansiktet hans fordi begge har spilt en rolle (“remodulasjon”) (Niney 2012 s. 77-78).

Som en av de første dokumentarfilmer regnes amerikaneren Robert Flahertys *Nanook of the North* (1922), en film om eskimoene liv ved munningen av Inuksiuk River i Canada. Filmen handler om livet til en inuitt-familie i det kanadiske Arktis.

Inuitten Allakariallak kalles i filmen for Nanook, og for å øke spenningen og dramatikken, lot Flaherty han bruke jaktteknikker med f.eks. kastespyd som for lengst var et avsluttet kapittel i deres kultur (Parkinson 2012 s. 164). Flahertys mål var å skape en film preget av “lyrisk naturalisme” (Parkinson 2012 s. 165). Han var fascinert av det naturnære liv, av innfødtes arkaiske kamp for å overleve i hverdag (Niney 2012 s. 134). Han skapte en dramatisk struktur i framstillingen som skulle anskueliggjøre hverdagens utfordringer.

Nanook of the North har blitt kritisert for at Nanook snarere “spiller seg selv” enn er seg selv, at han oppfører seg som om han hadde en tradisjonell livsform som egentlig ikke finnes lenger (Luc de Heusch gjengitt fra Heinze m.fl. 2012 s. 134). En sel som drepes er tydeligvis allerede død, for den beveger seg ikke. I løpet av en scene med hvalross-jakt fryktet Nanook og de andre jegerne å bli trukket ned i vannet av den sårete hvalrossen, og ropte en oppfordring til Flaherty om å få skyte dyret. Flaherty skal ha latt som om han ikke hørte ropene deres, og dermed satt deres liv i fare for å få de filmopptakene han ønsket (Heinze m.fl. 2012 s. 134). Et gevær som henger over skulderen til en av jegerne er så vidt synlig når de løper mot hvalrossen. Igloene i filmen var bygd som halve igloer for å slippe til lys for filmingen, og ble dermed egentlig ikke filmet fra innsiden.

“Skotten John Grierson skapte på 1920- og 30-tallet “sin” filmform: dokumentarfilmen – “the documentary” – som han ga navn til og definerte. Begrepet hentet han fra en eksisterende fransk betegnelse for reisefilm, der ordet skulle understreke sannferdigheten av de levende bildene fra eksotiske og fremmede strøk. Griersons egen bakgrunn var filosofi og idéhistorie, og tanken bak den nye filmformen var nettopp formidling av ideer, med utgangspunkt i et ønske om å minske avstanden mellom beslutningstakerne og det offentlige publikum i det moderne demokratiet. [...] Selv om dokumentarfilmen begynte som en form for filmatisk essay, så har fjernsynsdokumentaren blitt dominert av journalistikken, der dokumentarformen er tatt i bruk som en form for utvidet reportasje.” (professor Bjørn Sørensen i *Dagbladet* 29. juni 2011 s. 56) Grierson hevdet: “The penalty of realism is that it is about reality and has to bother forever not about being ‘beautiful’ but about being right.”

En dokumentarfilm kan være “a creative treatment of actuality”, hevdet Grierson (siteret fra Niney 2012 s. 22). “Den skotske filmskaperen John Grierson regnes for å være den som først tok i bruk begrepet dokumentarfilm. Han definerte dokumentarfilm som “the creative treatment of actuality”. Ifølge Grierson er en dokumentarfilm en dramatisering av virkelige/aktuelle hendelser. Gjennom filmen tar filmskaperen et standpunkt i forhold til de problemstillingene som filmen handler om, og formidler dette til tilskuerne. Grierson mente altså at det er ikke nok å gjengi hendelser. Filmskaperen må aktivt fortolke det som hender. Grierson trekker faktisk fram Sergei Eisensteins “Panserkrysseren Potemkin” (1925) som et eksempel på dokumentarfilm. Filmen er en iscenesetting av et opprør på et russisk marinefartøy i 1905. I dag ser nok de fleste på dette som en spillefilm, men det er

vel verd å merke seg at iscenesettelse er et helt legitimt virkemiddel, også i en dokumentar.” (<http://fag.webdokumentar.no/fagst/teori/dokumentarfilm>; lesedato 10.05.12)

“Som ung psykologi- og musikkstudent i Petrograd kom Denys Arkadievitj Kaufmann i kontakt med kubo-futuristiske kunstnere, og tok kunstnernavnet Dziga Vertov. Fra kubo-futuristene hentet han idéen om at sanseinntrykk kunne brytes opp i sine enkelte bestanddeler, for så å samles igjen i helt nye kombinasjoner og på den måten bli til særegne verk. Etter mislykkede forsøk med lydopptak og “støykunst”, fant han et velegnet medium for slik bearbeidelse av sanseinntrykk i filmen. *Mannen med filmkameraet* [1929] handler om en mann som drar rundt med et kamera på skulderen og dokumenterer det urbane storbylivet, hverdagslige hendelser som kommer i hans vei. Vertov ønsket en filmkunst løsrevet fra litteraturen og teateret. Film skulle derfor lages uten manus, litterære forelegg og mellomtekster, og skulle være uten kulisser og instruerte skuespillere. Dessuten var det et poeng for Vertov å blottlegge filmens skaperprosess i filmen.” (tidsskriftet *Cinematket* nr. 2 i 2014 s. 12)

I 1940 hevdet de svenske myndighetene at hvis de viste sin befolkning både tyske og engelske nyhetsreportasjefilmer og uten lyd, brøt ikke Sverige med sin nøytralitet (Ferro 1993 s. 66).

Den franske regissøren Chris Markers dokumentarfilm *Brev fra Sibir* (1957) inneholder “a three-part series of scenes: a street in which a bus and a limousine meet, construction workers smoothing a road surface, an inhabitant of the city crossing the landscape. Each scene was repeated with different accompanying commentary: first procommunist propaganda, then cynical defeatism, and finally, sobering facts.” (http://www.medienkunstnetz.de/themes/art_and_cinematography/marker/print/; lesedato 29.08.14) De tre scenene hadde også helt forskjellig filmmusikk.

Den kanadiske regissøren Jennifer Baichwals dokumentarfilmer “er alle gåtefulle i stilen, enten det handler om miljøkatastrofer i Kina (*Manufactured Landscapes* (2006)) eller folk som har blitt truffet av lyn (*Act of God* (2009)). [...] - Jeg ville at publikum skulle bli presentert for stoffet uten et tydelig kart som kunne hjelpe dem å holde seg orientert. I mange dokumentarer smeltes kartet og terrenget sammen. Jeg vil i stedet bare vise terrenget. Så når vi introduserer de forskjellige historiene, har man ingen anelse om hvor man er. Sakte, men sikkert, blir det tydeligere, og en rød tråd dukker opp. Jeg liker å jobbe med å skape åpenbaringer ved at du ser på noe, men ikke er sikker på hva du ser, inntil du plutselig skjønner sammenhengen, sier Baichwal. [...] - Jeg prøver å lage filmer der du erfarer, i stedet for å bli lært noe. Det er vanskelig å unngå å bli for pedagogisk dersom man insistere på å presentere konteksten hele tiden. I mange dokumentarer kommer eksperten inn og summerer opp: det er slik du skal tenke. Menneskene som snakker i filmen min er ment å skulle åpne opp dine perspektiver, lage ansporinger som gjør at man ser på

eksemplene i et mer generelt og universelt lys. [...] Etter å ha sett tomatplukkerne i *Payback* kan du aldri igjen se eller spise en tomat uten å tenke på de som har plukket dem. Det er bra. Kun det faktum at du kan tenke på det, at filmen fikk deg til å tenke på det, leder oss et verdifullt sted.” (*Morgenbladet* 11.–17. mai 2012 s. 36-37)

Den tyske regissøren Winfried Junge m.fl. har med *Barna i Golzow* lagd en av historiens lengste dokumentarfilmer. “An anthology of portraits from one of the longest-running documentary projects in film history, which has followed children who started school in August 1961 for almost five decades (the last part was released in 2007). *Children of Golzow* (part eight in the series of twenty films) draws on filming up to 1980, creating a social panorama of growing up in the GDR. No DEFA documentary film is as renowned as the personal accounts of the children of Golzow. Interviews with and observations of Brigitte, Juergen, Marieluise, Winfried and Elke, as well as the other children in the Oderbruch village provides a unique perspective of daily life in the German Democratic Republic.” (<https://ecommerce.umass.edu/defa/film/3020>; lesedato 04.06.15)

Regissørene Robert M. Young og Michael Roemer lagde dokumentarfilmen *Cortile Cascino* (1962) om et slumlignende område i Palermo i Italia. Young hadde med seg sin lille sønn Andrew under filmingen. De sentrale personene i filmen er familien Capra. Den unge Angela Capra har fem barn med en arbeidsledig, alkoholisert og brutal ektemann. Hennes mor og søster bor også i huset. Tretti år senere reiste Robert og Andrew Young tilbake. Andrew filmet i det samme byområdet, og de nye scenene ble klippet inn med scener fra 1962-filmen. Angela kommenterer sitt liv og fortiden. Kvartalene den gang kalt Cortile Cascino finnes ikke lenger, Angela har forlatt ektemannen, og han har sittet i fengsel og gått helt til grunne. Deres datter Anna dør av kreft i løpet av innspillingsfasen, og det har gått mer eller mindre dårlig med de andre barna også. Annas begravelse er det siste som vises i den nye filmen, *Children of Fate: Life and Death in a Sicilian Family* (1993; medregissert av Susan Todd). Denne filmen innebærer en konfrontasjon med fortiden, og med nåtidens problemer, gjennom Angelas refleksjoner (Gauthier 1995 s. 23).

Den svenske dokumentarfilmskaperen Stefan Jarl regisserte “*Mods*-trilogien (1968-1993), som fulgte to arbeidsløse – og i økende grad rusmisbrukende – menn som lever utenfor det friksjonsfrie svenske *folkhemmet*.” (*Morgenbladet* 8.–14. juli 2016 s. 36)

Det Bordwell og Thompson kaller en kompilasjons-dokumentar (“compilation documentary”) er en film i dokumentarsjangeren der filmmaterialet finnes allerede og gjenbrukes i dokumentarfilmen (2007 s. 16). Jonathan Caouettes film *Tarnation* (2003) er både en kompilasjons- og en personlig dokumentar, “a memoir of growing up in a troubled family, [...] Caouette assembled 19 years of photographs, audiotape, home movies, and videotape. Some of the footage was filmed by his

parents, and some by himself as a boy.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 15) En regissør for en kompilasjons-dokumentar “assembles existing images and sounds that provide historical evidence on a topic. [...] For *The Power of Nightmares*, Adam Curtis gathered newsreel and television footage, television commercials, and clips from fiction films to track the rise of fundamentalist politics and religion after World War II.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 29)

I tillegg til kompilasjons-dokumentarer finnes sjangeren intervju-dokumentaren. “The interview, or talking-heads, documentary records testimony about events or social movements” ifølge Bordwell og Thompson 2007 s. 340. Et eksempel på en dokumentar basert på intervjuer, er franske Claude Lanzmanns *Shoah* (1982). I den over ni timer lange filmen intervjues personer som overlevde nazistene konsentrasjonsleirer, fangevoktere, øyenvitner og andre. Hele filmen består av intervjuene og filming fra leirer og geografiske steder slik de ser ut i dag, altså uten arkivbilder eller -filmer. De ni timene er skåret ned fra 350 timer med intervjuer.

Også andre undersjangrer finnes: “The direct-cinema documentary characteristically records an ongoing event as it happens, with minimal interference by the filmmaker. Direct cinema emerged in the 1950s and 1960s, when portable camera and sound equipment became available and allowed films such as *Primary* [en film fra 1960 om presidentkandidatene John F. Kennedy og Hubert Humphrey] to follow an event as it unfolds. For this reason such documentaries are also known as *cinéma-vérité*, French for “cinema-truth”. [...] Another common type is the nature documentary, such as *Microcosmos*, which used magnifying lenses to explore the world of insects.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 340)

Bordwell og Thompson kaller en dokumentarfilm som blander mange elementer (intervjuer, arkivfilm, sekvenser tatt spontant under filmingen osv., for en syntese-dokumentar (“synthetic documentary”; 2007 s. 341).

En annen undersjanger av dokumentarfilmer er bysymfonien (“city symphony”), som var vanlige på 1920-tallet. Eksempler er Alberto Cavalcantis *Intet unntatt timene* (1926), Walter Ruttmanns *Berlin: En storby-symfoni* (1927) og Dziga Vertovs *Man with a Movie Camera* (1928). Bilder fra en by ble i disse filmene knyttet sammen gjennom et assosiasjonsprinsipp, bilder som viste en vanlig dag i byen. Filmene var preget av hyppig klipping, dvs. korte filmsekvenser som fulgte etter hverandre.

