

For min far.

Innholdsfortegnelse

FORORD	3
INTRODUKSJON	4
KAPITTEL 1 – Å FORSTÅ TEORIDANNELSE SOM EN PROSESS ..	7
Mot en filosofisk forståelse av filmens “virtuelle” liv	11
KAPITTEL 2 – PRODUKSJONSTEORI	34
Dokumentarfilmen som et utilitaristisk verktøy i offentlighetens tjeneste.....	34
Den tynne linjen mellom dokumentar og fiksjon	42
KAPITTEL 3 – AKADEMISK TEORI	49
Dokumentarfilmen som representasjon av et argument	49
Dokumentarfilmen og den pragmatiske tilnærming	75
NOEN KONKLUDERENDE ORD	99
BIBLIOGRAFI	105

Forord

Etter min observasjon brukes ordet klisjé på to forskjellige måter i dagligtalen som uheldig nok kolliderer med hverandre. På den ene siden brukes det for å kategorisere de ord og fraser som er blitt brukt så mye at de forspiller sin symbolske verdi. Jeg har også bemerket at de kan brukes for å betegne de som faktisk rører oss fordi de fortsatt har stor verdi hos enkelte. Verdi for de som forteller dem, leser og skriver dem. Alt handler om hvilke ord som blir lest, hvor de blir lest og ikke minst hvilke mennesker som leser dem. Hvis du leser dette vil du nok møte mange klisjeer underveis. La oss håpe du oppfatter dem som verdifulle.

Denne er for min mor som aldri en gang i løpet av mine 26 år på denne kloden har sluttet å tro på mine evner, på mine gode sider. Denne er for min far som ofte forblir taus, men som alltid ved å forbli det, sier mer enn tusen ord. Denne er for mine søsken som har stått som et søkelys for meg i vanskelige tider og som aldri har sluttet å tro på meg. Denne er for min kjære Vilde Sofie som ikke slutter å overraske, ikke slutter å smile og som ikke minst aldri slutter å støtte. Denne er for mine medstudenter som alltid gir meg for mye ros, selv i stunder hvor jeg ikke fortjener det. Dere vet jeg liker det uansett. Mest av alt er denne for Anne som alltid vil være en stor inspirasjon for meg. Ikke bare i en akademisk sammenheng, men for en utrolig medfølelse og samarbeidsvillighet som jeg sent vil glemme. Dere er alle med i dette resultatet skrevet av mine tanker, hender og ikke minst utholdenhet. Et menneske er alltid et resultat av dets inspirasjon.

Trondheim, mai 2016,

Aleksander Hauge.

Introduksjon

Hvorfor finnes det ingen enkeltstående definisjon på *hva dokumentarfilm er*? Det er et hav av teoretikere som har prøvd å kartlegge spørsmålet, men de ulike definisjonene har som regel alltid blitt forkastet på grunn av godt begrunnet kritikk. Det finnes mange som mener at denne definisjonsproblematikken er unødvendig, nettopp fordi dokumentarfilmen har mange funksjoner. Slikt sett er det vanskelig å argumentere for hvorfor dette prosjektet skal handle om nettopp det. Jeg mener likevel at å reflektere over hva ulike teoretikere og praktikere har sagt om dokumentarfilmen er uhyre viktig hvis vi skal forstå hvilke ulike bruksområder dokumentarfilmen kan sies å ha. Spesielt med den digitale revolusjonen vi i dag kan sies å stå godt plantet i, blir det å grave i dokumentarfilmteoriens historiske fortid etter min mening ytterligere viktig. Flere teoretikere har de siste årene vurdert konsekvensene av den digitale revolusjonen, med spesiell vekt på filmens ontologiske karakter. Noen mener det ikke er viktig å diskutere hvilke konsekvenser den har, fordi de ikke er så store når det gjelder selve filmopplevelsen. På den andre siden er det også flere filmteoretikere som spår filmens død fordi selve ordet referer til et materiale som ikke lenger blir brukt i produksjonen av filmen. Jeg ble inspirert til å diskutere spørsmålet om den digitale konsekvensen (med hovedvekt på dokumentarfilm), fordi det er et relativt nytt problemfelt i dagens filmteoretiske diskurs, og fordi jeg mener personlig at veien videre for filmvitenskapen delvis burde bestå i å diskutere slike spørsmål.

Introduksjonen holdes kort da dette prosjektet tegnes med ulike teoretiske rammeverk i første kapittel. Problemstillingen som introduseres her utdypes videre i kapittel 1. Prosjektet handler i første omgang om hva ulike historiske dokumentarfilmteorier kan fortelle oss om hvordan vi skal se på dokumentarfilmen som form. Disse teoriene brukes i hovedsak for å utforske hvorvidt ulike konsept om dokumentarfilmen kan tenkes å falle bort i det filmens ontologiske bånd forsvinner på grunn av den digitale revolusjonen den er blitt en stor del av. Hvordan manifesterer teoretikernes perspektiv, teoretiske rammeverk og teoretiske ståsted seg i deres meninger om film som artefakt? Finnes det grunnleggende forskjeller mellom praktiserende dokumentarfilmskapere og akademiske filmteoretikere? På bakgrunn av disse to spørsmålene, hvordan kan vi lære av teoriens historie og utvikling? Trenger vi å endre forståelsen vår av hvordan vi diskuterer dokumentarfilmen i det den blir digital? Disse grunnleggende spørsmålene vil som sagt bli ytterligere diskutert i første kapittel og de vil gjennomsyre store deler at dette prosjektet som sådan.

Problemstillingen vil belyses med det jeg mener er helt sentrale teoretikere og praktikanter på dokumentarfilmfeltet. Oppgaven streber også etter å gå ”i sømmene” på hva noen får, men ulike teoretikere har sagt om dokumentarfilmen, fremfor å ”øse ut” mange teoretiske innfallsvinkler. Denne begrensningen er gjort av personlig preferanse hvor jeg liker å lese mer inngående om noen teorier fremfor litt om mange. Igjen blir dette forklart mer nøye i første kapittel. Prosjektet vil inkludere slik jeg har sagt, både praktikanter som har vært med på å lage dokumentarfilmer, og akademikere som på ulike måter har noe å si om dokumentarfilmen som form. Jeg tror at dette valget kan være med på å gi et større bilde av hvilke funksjoner dokumentarfilmen kan være satt til å utfylle, enn hvis jeg bare skulle inkludert akademisk teori. Etter min mening har dokumentarfilmskapere ofte reflekterte ideer om hva dokumentarfilmer kan være. De er slik jeg forstår det oftere mer detaljorienterte rundt helt spesifikke filmteknikker enn akademikere som kanskje har et mål om å diskutere *flere* bruksområder ved dokumentarfilmen. Praktikere og teoretikere står slikt sett i et utfyllende forhold i dette prosjektet.

Videre skal det også understrekes at dette prosjektet ikke vil benytte seg inngående av noen form for filmanalyser. De fleste argumenter og påstander skal selvfølgelig illustreres med filmeksempler, men disse vil forbli korte da dette i hovedsak er et *teoretisk* prosjekt, med unntak av en kort analyse av *The Thin Blue Line* (Morris, 1988). Hovedteoretikerne i dette prosjektet behandles i utgangspunktet hver for seg, men enkeltteorier fra andre teoretikere vil i noen tilfeller brukes for å illustrere hovedteoretikerens resonnement. Dette valget er gjort på bakgrunn av at jeg selv liker å lese teoretikers resonnement uavhengig av andres for å få et klart bilde av hva de står for. Likevel hadde en slik diskusjon vært uten mening i et slikt prosjekt som dette da det nettopp er meningen å sammenligne ulike teoretiske posisjoner rundt dokumentarfilmen. Slikt sett har jeg valgt å supplere noen av hovedteoriene med andre – ofte særdeles annerledes – teorier på feltet.

Marc Furstenau, David Rodowick, Noël Carroll, og Lev Manovich brukes i dette prosjektet for å prøve og fange en spesiell form for teoretisk diskurs rundt filmen som artefakt med spesiell vekt på hvilke konsekvenser det digitale kan sies å ha. Disse teoretikerne mener forskjellige grunnleggende ting om hva film er. Resonnementene de har skrevet er filosofiske og de vil være med på å bygge et rammeverk rundt dette prosjektets problemstilling. Første kapittel skal derfor introdusere debatten om hva film er og hva som skjer med filmen som artefakt i det den blir digital. Den er inspirert av en relativt ny og pågående debatt om *filmens tilsynelatende død*. Teoretikere brukt i dette kapitlet nevner ikke noe eksplisitt om

dokumentarfilmen, men det er heller ikke nødvendig da kapittelet brukes for å tegne et bilde rundt en større filosofisk debatt om filmens grunnleggende bestanddel, dens *ontologi*.

Videre bruker prosjektet praktikerne John Grierson og Errol Morris for å diskutere noen teorier som er blitt reist på vegne av dokumentarfilmen utenfor den akademiske sfære. Kapittel 2 tar utgangspunkt i noen av artiklene de har skrevet, og jeg tar de med i diskusjonen om hva dokumentarfilmen kan sies å være. Jeg bruker Grierson for å diskutere noen klassiske ideer om dokumentarfilmen (som kan sies å være en av de mer siterte), i tillegg til å belyse hans inspirasjonskilder og hva han så på som den ”dokumentære idé”. Morris er valgt for å belyse nyere konsept om dokumentarfilmen og for å stille hans ideer om dokumentarfilm i et teoretisk forhold til Griersons påstander (ikke for å implisere at de mener motsatte ting om dokumentarfilmen, men for å gjennomgå forskjellige konsept om den). Det er også et interessant moment at disse to praktikerne skriver om dokumentarfilmen med nesten 70 års mellomrom.

Kapittel 3 er den mest omfattende delen av prosjektet og tar for seg hva Bill Nichols har sagt om dokumentarfilmen i *Representing Reality* (1991), i tillegg til hva Carl Plantinga har sagt om den i *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997). Det kan argumenteres for at disse to teoretikerne har forskjellige syn på hvilke funksjoner dokumentarfilmen har, eller ihvertfall hvordan vi skal *diskutere* disse funksjonene, men dette prosjektet vil behandle disse teoretikerne på lik linje for å forsøke og utforske hva som *egentlig* kan sies å være forskjellig i deres påstander om dokumentarfilmen.

Min stemme i alt dette vil selvfølgelig alltid være med underveis for å kommentere på de ulike konseptene om dokumentarfilmen, men i hovedsak er det først og fremst konklusjonen og siste del av hvert kapittel som åpner opp for mine meninger og refleksjoner rundt teoriene presentert. Dette prosjektet skal i utgangspunktet diskutere hva teoriene presentert kan si å påføre min problemstilling om *det digitale*, men for å holde de ulike representasjonene av teorier adskilt (for å være så rettferdig mot de ulike teoretikerne som mulig), så vil ikke min refleksjon om teoriene i henhold til det digitale nødvendigvis dukke opp før i konklusjonen.

Kapittel 1 – Å forstå teoridannelse som en prosess

Om Marc Furstenaus antologi *The Film Theory Reader* skriver Francesco Casetti at “a historical legacy becomes a living source – and the site of a passionate debate”.¹ De som har lest boken, forstår umiddelbart hva som menes. Filmvitenskapen blir utforsket som et diskursivt problem der ulike historiske filmdebatter settes opp mot hverandre for å belyse dagens filmteoretiske status som akademisk disiplin. Et eksempel er hvor han bruker teoretikere som Béla Balázs, André Bazin og Hugo Münsterberg tidlig i antologien for å etablere noen viktige argument om tidlig filmvirksomhet og det klassiske spørsmålet om hvorvidt film var kunst eller ikke. Det som gjør denne antologien spennende er at Furstenau bruker noen av dagens teoretikere som Noël Carroll og Malcolm Turvey mellom de eldre teoretikerne som direkte kommenterer på teoriene. Furstenau vil med denne antologien understreke viktigheten av teoretisk refleksjon, og måten har gjort det på, er å gjenoppta historiske og eksemplariske tekster for så å sette dem i dialog med dagens tanker om film (Furstenau, 2010, s. 6). Han mener selv at dette kan være med på å avsløre helt elementære forskjeller i filmhistoriske perioder, samtidig som det kan bidra til å røpe sammenhenger mellom dem. Furstenau nevner også at de utvalgte artiklene er lidenskapelige, og jeg vil påstå at det har noe med at disse teoretikerne opererer i et relativt nytt terreng. Som når André Bazin for første gang diskuterer filmens ontologiske forhold til fotografiet og virkeligheten, eller Laura Mulvey diskuterer filmen som refleksjon av en menneskelig (spesielt mannens) blikkstruktur. Ikke bare opererer filmteoretikerne i ukjent farvann, men de stiller også de store spørsmålene: “Hva er film?” “Hvilket forhold finnes mellom film og virkelighet?” “Hva er filmens mest grunnleggende bestanddel?”. Debattene blir lidenskapelige fordi det teoretikerne diskuterer, har store konsekvenser for teoridannelsen i den akademiske filmsfæren, både før og etter publiseringsdatoen. De trækker potensielt sett på mange tær fordi det de har på hjertet, kan avskrive en hel tradisjon. Prøv å forestille deg David Bordwells puls når han en gang på slutten av 80-tallet klarte å erte på seg en hel skare av semiotikere og psykoanalytikere når han mente at filmforskningen burde bli mer pragmatisk og eksemplifiserende, med inspirasjon fra analytisk filosofi. Med sin sterkt provoserende, men godt argumenterende bok *Making Meaning* (1989) gjør han nettopp dette. Furstenaus oppstilling av ulike teoretikers argument gjøres for å utforske ideen om at vi ikke lenger kan kalle film for *film* fordi celluloid forsvinner som bilders viktigste lagringsplass. Derfor er hovedargumentasjonen i antologien – som også blir svært viktig i denne oppgaven – debatten om film, filmteori og digitalisering. Hva skjer med filmen når det ontologiske båndet til

¹ Er å finne på omslaget til boken.

virkeligheten kan sies å forsvinne? Og kanskje viktigere, hva skjer med *filmteorien* når vi ikke lenger kan snakke om et fysisk studieobjekt som før var klart avgrenset og definert?² Før Furstenau lar de ulike eksemplariske filmteoriskikkelsene komme til, forklarer han at med fremveksten av film som et medium var det mange ulike mennesker som var enige om at film var et helt enestående, nytt kulturfenomen med muligheten til å ha et stort affektivt nedslagsfelt (Furstenau, 2010, s. 1). En av de tidligste filmanmeldelsene som noen gang er skrevet, handler faktisk om at fremfor alle effekter filmen innehar, er dens potensial til å blande illusjon og virkelighet, blant de mest interessante (ibid).³ Helt tilbake til starten av forrige århundre finner man mennesker som mener filmens effekter og ontologiske grunnlag forblir et mysterium og at mange deler av filmens effekter faktisk ikke lar seg forklare (ibid).

Furstenau forklarer at en av grunnene til filmens udefinerbare natur er nettopp fordi det ikke finnes én gitt filmteori. Det finnes intet teleologisk mål for filmvitenskapelig virksomhet. Teoretikere verden over jobber i en pågående og bred debatt om filmens effekter, stil og form, narrasjon og ikke minst historie. Mange har ulike utgangspunkt og dermed vinklinger og for sin forskning. Ikke bare finnes det mange ulike innfallsvinkler til filmdiskusjon, men filmen i seg selv, til tross for sin korte fartstid, har rukket å utvikle seg i et enormt tempo, med tanke på alle disse ulike innfallsvinklene (Furstenau, 2010, s. 3). Selv om debatten om film har mye bra å føre med seg siden den ble en akademisk disiplin i forskjellige deler av verden på 70-tallet, så er det mange som mener at disiplinen trues av hva Furstenau definerer som “the new media”.

Det viktigste poenget denne antologien illustrerer – som også vil være i hjertet av dette prosjektet – er viktigheten av de ulike filmdebattenes historie og utvikling i et ellers voksende og stadig mer komplekst mediesamfunn (ibid). Furstenau forteller at fremfor alt annet, er filmvitenskapen en historie om debatt og argumentasjon om *hva film er*. Denne historiske utviklingen har gitt oss en slags “konseptbank” bestående av definisjoner og ideer som viser seg å være overraskende brukbare igjen i vår egen vitenskapelige nåtid hvor vi ser en oppblomstring av de såkalte ”nye mediene”. For Furstenau mener at filmteori bare kan fungere når teoretikere har en historisk bevissthet om hva filmvitenskapen har vært tidligere. Han vil oppfordre til en teoridebatt som fokuserer på å se tilbake på tidligere debatter om filmen for å sette disse i dialog med dagens filmteori. Han anser teoridannelse for å være en *prosess*. Denne prosessen består av en serie teoretiske utvekslinger, dialoger og uenigheter som selv om de ikke teleologisk drives mot et mål, kan bidra til å “refine our thinking about an important and

² Kanskje aldri helt avgrenset, men for mange lettere å argumentere for, før den digitale tidsalder.

³ Av Maxim Gorky om Lumiérebøderenes Toget ankommer stasjonen.

influential, technical and cultural phenomenon, which we may or may not continue to call film” (Furstenau, 2010, s. 7).

Historien og utviklingen som ligger bak filmvitenskapen som disiplin er altså for Furstenau ikke et produkt, men snarere en prosess som har muligheten til å gå mange forskjellige retninger uten at de trenger å avskrive hverandre. Han avslutter introduksjonen med å forklare at den intense debatten om filmens identitet i dagens digitaliserte samfunn er et resultat av et århundre med argumentasjon og debatt som har forankret filmvitenskap som en disiplin i en refleksiv analytisk virksomhet. Som Furstenaus antologi er også mitt prosjekt innstilt på å se filmvitenskapens teoridannelse som en prosess, ikke et målrettet produkt. I kuhniansk ånd mener Furstenau at det finnes mange ulike filmvitenskapelige debatter som svinger frem og tilbake mellom ulike tankesett eller paradigmer, likevel er Furstenau bevisst på å understreke at de ulike paradigmene eller “epokene” i filmvitenskapelig teoridannelse kan bestå side om side, og ikke minst at man bør ha en bevisst holdning til disse før man igangsetter et teoretisk arbeid.

Dette prosjektet vil bygge videre på tanken om at teoridannelse er en prosess, slik Furstenau illustrerer med sin antologi, men likevel vil det viktigste poenget herfra være at man er nødt til å ha et bevisst forhold til historiske teoridebatter når man diskuterer filmvitenskap i et filosofisk perspektiv. Utgangspunktet for dette prosjektet, slik som i *The Film Theory Reader* er at vi er inne i en ny tid hvor vi er nødt til å *teoretisere* om filmens identitet. Et premiss for prosjektet kan derfor sies å være at det *er* en forskjell i dagens digitale landskap. *Filmen* som den fortsatt blir kalt, er ikke lenger *film* i fysisk forstand, den består for det meste av tall og koder. Derfor er det viktig for diskusjonen i dette prosjektet å gjøre rede for hvilken betydning det kan ha for filmen i det den går inn i et digitalt rike. En annet viktig poeng bak Furstenaus antologi er at han synliggjør hvordan vi ofte argumenterer oss frem til påstander om filmen, på samme måte som vi gjorde for 100 år siden. Faktisk så ser vi i dag en tilbakevending til spørsmålet om hva film er, slik de store filmpionerene først gjorde på starten av forrige århundre, fordi det med digitaliseringens inntog er blitt vanskeligere å definere hvilket ontologisk forhold de bevegende bildene vi ser foran oss har til virkeligheten.