En biografisk dokumentar om en persons liv kalles også portrettdokumentar. En turnédokumentar følger en eller flere artister på en turné og dokumenter hva som skjer on- og offstage. En dokumentarfilm om rockemusikk eller -musikere kalles på engelsk en “rockumentary” (“rockumentar”).

“*A Hard Day’s Night* og *Help* [med gruppa Beatles] er ikke akkurat musikk-dokumentarer, innslagene av fiksjon er for store til det, men fokus i begge filmene

er likevel på bandet og låtene. Begge filmene gjorde det skarpt på kino og en ny genre så dagens lys, musikkfilmen. Alle større band gjør nå en musikkdokumentar, dels for å tekkes fansen, dels for å nå ut til nye masser, men hovedsakelig for å tjene penger (ønsket om å være filmstjerne skal man ikke se bort ifra heller). Paradoksalt nok er det få musikkdokumentarer som har vært gullgruver, de aller fleste tjener så vidt inn sine kostnader på kino, for så å leve et lite liv videre på andre medier.” (Kjell R. Jenssen i tidsskriftet *Cinematket* nr. 5 i 2012 s. 30)

“Musikkdokumentarer kan grovt sett deles inn i tre kategorier: konsertfilmen, turnéfilmen og profilen av en stjerne, en festival eller en musikalsk genre. [...] Nettopp den avhengigheten av samarbeid fra musikerne, plateselskap og management gjør at musikkdokumentaren kanskje er den minst objektive av alle dokumentarfilmens gener. [...] [Innholdet i filmene varierer] fra det problematiske med å få ansvar i en genre hvor anarkismen er livsfilosofi (*The Other F Word*), gleden over å arrangere sin egen festival (*Backyard*), å dra frem motvillige legender fra glemselen (*Last Days Here*), entusiasmen over musikkobjektet (*Vinylmania*), musikken som livsstil (*Rockabilly 514* og *The Punk Syndrome*), til prakteksempelet på hvordan levende bilder kan brukes til å underbygge musikken (*Schrei 27*).” (Kjell R. Jenssen i tidsskriftet *Cinematket* nr. 5 i 2012 s. 30-31)

“De siste årene kan se ut som en gullalder for musikkdokumentaren. Sjangeren kan føres helt tilbake til D. A. Pennebakers film om Bob Dylans 1965-turné i Storbritannia, *Don't Look Back* (1967), og har siden alltid vært populær. Men i nyere tid har man sett en utvikling mot et mer personlig og mellommenneskelig motiv i filmene; fra kollektiv mening til individuell opplevelse. I stedet for å ta for seg de største suksessene og viktigste bevegelsene ser filmene musikken og artistene i et livsløpsperspektiv. Tilknytning til ulike populærmusikk-kulturer er i dag en universell erfaring, som en del av identitetskonstruksjonen i ens personlige biografi. De nye musikkdokumentarene fokuserer på de personlige opplevelsene rundt et populærkulturelt fenomen i en tidsepoke. Det åpner for nye måter å gjengi vår nære kulturhistorie på. Om du er artist eller fan, bransjeaktør eller familie-medlem, millionelger eller helt ukjent, spiller mindre rolle – det er ulike aspekter ved samme sak. *Anvil! The Story of Anvil* (2008) viste på en rørende måte hvordan rockedrømmen var et livslangt prosjekt som transcenderte vennsforhold og omgivelser, selv for et kanadisk metal-band fra åttitallet som hadde jobbet i motbakke siden dag én. I fjor og tidligere i år gikk *Searching for Sugar Man* sin seiersgang på kino – historien om trubaduren Rodriguez fra Detroit, kalt “den meksikanske Dylan”. Denne tar for seg kraften i et fan/artistforhold som overskrider tid og rom: Noen sørafrikanske fans henter Rodriguez ut av obskuritet, mange tiår etter han ga lyd fra seg.” (Knut Schreiner i *Morgenbladet* 19.–25. april 2013 s. 30)

“Det fleste nye musikkdokumentarer har det samme narrative: Unge gutter som blir “frelst” av rockens lovnad om transformasjon gjennom Elvis, Beatles, punken eller MTV, for så å søke lykken i rockehimmelen. Både suksess og anerkjennelse

eller fraværet av det samme, har potensiell destruktiv kraft, og håndteres med *drugs and alcohol*. Overalt lurer bransjeulvene. Makt korrumpere. Etter fire-fem år er vennskap og familieforhold ødelagt. Tiår går med til å behandle sår og traumer i kjølvannet av *crazy* turneer, brudd, svindel eller manglende anerkjennelse. Men til slutt er det musikken som seirer, det rene forholdet mellom artisten, sangene og publikum. Alt konsolideres og gjenreises gjennom gjenforeningskonserten i vår tid.” (Knut Schreiner i *Morgenbladet* 19.–25. april 2013 s. 30)

“Det kompliserte makt- og følelsesforholdet internt i et rockeband som går fra guttegjeng i tenårene til bedrift i voksen alder, ble beskrevet i Metallica-filmen *Some Kind of Monster* (2004). En terapitime for bandet, og en studie i organisasjonspsykologi for publikum. Vi imponeres ikke lenger av utsolgte stadioner i Brasil, men følger nøye med når eks-medlemmet Dave Mustaine gråtkvalt forteller Lars Ulrich om de personlige problemene han har hatt siden han ble sparket fra Metallica i 1983, 22 år gammel. Litt mer feelgood er de filmene som tar for seg det materielle og teknologiske grunnlaget for rockekulturen. *It Might Get Loud* (2008) viste hvordan det vi har forholdt oss til som adskilte estetiske, musikalske og ideologiske sfærer i sjangeruniverset, kretser omkring den samme seksti år gamle tekniske oppfinnelsen: den elektriske gitaren. Lurer du på hvor det blir av groupiene, arrogansen og dumskapen fra klassisk rockestjerneliv, bør du lete helt andre steder. *Take One* (2010), som bevitner et år på veien med Swedish House Mafia, bekrefter at *Spinal Tap*-faktoren lever videre i den moderne dansemusikken. [...] *Sayonara, Elverum* tar for seg møtet mellom det norske bandet Team Me og japanske fans. Denne filmen er unntaket som bekrefter mangelen på flere norske musikkdokumentarer.” (Knut Schreiner i *Morgenbladet* 19.–25. april 2013 s. 30-31)

Mange “fake documentaries – a genre often referred to as mockumentaries – [...] imitate the conventions of documentaries but do not try to fool audiences into thinking that they portray actual people or events. A classic case is Rob Reiner’s *This Is Spinal Tap* [1984], which takes the form of a behind-the-scenes documentary about a completely fictional rock band.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 342) “Occasionally, we find an experimental film organized by categories, as in Peter Greenaway’s *The Falls*, a mockumentary tracing, in alphabetical order, information about a disparate group of people named Fall.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 356) En annen spesiell liksomdokumentar er Peter Jackson og Costa Botes’ *Forgotten Silver* (1995). Falske dokumentarer har en undergravende hensikt, de skal ødelegge publikums godtroenhet og tiltro til at dokumentarer serverer sannhet og objektivitet (Niney 2012 s. 198). Liksomdokumentarer er emnet for monografien *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality* (2001) av Jane Roscoe and Craig Hight.

“[S]åkalte mockumentarer [er] filmer som i det ytre er identiske med dokumentarfilmer, men som er spillefilmer i forkledning. Sjangeren er et sidespor i filmhistorien, men har frembrakt kultfilmer, kassasuksesser og kritikerfavoritter.

[...] De mest satiriske mockumentarene går gjerne inn for å sette både publikum og filmens deltagere i genuin tvil om det som foregår er oppriktig ment og basert på fakta, eller ikke. Slik viser de oss et forskjøvet verdensbilde, der avstanden mellom det vi anser som selvfølgelig og det absurde iblant er svært kort. [...]

Mockumentarysjangeren er iboende ironisk: Meningen med filmene er alltid en annen enn den tilsynelatende. Men filmene er forskjellige med hensyn til hvor mange de går inn for å lure. I klassikeren “This Is Spinal Tap” blir leken åpenbar allerede i de første minuttene, der det liksom verdensberømte bandet møtes på flyplassen av en sjåfør med en “Spinal Pap”-plakat og forsøker å gjøre rede for en myriade av navneskifter. “Zelig” røper at den egentlig er en spillefilm i det Woody Allen gjør entré i tittelrollen. Mer ugjennomtrengelig var lenge “I’m Still Here”, som først og fremst er å regne for en gigantisk performance: Filmstjernen Joaquin Phoenix lot som om han fikk et sammenbrudd, og ble fulgt av filmskaper Casey Afflecks kamera mens han oppførte seg stadig underligere i møte med andre stjerner, journalister og talkshowverter. Lengst gikk han i et absurd og usammenhengende intervju med David Letterman, som, til tross for synlig stress, bevarte fatningen og også evnen til spissfindigheter på gjestens bekostning. Filmen skulle vise hvor langt de berømmelsesbesatte omgivelsene ville gå for å glatte over Phoenix’ stadig mer skandaløse oppførsel. Anmelderkorpset luktet moseugler allerede ved USA-premierer, men Phoenix tilstod ikke før senere. [...]

Mockumentarene parodierer ofte realityserienes virkemidler, som det å vise spontane konfrontasjoner og bruke oppriktige og tårevåte betroelser til kamera.” (Dagbladet 4. januar 2011 s. 52-53)

“Rob Reiner, den amerikanske regissøren, manusforfatteren og skuespilleren, skapte begrepet “mockumentary” da han i 1984 laget filmen “This is Spinal Tap” om et britisk band på turné i USA i forbindelse med lanseringen av bandets siste LP: Smell The Glove. Begrepet er en sammenskrivning av ordene “mock” (å etterligne eller å latterliggjøre) og “documentary”, og betegner en falsk dokumentar som blir presentert som ekte. [...] Lenge før New Zealanderen Peter Jackson ble internasjonalt kjent i forbindelse med “Ringenes Herre”-triologien, regisserte han en TV-dokumentar om landsmannen og filmpioneren Colin McKenzie. “Forgotten Silver” fra 1995 forteller den fascinerende historien om filmgeniet som ble glemt. Allerede i 1908 laget McKenzie filmhistoriens aller første lydfilm, og den første fargefilmen fulgte i 1911. Filmfortellingen har selvsagt ingen forankring i virkeligheten og er et helstøpt eksempel på en “mockumentary”.” (Dagbladet 2. november 2010 s. 60-61)

Filmer med lave budsjetter kan ikke bruke dyre skuespillere, dyre markedsføringskampanjer osv., men den kunstneriske friheten kan være desto større. Mange dokumentarfilmer lages med lavt budsjett. Et eksempel: “Jean Rouch, a French anthropologist, has made several films alone or with a small crew in his efforts to record the lives of marginal peoples living in alien cultures. Rouch wrote, directed, and photographed *Les Maîtres fous* (1955), his first widely seen film. Here he examined the ceremonies of a Ghanaian cult whose members lived a double life:

most of the time they worked as low-paid laborers, but in their rituals, they passed into a frenzied trance and assumed the identities of their colonial rulers.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 28)

Rouchs *De gale herskerne* (1954-57) ble tatt opp i farger i 1954 og varer i ca. 25 minutter. Den handler om den såkalte Hauka-kulten i hovedstaden Accra i Ghana i Vestafrika, den gang hovedstad i den britiske kolonien Gullkysten. Hauka-ritualene var i bruk blant byens franskspråklige fremmedarbeidere fra Niger (Hermann Pfütze i Heinze m.fl. 2012 s. 352). Deltakerne i filmen snakker fransk fordi de kommer fra Niger. Deltakerne i kulten trer inn i et slags rollespill der de framstiller de europeiske herskerne, for å kunne befri seg fra dem. “Hauka” betyr “sinnssyk” på språket haussa. Kultens hensikt er å vise styrke og protest, og virke samlende (Heinze m.fl. 2012 s. 358). Kulten hadde blitt forbudt i Niger fordi den framstår som et kritisk alternativ til andre religioner, som animistisk naturreligion og islam. I filmen får vi dagen etter ritualene se hvor deltakerne arbeider: Personene er arbeidere ved vannverkene, en lastebileier, en soldat og en lommetyv.