Hva jeg i hovedsak vil med mitt prosjekt er å trekke en lignende diskusjon inn i *dokumentarfilmteorien* for å se om det er mulig å synliggjøre noen utviklingstendenser i dokumentarfilmteoriens livsløp. Prosjektet vil naturligvis være i et mindre omfang enn hva Furstenaus gjør med sin bok, men målet er at det skal være omfattende nok til at det blir representativt og fruktbart. Furstenau ser på mange måter tilbake på filmvitenskapens virke som akademisk disiplin for å se hva vi kan ta med oss videre, noe jeg mener det er relevant å gjøre

innen dokumentarfilmens teoridannelse, siden det også her finnes teoretikere og praktikere som har gjort en innsats for å definere hva dokumentarfilmteoriens rolle bør være. Kanskje også i enda større grad enn ved fiksjonsfilm siden flere tidlige dokumentarister argumenterte for at dokumentarfilm skulle produseres i samfunnets tjeneste og kanskje derfor fikk et større insentiv til å “selge inn” filmene sine. Resonnementet vil gjennomgå noen klassiske konsept om dokumentarfilm slik at det dannes et diskursivt grunnlag for argumentasjon. Etter denne etableringen skal prosjektet også vurdere noen nyere syn på området, forhåpentligvis for å skape et diskursivt og helhetlig bilde over hva dokumentarfilmteori består av i dag. Noen helt sentrale, klassiske konsept om dokumentarfilm skal derfor gjennomgås, men også vil prosjektet vurdere noen aktuelle artikler på området for å forhåpentligvis skape et diskursivt og helhetlig bilde.

Hvordan skal man nytolke klassisk dokumentarfilmteori i lys av nye utfordringer, konsept og perspektiv? Den viktigste byggesteinen i dette prosjektet vil som sagt være å sammenligne eldre og nyere konsept om hva dokumentarfilm er. Slik jeg har forstått det, er det ofte i et mediums tidligste år at teoretikere er ivrige til å diskutere mediets muligheter og begrensninger, samt å argumentere for dens potensiale og eksistens. Ved å sammenligne disse argumentene om dokumentarfilmens muligheter og begrensninger fra tidlig i forrige århundre og tidlig i dette århundret, kan vi utforske hvilke likheter og forskjeller som finnes i de ulike teoretikernes resonnement, struktur, argumentasjon og posisjon. Kan det ha seg slik at dagens film- og medieteoretikere står overfor noe av de samme utfordringene hva gjelder argumentering for filmens eksistens som et fullverdig medium, som de første filmteoretikerne måtte gjøre for omtrent 100 år siden? Hvilke argument brukte de første dokumentaristene når de skulle argumentere for hvorfor kinodistributører burde kjøpe filmene deres? Finnes det noen likheter i hvordan teoretikere i dag prøver å finne frem til filmens karakter, som i stadig større grad ikke lenger kan kalles “film?”.

“Det digitale” betyr i dette prosjektet først og fremst noe som står i motsetning til det analoge, til det fysiske. Selv om det finnes mange aspekt ved det digitale og “the new media” som Furstenau kaller det, vil mitt prosjekt undersøke forskjellen med det som ble nevnt innledningsvis, altså forskjellen filmen legger i “illusjon” og “virkelighet” i relasjon til det ontologiske aspektet ved film. Spesielt dreier det seg om filmens indeksikale forhold til virkeligheten, og hvorvidt dette forholdet trues av digital teknologi. De nyere og mer aktuelle posisjonene som drøftes i dette prosjektet vil på ulike måter ha noe med problemstillingen å gjøre. Spørsmålet blir i denne sammenheng hvilke diskursive redskaper, argumentasjon, og ikke minst hvilken posisjon de tar når dokumentarfilmen som form diskuteres.

Mot en filosofisk forståelse av filmens “virtuelle” liv

En klar røst de senere årene innenfor denne debatten er filmteoretikeren David Rodowick. Teoretikeren har i senere år diskutert hvilken status filmvitenskapen har innenfor en stadig økende tverrfaglig disiplin som han kaller humaniora.⁴ I boken *The Virtual Life of Film* forteller Rodowick innledningsvis at han synes det er vanskelig å se for seg hva en filmtilskuer tenkte når hun så film for første gang i starten på forrige århundre (Rodowick, 2007, s. 2).⁵ Det ville vært umulig for denne personen å forstå alle aspekt ved filmen og bredden i kunnskapen om film som vitenskapelig studieobjekt som vi i dag kan snakke om. Det samme kan sies om dagens situasjon fordi det finnes så mange ulike aspekt ved det digitale som ligger ubesvart, og det er nettopp derfor Rodowick er interessert i digitale medier.⁶ Ifølge Rodowick stiller fremveksten av digitale medier som en industri og en kunstart et risikabelt spørsmål ved filmvitenskapen. Han lurer på hva som skjer med filmstudier når *film* blir en betydelig mindre del av fagfeltet de siste tiårene. Rodowick mener det bare er *filmteori* som kan besvare det spørsmålet. For det Rodowick vil med *The Virtual Life of Film* er å gjeninnføre en slags filosofisk debatt om film fordi den beveger seg ut på et usikkert territorium.

Rodowick mener at siden starten på dette århundret har ulike filmer illustrert en slags “digital paranoia”. *The Matrix* (1999) er kanskje det mest fremtredende eksemplet og han mener det digitale fungerer som et slags virus som vil erstatte det analoge i denne filmen (Rodowick, 2007, s. 4). Narrasjonen illustrerer en allegorisk konflikt der filmen ikke klarer å redefinere sin identitet i møte med en ny teknologi. Filmmediet har ifølge Rodowick vært i denne knipen før med fjernsynets inntog på 1960-tallet. Filmen kom ut av denne konflikten mer kunstnerisk, spektakulær og demokratisk i forhold til fjernsynets mer demagogiske holdning til massen hevder han. Den digitale teknologien har vunnet med tanke på hvor mye av filmens virksomhet som drives digitalt i dag, og i slike perioder hvor filmen opplever intens teknologisk forandring, pleier mange å spørre filmens mest elementære spørsmål: “Hva er film?” (Rodowick, 2007, s. 9). Det interessante ved å stille et slikt spørsmål i dag er på grunn av filmens fotografiske prosess som for første gang er utfordret på bakgrunn av den kinematiske representasjon. Hvis man anser filmvitenskapen å være forankret i et spesielt materielt objekt som celluloid, oppstår det et vanskelig spørsmål når digitale teknologier blir en dominant, estetisk og sosial kraft.

⁴ Filmteoretiker er noe han selv ønsker å bli kalt.

⁵ Som er den første boken av en trilogi fra Rodowick som tar for seg digitale medier og hvilke teoretiske verktøy vi må ta i bruk for å forstå dem.

⁶ Oversatt fra “New media”.

Rodowick stiller seg spørsmålet om den faktiske forskjellen på det analoge og det digitale. Den analoge kunsten er fundamentalt “*intaglio*”. Det vil si at den i utgangspunktet er *omgjort* materie. Omgjøringen av materie i den digitale teknologien tar plass på et helt annet atomisk og konseptuelt domene. De digitale bildene er i bunn og grunn intet annet enn simuleringer (Rodowick, 2007, s. 9). Der analoge medier omgjør spor etter virkelige hendelser, vil digitale medier produsere grupper av nummer. Det er altså denne forandringen i materialitetskonseptet som ifølge Rodowick er nøkkelen til å forstå noen av de elementære forskjellene mellom det analoge og det digitale. Hvis man sammenligner digitale bilder med analog film vil man kunne se at fotografiets mest grunnleggende bestanddel består av dets indeksikale forhold til virkeligheten.⁷ Rodowick bruker Roland Barthes teorier som forklarer at et bilde er et slags lysskjær av referenten som vitner om at *denne tingen var her*. Det analoge bildet har altså en romlig og tidlig eksistens. Det digitale vil på den andre siden ikke kunne klare å skille mellom ulike historiske hendelser fordi det til syvende og sist bare er et *matematisk uttrykk* (Rodowick, 2007, s. 10). Alle piksler kan forflyttes, de har ikke lenger en substans og heller ingen ontologisk mediespesifisitet. Med et slikt syn presenterer Rodowick muligens bokens viktigste poeng: det mest elementære bak digital representasjon er *virtuelt*. De er matematiske abstraksjoner som gjengir alle tegn som det samme, uansett hvilket utgangspunkt mediet hadde, alle uttrykk blir derfor identiske. Når celluloid forsvinner inn i en virtuell verden, forsvinner da filmen, spør Rodowick. En enkel respons ville vært å argumentere for at digitalkameraer fortsatt tar bilde med utgangspunkt i den samme optiske geometrien, som tradisjonelle kamera gjør. Ikke minst avhenger de digitale bildene av den samme historiske og kulturelt utviklede matematikken om dybde og lys som gjengir perspektiv (Rodowick, 2007, s. 11).