“1954. In the bustling African port city of Accra, a burgeoning outpost of the British Empire, young men from the surrounding area find work in a variety of occupations. This is a place of contradictions, symbolized by two parades through the downtown streets, one by the daughters of Jesus, the other by local prostitutes. Some of the young men travel out to the countryside to take part in extraordinary rituals in which they dress up, fall into a trance and perform animal sacrifices. After the ceremony, they return to the city and the normal routine of their lives. *Les Maitres fous* is about a ceremony performed for the camera by the Hauka, a religious sect that was widespread in West Africa from the 1920s to the 1950s. There were at least 30,000 practicing in the Ghanaian city of Accra in 1954 when Jean Rouch was asked by a small group to film their annual ceremony. During the ritual, which took place on a remote site a few hours drive from the city, the Hauka went into a trance and become possessed with the spirits of their colonial masters, imitating and mocking their behaviour in a grotesque manner. They are also shown speaking in tongues, frothing at the mouth, handling fire, reaching into boiling water without being burned, and eating a dog. The effect is both fascinating and unsettling. Indeed, the colonial authorities were perturbed enough by the scenes portrayed that they banned the film in 1955 and it remains controversial to this day.” (<http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/les-maitres-fous.shtml>; lesedato 17.06.15)

“Jean Rouch was one of the founders of cinema vérité and a pioneering ethnographer. He was devoted to Africa and spent most of his five decades as a filmmaker documenting the lives of its peoples. Avoiding sentimentality or condescension, he recorded what he saw; always respecting the veracity of the image in relation to the reality filmed and genuinely concerned with the fair treatment of his subjects. Much of *Les Maitres fous*'s distinctive appeal comes from the juxtaposition between Rouch's laid-back, objective narration and the

sensational imagery of what we are watching. In his commentary he asserts what has become the standard interpretation of the ritual – that it is a parody of the colonial occupation, with the Hauka focusing their disdain for their white masters into exaggerated appropriations of their masters' ceremonial rites and dress and manners. Some anthropologists have criticised this analysis, arguing that the imitation in the ceremony is a way for the indigenous people to gain rights and status in the colonial society; their adoption of the European customs not so much a form of resistance, more a way to be respected by the Europeans. As the Hauka movement died out soon after the film was shot, we will probably never know for sure the precise meaning of the witnessed ritual.” (<http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/les-maitres-fous.shtml>; lesedato 19.06.15)

Rouch ble bedt av “prestene” innen Hauka-kulten om å lage filmen; den er altså lagd som et oppdrag (Heinze m.fl. 2012 s. 352). Filmen skulle brukes til å forsterke kulten og dens ritualer, ved at deltakerne så på den mens de var i trance. Men filmen ble straks forbudt av både de britiske og franske kolonimyndighetene, og kunne dermed ikke brukes slik. Kultdeltakerne synes å være underlagt en form for drill, altså både arbeidets (samlebåndarbeidets) og de militæres kroppsspråk – uten disse kunne ikke kolonialismen vært effektiv. Filmen viser “guder” som representerer makt, teknikk, hurtighet og byen (Heinze m.fl. 2012 s. 353). De maskinlignende bevegelsene avbrytes av uberegnelige, rasende bevegelser. Kulten har en “katastrofisk dynamikk” (Heinze m.fl. 2012 s. 353). Under premieren i Musée de l’homme i Paris i 1957 ble det sterke protester både fra hvite og fargete tilskuere (Heinze m.fl. 2012 s. 352). Det grusomme ritualet med ofring av hunder sjøkkerte, og det provoserte at disse handlingene ble utført av “koloniherrere” (i roller utført av afrikanere). I filmen blir en hund rituelt kvalt, partert, kokt og spist, og det blir krangel om den beste delen: hodet. Filmen ble også senere forbudt i Ghana, på grunn av “majestetsfornærmelse” og dyremishandling.

“Whatever its true significance, the scenes captured in *Les Maitres fous* hold a visceral power that has proved enduringly influential on Western culture. Jean Genet wrote his play *The Blacks* (1959) in which blacks assume the role of masters, after seeing Rouch’s film, and Peter Brook’s staging of Peter Weiss’s play *Marat/Sade* (1964) was influenced by the theatricality and spontaneous language of Hauka possession. The ritual’s very ambiguity gives it a universality beyond its immediate time and place. Even the title is open for interpretation – are the Africans the masters of madness in the way they behave or is it the British and their ceremonial displays who are the mad ones? Rouch encourages such speculation as he cuts between a parade ground and the Hauka mimicking the rigid gestures of the Governor and his troops. *Les Maitres fous* has been called the “greatest anti-colonialist movie ever made,” yet when it was first shown in Paris, there were some who asked that it be destroyed fearing that it confirmed every stereotype held by Westerners about “savages.” Yet however it might be interpreted, the desire of the powerless to break free and overcome their situation through shamanistic ritual is common to all civilizations. As Jean Rouch himself described the Hauka ceremony:

“This violent game is only the reflection of our civilization.” ” (<http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/les-maitres-fous.shtml>; lesedato 17.06.15)

Amerikanerne Sol Worth og John Adair ga sju nordamerikanske Navajo-indianere filmkamera og ba dem filme noe de selv ønsket (Aumont 2005 s. 96-97). Resultatet var sju korte dokumentarfilmer. “In 1966, Sol Worth, John Adair and Richard Chalfen traveled to Pine Springs, Arizona, where they taught a group of Navajo students to make documentary films. Their students were Mike Anderson, Al Clah, Susie Benally, Johnny Nelson, Mary Jane Tsoisie and Maxine Tsoisie and later Susie Benally’s mother, Alta Kahn. This film series is known as the *Navajo Film Themselves*, sometimes mistakenly called *Through Navajo Eyes*, which is the title of the book that Worth and Adair wrote. [...] The aims of the project were various, and incorporated both anthropological and communications theory. The researchers wanted to know if it was possible to teach filmmaking to members of a culture vastly different from their own. In addition, they asked how a film made by a Navajo person might differ from a film made by members of other cultural groups, including their own. [...] The films became world renown, as did the researchers. In 1972, they published *Through Navajo Eyes* (Bloomington, IN: Indiana University Press), which is considered one of the cornerstone texts of visual anthropology.” (<http://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/>; lesedato 29.09.14)

En blanding av dokumentarfilm og drama kalles av og til for dokudrama eller dramadokumentar. Under innspillingen av slike filmer er ofte personer som har opplevd det som filmen skal vise, til stede som veiledere. Et eksempel er den tyske filmen *Mogadischu* (2008). Den handler om en flykapring som fant sted i 1977 og som medlemmer av den tyske terroristgruppa RAF og en gruppe palestinere stod bak. Førstepiloten i flyet ble skutt under kapringen, slik at annenpiloten måtte overta flygingen. Under innspillingen av filmen i Marokko i 2007 deltok annenpiloten Jürgen Vietor bl.a. som veileder for den skuespilleren som spiller han selv i filmen (den tyske avisen *Die Welt* 11.12.07 s. 29). Et annet eksempel er Clare Beavans *Codebreaker* (2012) om datamaskin-utvikleren Alan Turing.

Det kan være mange dokumentarfilm-innslag i en spillefilm uten at dette gjør filmen til en dokumentar. Dette gjelder f.eks. den amerikanske regissøren Emilio Estevez’ film *Bobby* (2006), som har hyppige innslag av dokumentarfilmkutt med Robert Kennedy.

Dokumentarfilmer kan “fungere som bevismateriale i et rettslig etterspill [etter f.eks. en krig eller en politisk skandale] (en av årsakene til at Henry Kissinger sjelden reiser utenlands er Fergusons dokumentarfilm *The Trials of Henry Kissinger*, som berører hans delaktighet i det blodige kuppet mot Salvador Allende i Chile i 1973).” (*Morgenbladet* 15.–21. august 2008 s. 32)

“[D]en refleksive dokumentarfilmen et begrep som stammer fra filmvitenskapen. Refleksiv modus forsøker å beskrive filmer som har en innebygget kritikk av egen genre og form, og er fortsatt i dag noe dokumentarfilmskapere sjeldent tyr til. Enkelte filmskapere retter et kritisk lys på hva vi forbinder med dokumentarfilmens objektivitet og faktaformidling opp mot filmskaperens ønske om å fremme et visst (politisk) syn eller en spesifikk argumentasjon, og samtidig ser de på hvordan en dokumentarfilm kan forme virkeligheten etter eget ønske – og kanskje ha en stor påvirkningskraft på hvordan vi fortolker den aktuelle historiske hendelsen. Ofte er dokumentarfilmer i dag svært autoritære og de tar det nesten for gitt at vi har full tillit til deres sannhetsgehalt; dette gjør de via enkle grep som fortellerstemme, klipping, musikk og kameraføring. Jo mørkere og mer påståelig fortellerstemmen er, jo mer overbevisende virker den. Jo mer “kornete” bildet er, jo mer “sant er det” o.l. Det mest kjente eksemplet på denne typen dokumentarfilmer er Errol Morris' *The Thin Blue Line*, som viser oss hvordan en dokumentarfilm kan fremme ulike synspunkter som er helt forskjellige basert på en og samme hendelse. Filmen fremstår som en metafilm i tillegg til at den forsøker å fortelle oss noe om hva som muligens hendte i forbindelse med drapet av politimannen. Som Morris sier selv i det vedlagte klippet, tvinges vi til å undersøke selv – noe som var (og er) uvanlig for en dokumentarfilm” (Sivert Almvik i <http://montages.no/2010/02/begrepet-refleksiv-modus/>; lesedato 23.02.12).

Den amerikanske regissøren Errol Morris' *The Thin Blue Line* (1988) handler om drapet på en politimann i Dallas i 1976. Morris filmet en rekke rekonstruksjoner på den landeveien der drapet fant sted, scener som illustrerte motstridende vitneforklaringer. Filmen satte i gang en reaksjon som endte med at mannen som var dømt for drapet ble frikjent. Men *The Thin Blue Line* har blitt kritisert for å ligne en Hollywood-film og være for “glossy” (*Morgenbladet* 10.–16. oktober 2008 s. 22) og blitt kalt “en falsk, dyster krimi basert på sann, dokumentarisk undersøkelse” (Niney 2012 s. 203).

Scared Straight! (1978; regissert av Arnold Shapiro) og *Scared Straight! Another Story* (1980; regissert av Richard Michaels) fikk en slags oppfølger i 1999 med filmen *Scared Straight! 20 Years Later* (regissert av Shapiro). “A rite of passage for nearly every teenager 20 years ago, Arnold Shapiro’s groundbreaking documentary “Scared Straight!” has become an important tool in the crusade for crime prevention. “20 Years Later” revisits those same “kids” and convicts and examines the impact of “Scared’s” experience [...] In 1978, Shapiro followed a group of youth offenders into New Jersey’s Rahway State Prison, where they spent an eye-opening three hours with hardened criminals who described in no uncertain terms the day-to-day existence in a maximum-security prison. Some have since been paroled, leaving “20 Years Later” to catch up on a few of the inmates as well as the juvies. [...] Brief clips and flashbacks link the kids, now in their mid-30s, with the prison inmates who, for the most part, had a profound effect on their lives. [...] Only two of the original 17 juvies continued in a life of crime; one is actually serving prison time with one of the convicts featured in the original docu. As in the

first “Scared Straight!,” the real emotion and grit comes from the convicts, who had little to gain but some self-respect by trying to talk some sense into troubled kids. Willie, the fiery young inmate who screamed into the camera in the original has been paroled. Now a sedate family man who’s been drug free for some years, he’s struggling to stay on the straight and narrow. Willie’s reflections on “Scared Straight!” are the most poignant. “Through that,” he says, “I became somebody.” ” (Laura Fries i <https://variety.com/1999/film/reviews/scared-straight-20-years-later-1200457295/>; lesedato 01.06.19)

Amerikanerne Rachel Grady og Heidi Ewings *Jesus Camp* (2006) “tar for seg kristne barneleirer i USA, og førte til at en sommerleir ble stengt.” (*A-magasinet* 29. mai 2015 s. 37)

Noen dokumentarfilmer inneholder vox pop-intervjuer, dvs. intervjuer med tilfeldige folk på gata som blir bedt om å uttale seg om f.eks. et politisk spørsmål eller en forfatter, artist e.l. Det latinske “vox populi” betyr “folkets stemme”.

Kamerabruken og iscenesettingen i italienske nyrealisme-filmer lignet dokumentarenes, med bl.a. filming på autentiske steder, uten kulisser og lignende (Bordwell og Thompson 2007 s. 459).

Edward Sedgwick og Buster Keatons film *The Cameraman* (1928) har Keaton i hovedrollen. Han spiller “a journalist who buys a movie camera in order to submit some freelance footage to Hearst officials. When a violent free-for-all breaks out at a Chinatown festival, Buster exacerbates the violence to enliven his material. He lobs exploding bulbs into the midst of the crowd, and puts a knife in the hand of a weary combatant about to abandon the fight. The film exposes documentary “truth” as the product of artifice, anticipating Godard’s *boutade* that all films are fiction films. *The Cameraman* also foreshadows Wexler’s *Medium Cool*, where media journalists are more concerned with getting exploitable footage than with helping people in pain.” (Stam 1992 s. 78)

Andre eksempler på dokumentarfilmer:

Herbert Kline: *Heart of Spain* (1937) – om den spanske borgerkrigen

Pare Lorentz: *The River* (1937) – Mississippis betydning i USA

Willard Van Dyke: *Valley Town* (1940) – følgene av industrialiseringen av en amerikansk småby

Lionel Rogosin: *Come Back, Africa* (1959) – om musikk-kulturen i Sør-Afrika

Frederick Wiseman: *Titicut Follies* (1967) – fra en psykiatrisk institusjon

Shirley Clarke: *Portrait of Jason* (1967) – et filmportrett av en afroamerikansk homofil mann

William Klein: *Eldridge Cleaver, Black Panther* (1969)

Jim Klein, Julia Reichert and Miles Mogulescu: *Union Maids* (1976) – et feministisk perspektiv på tre kvinnelige arbeidere

Robert Kramer: *Route One U.S.A.* (1989)

Den nederlandske filmregissøren Joris Ivens' propagandafilm *The Spanish Earth* (1937) skal ha overbevist president Franklin D. Roosevelt om at republikanerne i den spanske borgerkrigen var demokrater og verdt USAs støtte (Ferro 1993 s. 249). Filmen ble derimot forbudt vist i Frankrike (Ferro 1993 s. 251).

“Filmatiske reisebrev og turistfilmer var en populær del av de tidlige programmene på norske kinoer – levende bilder av steder man ellers bare hadde hørt om var en naturlig del av kinoens magi. *Titler som Norge – en skildring i 6 akter, Med Stavangerfjord til Nordkap og Hallo! Amerika!* vitner om flere bruksområder, både som Norgesreklame i utlandet og til hjemlige drømmeformål. Se verden eller eksotiske deler av eget land for bare 25 øre (10 øre for barn)!” (Kjell R. Jenssen i tidsskriftet *Cinematket* nr. 5 i 2012 s. 34)

“Allerede i 1912 satte Halfdan Nobel Roede sammen en treakters kinofilm av en ballongferd fra Bislet til Solør. Denne er i dag dessverre tapt, men hadde han hatt et vitenskapelig formål med ferden i stedet for å lage drama, ville dette ha vært en av våre første ekspedisjonsfilmer. [...] En annen som var tidlig ute var forskeren Carl Lumholtz med sin *In Borneo, the Land of the Headhunters*. Tatt opp under ekstreme forhold i jungelen på Borneo i årene 1915-17, tapt og gjenfunnet i 1993 [...] De fleste med tema i fra polområdene – som var i en rivende utvikling på grunn av hval- og selfangsten. Kommersielle interesser finansierte mange av ekspedisjonene og de fleste brakte med seg levende bilder tilbake. Ikke bare for å skaffe ekstra inntekter, men også fordi dette var en fin måte å dokumentere hva man faktisk hadde utrettet. Amundsen, som i stor grad selv hadde filmet de sparsommelige bildene fra Sydpolsekspedisjonen, hadde lært sin lekse og gjorde langt mer ut av sine senere ekspedisjoner. Dette resulterte i filmer som *Med Roald Amundsens Nordpolsekspedition til første vinterkvarter* (1923), *Med Maud over Polhavet* (1926) [regissert av Odd Dahl], *Roald Amundsen – Ellsworths flyveekspedisjon 1925* og *Luftskibet “Norge”s flugt over polhavet*. Faktisk så dreier så å si alle kjente ekspedisjonsfilmer fra før 1940 seg om polare strøk, fra *Hoel – Staxruds Spitsbergenekspedisjon i 1914*, til *Lars Christensens ekspedisjon til Antarctic 1936/37*. Noe som vitner om hvor de norske forskere reiste i denne perioden, om hva som lot seg finansiere og hva som ble ansett for viktig nok til at man brakte med seg filmkamera. Et av de få unntakene var Ottar Gladvedts film – *Blant Sydamerikas Urskogsindianere* (1922), hvor han hadde fulgt Dr. Gustav

Bolinders ekspedisjon til Columbia og Venezuela. Denne fant også veien utenfor Norges grenser, med visninger både i Stockholm og Paris.” (Kjell R. Jenssen i tidsskriftet *Cinematket* nr. 5 i 2012 s. 34-35)

Zoologen Per Høst holdt faglige foredrag både i Norge og i utlandet. Hans første kinofilm *Gjensyn med jungelfolket* (1950) var et unntak i måten han brukte film på: “Tidligere hadde denne anerkjente naturforskeren og fotografen gjort kortere filmer som *Fra den arktiske dyrelivs eventyrverden* (1937), og som så mange andre hadde han reist rundt med 16mm-versjoner av sine filmer og holdt personlige foredrag, men nå skulle filmen få stå på egne ben. Senere fant Høst og [Thor] Heyerdahl sammen, noe som resulterte i filmene *Galapagos* (1955) og *Ecuador* (1954, uten Heyerdahl, men fra samme ekspedisjon).” (Kjell R. Jenssen i tidsskriftet *Cinematket* nr. 5 i 2012 s. 35)

“At det ikke bare er å ta med seg kamera og filme eksotiske steder/mennesker viser Arne Hverven med sin *Safariland: Blant negre og ville dyr i Øst-Afrika* (1952). Kombinasjonen av tilfeldig valgte filmobjekter og en fordomsfull fortellerstemme sier langt mer om personen og tiden filmen er laget i, enn det man forsøker å lage film om. Nettopp kunnskapsnivået og den ærlige søken etter ny viten er det som kjennetegner de aller beste ekspedisjonsfilmene.” (Kjell R. Jenssen i tidsskriftet *Cinematket* nr. 5 i 2012 s. 35) Andre eksempler på ekspedisjonsfilmer er Rasmus Breisteins *Tirich Mir til topps* (1952) og Olle Nordemar og Thor Heyerdals *Aku-Aku: Påskeøyas hemmeligheter* (1960).

Den franske regissøren René Vautiers *En mann er død* (1950) ble vist om natten for streikende arbeidere i Brest i Bretagne i Frankrike. Filmen skal ifølge Vautier ha fungert som “verktøy til mobilisering av arbeidernes hjerter” og “instrument for enhet”. Filmen er eksempel på *cinéma militant*. Men den er ikke lenger bevart, den siste kopien gikk i stykker under den 150. framvisningen (Ritzer og Schulze 2016 s. 242-243). Den drepte arbeideren Edouard Mazé som er utgangspunktet for filmen, nevnes i et dikt som er filmens lydspor, og hans død framstilles som meningsfull hvis kampen han var med i fortsetter (Ritzer og Schulze 2016 s. 244-245).

Den tyske filmskaperen Jörg Adolph lagde i 2004-05 en dokumentarfilm som fulgte forfatteren John v. Düffel i 15 måneder, mens Düffel arbeidet på sin roman *Houwelandt* (2004). Dette var antakelig den første gangen en regissør har fulgt en forfatters arbeid fra romanutkast til publisering av boka, fordi en forfatters arbeid anses som uegnet for filmmediet (Grimm og Schärf 2008 s. 274). Vi får se forfatteren foran sin PC. Regissøren ga forfatteren et håndkamera slik at han kunne filme seg selv når han skrev (Grimm og Schärf 2008 s. 287). Men vi får også se scener med forlagsredaktøren og diskusjoner i forlaget om tittel og bokomslag, Düffels privatliv med bl.a. løping og svømming, forfatteren på toget, intervjuer der han snakker om sitt liv som forfatter og om romanmanuset, høytlesing i forlaget, og etterhvert omsetningen og markedsføringen av boka, reklamekampanjer i

bokhandler, opplesninger, TV-opptredener, forfatteren på bokmessen i Frankfurt, en reise til New York m.m. (Grimm og Schärf 2008 s. 275).

Amerikaneren Michael Moore har lagd en lang rekke dokumentarfilmer om samfunnsproblemer i USA. Han har fått et image som polemiker og provokatør (Parkinson 2012 s. 165). Moore bruker et “provoserende kamera” som skal skape reaksjoner hos de som filmes (Heinze m.fl. 2012 s. 93). Filmingen som intervensjon i virkeligheten blir tematisert i filmene, og får de som filmes til å reagere. Dette er i tradisjonen fra såkalt “Direct Cinema” og “Cinéma Verité”.

“Cinema verité” er en fransk betegnelse “meaning “film truth” applied to a style of documentary filmmaking that began in the early 1960s in which the director strives for spontaneity and candor by avoiding preconceived notions about the subject and by the use of unobtrusive, portable equipment (example: *Chronicle of a Summer* (1961) by Jean Rouch). Instead of following a predetermined narrative line, the filmmaker poses questions interview-style to elicit self-revelation from the subjects, who are ordinary people (not actors) filmed in real locations in unrehearsed situations. Part of the broader tradition of realism, cinema verité aims to show the mundane truth and social context of everyday life. In the United States, the films of Frederick Wiseman are in this tradition. Not to be confused with direct cinema in which the subjects are photographed without any outside intervention.” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

I 2004 truet guvernøren i Florida, Jeb Bush (bror av daværende president Georg W. Bush), med å trekke støtte til Disneyland hvis Disney-selskapet bidro til produksjonen av Moores *Fahrenheit 9/11* (Peltzer 2011 s. 78).

“I begynnelsen av juli 2004 så verden ut til å ligge for Michael Moores føtter. Hans film *Fahrenheit 9/11* hadde nettopp knust alle prognoser, og spilt inn nærmere 25 millioner dollar første helg. Det var mer enn den til da mestinnspillende dokumentarfilmen i historien – Moores forrige film, *Bowling for Columbine* (2002) – hadde spilt inn til sammen. [...] Selv hadde Moore hele tiden proklamert at han hadde laget filmen nettopp for å fjerne George W. Bush fra Det hvite hus. Nå kunne det se ut som han skulle lykkes. Historier florerte om republikanske kinogjengere som gråt av filmen, konservative menigheter som gikk mann av huse for å se *Bush-bashingen*, og patriotiske soldater som plutselig begynte å stille spørsmål ved hvorfor USA hadde gått til angrep på Irak. Fire måneder senere vant Bush en overlegen seier, og de som fremdeles snakket om Michael Moore, var mest opptatt av hvordan filmen hadde kostet Demokratene seieren. Moores metoder var for useriøse, hans retorikk for ekstrem. Filmen hadde fungert mot sin hensikt. Den hadde i hovedsak talt til menigheten, og overbevist mer høyreorienterte velgere om at demokrater er løgnaktige og ikke til å stole på. [...] Hans sentimentalitet virker ofte påtatt, konstruert og direkte pinlig (som når han plasserer et bilde av et offer for skuddrap foran huset til skuespilleren Charlton Heston i *Bowling for Columbine*), og flere av hans velkjente stunts fremstår som mer irriterende enn

effektive (i den ironisk titulerte *Capitalism: A Love Story* “prøver” han å arrestere direktører på Wall Street og returnere kausjonspengene til staten). Når han dessuten flere ganger er blitt knepet i overdrivelser, fordreininger og regelrett løgn, fremstår han for mange liberale i USA mer som en feit flause enn en rank gallionsfigur. [...] Moores ironiske kommentarstemme og bildemontasjer har i alle hans filmer vært langt mer egnet til å påvise kritikkverdige og trøstesløse situasjoner enn til å finne løsninger. Filmene hans har en tragisk struktur, og gjennomsyres av en satirisk håpløshet. De få edle heltene kjemper en håpløs kamp mot overmakten. I *Capitalism: A Love Story* okkuperer en gruppe arbeidere arbeidsplassen sin for å få utbetalt utestående lønn. Men de er like fordømt arbeidsløse selv med den hardt tilkjempede lønns slippen i hånden.” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 13.–19. november 2009 s. 23)

Amerikaneren Dick Lowrys film *Ambush in Waco: In the Line of Duty* (1993) er basert på historien om den kristne lederen David Koresh, som i 1993 døde sammen med mange av sine religiøse tilhengere i en brann som de selv hadde antent. Koresh og hans sekt holdt til på en stor gård i Waco i Texas. Allerede før Waco-gården gikk opp i flammer, fikk Hollywood-produsenten Robert Lee kjøpt rettighetene til å lage en dokumentarfilm om hendelsene (Vitalis 1994 s. 138). Det var Koreshs mor som solgte rettighetene for fire millioner dollar, og innspillingen ble umiddelbart satt i gang med reportasjestoff og rekonstruksjoner (på en annen gård). Filmen fikk også fiktive innslag, og har av International Movie Database blitt klassifisert som drama- og actionfilm.