Problemstillingen rundt det å argumentere for et mediums unike ontologiske forankring er likevel ikke noe nytt. Faktisk så føyer “Hva-er-prinsippet” seg inn i en lang tradisjon i filosofihistorien. Så hvorfor har filmmediet og den kritiske tanken som følger etter returnert til filmens usikre status? Dette starter ikke med *virtualiseringen av bildet* slik vi har diskutert hittil, men kan forklares med at filmvitenskapen aldri har “stivnet” slik som for eksempel litteraturvitenskapen.⁸ Den befinner seg som regel innenfor en tverrfaglig disiplin på det fleste universitetene i verden. I Rodowicks tilfelle er han derfor mer opptatt av de filosofiske aspektene bak filmvitenskapen, selv om han poengterer at det også finnes politiske og økonomiske grunner til filmvitenskapelig utvikling. Hvorfor er film så vanskelig å definere som

⁷ Som André Bazin skriver om i “Fotografiets ontologi”.

⁸ I fare for å terge på meg sinte litteraturvitere.

et estetisk utforskningsobjekt? Det er kanskje fordi film er en av de første kunstartene som utfordrer selve ideen bak estetikk. Rodowick mener at etter *Lessings kategorier* var de “tradisjonelle” kunstartene relativt lett kategoriserbare enten som tidslig eller romlig kunst (Rodowick, 2007, s. 13). Dette er umulig for filmkunst siden den kombinerer både tid og rom. Derfor er det ifølge Rodowick ikke lett å definere film som et objekt. Han bruker Christian Metz’ refleksjoner om film som språk her for å argumentere for filmens ulike uttrykksmåter.⁹ Det er nytteløst å definere det spesifikke ved et medium kun på bakgrunn av dens fysiske materie fordi filmer er heterogene både i uttrykket og i “språket” som kombinerer dem. Han konkluderer likt som Metz og mener at siden filmens “språk” alltid er i utvikling så vil det være vanskelig å diskutere noe slikt. Summen av alle filmer er i konstant forandring,¹⁰ de er i seg selv “*conceptual virtuality*” (Rodowick, 2007, s. 19).

Med dette har Rodowick lagt grunnlaget for bokens argumenterende grunnlag. Han er mer eller mindre fast bestemt på at siden filmen har mistet sitt ontologiske anker, er vi nødt til å diskutere problematikken i et større perspektiv. Boken handler i bunn og grunn om – selv om Rodowick er enig i at det finnes store likheter – å skille mellom hva vi kaller “digitale medier” og hva som var før. Kapittel 2 i *The Virtual Life of Film* handler dermed om hva film *var*. Dette er et diskursivt grep Rodowick tar for å danne seg noen argument som han senere kan bruke for å distansere eldre og nyere medier. Han mener det er viktig å spørre spørsmålet når film sluttet å *være*, ikke hvorvidt film vil dø eller ikke (Rodowick, 2007, s. 26). Fenomenologisk sett har vår måte å se film på endret seg kraftig ved hjelp fra fjernsyn, video og ikke minst datamaskinen, men hva har det endret seg fra? Legg merke til her at Rodowick ikke er spesielt negativ til hvilke muligheter et digitalt medium kan ha, men heller at han er genuint opptatt av hva filmen *var*.

Rodowick henter mye av sin intellektuelle ballast fra filosofen Stanley Cavell. Dette gjør at han blir skeptisk til måten flere teoretikere overser mediespesifikke spørsmål. Vi er ifølge ham nødt til å – som Furstenau gjør – nylese klassisk filmteori for å finne frem til de aller viktigste spørsmålene.¹¹ Når filmen forsvinner inn i det digitale riket blir vi raskt minnet på at film *var* noe. Fremveksten av digital film betyr at det *grunnleggende* bak mediet forandrer seg, og derfor trenger vi ifølge Rodowick å finne nye filosofiske svar til eldre teorier angående hva et medium er. Noen av disse nevner han selv: Hva er et medium? Er film i dens mest

⁹ Bevegende bilder, tale, lyd, musikk, grafikk.

¹⁰ Her mener jeg det er viktig å presisere – som utallige nordiske filmvitere før meg – at når jeg nevner filmer så betyr det “cinema”. Spesielt i denne sammenhengen hvor det engelske språket tillater Rodowick og Metz å gjøre et poeng ut av filmer som enkeltstående artefakt på den ene siden, og summen av filmer i helhet på den andre.

¹¹ Kanskje spesielt Noël Carroll.

grunnleggende form knyttet til fotografi som et medium? Når filmproduksjon og filmfremvisning blir en digital affære, mister vi en spesiell måte å oppleve film på? (Rodowick, 2007, s. 31). Hva gjelder spørsmålet om medium så mener Rodowick at alle former for medium burde bli separert fra dens fysiske del og sin kommunikasjonskanal, selv om de deler samme substans. Dette viser at Rodowick er villig til å innrømme en viss "virtualitet" i filmens livsløp. Hvordan er det da mulig å differensiere film som et medium? Han refererer til Noël Carroll som på mange måter har vært en forkjemper for å forkaste alle mediespesifikke spørsmål fordi det ikke finnes noen logiske måter å spesifisere hva for eksempel fjernsyn, film eller video er. Carroll mener alle aspekt ved filmproduksjonen som blant annet narrasjon, regi og redigering, er integrerte deler av film som legges inn i sluttproduktet hvor de blir udelelig, og vi evaluerer ikke opptaket per se, men heller de kunstneriske aktivitetene som befinner seg i filmbildet (Rodowick, 2007, s. 39). Rodowick derimot, selv om han har stor respekt for mye av det Carroll diskuterer, mener at Carrolls argumentasjon i artikkelen *The Specificity of Media in the Arts* ikke er et argument mot *mediespesifitet*, det er heller et argument som forkaster *essensialistiske* definisjoner som impliserer for mye estetisk "pålegg" (ibid). Rodowick oppsummerer den pragmatisk rettede filmteorien som Carroll kan sies å stå for når han forteller at Carrolls definisjoner av film er *teknisk konsistent, men estetisk uinteressant* (ibid). Det kan hende slike argument kan oppklare hvordan analog film kan overføres til video og DVD uten å tape status som bevegende bilde, men den tilbyr ifølge Rodowick ingenting når det gjelder å forstå hva som er det karakteristiske ved den estetiske eller perseptive forandringen som finner sted fra analog til digital film. Carrolls argument impliserer at forandringene ikke er viktige. Hans refleksjon rundt mediespesifikke spørsmål gjør det motsatte av hva Rodowick vil med denne boken. Hans generalisering tar ikke høyde for forskjellene og de potensielle kvalitetene som ligger i det å anerkjenne disse forskjellene.

Hva mener egentlig Noël Carroll om den *mediespesifikke tesen* i *The Specificity of Media in the Arts*? Først og fremst går denne tesen ut på at enhver kunstform har dens egne eksklusive utviklingsdomene (Carroll, 1985, s. 5). Han mener denne forståelsen av medier og kunstformer er med på å farge både hva teoretikere og praktikere fokuserer på i sine respektive kunstformer. Begrepet har ifølge Carroll sitt utspring i forrige århundre og er basert på en modernistisk holdning. Spesielt nevnes Clement Greenberg og hva han mener er forskjellen (og burde være forskjellen) mellom maleri og skulptur. For Greenberg er optiske, todimensjonale effekter mediespesifikke til maleriet, mens taktile, tredimensjonale effekter tilhører skulpturen (Carroll, 1985, s. 6). I tillegg vil tilhengere av en mediespesifikk holdning fremme ideen om at forskjellene mellom medier gir oss en målestokk over hvilken kunst som burde bli produsert,

og hvilken som ikke burde bli produsert. Videre impliserer denne tesen at hver enkelt kunstform har sitt egne utviklingsdomene. Dette domenet er bestemt av mediets grunnleggende egenskaper og ofte er ideen om disse egenskapene knyttet til mediets fysiske komponenter (ibid). Dermed kan man ifølge Carroll si at denne tesen også påstår at enhver kunstform burde strebe etter de effektene som kun kan oppnås ved å bruke det bestemte mediet fremfor andre. Denne holdningen har sitt utspring fra 1700-tallet når teoretikere som Jean Baptiste Dubos, James Harris, Moses Mendelsohn og ikke minst Gotthold Ephraim Lessing vemmet seg over den typen kunstteori skrevet av Charles Batteux (Carroll, 1985, S 7). Battoux mente nemlig at teoretikere før opplysningstiden ofte behandlet kunstformene som det samme, altså at de søkte den samme effekten.¹² Opplysningstidens teoretikere som Lessing søkte å differensiere kunstformene på bakgrunn av deres mediespesifikke ingredienser. Det er med Lessing og konseptet om et *tegn* i semiologi at vi ser en forskyvning fra det å konsentrere seg om effekter, til mediespesifikke spørsmål, altså essensialistiske spørsmål, i Carrolls øyne. Han stiller seg kritisk til denne forståelsen og mener at det er et stort skritt å ta fra mediets fysiske bestanddel til kunstformens *telos*. Carroll lurer også på hva vi kan få ut av å stille oss spørsmålet om hva som er mediets spesifikke egenskaper når det kommer til hva mediet kan og ikke kan uttrykke. For Carroll finnes det nemlig ikke noe enkelt svar. Hvorfor skal vi i det hele tatt anta at de essensielle egenskapene ved mediet har en direkte konsekvens for kunstformen produsert innenfor mediets rammer? For det er ikke lett ifølge Carroll å argumentere seg frem til mediets grunnleggende egenskaper, og kanskje enda vanskeligere er det å gå fra en enkel oppramsing av mediets fysiske egenskaper til kunstformens eventuelle effekter for tilskueren (Carroll, 1985, s. 8).