“Myndighetene på Sri Lanka prøvde i går å stoppe visningen av den norske dokumentarfilmen “Min datter terroristen” [fra 2006], på Moskva internasjonale filmfestival [i 2008]. Dette er andre gang Sri Lankeske myndigheter prøve å stoppe visningen av Beate Arnestads film om to kvinnelige selvmordsbombere. Arnestads unike dokumentar om to unge jenter, som i 12-13 års-alderen rømte hjemmefra for å tilslutte seg Tigrene, geriljabevegelsen nord i Sri-Lanka, skaper hodebry for de Sri Lankeske myndighetene. Jentene underkaster seg en streng militær disiplin og utdanning. Ved å konkurrere blir de stadig bedre soldater. Arnestad fulgte jentene over en periode da de var rundt 20 år gamle. De hadde på det tidspunktet ikke tall på hvor mange soldater fra fiendens rekker de hadde drept. I filmen forteller jentene og den ene jentas mor om grusomhetene begått av Sri Lankeske militære. Mødrenes skrekk er at jentene deres forsvinner og tilslutter seg Tigrene. Da blir det slutt på all kontakt. Jentenes mål er at de en dag skal bli valgt ut til å være selvmordsbombere. Like etter at Arnestad var ferdig med filmen, ble de to jentene kommandert til en annen leir, hvor de forberedes til selvmordopdraget. Sri Lankas ambassade i Moskva bekrefter overfor nettstedet Variety, at de ba russiske myndigheter om å stoppe filmen. De mener den oppfordrer til terrorisme og forherliger selvmordsbombere. Filmskaper Beate Arnestad har ikke forståelse for den argumentasjonen. - Jeg synes egentlig dette er merkelig. Dette er en dokumentar om to unge jenter som vil bli selvmordsbombere. Dette er ikke en politisk film. Dette er en film om mennesker, sier hun. Det russiske

utenriksdepartementet henvendte seg i går til ledelsen i Moskva Internasjonale filmfestival, med henstilling om de kunne ta Arnestads film av plakaten. - Vi bestemte at denne filmen skulle vi vise, sier kurator Grigorij Libergal. Han sier kravet fra Sri Lankeske myndigheter var dårlig begrunnet. - De blander hva som er oppfordring til terrorisme og analyse av hva terrorisme er for noe, sier Libergal. Dokumantarfilm delen av festivalen har forøvrig som tema – Den Frie Tanke.” (<http://www.nrk.no/nyheter/verden/1.6098221>; lesedato 06.09.12)

Jeza Neumann og Kate Blewetts *China's stolen children* (2007) handler om uheldige virkninger av Kinas ettbarnspolitikk. Filmen ble lagd uten de kinesiske myndighetenes godkjenning og filmet med et lite kamera. Stephen Trombley hadde hundre filmruller etter opptakene i 1992 som endte opp som filmen *The Execution Protocol* (1992). Han brukte fire måneder på å kutte det hele ned til en film på 90 minutter (Trombley 1993 s. 405).

“Mens de siste årenes dokumentarer om okkupasjonskrigen i Irak har gitt oss tradisjonelle fremstillinger, med hovedvekt på analyse (*The Ghost of Abu Ghraib, No end in sight*) eller enkeltindividets sårbarhet i et sønderrevet samfunn (*My Country, my country, Iraq in fragments*), har [den amerikanske regissøren Errol] Morris forsøkt å gjenskape mentaliteten bak overgrepene i Abu Ghraib med stilistiske virkemidler i hva han selv omtaler som “*a non-fiction horror movie*” [dette gjelder filmen *Standard Operating Procedure*, 2008]. I filmen intervjuer han fem av syndebukkene blant overgriperne fra det beryktede fengselet, som klippes sammen med de like beryktede bildene av ydmykede irakiske fanger og slående nærbilder av blod som drypper, dører som slår i mørke korridorer. Resultatet er nettopp følelsen det gir av å se en fiksjonsfilm, der analyse er erstattet av dunkel symbolisme og spenning som forfører mer enn den oppklarer. Det har falt mange kritikere tungt for brystet. I siste utgaven av Film Comment går kulturkritiker Michael Chaiken hardt ut mot Morris, som han hevder med sin “stilistiske armatur” gjenoppvekker “gørr-pornografien” i skrekkfilmer som *Saw* og *Hostel*. “Morris fremstiller Abu Ghraib som et karneval av kriminalitet ikke så ulikt en Hammer Horror-film skrevet av Marquis de Sade,” skriver han. Morris får tilsvarende kritikk fra Paul Arthur i Artforum (www.artforum.com), som omtaler filmens bilder som “perverst vakre”. Han gir Morris intensjoner en viss legitimitet - å utforske hva som ligger bakenfor de nå så ikoniske bildene fra Abu Ghraib og samtidig påvise at de menige var relativt “alminnelige” personer” (Kjetil Lismoen i *Morgenbladet* 25. april–1. mai 2008 s. 26).

“Allerede i debutfilmen *Gates of Heaven* (1980) bidro [Errol] Morris til å viske ut skillet mellom dokumentaren og fiksjonen, og foregrev den oppløsningstendensen som i dag preger sjangeren. I spissen for denne nye tendensen står også Morris' tidligere protesjé, Jason Kohn, som i 2007 vant dokumentarprisen under Sundance-festivalen med *Manda Bala – send a bullet*. Kohn er anti-veritist, slik hans mentor lenge har vært det. I sin skildring av det spesielle forholdet mellom politisk korrupsjon i São Paulo og kidnappingsindustrien i den voldelige metropolen,

bruker han virkemidler som er som hentet rett fra Morris' register: Her brytes illusjonen om "virkelighet" til fordel for fiksjonselementer som uttrykker en sannhet som står i ledtog med virkeligheten på en annen måte. Leser man kritikken av *Manda Bala* i internasjonal presse, er det én innvendig som går igjen hos mange anmeldere, og det er at filmen er for "flashy" til å omhandle et så alvorlig tema. Som om skildringen av nød og vold krever én bestemt estetikk – en slags tilbakeholden, passiv realisme. Dette er i vesentlig grad en kritikk som også har vært rettet mot en annen av årets mest omdiskuterte dokumentarfilmer, danske Asger Leths *Ghosts of Cité Soleil*, som nylig vant den prestisjefylte Directors Guild of Americas dokumentarpris. Leth har provosert mange garvede filmkritikere med sin stiliserte gjengivelse av livet i ghettoen på Haiti. Åpningssekvensen er illustrerende: Som i en visuelt forførende spillefilm får vi se biler buldre gjennom slummen med unge menn på lasteplanet som vifter med automatrifler og joints. Vi hører rapartisten Tupac Shakurs "Never Be Peace" og lar oss trekke med av insisterende håndholdt kamera og suggererende klippe- og musikkrytmer. Det er som å gjenoppleve noe av det adrenalinkickete gateguttene i favelaen i spillefilmen *City of God* nyter i fulle drag, når de smaker på den makten våpen og dop gir dem. Det som er annerledes – og problematisk for noen – er at *Ghosts of Cité Soleil* ikke er en fiksjonsfilm. Det er en dokumentar som for alvor setter spørsmålstegn ved hva en dokumentarfilm egentlig er for noe." (Kjetil Lismoen i *Morgenbladet* 25. april–1. mai 2008 s. 26)

"Enkelte museumsfolk innen dokumentarfeltet har sågar konsekvent nektet å omtale filmen [Asger Leths *Ghosts of Cité Soleil*] som en dokumentar, noe Leth selv tar som en bekreftelse på at han har gjort noe riktig. "For meg finnes det ikke noe skille mellom dokumentar og fiksjonsfilm," forteller Leth til filmmagasinet *Rushprint*. "Likevel er det ingenting ved denne filmen som er konstruert eller rekonstruert. Det jeg ikke har i filmen, er de kjedelige innslagene som mange forventer i en dokumentar fra slummen på Haiti – som talking heads, noen som skal forklare deg hva du ser." Om Kohn har sin mentor i Morris, har Leth sin mentor i sin far, den danske filmskaperen og poeten Jørgen Leth. [...] Mer enn noen annen skandinavisk filmskaper utforsker far og sønn spenningen som ligger i dokumentarfilmens uavklarte identitet. Dokumentarfilmen har vanligvis gjort inntrykk med sin unike evne til å gjengi virkeligheten med realistiske virkemidler. Disse nye filmene tilhører en ny tendens med dokumentarer som paradoksalt nok sjokkerer med sin visuelle frihet. Dette er bare begynnelsen på et omfattende veiskille der dokumentaren er i ferd med å bryte ut av sin tildelte identitet. Dokumentar- og fiksjonsfilmen smelter stadig mer sammen, og det vil kreve en voldsom og nær fanatisk definisjonsmakt for å holde dem adskilt i tiden fremover." (Kjetil Lismoen i *Morgenbladet* 25. april–1. mai 2008 s. 26-27)

"*Brilliant Noise*, regi: Semiconductor, Storbritannia 2006, video, 6 min. *Brilliant Noise* takes us into the data vaults of solar astronomy. Here are some of the suns finest unseen moments. These images have been kept in their most raw form, revealing the energetic particles and solar wind as a rain of white noise. [...]

Heliocentric, regi: Semiconductor, Storbritannia 2010, video, 15 min. *Heliocentric* uses time-lapse photography and astronomical tracking to plot the sun's trajectory across a series of landscapes. The sun stays in the centre of each frame; filming into the sun creates lens flares and glare spill over the landscape, white outs burn the image, and colours bleed into one, it becomes a stylus to reality's groove. [...]

Jardin Du Sel/Salt Garden, regi: Rose Lowder, Frankrike 2011, 16mm, 16 min. Six poetic sections, five based on the sun, the wind and the sea, while the last rests on a small park left fallow. The sun creates salt flowers before our eyes – liquid sun gold.” (tidsskriftet *Cinematiket* nr. 6 i 2012 s. 41)

Den amerikanske regissøren Jeff Orlowskis *Chasing Ice* (2012) “er en prisvinnende, skremmende og spektakulær film som må sees på stort lerret. I 2005 ble fotograf James Balog sendt på oppdrag til Arktis for National Geographic, for å dokumentere ismeltingen. Der observerte han massive og enormt raske endringer da han begynte å fotografere. Balog startet opp Extreme Ice Survey, et prosjekt for å dokumentere ismeltingen over tid. Filmen skildrer hvordan Balog sammen med et team av mennesker plasserer ut en rekke kameraer for å ta intervallbilder av isbreer på Grønland, Island og i Alaska over en periode på tre år, for å dokumentere de enorme endringene.” (tidsskriftet *Cinematiket* nr. 6 i 2012 s. 57)

Amerikanerne Heidi Ewing og Rachel Gradys film *Detropia* (2012) er “en episk film om nedgangen i industrien i Vesten og hvordan det påvirker samfunnet. *Detropia* viser en by i forfall; jobbene forsvinner og samfunnet forvitrer. Vi møter industriarbeidere som lengter tilbake til den trygge fortiden der en fast jobb og lønn var bærebjelken i livet, og det var mulig å ha både bolig og familie. Vi ser hvordan folk uten jobb henter ut skrapmetall som de så kan selge. Filmen påstår at en av USAs hovedeksportvarer til Kina er skrapmetall. Hvis det er sant, sier det svært mye om hvor langt det globale økonomiske maktskiftet i verden har kommet.” (tidsskriftet *Cinematiket* nr. 6 i 2012 s. 57)

Ross Ashcrofts *Four Horsemen* (2011) “peker på flere grunnleggende problemer ved et økonomisk system som truer med å utsette vår sivilisasjon. Joseph Stiglitz, Lawrence Wilkerson, Herman Daly, Gillian Tett og 19 andre økonomer, journalister, forfattere, politikere og andre eksperter deler sine synspunkter på den utviklingen vi er inne i. Filmen sammenligner vår vestlige sivilisasjon med tidligere imperier og finner både humoristiske og skremmende paralleller. Konsument-samfunnet og et neo-liberalistisk system har ført oss til et punkt der vi støter på en serie av kriser som både sammen og hver for seg truer med å få samfunnet slik vi kjenner det til å bryte sammen.” (tidsskriftet *Cinematiket* nr. 6 i 2012 s. 57)

Den kinesiske regissøren Jian Du sin film *Made in China* (2012) handler om Kinas industrialisering og kapitalisme. “Byen Dongguan i Kina har over 3000 fabrikker og produserer varer for hele verden. Regissør Jian Du viser i sin observerende dokumentar hvordan livet arter seg over et år i en liten tekstilfabrikk. Dette er ikke

bare et unikt innblikk i fabrikkereiens og arbeidernes liv i et Kina i sterk endring, men også en kommentar til det store økonomiske maktskiftet som foregår i verden, fra vest til øst. Vi i vesten har ikke en sjanse til å konkurrere mot den type vill-vest-kapitalisme på bakke-nivå som denne filmen gir et eksempel på. Det vil heller ikke være bærekraftig for det kinesiske samfunn på lang sikt å drive rovdrift på mennesker på den måten filmen skildrer.” (tidsskriftet *Cinematket* nr. 6 i 2012 s. 57)