Carroll er altså mer opptatt av å promotere *bruken* til mediet, og at det faktisk er våre måter å bruke mediet på som former mediets utvikling, og at det ikke er mediet som definerer vår kunstneriske bruksområde. Slikt sett avhenger utviklingen av mediet på bruken og mulighetene kunstnerne finner for det. Mediet har ingen ”hemmelig” hensikt (Carroll, 1985, s. 9). Carroll nevner også at alle medier er bygd opp av *flere* komponenter. Derfor avhenger også utviklingen av mediet på hvilke komponenter kunstneren velger å vektlegge. Med andre ord så vil hensikten bak en gitt kunstform være bestemt av hvilke fysiske aspekter ved mediet som er viktig. Videre mener Carroll at siden hvert medium er *sammensatt* av forskjellige elementære egenskaper, vil en mediespesifikk påstand få store konsekvenser. For hvis man vektlegger en del av mediet fremfor en annen, kan man få radikalt forskjellig kunstnerisk utvikling. For

¹² Derav navnet på hans bok, *The Fine Arts Reduced to the Same Principle*.

eksempel har synet på filmen der fotografi er dens mest elementære bestanddel, utviklet filmen som en *realistisk* kunstform. På den andre siden har fremveksten av troen på bevegelse generert av en sekvensiell struktur på filmstripen gitt en forståelse av film som en *magisk* kunstart (Carroll, 1985, s. 9). Carroll lurer derfor på hvilken side av mediet som bør fremheves. Det umiddelbare man kanskje tenker er at man ikke trenger å velge en del av mediet fremfor en annen, at forskjellig vektlegging utgjør forskjellig utviklingsløp for mediet og at den ene veien ikke eliminerer den andre, men Carroll eksemplifiserer. Både kinematografi og klipping blir sett på som elementære deler av filmen, men disse er radikalt forskjellige: *realisme* versus *montasje*. Her er det faktisk ifølge Carroll umulig for kunstneren å utforske variasjonen i effektene i det mediet hun eller han opererer i, fordi det er umulig å utnytte det filmatiske potensialet i både rask klipping, dypfokus og kinematografisk realisme på samme tid (Carroll, 1985, s. 10). Man vil derfor åpenbart velge de teknikkene som tjener ens hensikt best.

Mediet er altså ifølge Carroll brukt for å oppfylle hensikten til en kunstform, en stil, eller en genre. Disse hensiktene gjør forskjellige deler av mediet viktig og relevant, ikke omvendt. Med andre ord så er det bruken som definerer hvilke aspekt ved mediet som er relevante. Det er ikke noen essensiell egenskap iboende i mediet som bestemmer hvordan man skal bruke mediet. Carroll mener at hvis man har slike kraftige skillelinjer mellom de ulike kunstformene, hindrer det utviklingen fordi man ikke har muligheten til å eksperimentere mellom de ulike formene (Carroll, 1985, s. 14). Kunstformer for Carroll er nemlig ikke designet for et enkelt formål. De fleste kunstformene består ikke av en *selvbevisst utviklingsakse*, de er ikke oppfunnet på lik linje som en stol eller et par bukser. Det finnes ikke en begrunnelse for hvorfor vi har de kunstformene som vi har. Det finnes ingen overhengende plan for utviklingen, ingen selvbevisst eksistens. Istedet – noe som kan argumenteres å være Carrolls hovedpåstand i resonnementet – har hver enkelt kunstform vokst opp på bakgrunn av en handlingsrekke som har ført til utviklingen av kunsten og dens påfølgende popularitet, og resultatet er de kunstartene som vi ser rundt oss i dag. Han argumenterer på bakgrunn av dette at en teoretikers oppgave burde ikke bestå i å finne frem til mediets bestanddel, men heller å forklare hvordan og hvorfor mediet er brukt i de forskjellige stilartene (Carroll, 1985, s. 18).

Vi kan etter min mening forstå Carrolls argument på bakgrunn av hans fotfeste i en pragmatisk inspirert vitenskapelig retning som spesialiserer seg i å være *teknisk konsistent*. Rodowick mener altså at dette til gjengjeld blir estetisk uinteressant fordi det ikke sier noe om endringen som skjer i film i det den blir digital. Men trenger Carrolls resonnement å si noe om den digitale forandringen? Carrolls konseptuelle rammeverk kan sies å handle om hvorfor man bør se til kunstartenes *bruksområder* og starte der, uten noen form for forutinntatthet om hva

mediets bestanddeler *bør* bestå av. Hans fotfeste i en pragmatisk rettet tradisjon som kan sies å ha som en av sine styrker å definere filmer fra ”fra bunnen av og opp” blir et viktig faktum i denne sammenhengen. Likevel vil jeg påstå at Rodowicks resonnement ikke direkte kolliderer med dette, selv om det tilsynelatende kan virke slik.

Rodowick er opptatt av å se hvilke deler av filmen som faller bort i det den blir digital. Han – som kan argumenteres for å være influert av den kontinentalfilosofiske tradisjonen – har et helt annet konseptuelt rammeverk og står på skuldrene til helt andre teoretikere, og vil derfor etter min mening komme frem til et helt annet resultat enn Carroll.¹³ Det er ikke dermed sagt at de er diametralt uenige, bare at de spørsmålene de stiller krever forskjellige svar. De er for eksempel slik vi har sett, enige om at mediet ikke kun kan defineres på bakgrunn av sin ontologiske opprinnelse. På den andre siden skal det også påpekes at utvelgelsen av problematikk er en måte å være uenige på. Carroll vil ikke diskutere mediespesifikke spørsmål, men det er ingen tvil for Rodowick at et medium er bygd opp av både materielle, instrumentelle og formale elementer. Rodowick vil forkaste en slags formal definisjon av film, og heller forstå hvordan et medium inspirerer eller provoserer sensuell, estetisk opplevelse (Rodowick, 2007, s. 42). Et medium er ikke bare et passivt materiale, den er like mye en form, et konsept og en idé. Et medium er på mange måter et terreng der kunstverk etablerer former å eksistere på og stiller eksistensielle spørsmål til tilskueren. Derfor kan dette være et like så legitimert område å diskutere innen film som alt annet ifølge Rodowick. Det være mediespesifikke spørsmål, eller ikke.

Det er i denne sammenhengen han tar seg god tid til å presentere sitt kanskje største akademiske forbilde, nemlig Stanley Cavell og spesielt hans bok *A World Viewed*. Det er mange forskjellige typer konsept om film og medier generelt som blir tatt opp i løpet av Cavells bok, men hans definisjon av *automatiske prosesser*¹⁴ er det aller viktigste, og muligens premisset for Rodowicks bok. Før vi ser nærmere på definisjonen er det viktig å presisere at Rodowick er svært opptatt av Cavell og han er ifølge Rodowick en teoretiker som, i motsetning til nyere teoretikere, ikke antar en essensialistisk eller teleologisk influert teoridannelse. Istedet blir det viktig for Rodowick å fremheve den siden av Cavells teori om at film ikke like mye et spørsmål om ontologisk opphav, som det er et spørsmål om en måte kunsten kan eksistere på, og hvilket forhold vi har til et gitt kunstverk, noe som gjør hans videre resonnement delvis mer fenomenologisk enn tidligere. Det finnes altså et eksistensialistisk spørsmål her ifølge

¹³ Min forståelse av kontinentalfilosofiske tenkere som Descartes og Platon er at de har en skeptisk idé om hvilken type informasjon vi kan stadfeste om verden vi lever i.

¹⁴ Oversatt fra “Automatisms”.

Rodowick, som på mange måter handler om at film “eksisterer” på forskjellige måter for alle, og måten den eksisterer på, forandrer seg hele tiden (Rodowick, 2007, s. 42). Her legger vi merke til at Rodowick beveger seg bort fra det statisk passive i det å argumentere for at film har en type materielt grunnlag, og heller fremhever bokens tittel, nemlig at filmen er virtuell. Det er like mye et konsept som noe annet og eksistensen til et gitt medium er aldri statisk. Filmmediet er levende og alltid i kontinuerlig forandring (ibid).

Rodowick er opptatt av å knytte det virtuelle opp mot moderne kunst, og “jaget” etter å være i konstant forandring i tråd med vår moralske og/eller epistemologiske eksistens. Det er nettopp slik at kunstnerisk aktivitet ikke består av å finne “essensen” av noe, men heller å utforske og finne nye uttryksmåter. Med dette er Rodowick klar på at medier aldri vil kunne defineres ut fra de fysiske rammene som forankrer dem, men heller de kreative uttrykkene mediene legger til rette for. Rodowick setter inn nådestøtet til argument mot mediespesifisitet: han bruker Cavell til å forklare at medier ikke kan karakteriseres som a priori. Den kreative prosessen vil alltid være fri og aldri konstant. Her oppfatter jeg det slik at Rodowick, med sterk innflytelse fra Cavell, i tillegg til en dose kontinentalfilosofisk tankegang karakteriserer mediet som produksjonen av automatiske prosesser.¹⁵ Man kan derfor si at mediet innehar en plural form som impliserer at et medium faktisk ikke er et entydig materiale eller substans, men i stedet er mediet sammensatt av både materielle, instrumentale og formale elementer som alle kan utvikle seg uavhengig av hverandre. Automatiske prosesser utvikler seg i relasjon til kunstnerisk praksis og er på samme tid uavhengige fra alle abstrakte teleologiske konsept og ideologier.