“Ron Fricke and Mark Magidson’s stream-of-images documentary *Samsara* [2011] floats by, its pictures piling up like turned pages in a magazine. Shot in 70mm and playing on Cinerama’s massive screen, it’s often dazzlingly beautiful – a shot of clouds erupting like cotton over a volcano; a massive church whose windows are a candy-colored kaleidoscope of stained glass; an elaborate tabletop mosaic meticulously crafted by monks from colored sand, only to finally be brushed away, blown into rainbow dust. Other moments are haunting – such as an abandoned beach house partly filled with sand, its doors wedged permanently open – or disturbing, such as the footage taken in a chicken factory, or a row of faces, emptied of all but anger, in a prison. The filmmakers, who previously made the similarly structured *Baraka* and *Chronos*, traveled to 25 different countries to capture these images (though we’re never told the location of any scene), and the resulting movie is certainly compelling. But while it has a loose structure – birth to death, though it’s not always easy to see the progression – it feels like a series of individual movies, rather than a coherent whole. I found myself wanting to know more, or at least something, about that abandoned house (where was it? what happened?), or the scars on a military veteran’s face, or the young girl who so fiercely held her own pink gun, or the performance artist who eerily transforms his appearance with mud and paint. *Samsara*, I think, works best if you can turn off that questioning voice and experience it like a meditation, letting its gentle but often eerie music lull you into a quiet state. Visually, it’s often remarkable – even if, like those multicolored sands, it too quickly slips away.” (Moir Macdonald i <http://enews.buddhistdoor.com/>; lesedato 27.11.12)

Den amerikanske regissøren Joshua Oppenheimers *The Act of Killing* (2012) handler om folkemord i Indonesia, men på en overraskende måte. Filmen “viser de forunderlige reaksjonene til drapsmenn som blir bedt om å rekonstruere drapene de begikk under kommunistforfølgelsene i Indonesia på sekstitallet. [...] Oppenheimer søker opp leiemordere og ledere fra folkemordet på Indonesia på midten av sekstitallet, der enhver som kunne kalles “kommunist”, og det var en vid paraply, risikerte å bli lett opp og likvidert. Oppenheimer ber de gamle mennene gjenskape drapene fra den gang, med kulisser og kostymer. De får selv roller, noen ganger som bødlerne de var, noen ganger som ofrene de torturerte og drepte. Resultatet river, ryster. Det å bli spurt om å gjengi noe, snarere enn å bli konfrontert og anklaget, får drapsmennene til å åpne seg, og undre seg over sine egne reaksjoner – skjønt knapt så mye som publikum undrer. [...] Dobbeltheten i “The Act of Killing” finnes igjen i følelsene til den som ser på. Dokumentaren har en rar

underholdningsverdi, en mørk komikk, som også er ubehagelig. Historiene presenteres i fargesterk stillehavskitsch og avbrytes av smilende dansenumre.” (*Dagbladet* 14. november 2013 s. 43)

“I det som muligens er den mest slående scenen i *The Act of Killing* – en film proppet med tøylesløse, tankepløyende og foruroligende scener – står den aldrende indonesiske folkemorderen Anwar Congo foran et spektakulært fossefall. Han er kledd i mørk kappe og har armene hevet lik en forkynner. Rundt ham danser hans tykkfalne protesjé Herman i turkis drag, samt vakre unge jenter i nasjonaldrakt. Til tonene av en pompøs sang med det fengende refrengtet “Born Free” får Anwar en medalje drapert rundt halsen av en fillete, forkommen mann. “Denne får du for å ha henrettet meg og sendt meg til himmelen. Tusen takk for alt!” De to tar hverandre i hendene og smiler. Hva i all verden er dette? Jo, en av de modigste og mest originale dokumentarene som noensinne er produsert. Amerikanske Joshua Oppenheimers film handler om et tilnærmet glemt folkemord på bortimot to millioner mennesker, og om det gjennomkorruperte samfunnet som først muliggjorde nedslaktingen, for så å om ikke hylle så i hvert fall aldri beklage det. Men filmen er først og fremst et nærgående møte med noen av menneskene som utførte drapene. De skryter av handlingene sine, er stolte av henrettelsesmetodene. Via Oppenheimers kameraer gis de nå muligheten til å gjenskape scener fra folkemordet på film. Anwar og vennene hans kaster seg over utfordringen med barnlig pågangsmot. [...] Indonesisk etterkrigshistorie har her i Vesten kommet i skyggen av de mer eksponerte landene i det tidligere Indokina. Men brutaliteten i det enorme øyriket står ikke mye tilbake for hverken Vietnam, Burma eller Kambodsja. Landets første leder, president Sukarno, forsøkte på 50- og 60-tallet å balansere mellom det stadig mer populære kommunistpartiet og det høyreorienterte militæret. Den dristige politiske sjongleringen endte i et amerikanskstøttet militærkupp i 1965, ledet av general Suharto. Det markerte også starten på en storstilt, ukontrollert og fullstendig paranoid utrenskning av alt som kunne minne om kommunister. Det påfølgende folkemordet varte i et halvt år, med et ukjent antall døde. Flere kilder anslår rundt to millioner. Suharto styrte Indonesia med Vestens velsignelse til 2002, og hans allierte sitter fortsatt ved makten.” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 15.–21. november 2013 s. 32)

Iscenesettelsene i *The Act of Killing* “blir til filmatiske øvelser ulikt det meste. De veksler mellom sjangerlek (cowboyfilmer, musikaler og gangsterfilmer i en absurd blanding), brutal ærlighet (de har et oppriktig ønske om å vise sadismen i handlingene), et forsøk på komiske og malplasserte overdrivelser, og en katarsis-søkende gjenoppleveling av det som skjedde. Anwar har for eksempel en tendens til å caste seg selv i rollen som offer, som om han vil poengtere for oss og seg selv at han er i stand til å kjenne fangenes smerte. Som den mangebunnede tittelen antyder, gjøres drapene til en forestilling. Slik skaper Oppenheimer et ufarlig rom der bødrene kan snakke åpent om det de faktisk har gjort. Kveling, knivstikking, nedslåing av tusenvis av uskyldige mennesker. Hvordan var det mulig? Hvordan kunne bødrene leve med det? Vi var nødt, sier Anwar. Men andre steder antydes

noe mer uhyggelig. At det var mulig for dem nærmest å nyte det.” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 15.–21. november 2013 s. 32)

“Indonesisk etterkrigshistorie får en oppsiktsvekkende behandling i den unike, kinoaktuelle *The Act of Killing*. Nå kan du selv sette landet på kartet, bokstavelig talt, ved hjelp av det interaktive dokumentarfilmprosjektet 17 000 Islands. Basert på rundt 200 forskjellige filmsnutter fordelt ut over et digitalt kart over øyriket, kan hvem som helst klippe sammen sin egen lille virtuelle “filmøy”, eller se på andres kreasjoner, blant annet av den anonyme co-regissøren av *The Act of Killing*. Bak prosjektet står den norske dokumentarfilmskaperen Thomas Østbye og indonesiske Edwin: *17000islandsinteractive.com*.” (*Morgenbladet* 22.–28. november 2013 s. 39)

“*17000 Islands* is an interactive documentary experiment in image making. Set in the Indonesian museum park called Taman Mini Indonesia Indah or Beautiful Indonesia Miniature Park – a manicured synopsis of the country’s 17,000 islands – the project explores models of reality by looking at how an image of a nation is created and how documentary filmmaking takes part in this process. Taman Mini was built by the Suharto regime in the 1970s to represent the idea of a diverse country living in harmony under a national ideology – regardless of the opposite reality. In 1998, the corrupt regime was overturned but the park remains open and popular. While the majority of people see it simply as an amusement park, to some it represents a painful manifestation of past militarist and conformist propaganda. Fascinated by this idealized representation of culture, directors Edwin and Thomas Østbye set out with a camera to capture life unfolding within this controlled setting. Their film is presented here as an archipelago of impressions. You, the audience, are invited to build new islands by stealing clips for your own film, using our custom-built editor. As you steal our clips, the original film will be destroyed and the archipelago will gradually disintegrate making way for a new living map. At *17000 Islands*, people enter into dialogue by bringing their unique perspectives on reality. *17000 Islands* lets Chrome and Firefox users on desktop computers and laptops tell their stories through image, text, and recorded voice-over.” (<http://17000islandsinteractive.com/preview/index.php/about-project/>; lesedato 26.11.14)

Den kroatisk regissøren Radovan Tadic's film *Animal Connection* (1996) viser “relationships between the inhabitants of Los Angeles and their pets [...] a portrait of a society in distress, in search of emotional bonds and spirituality, and at the mercy of psychological extremes and diverse belief systems. The film takes us on a journey through a world where human relationships have gradually been replaced by relationships with animals. A handful of dogs, a horse and a pig become the unexpected harbingers of the deep malaise in our supposedly highly-developed society. Owners who are swept away by their passion for their animals, a woman specializing in inter-species communication, a social worker for animals, and a taxidermist, among others, pull us into their comical, quizzical, and rather

disquieting tales.” (<http://www.archipel33.fr/site/content/view/441/4/lang,en/;lesedato 10.09.14>)

Danskene Lene Stæhr og Alec Dues *Living miracles* (2004) handler om mirakler innen katolsk kristen tro. “De taler om det handicappede barn Audrey i den amerikanske stat Massachusetts. Etter en ulykke kan hun hverken røre sig eller tale, men angiveligt sker der mirakler i det parcelhus, hvor Audrey og hendes familie bor. Så mange mirakler, at pilgrimme strømmer til. Audrey er en af hovedpersonerne i en dokumentarfilm af Lene Stæhr og Alec Due. De to har reist rundt til nogle af verdens kendte mirakelsteder for at filme og undersøge miraklerne. Og ikke minst for at finde ud af, hvad de selv skal tro. [...] - Filmen er blevet en smertefuld erfaring for mig. Jeg har det som om jeg står uden for en legeplads og ser på børn, der leger, men jeg kan ikke være med. Jeg kan ikke længere komme tilbake til barnetroen. Måske håber jeg stadig, at det en dag klikker, men jeg har nordeuropærens afstand. Hele tiden er der en lille intellektuel mand indeni mig, som står og analyserer.” (<http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/mellem-hverdag-og-mirakel;lesedato 08.04.15>)

“ “Dette er en personlig kamp mellom meg og luftforurensningen,” sier journalist og klimaaktivist Chai Jing i en scene fra sin egen nettdokumentar *Under The Dome: Investigating China's Haze*. Hun står på et stort, hvitt podium, og på skjermen bak henne viser hun frem grafer og bilder av tykk smog over enorme kinesiske metropoler. Filmen, som Jing selv har finansiert, ble publisert på kinesiske videonettsteder 28. februar i år [2015]. Likheten med Al Gores *An Inconvenient Truth* (2006) er åpenbar. Det er Kinas “ubehagelige sannhet” Chai adresserer: luftforurensningen. I perioder rammer den 600 millioner kinesere. *Under the Dome* har på rekordtid oppnådd en popularitet som de fleste dokumentarfilmskapere bare kan drømme om. Mindre enn 48 timer etter at den ble lagt ut på Youku, Tencent og andre kinesiske nettsider, hadde over 100 millioner mennesker strømmet filmen, skriver The Guardian. 280 millioner hadde skrevet innlegg på mikrobloggeren Sina Weibo, og filmen hadde fått hyllest fra øverste politiske hold. Den kinesiske miljøvernministeren Chen Jining sa til reportere at “filmen burde oppmuntre enkeltpersoner til å forbedre luftkvaliteten,” skriver BBC. Han sendte til og med en sms til filmskaperen der han takket henne for å rette offentlighetens oppmerksomhet mot miljøspørsmål. En uke etter at *Under the Dome* ble lagt ut, var filmen strømmet over 300 millioner ganger, ifølge The Guardian. Men plutselig skjedde det noe i Kinas kommunistparti. Raskere enn dokumentaren nådde 100 millioner visninger, ble den fjernet fra nettsidene, og mediene fikk ordre om ikke å omtale filmen. Lørdag 7. mars regelrett forsvant den fra nettet, bare en uke etter at den ble tilgjengelig.” (*Ny tid* 25. – 31. mars 2015 s. 6)

“ “Jeg tror det kom som en overraskelse på myndighetene at filmen [*Under The Dome: Investigating China's Haze*] nådde ut til så mange. Noen partitopper ble ganske sikkert bekymret for den overveldende interessen, sier professor i Kina-studier Mette Halskov Hansen ved Universitetet i Oslo. Hun har likevel liten tro på

at sensuren vil ha noen stor effekt, og kaller den “halvhjertet”. “Filmen er fortsatt tilgjengelig på forsiden av det viktige nettstedet Caixin Weekly. Mange har lastet den ned og deler den med andre. Få innlegg på sosiale medier er fjernet foreløpig,” sier hun. Sinologen tilbringer store deler av året i Kina. “Det er ingen overdrivelse å si at filmen er et vendepunkt når det gjelder folkelig miljøengasjement. Jeg har aldri tidligere opplevd at så mange mennesker i alle aldre, både i større og mindre byer, diskuterer miljø. Veldig mange stiller spørsmål ved om Kina kan og bør opprettholde det sterke fokuset på økonomisk utvikling som landet har gjort de siste 30 årene, uten å ta større hensyn til miljøet,” mener Kina-professoren. [...] Det personlige hun [Chai Ling] sikter til, som flettes inn i vitenskapelige data om utslipp og luftpartikler, handler om hennes egen datter. Kort tid etter at hun ble født, måtte hun gjennom en risikofylt operasjon for å fjerne en svulst. Chai Ling er overbevist om at svulsten skyldtes den massive luftforurensningen hun ble utsatt for under svangerskapet. Journalisten ble redd, og bestemte seg for å undersøke smogen nærmere. [...] Filmen betyr ikke at Kina vil få et større politisk rom for kollektiv mobilisering eller bredere kritikk av myndighetenes håndtering av miljøproblemer. De ønsker folkelig engasjement i miljøspørsmål, men vil ha engasjementet under sin kontroll” (*Ny tid* 25. – 31. mars 2015 s. 6).

“En BBC-dokumentar om gjengvoldtekten og drapet på studenten Jyoti Singh blir sett av hundretusener på tross av forbud i India. “En konspirasjon for å sverte India”, kaller indiske myndigheter BBC-dokumentaren “India’s Daughter”. Dokumentaren er forbudt i India, og Venkaiah Naidu, ministeren for parlamentariske affærer, sier han vil forsøke å få dokumentaren stoppet også i utlandet, skriver *The Guardian*. [...] Dokumentaren dreier seg om den brutale gruppevoldtekten av den 23 år gamle indiske studenten Jyoti Singh i New Delhi i desember 2012. [...] Mange indere protesterer i sosiale medier mot BBC-dokumentaren, som er regissert av Leslee Udwin. Noen reagerer på at en “psyko voldttektsmann” blir gjort til kjendis. I dokumentaren kommer nemlig en av de dødsdømte voldttektsmennene til orde med provoserende uttalelser og sier: “Husarbeid og hushold er for jenter. De skal ikke henge rundt på diskoteker og barer og gjøre gale ting, kledd i feil klær.” [...] Faren til Jyoti Singh er blant dem som mener dokumentaren bør bli sett av mange. - Dokumentaren holder opp et speil for samfunnet, sier Badrinath Singh til *Economic Times*. [...] Regissør Leslee Udwin forteller at det var de store protestene som fulgte voldtekten som fikk henne til å vie to år av sitt liv til å lage dokumentaren.” (*Klassekampen* 7. mars 2015 s. 29)

“Producer Spike Lee’s ‘Evolution of a Criminal’ [2014] Forces You to Change Perspective [...] Unreliable or untrustworthy narrators in documentaries aren’t a new concept for the field, but in “Evolution of a Criminal,” an emotionally compelling documentary executive produced by Spike Lee, the unique filmmaker puts the concept itself in question. Director Darius Monroe turns the camera on his past, examining his experience as a 16-year-old after robbing a bank with a couple of friends in a desperate attempt to help his family. Monroe, now 33, deeply regrets

the decision and tries to make the audience understand how he came to make it without providing excuses for his devastating actions.” (<http://www.indiewire.com/article/sxsw-review-evolution-of-a-criminal-forces-you-to-change-perspective>; lesedato 07.11.14)

Kanadiske Sarah Polley lanserte filmen *Stories We Tell* i 2012. Den handler om hennes egen familie. “Polley utleverer sine innerste familiehemmeligheter. [...] Det er et særdeles åpent og ærlig innsyn i familiens innerste anliggender, og spesielt hennes avdøde mors hemmeligheter. [...] Filmen begynner med å vise de forskjellige familiemedlemmene før intervjuene starter. Vi ser dem før garden senkes, før de blir tvunget til å fortelle. Så begynner Sarah Polley å spørre dem ut om hvordan de husker begivenhetene. Disse intervjuene, kombinert med gamle bilder og super 8-opptak, kaster lys over hvem moren var, hennes tanker, drømmer, kjærlighet og til sist – hva som på ett tidspunkt drev henne til utroskap. Hva var det som fikk denne kvinnen til å sette familielivet på spill? Og hvem er egentlig Sarahs biologiske far? Flere interessante figurer lar seg intervju, blant andre Michael Polley, Sarahs far. Han er også filmens fortellerstemme, og leser fra sine egne memoarer, som vi ser Sarah instruerer innlesingen av. Hennes søsken, slekt og familievenner forteller også imponerende detaljert om hvordan de husker begivenhetene fra mange år tilbake, og tegner et fargerikt bilde av en spennende kvinne, Sarahs mor. Noe av det mest interessante ved filmen, er hvordan de ofte husker vidt forskjellig, og hvordan tiden filtrerer bort detaljer ulikt fra person til person.” (Birger Vestmo i <http://p3.no/filmpolitiet/2013/03/stories-we-tell/>; lesedato 29.12.16)

Lucien Castaing-Taylor og Verena Paravel *Leviathan* (2012) “is an extraordinary collision of genres: an art film made by a pair of British and French anthropologists that works as a stupendous cinematic spectacle. Lucien Castaing-Taylor and Verena Paravel – founders of Harvard’s radically interdisciplinary Sensory Ethnography Lab – set out to make a film based in New Bedford, the “whaling city” of New England [...] Sailing on an 80ft-foot [sic] “dragger”, FV Athena, to the Grand Banks fishing grounds of the open Atlantic, Castaing-Taylor and Paravel equipped themselves and the crew with miniature GoPro cameras – new HD technology that has become beloved of documentary film-makers. The result, a dialogue-free 90-minute tumult of long takes and jump-cut editing, throws the viewer into a nausea-making, overturned world so vivid that it’s hard to believe its scenes are real and not a clever CGI construction. With the fish-eye cameras strapped to their heads, the film-makers and crew recorded the raging midnight seas from which are hauled the fish and scallops that will end up on china plates and linen tablecloths in smart restaurants. Remorselessly, they expose every aspect of this visceral business – often conducted in the dark, out of sight of land, on trips lasting up to 18 days. It is a weird otherworld, filled with bug-eyed fish slathering over the decks, clanking rusty chains and hooded figures like medieval torturers, all perpetually doused by the rising Atlantic. Shrieking gulls plunge up from the dawn-slashed sky in vertiginous, inverted scenes as the cameras tumble upside-down.

Starfish float beneath the surface like coral-coloured confetti. On deck, scarred, tattooed men eviscerate fish dragged up from the depths. In one shocking sequence, a skate dangles from a chain as its wings, the only edible parts, are excised – a scene not far from the notorious trade in definned sharks. Meanwhile, an indeterminate heavy-metal track grinds out from a radio, sounding more like the knell of an aquatic apocalypse. These saturated, sublime images bear little comparison to any other film; rather, they evoke the work of artists such as Winslow Homer and JMW Turner. [...] *Leviathan* reflects an industrial reality more than a maritime romance. [...] as whaling declined, fishing took over – an equally deadly occupation, suffering the highest fatalities of any industry in the US. Despite concerns over diminishing stocks (*Leviathan's* tip to this ecological concern is a cast list that includes the Latin binomials of every non-human species seen in the film, from *Gadus morhua*, cod, to *Puffinus gravis*, the greater shearwater), New Bedford remains the leading US fishing port, with more than three hundred boats landing \$300m (£186m) worth of fish and scallops a year.” (Philip Hoare i <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/18/leviathan-fishing-film-moby-dick>; lesedato 19.10.17)

Dokumentarfilmen *Cobain: Montage of Heck* ble lansert i 2015, og handler om den sentrale musikeren i det amerikanske rockebandet Nirvana. “[R]egissør Brett Morgen har fått fri tilgang til Kurt Cobains gamle kladdebøker og opptakskassetter. Altså har Morgen kunnet grave seg ned i Cobains personlige univers, slik han selv uttrykte det gjennom 1980-tallet. Dette er en gullgruve for en regissør, for hver gang Cobain var i ubalanse – noe han var ofte – tydde han til kunsten. Ikke bare musikken, kladdebøkene inneholder tegninger, dikt, tegneserier, fortellinger, slagord, malerier, symboler, rim, vers, låter og dagbøker. [...] Filmen inneholder flere animasjonssnutter basert på Cobains tegninger fra barne- og ungdomstiden, og dette er blitt rystende reiser inn i et forstyrret, ungt sinn.” (*Morgenbladet* 8.–14. mai 2015 s. 41)

Regissør Aslaug Holms *Brødre* (2015) handler om hennes sønner. “Holm har filmet sønnene Lukas og Markus i syv år. [...] Hva driver så Holm til å filme sine to sønner i syv år og lansere resultatet som en helaftens film? Mange har sammenlignet prosjektet med Richard Linklaters drama *Boyhood*. Men *Brødre* har kanskje mer til felles med dokumentaren *The Kids Grow Up* (2009), der den amerikanske filmskaperen Doug Block lar det siste året før datteren drar på college, være utgangspunkt for en refleksjon over årene som har gått, og hans gryende sorg for at avkommet snart flytter hjemmefra. I både *Brødre* og *The Kids Grow Up* tematiseres behovet og den eksistensielle angsten som enhver moderne forelder med fotokamera kjenner på: ønsket om å ta vare på tiden som flyr forbi. Øyeblikkene, minnene. Den korte perioden da barna er fullstendig hengivne og avhengige av en. [...] moren deres, som har gått til det drastiske skrittet å la et profesjonelt filmkamera bli en integrert del av foreldrerollen.” (*Morgenbladet* 20.–26. mars 2015 s. 36)

“In December 2003, Robert Greenwald released *Uncovered: The Whole Truth about the Iraq War*, to enthusiastic audiences at over 2,600 house parties across the United States. The movie, which depicted a number of prominent intelligence experts taking apart the Bush administration’s case for war Iraq, reached audiences only a few months after production began and offered what was, at the time, one of the more trenchant critiques of the faulty evidence used to justify the war. Greenwald was able to distribute the film so quickly, in part, because he was able to take advantage of existing social networks created by progressive grassroots organizations such as MoveOn.org and AlterNet and think tanks such as The Center for American Progress in order to organize “house parties” where audiences could gather to watch the film with others who were invested in critical discussion of the war (Haynes and Littler 2007). The online distribution also helped to facilitate conversation about the film, and the house parties themselves were often depicted in terms of their ability to create alternative spaces (Goldberg 2003), in which participants could discuss the issues raised by the documentary. [...] Greenwald helped to give form to what I am calling the *transmedia documentary*, a set of nonfiction films that use the participatory culture of the web to enhance the possibilities for both a vibrant public sphere cultivated around important political issues and an activist culture invested in social and political change.” (Chuck Tryon i <http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/TryonWebDoc/index.html>; lesedato 05.12.14)

“Jeff Skoll’s Participant Productions uses a more traditional theatrical and DVD distribution process, combining that with an active web presence where the social and political aims of their films can be extended. [...] Skoll’s company has made a number of films, most of them documentaries, focusing on issues such as disability (*Murderball*), genocide (*Darfur Now*), and freedom of expression (*Chicago 10*). After choosing scripts that combine a degree of commercial and social potential, Participant then seeks to work with various non-profit organizations to expand the film’s outreach. In this regard, Participant inherits from and reworks [...] “the Griersonian tradition of humanist advocacy,” operating under the belief that if these films can effectively frame a social or political problem, viewers watching the film will be moved to act. In the case of Participant Films, they are encouraged to do so through the vibrant websites associated with each of the company’s films.” (Chuck Tryon i <http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/TryonWebDoc/index.html>; lesedato 05.12.14)

Reality-programmer

Begrepet “reality TV” ble først “tatt i bruk i amerikansk fjernsyn på slutten av 1980-tallet. Dengang ble merkelappen i hovedsak brukt om programmer som inneholdt opptak av ulykker, forbrytelser og andre situasjoner der mennesker sto i fare for å møte en voldsom og brå død. Ofte handlet det om brannmenn, ambulansfolk, leger og politifolk på jobb, eller om vanlige mennesker som satte sitt eget liv på spill for redde andres liv. Vi snakker om programmer proppfulle

med amatørvideoopptak av mennesker som faller ut av brennende bygninger, overkjøres av lastebiler, spises av ville dyr og så videre.” (Alex Iversen i *Morgenbladet* 15.–21. august 2003 s. 14)

“Programserien “American Family” var det første eksemplet på reality-TV: Et TV-team fikk bo hjemme hos en vanlig amerikansk kjernefamilie og følge livet deres i tykt og tynt. Det ble mest tynt, skulle det vise seg. Det som skulle være et oppbyggelig familieprogram endte svært så pinlig og skandalebefengt. Først sto en av sønnene i huset fram som homo, til påfølgende skandalerop. Deretter oppdaget man at far i huset hadde elskerinne. Serien førte til at hele familien gikk i oppløsning. [...] Selve begrepet reality-TV er vel ti år gammelt. Det ble først brukt på programmer av typen “Etterlyst” og “Øyenvitne”, der man rekonstruerte kriminelle handlinger.” (*Dagbladet* 28. juli 2000 s. 39)

BBCs “reality programs about Britain’s emergency services, such as *999* (BBC, 1992) or fly-on-the-wall documentaries such as *Children’s Hospital* (BBC, 1994-present) have been criticized from their inception for their tabloid-TV format, their problematic mixture of the public and the private, and the blurring of the boundaries between information and entertainment. [...] reality TV [has a] tendency to encourage tabloidization and voyeurism” (Hill 2000).