Automatiske prosesser er for Rodowick både det materialistiske bak et medium som for eksempel den automatiske handlingen kamerahuset og linsen utfører i det man tar et fotografi, men også resultatet av den kunstneriske praksisen som helhet, altså produktet (ibid). Summen av alle former, konvensjoner eller genrer som dukker opp som resultatet av eksisterende materialistiske forutsetninger kan også være automatiske prosesser. Et medium er for Rodowick og Cavell produksjonen av disse automatiske prosessene. For Rodowick forteller nettopp at “*in their most basic definition automatisms refer to the fundamental elements of photography and film*” (Rodowick, 2007, s. 46). Dette er Cavells definisjon som refererer til den mekaniske prosessen i fotografisk produksjon. Cavell kaller disse “materielle elementer” som både inneholder mulighetene og nødvendighetene i et gitt medium. Når et medium med sine materielle forutsetninger skaper sitt produkt, er dette med på å gjenskape mediets mening i hvert

¹⁵ Som kan sies å være sterkt mot Carrolls mer pragmatiske retning.

enkelt kunstverk. Hva disse “elementene” består av kan man ikke vite før de kreative handlingene til kunstneren, og analytikerens observasjoner har funnet sted. Automatiske prosesser setter også kreative grenser for kunstneren, og disse kan forandres til enhver tid. Det er nettopp dette moderne kunstnere gjør i hvert eneste kunstverk for å oppnå provokasjon ifølge Rodowick. Det er relativt lett å forstå hva Rodowick mener med automatiske prosesser når han tar et eksempel med automasjonen som foregår i en fotografisk prosess. Det handler om et opptak av rommets varighet som stadfestes i en fotokjemisk reaksjon. Denne reaksjonen er en refleksjon av lys som fanges opp av den mekaniske prosessen i fotografiapparatet (Rodowick, 2007, s. 48).

Som vi skal se senere blir konseptet om *det isomorfe forholdet* fotografiet har til virkeligheten et viktig redskap for Rodowick når det kommer til argumenteringen for at det finnes noe nytt ved digitale medier. Dette isomorfe forholdet handler om en analogi som indikerer en helt spesiell form for kausalitet, en kontinuerlig forandring innenfor et gitt tidsrom som former et romlig bilde. Rodowick karakteriserer de automatiske prosessene i et fotografi ved å presisere at den må på den ene siden være produsert av et sett forskjellige automatiske prosesser, og den må i tillegg ha en isomorf kvalitet. Fotografiet må være kontrafaktisk avhengig av virkeligheten. Jeg tolker det som at forandringer i opptaket må nødvendigvis reflektere en forandring i hendelsen som fotograferes eller filmes. Det Rodowick kaller kameraets “inputs” (som jeg tolker som linsen) og “outputs” (produktet som lagres i celluloid) har et kontinuerlig forhold og er alltid i samsvar med hverandre. Han kaller dette en automatisk analog kausalitet som også kan tolkes som en automatisk prosess fotografiet innehar, og hvis denne forsvinner fra fotografiet, må det ifølge Rodowick kunne være mulig å stille spørsmål ved om fotografiet man ser på faktisk er et “fotografi” i ordets rette forstand (Rodowick, 2007, S 49). Slik jeg forstår Rodowick er han svært opptatt av å presisere at kombinasjonen av instrumentelle automatiske prosesser bak fotografi og uavbrutt lineær bevegelse i film gir en slags argumentativ makt til å forstå filmatisk opplevelse som en projeksjon av en “autonom verden”. Dette er selvsagt ikke bare fordi fotografiet er fri for menneskelig inngripen, men også fordi vi fenomenologisk sett er skjermet fra denne verden, vi er “*present to a world from which we are absent*” (Rodowick, 2007, s. 54). Slikt sett er alle fotografier for Rodowick og Cavell i gjeld til en tidligere verden (foran linsen). Derfor blir det også viktig for ham å forklare at fotografiet (i motsetning til digitale bilder som vi skal se senere) ikke er representasjon, men en *avskrivelse* av det som skjer foran linsen (Rodowick, 2007, s. 55). Her legger han vekt på objektets kausale rolle i relasjon til fotografiet. Et maleri for eksempel er representasjon fordi

maleren lager en *likhet* etter hennes visjon for motivet, men et fotografi et først og fremst en eksistensiell påstand om at et objekt var tilstede foran kameraet i et rom til en gitt tid.

Videre er det viktig å presisere en annen viktig side av Rodowicks konsept om virtualitet. Han legger vekt på Cavells argument om at fotografi og film ikke bare forandres som artefakt til enhver tid, men i tillegg uttrykker den en forandring i hvordan vi eksisterer. Slik jeg forstår det er filmmediet et svar på en lang filosofisk prosess – la oss kalle det epistemologisk skepsis – som kan sies å bety at all kunnskap kun kan dannes via persepsjon. Filmen blir derfor bærer av en moderne skepsis fordi den til syvende og sist kan overvinne vår utilstrekkelige evne til å danne kunnskap om verden. For første gang kan vi nå se verden fra et allvitende perspektiv som ser alt, mer enn det menneskelige øyet. Det er viktig for Rodowick å sammenligne disse filosofiske konseptene som for eksempel skeptisisme, fordi han vil poengtere at grunnen til at digital film har tatt over store deler av filmdistribusjonen, handler om et frafall fra en slik skeptisk tankegang som beskrevet ovenfor. Elektronisk og digital bildeproduksjon kan svare til eller provosere frem en ny epistemologisk situasjon der nye ontologiske og etiske konsekvenser krever ny forskning.

Før vi går over på hva Rodowick mener om digitale medier så må vi understreke hans fokus på hvordan analog film og fotografi er i stand til å uttrykke *varighet* i det de avbilder. Han påpeker at innenfor nyere og eldre teori er konseptet om tid i film blitt mest fokusert på, og selv mener han at *tid* er det mest betydelige virkemiddelet i film (Rodowick, 2007, s. 73). Han mener også at den mest elementære automatiske prosessen i filmmediet er dens inntrykk av varighet (ibid). Filmen er først og fremst en kunstart om tiden, og at det er dette som er nøkkelen til å forstå det spesielle ved analog film. Dette gjenspeiler seg når han forteller at vi iakttar fotografier på det måten at før vi anser bildet som romlig, som tegn, fiksjon eller kunst, så anser vi det som historisk dokumentasjon, altså tidslig. Det merkeligste paradokset med analog film ifølge Rodowick er det tilbakevendende ønsket om å gjenoppleve i nåtid, en fortid som ikke kan gjengis (ibid).¹⁶

Et diskursivt grep Rodowick gjør for leseren er å innrømme sin forkjærlighet for analog film. Mange av hans referanser er hentet fra analoge filmer for å forklare analogiens positive sider.¹⁷ Selv om det er en akademisk norm at man skal forholde seg nøktern når man skriver teori, skal det påpekes at jeg mener dette potensielt sett kan klarne opp i en del konseptuell forvirring fra leserens side. Å vite hvilke eventuelle fordommer og meninger en teoretiker kan ha om det hun eller han forsker på, kan være med på å rettfærdiggjøre argumentasjonen og

¹⁶ Jeg tør påstå at dette er dypt influert av Roland Barthes' *Camera Lucida* (1980).

¹⁷ Flere av Godards filmer nevnes med alt annet en nøkterne ord.

tydeliggjøre vinklinger teoretikeren velger. Dette er noe Rodowick gjør fra første stund, og noe som blir et poeng senere i boken. For eksempel mener han at det å se en analog film gir oss en detaljrik perseptiv opplevelse ingen digital film noen gang kan gi oss. (Rodowick, 2007, s. 90). På grunn av at Rodowick ser dette tydelige skillet mellom analog og digital film, er han veldig opptatt av å danne et konseptuelt rammeverk som gjelder utelukkende for de digitale mediene. Han mener at de digitale bilders fremtid kan være knyttet til analog film, på måter vi ennå ikke har forstått (Rodowick, 2007, s. 93). Vi kan grovt sett dele hans argumentasjon i to når det gjelder å begi seg ut på å teoretisere rundt det digitale. For det første er Rodowick opptatt av å presentere noen kriterier som det er viktig å ha i bakhodet når man evaluerer forandringen fra analog til digital, og for å indikere hvilken estetisk rolle film fortsatt kan ha i dag. For det andre vil Rodowick presisere at å ha en forståelse for *teori* kan hjelpe oss i å produsere noen nøkkelbegrep som vi kan bruke til å forstå den digitale endringen.

Rodowick vil først og fremst argumentere for at vi befinner oss i et nytt landskap som på mange måter ikke har et “bilde” av seg selv. Den elektroniske kunsten er i oppstartsfasen og vi har så vidt begynt å forstå den (Rodowick, 2007, s. 93). Problemet her er ikke “det nye” i det digitale, men snarere at vi ikke har et klart historisk bilde over de digitale mediers genealogi. Vi har dessuten ikke en forståelse for hvordan digitale medier gjennomsyrrer vår nåværende forståelse av hva historie betyr for oss, og på hvilken måte digitale medier influerer vår moderne tanke. Rodowick kritiserer den nåværende filmvitenskapelig diskusjon fordi den er svært lite kompleks når det kommer til disse filosofiske spørsmålene. Den tar dessuten ikke i betraktning at vi ennå ikke er helt sikre på at vi har redskapene som skal til for å forstå hva dataprosesserte medier kan være, eller hva som gjør de nye mediene moderne eller aktuelle (Rodowick, 2007, s. 96).

Jeg forstår det slik at Rodowick mener filmvitenskapelig diskusjon har gått for fort frem uten å ta opp i seg disse problemene. Han går derfor også langt i å peke på hvilke filmvitenskapelige retninger som lider av dette. Ifølge Rodowick finnes det en del av teorien som overser skiftet som skjer i dag og mener at digitale bilders innflytelse ikke har så mye å si for filmvitenskapelig diskurs og vår forståelse av film som et kunstnerisk artefakt. Dette gjøres ved å eliminere alle forskjeller ved å glemme spørsmålet om *mediespesifisitet* og dermed bringer man alle tidsbaserte og romlige uttrykk sammen under supergenren: “bevegelsesbilder”. I tillegg til dette vil den nåværende diskusjonen om “de nye mediene” ofte benekte historisk selvinnsikt bak disse mediene gjennom et sett av sterke *retoriske strategier* (Rodowick, 2007, s. 96). Det viktigste for Rodowick derimot er å undersøke hva *bevegende bilder er på vei til å bli*, og hva de *har mistet* i å bli digitale (Rodowick, 2007, s. 98).

Det første Rodowick påpeker er at skillet mellom digitale opptak og analoge opptak er uklart av tre grunner. For det første på grunn av spørsmålet om hvorvidt datamaskinen er et medium eller ikke, og om hvorvidt man kan lage kunst av digitalisert informasjon (Rodowick, 2007, s. 100). For det andre er det på grunn av paradokset han kaller *perseptiv realisme*, som omhandler det at han synes det er rart at innovasjonsdrivet bak digitale bilder (som i utgangspunktet skal være noe helt nytt og friskt), alltid har vært drevet av å ligne virkeligheten mest mulig. Her er det viktig å presisere det at Rodowick mener prosessen bak “å ligne virkeligheten mest mulig” handler om romlig korrespondanse, noe de digitale bildene klarer til en viss grad. Et perseptuelt realistisk bilde er et som strukturelt korresponderer til tilskuerens audiovisuelle erfaring av tredimensjonelle rom. Da handler det kun om at man anser at fotografiets fremste styrke handler om romlig likhet, noe Rodowick mener er feil. Grafikere lager rom som appellerer til våre perseptuelle og kognitive normer for forståelse av et representert rom, ikke til en ordinær romfølelse av verden og aktuelle hendelser som finner sted i den (Rodowick, 2007, s. 103). For digitale bilder korresponderer ikke til en fysisk verden, men til vår mentale og psykologiske realismeoppfattelse. Altså til de kognitive mekanismene som vi bruker for å forstå romlighet, som for eksempel oppfattelsen av gravitasjon og friksjon. Bilder i det digitale rom bør derfor bli sett på som mer ekspressivt, noe som markerer vendingen tilbake til kunstnerens hånd (Rodowick, 2007, s. 105-106). Rodowick bruker her Lev Manovichs resonnement i boken *The Language of new Media*, spesielt første del av kapitlet som handler om digital filmproduksjon og det historiske bak filmatiske prosesser og teknikker for å lage kunst basert på bevegelse.¹⁸ Manovich prøver etter min mening med dette resonnementet å hente tilbake ideen om filmens indeksikale forhold til virkeligheten, som et teoretisk konsept for ny filmteori. Filmen har ifølge Manovich mistet indeksikal kvalitet fordi kvaliteten har blitt forandret av digitale medier, opptakene refererer ikke lengre direkte til objektet det representerer. Med andre ord er den ”Bazinske æraen” over og vi må nå gå fra å se på filmopptak som hele produktet for en filmatisk opplevelse, til å forstå filmen som et av flere råmaterialer for digital filmproduksjon. Det vil være fordelaktig å gå inn på konseptet om denne forandringen i produksjon for å skape et visst bilde av hva andre teoretikere mener er viktige med den digitale tidsalder. Manovich går så langt som å definere digital filmproduksjon: ”Digital cinema is a particular case of animation that uses live-action footage as one of its many elements” (Manovich, 2010, s. 250).

¹⁸ Første del av dette kapitlet er publisert i antologien *The Film Theory Reader* som jeg bruker som referanse her.

Det er nettopp konseptet om at det vi før så på som film og direkte opptak fra vår verden, nå kun er blitt en av mange elementer i en produksjonsprosess. Manovich kan derfor sies å være en teoretiker som tror på at digitale medier redefinerer filmens indeksikale forhold til virkeligheten. Han skriver at siden vi nå kan ”gå inn i” et tredimensjonalt rom, så er ikke lenger det å se ”flate” bilder på en skjerm det eneste alternativet (Manovich, 2010, s. 246). Det er fordi man med nok tid og penger kan simulere alt på en datamaskin. Å filme fysisk virkelighet er bare en av mange i de digitale mediers råmateriale. For å utforske disse påstandene er han like opptatt som Rodowick i det at man bør gå tilbake i tid for å se hva film i det forrige århundret faktisk var. Han stiller seg slikt sett det samme spørsmålet som Rodowick: Hva *var* film? Manovich er mer opptatt av å stille seg på skuldrene til Christian Metz og hans definisjon av en slags supergenre (noe Rodowick er eksplisitt imot, som jeg diskuterte tidligere). De fleste filmene som lages i dag (dette ble skrevet at Metz på 70-tallet, har en fellesbetegnelse i det at de alle *forteller en historie*, og dermed tilhører de alle den samme genren, en slags supergenre (ibid). Manovich legger til at Metz ikke var like opptatt av å nevne at filmer er *live-action films* fordi det var på denne tiden helt åpenbart at filmer utelukkende var produkt av vår virkelige verden. Han innrømmer altså at supergenren er *forandret*, men er etter min mening ikke like skeptisk til å bruke en så omfattende betegnelse på filmen som Rodowick, noe jeg skal komme tilbake til litt senere i teksten.

Tradisjonell filmproduksjon består ifølge Metz derfor stort sett av umodifiserte fotografiske opptak av reelle hendelser som tar plass i virkelige, fysiske rom. Selv bak de mest stiliserte filmene kan vi se oppriktigheten, steriliteten og banaliteten i tidlig filmproduksjon. Uansett hvor komplekse de stilistiske innovasjonene er, så har alltid film hatt sitt materielle rotfeste i virkeligheten. Film er derfor den indeksikale kunstart, film er et forsøk på å lage kunst av fotavtrykket (ibid). Hva skjer så med denne indeksikaliteten når det nå er mulig å simulere hele fotografiske scener på en datamaskin uten at man faktisk bruker ”film”? Betydningen av disse forandringene er viktig for Manovich og spesielt hans premiss om at vi nå ser en tilbakevending til manuelle ”håndlagde” filmer i digital produksjon, slik som i den før-filmiske tiden på slutten av 1800-tallet. Her ble bilder både håndlagde og håndmalte. Det var ikke før på starten av 1900-tallet at filmen begynte å definere seg selv som kun et opptaksmedium og delegerte derfor disse håndteknikkene til *animasjon*. Nå som filmen trer inn i den digitale tidsalder begynner disse teknikkene å bli vanlige i filmproduksjon, og derfor kan ikke lenger animasjon skilles tydelig fra ”film” (Manovich, 2010, s. 246). Manovich vil prøve å definere digital film ved å trekke inn ulike vanlige egenskaper og metaforer fra grensesnittet til dataprogrammer som nå erstatter tradisjonell filmteknologi. For å definere digital film vil han

altså kartlegge det han kaller for ”a brief archeology of moving images”. Før filmen klarte å lage kunst av bevegelse, å lage en overbevisende illusjon av dynamisk virkelighet, måtte den skille seg med noen før-filmiske teknikker. Disse teknikkene var blant annet avhengige av håndmalte eller håndtegnede bilder (Manovich, 2010, s. 247). Magic lantern-slides var malte frem til 1850 og bilder som ble brukt i en rekke fremvisningsapparat var også av manuelt arbeid.¹⁹

Et annet viktig poeng er at i den før-filmiske perioden var det bevegende elementet i filmen visuelt adskilt fra den statiske bakgrunnen. Bevegelsen var ikke særlig varierende og påvirket kun en klart definert figur isteden for hele bildet som sådan (ibid). For når tradisjonell filmproduksjon vokste frem så eliminerte den skillet mellom rom og bevegelsen i dette rommet. De tidlige opptakene var derfor ofte av for eksempel en sprettende ball eller lignende objekter. Når filmens ulike virkemidler ble etablert som en teknologi brukte man ikke lenger de produksjons- og fremvisningsteknologiene som definerte den før-filmiske perioden. Alt som karakteriserte denne virksomheten – manuelt arbeid, spesielt håndlagde bilder – ble delegert til det Manovich kaller filmens slektning, dens supplement og skygge, nemlig animasjon (Manovich, 2010, s. 248). Den nye animasjonen ble med andre ord et ”arkiv” for tidligere filmteknikker som den nye filmproduksjonen kvittet seg med. Forskjellen mellom animasjon og ny filmproduksjon ble derfor et definerende element for ”filmen” som ble produsert i store deler av 1900-tallet. Animasjon viser sin ”uekte” natur ved å vise til sine bilder som representasjoner (ibid). Dens visuelle språk ligner altså mer på det grafiske enn det fotografiske. I kontrast til dette jobbet den tradisjonelle filmproduksjonen vi kjenner nå iherdig med å skjule sine spor av den faktiske produksjonsprosessen som inkluderte enhver indikasjon på at bildene vi ble vist ble konstruert isteden for ren registrering gjennom et fotografisk opptaksapparat. Denne typen filmproduksjon impliserte derfor at å filme en hendelse nå handlet om å fotografere hva som utspilte seg foran kameraet: ”Rather than creating the ”never was” of special effects” (ibid). Ifølge Manovich ville derfor ulike praktikanter innen den tradisjonelle filmvirksomheten ofte fortelle deg at spesialeffekter som blåskjermfotografi, optiske illusjoner og andre teknikker som gir filmskaperen muligheten til å konstruere bevegende bilder, tilhøre virksomhetens periferi, og var ikke en sentral del av den. Det er ikke før rundt 1900-tallet og skiftingen til digital produksjon at disse marginaliserte teknikkene igjen spiller en sentral rolle, og dette blir Manovichs hovedpoeng. Filmproduksjon som helhet er blitt forandret ved at mange blockbustere nå er drevet av lignende spesialeffekter som vi så i den pre-filmiske perioden.²⁰

¹⁹ Phenakistiscope, Thaumatrope, The Zootrope, The Praxinoscope, The Choreutoscope.