“*Variety* ran a special report in 1991 on the rise of reality programming in America. John Dempsey (1991) wrote, “Like a rockslide that snowballs into an avalanche, the volume of reality shows on television has multiplied exponentially over the last few years, to the point where the shows now saturate network primetime, first-run syndication and cable TV schedules. There are now nearly two dozen reality-based shows on TV and over a dozen waiting in the wings.” (p. 32) According to *Variety*, these programs are successful because they are cheap to make, appeal to a wide section of the general public, and in the words of Phil Oldham of Genesis Entertainment, reality shows can be “more compelling than fiction.” ” (Hill 2000)

“Det siste forsøket på å trekke seere til skjermen i Europa og USA er programmet *Big Brother*. Programmet stammer fra et nederlandsk konsept. Oppskriften er at man tar ni mennesker som aldri har sett hverandre før, og putter dem under samme tak. De blir overvåket døgnet rundt av et titalls kamera, overalt i huset. I Nederland hadde man til og med kamera på WC’en og badet. Ingenting var privat. Andre land, som Sverige har ikke trukket det så langt. Deltagerne isoleres fra den øvrige familie, venner og fra verden. Formålet er at det til slutt skal være igjen en deltager som skal vinne en pengepremie på ca. 1 million kroner. [...] Vi seerne får ta del i det tilsynelatende uarrangerte livet til deltakerne. Disse må leve etter bestemte regler og former. De får ikke ha kontakt med omverdenen. Det finnes ingen TV, telefon, PC, radio eller aviser. De har likevel hele tiden muligheten til å forlate huset/programmet. De går da selvsagt glipp av den store pengepremien, og står igjen med alt annet enn æren. Huset er bekvemt, men består i utgangspunktet ikke av noen luksus. Det finnes for eksempel en begrenset mengde med varmt vann og

så videre. Elektriske og batteridrevne apparater er ikke lov. Annenhver uke må en av deltagerne forlate huset. Hver av dem velger to stykker som de ønsker å velge ut. Til slutt er det tv-seerene som avgjør hvem av dem som skal forlate huset. Kannibal-tv kaller noen dette programmet, fordi deltagerne blir tvunget til å manipulere og kvitte seg med de andre rundt seg. Ingen kan stole på hverandre. [...] I Nederland var programmet det nest mest sette i hele landet. Og den tyske nettsiden til Big Brother ble den mest sette i hele Europa.” (Bjørn Stav i magasinet *planB*)

Big Brother-konseptet startet i Nederland. “Opphavsmannen til programmet, produseren John De Mol, har også skapt programmer som “Kjærlighetens lenker”, der én mann og fire kvinner lenkes sammen for en uke. Et annet konsept er “den store dietten”, der ti overvektige mennesker skal slanke seg over en periode. Den som klarer å ta av seg flest kilo vinner vekten i gull. - Jeg er sikker på at hvis vi lanserer et show der vi satte ti personer på et fly og hadde bare ni fallskjermer, slik at én måtte dø og ni andre vinner en million dollar, vil vi få deltagere nok for et daglig show, sa De Mol til Newsweek nylig. I Tyskland så han Big Brother-konseptet gjøre 24-år gamle Zlatko til kjendis takket være raping og vulgær oppførsel. Zlatko har nå sitt eget TV-show, har gitt ut en singel, og har fått et eget øl oppkalt etter seg. [...] TV-konsepter som dette opphever grensen mellom fiksjon og virkelighet, og mellom privatliv og offentlighet.” (http://www.aftenposten.no/kul_und/kultur/d152095.htm; lesedato 24.07.00)

En showdokumentar har primært underholdsverdi. Mange realityserier er showdokumentarer (eller kan anklages for å være det). Som i realityserier får publikum oppleve intriger og action i et konstruert “dagligliv” der rivalisering og skandaler er ønskelig for TV-produsentene.

I den danske TV-serien *Ekstremt fed* blir “12 ekstremt overvægtige deltagere [...] presset til det yderste for at smide den dødelige overvægt.

Episode 1

32-årige Glenn Christensens vægt har livet igennem gået op og ned som en yo-yo. Men med sine nu livstruende 160 kilo er Glenn bange for at dø fra sine børn, ligesom han selv mistede sin far for tidligt.

Episode 2

39-årige Zhashia Jessen er vokset op på en grillbar og har aldrig lært at spise sundt – det er hendes nu 119 kg et kraftigt bevis på.

Episode 3

32-årige Flemming Svenningsen har rundet de 200 kg pga trøstespisning. Han blev mobbet i skolen, fordi han var overvægtig.

Episode 4

19-årige Cecilie Christiansen er med sine 142 kg fanget i sit eget fedt. Hun har lavt selvværd og gemmer sig derhjemme med chipseskålen i stedet for at være sammen med jævnaldrende venner.

Episode 5

19-årige Jeppe Madsen har hele livet været overvægtig, men da han som teenager mistede sin mor til en kræftsygdom tog hans madmisbrug for alvor fart.” (sesong 3; <https://www.viafree.dk/programmer/livsstil/ekstremt-fed>; lesedato 10.01.18)

Britene Sam Brenton og Reuben Cohen ga i 2003 ut boka *Shooting People: Adventures in Reality TV*. De gjengir blant annet dette fra realitysjangerens historie: “11. juli 1997 forlot Sinisa Savija hjemmet sitt utenfor Norrköping i Sverige. Han kom aldri hjem igjen. I stedet tok den 34 år gamle Sinisa seg frem til en jernbaneovergang og kastet seg foran det første toget som kom dundrende forbi. Sinisa Savijas selvmord ville, som de fleste selvmord, forblitt en ukjent tragedie for alle andre enn hans nærmeste, hadde det ikke vært for at han fire uker tidligere var kommet hjem fra et opphold på en øy i Malaysia. Der hadde han sammen med 17 andre svensker deltatt i produksjonen av et nytt underholdningsprogram på TV, kalt *Ekspedisjon Robinson*. I Malaysia fikk Savija den tvilsomme æren av å være den første deltaker som ble stemt hjem av sine lagkamerater, i verdens første *reality game show*. Savija tok utstemmingen tungt. Han reiste fra Malaysia uten å forstå hvorfor de andre ikke ville ha ham der. Da han kom hjem ble han deprimert, og han uroet seg for det som skulle vises på TV. Hustruen Nermina forsøkte å få ham til å tenke på noe annet. Det gikk dårlig: “Det var bare Malaysia, Malaysia, Malaysia ... Det var én Sinisa jeg sendte avsted, det var en annen jeg fikk tilbake. Hadde det ikke vært for *Ekspedisjon Robinson* hadde han fortsatt vært i live”, hevdet hans kone bittert i avisa *Aftonbladet*.” (Alex Iversen i *Morgenbladet* 15.–21. august 2003 s. 14)

“Sinisa Savijas selvmord førte til en voldsom mediedebatt i Sverige sommeren 1997, og *Ekspedisjon Robinson* er trolig det mest utskjelte programmet i svensk fjernsyns historie. Spesielt ble den rituelle utstemmingen av deltakere mot slutten av hver episode opplevd som spesielt ondskapsfull og krenkende. [...] Når de to britiske forfatterne Sam Brenton og Reuben Cohen likevel velger å starte sitt uvanlig aggressive angrep på reality-TV-sjangeren i *Shooting People* med å fortelle om Sinisa Savijas triste skjebne, er det trolig fordi omstendighetene rundt hans død, uansett hvordan man vrir og vender på det, retter et ubehagelig flomlys mot det etiske spørsmålet som er bokens utgangspunkt: Står mennesker som deltar i reality-serier som *Robinson* og *Big Brother* i fare for å få sitt menneskeverd krenket? Brenton og Cohens svar er et utvetydig *ja*. Innenfor reality-sjangeren finner vi ifølge de to forfatterne “spectacles of extremity and cruelty never previously produced in the name of light entertainment”. Harde ord, men et stykke på vei må vi nok være villige til å gi forfatterne rett. For hva skal man ellers kalle et reality-konsept som *Fear Factor*, der deltakerne bl.a. kunne få oppleve å bli fastspent i en kiste, for så å få et hundretalls digre, svarte rotter tømt over seg? Og hva annet kan

man kalle et konsept som *Temptation Island*, der fire par skal “teste ut sine forhold” på en sydhavsøy, omgitt av smellvakre og småfulle, single mennesker i minimal påkledning som gjør alt som står i deres makt for å lokke dem til utroskap? [...] I reality-TV er “vanlige mennesker” det råstoff TV-underholdningen skal presses ut av, og det eksisterer åpenbart en fare for at noen av disse menneskene kan bli utsatt for både fysiske og emosjonelle påkjenninger – og, ikke minst, en type medie-eksponering de selv ikke er i stand til å se konsekvensene av på lang sikt. [...] En direkte konsekvens av Savijas selvmord er derfor, som forfatterne påpeker, at alle deltakere i reality-TV i dag må gjennomgå utallige psykologiske tester før de slipper til på skjermen. Håpet er selvfølgelig at man skal greie å sile ut psykisk utstabile, eller potensielt voldelige deltakere før det er for sent. [...] Man skal være uvanlig kynisk for ikke å se at deltakelse i enkelte reality-TV-opplegg kan komme til å påføre sårbare mennesker traumatiske og pinefulle opplevelser.” (Alex Iversen i *Morgenbladet* 15.–21. august 2003 s. 14)

“I dag har såpeseriene og annen fiksjon (drama, komiserier og lignende) langt mindre sendetid enn tidligere. Det er relativt få underholdningsprogrammer som presenteres som ren fiksjon, mens ulike formater som alle til en viss grad står i gjeld til dokumentaren har brorparten av sendetiden en alminnelig kveld. Det er ikke lenger skuespillere som underholder oss, men vanlige mennesker som er plassert inn i et eller annet underholdningsformat. Kanskje er det en slags metthet på fiksjon som har ført til at virkelighetsfjernsyn som realitykonkurranser av typen Big Brother, doku-såper og andre varianter av sjangeren i dag har fått den plassen dramaserier basert på fiksjon tidligere hadde? De siste 20-30 årene har fjernsyns-underholdning i så stor grad vært dominert av fiksjon at jeg tror mottakerne ønsket noe nytt. Dette nye viste seg å være ekte mennesker, virkelige liv, men iscenesatt av forskjellige ferdigstilte formater. Som [Neil] Postman i 1985 påpekte i forbindelse med tv-debatter, nyhetssendinger og lignende [i boka *Vi morer oss til døde*]: om innholdet ikke er fiksjon, er formatet allikevel forhåndsdefinert og valgt ut i fra ett eneste kriterium: underholdningsverdien. I enda større grad enn i den fiksjonelle underholdningens verden, vet vi hva vi kan forvente og hvilke regler som gjelder innenfor disse nye sjangrene.” (Helle Ingeborg Mellingen i https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/139341/master_nordisk_2007_mellingen.pdf; lesedato 25.01.18)

“Den danske medieforskeren Anne Jerslev diskuterer i boka *Vi ses på TV. Medier og intimitet* (2004), de ulike formene for virkelighets-tv, eller *reality*, som har overtatt store sendeflater på de fleste fjernsynskanaler de siste årene. Hun deler denne sjangeren inn i tre formater som hun betegner som “realitygameshows”, “gameshows” og “realitydokumentar”. Til tross for at Jerslev framsetter argumenter for å bruke disse engelske begrepene, foretrekker jeg på norsk det godt innarbeidede “doku-såpe” for det siste formatet i Jerslevs inndeling. [...] dokusåpene. Disse kom for fullt noen få år etter konkurransevariantene, og i Norge har denne virkelighetssjangeren lenge vært et fast innslag i sendeplanene, også på statskanalen NRK. Først kom “båtliv”, så “campingliv”, og sist “charterliv”

(riktignok på TV3). Ib Bondebjerg definerer doku-såpen nokså grundig [...]: “The docu-soap is characterized by its link to reality through its characters and settings. They exhibit real spaces and real persons linked to a special locality, a special institution or a special common interest etc. Like in a serial or a series, the story of a group or a type of people unfolds in a chronological or otherwise structured narrative. The narrative most often has one or two main-stories and several sub stories in each episode and the crosscutting follows the same patterns as in fictional soaps. Although the dramatic potential is not as powerful and cannot be controlled since the stories came out of everyday life.” ” (Helle Ingeborg Mellingen i https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/139341/master_nordisk_2007_mellingen.pdf; lesedato 25.01.18)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>