²⁰ Han snakker i hovedsak om Hollywoodfilmer.

Manovich legger her spesielt vekt på fire digitale produksjonsprinsipp som har endret selve virksomheten av det å produsere en film. For det første så er det slik at isteden for å filme fysisk virkelighet, så er det nå mulig å generere scener som filmatisk like ved hjelp av 3D-animasjon (Manovich, 2010, s. 249). For det andre, når opptak fra virkeligheten først er digitalisert, mister opptakene sitt indeksikale forhold til virkeligheten. En datamaskin skiller ikke mellom bilder produsert gjennom en fotografisk linse og bilder lagd i et dataprogram, siden alle er skapt fra samme materie, nemlig piksler. Piksler er videre også formbare, uavhengig av hvor de er produsert. Dermed er opptak fra virkeligheten redusert til et hvilket som helst digitalt tegn, noe som utgjør liten forskjell til bilder lagd på en datamaskin. For det tredje er det slik at man nå har muligheten til å bruke virkelige opptak som kun et råmateriale i videre arbeid med komponering, animasjon og grafisk databehandling. Resultatet blir at selv om man opprettholder en viss visuell realisme i den fotografiske prosessen, tilegner filmen seg det Manovich kaller en *plastisitet* eller formbarhet som før kun var mulig i maleri eller animasjon. Manovich bruker introduksjonsscenen i *Forrest Gump* (1994) for å underbygge dette argumentet. Her følger vi en usedvanlig lang og kompleks flyvning av en fjær. For å lage denne scenen ble fjæren filmet mot en blå bakgrunn i forskjellige posisjoner. Dette ble igjen animert og sammensatt mot opptak av et landskap. Resultatet er ifølge Manovich en ny form for realisme som han beskriver som "something which looks exactly as if it could have happened, although it really could not" (ibid). Det siste prinsippet går ut på at man i tradisjonell filmproduksjon kunne skille mellom redigering og spesialeffekter som to separate aktiviteter. Datamaskinen bryter ned disse skillene ifølge Manovich. Manipulasjonen av enkeltbilder i et dataprogram blir like lett som å arrangere bildesekvenser i tid. Med andre ord så er altså opptak fra virkeligheten kun et råmateriale som blir manipulert for hånd, animert og kombinert med 3D-generert materiale og til slutt "malt" over digitalt. Sluttproduktet er konstruert av forskjellige elementer og alle elementene er enten lagd fra bunnen av, eller modifisert for hånd.

Jeg refererte før til Manovichs definisjon av digital film og først nå ser vi at det handler om et skifte fra virkelige opptak til animasjon som igjen bruker disse opptakene som en av flere elementer. Kall det gjerne en *filmisk forskyvning* av beskjeftigelsen med ulike former for elementer som bygger filmens "skjelett". For det Manovich vil frem til ved å kartlegge dette historiske perspektivet i filmens utvikling, er å illustrere at denne håndkonstruksjonen og animasjon av bilder vi ser i den før-filmiske perioden, gjenoppstår som den digitale filmproduksjonens fundament.

Videre er Manovich opptatt av å trekke en linje mellom digital filmproduksjon og maleri. Digitale bilders iboende kvalitet omhandler dens redigerbare natur (Manovich, 2010, s.

250). De kan forandres og manipuleres av databaserte verktøy som handler om å *transformere, kombinere, forandre* og *analysere* bilder som er like essensielle for den digitale kunstneren som det er for maleren. Å håndtere digitaliserte filmbilder er for Manovich den mest ekstreme formen for digital filmproduksjon. Isteden for å være låst i det fotografiske, åpner filmen seg opp mot det maleriske, noe som igjen er det mest åpenbare eksemplet som legitimerer Manovichs påstand om filmens tilbaketrekning til 1800-tallets animasjonsmessige opphav. Et poeng som det blir viktig for Manovich å legge frem (for å bevise at dette ikke kun er en bevegelse over i et ”dårlig omdømme” for filmens evne til å være virkelighetsformidler) er at vi kanskje ser på digitalisering som *automasjon*, men det motsatte er tilfellet her. Hva som før var automatisk filmet av et kamera er nå blitt malt, et bilde av gangen (Manovich, 2010, s. 251).

Manovich er åpenbart mer positiv til det digitale enn Rodowick. Igjen er det viktig å presisere viktigheten av å lese teoretikeren i lys av hvilken retningen hun eller han identifiserer seg med, i tillegg til å legge betydelig vekt på vedkommendes mål med resonnementet. Først og fremst kan det argumenteres for at Manovichs mål handler om å definere den *digitale*, mens Rodowick er mer opptatt av å finne ut av *hva som gikk tapt i det film ble digitalt*. Manovich forteller eksplisitt at definisjonen av supergenren ikke lenger kan brukes på digital film, men den kan *forandres* slik at den blir brukbar. Slikt sett kan det sies at Manovich er mer åpen for denne samlebetegnelsen av *visuell representasjon* som Rodowick er så eksplisitt kritisk til. Det er for Rodowick ingen tvil om at det finnes store likheter mellom digitale og analoge bilder, men dette er slik jeg tolker det, ikke intensjonen med hans bok. Han er litt mer skeptisk enn andre nyere teoretikere som mener digital fotografi kan ses på som en *videreutvikling* av analoge bilder, som igjen kan ses på samme linje som andre innovasjoner innen bildeproduksjon.²¹ For Rodowick er det snarere mer viktig å presisere at hvis man skal forstå det nye eller spesielle ved digitale bilder er man nødt til å forstå hvordan de relaterer seg til det analoge, *samtidig* som man anerkjenner at digitale bilder ikke er *bilder* i ordets rette forstand. Det første steget for Rodowick er å undersøke hvorfor digitale bilder streber etter å være helt identisk med et annet medium. En av grunnene til at dette er tilfelle, er at det fortsatt finnes en stor kulturell og estetisk verdi i det fotografiske. En mer spennende vinkling for Rodowick er heller å antyde at digital og analog bildeprosessering er to helt forskjellige ting. Digital kode er ikke analog i det at den produserer en *isomorf* ekvivalent, men en matematisk ekvivalent av dens subjekt (Rodowick, 2007, s. 112). Den matematiske ekvivalenten er videre bare lesbar av maskiner, det finnes ingen databasert prosess som kan omtales som persepsjon, kodene er

²¹ Utviklingen av forskjellige linser, rask og treig lukkertid osv.

avhengige av et oversettelsesverktøy, eller nærmere sagt et grensesnitt. Rodowick vil på bakgrunn av dette illustrere hvordan man kan gå to forskjellige veier. Å skille mellom det digitale og det analoge, som noen teoretikere gjør, og å koble de to sammen. Rodowick er opptatt av en gylden middelvei. Han forklarer at et digitalt opptak inneholder en *konvertering* fra analog til digital (linsen tilfører analog informasjon som gjøres om til digitale signaler på en digital skjerm). Dette gjøres for å bli menneskelig perseptuelt, som impliserer at det er noe grunnleggende menneskelig i en analog prosess, kameralinsen er i sin mest elementære form et *filmøye* (ibid). Dette er ifølge Rodowick grunnen til at digitale prosesser aldri vil kunne erstatte analogi fullstendig. De to sidene må finne en slags symbiose med hverandre fordi digital informasjon krever et analogt grensesnitt som kan reprodusere kvalitetene analog persepsjon innehar. Samtidig indikerer dette at siden vi er avhengige av et konverteringsverktøy, finnes det en forskjell mellom det digitale og analoge som det er verdt å fokusere på, for å forstå hvor det digitale er på vei. Som jeg nevnte tidligere er et karakteristisk trekk ved den analoge kausaliteten nettopp det at selve prosessen i opptaket er sammenhengende i tid og rom fordi det står i et isomorfisk forhold til sin opptakskilde, og de to er derfor udelelig og gjensidig avhengige av hverandre. Rodowick presenterer konseptet om isomorfisme for å kunne bruke det her som et argumentativt verktøy for å skille analoge og digitale bilder. Rodowick nevner dette konseptet fordi han mener flere teoretikere i senere tid har prøvd å presse ned en definisjon av det digitale over det analoge, men han mener at det isomorfe forholdet i analog bildeprosessering, er brutt i det digitale. Det befinner seg altså en separasjon mellom det som filmes, altså subjektet, og det som lagres som filmisk materiell (Rodowick, 2007, 113-114). Det finnes ingen isomorf, eller identisk ekvivalent i den digitale produksjonen, digital informasjon er i sin natur symbolsk, og har ingen ekvivalent i tid og rom, og det er nettopp dette som ifølge Rodowick er den største forskjellen mellom det analoge og det digitale. Digitale opptak i seg selv kan kun produsere *symbolsk notasjon*, og kan lett bli manipulert som notasjon.²² Analoge opptaksverktøy reproduserer et lyssignal som er romlig isomorfisk med opptakskilden. Vi snakker her om at det som befinner seg foran kameraet alltid vil være i et *samsvar* med den informasjonen som går gjennom linsen. Dette er en handling som innbefatter et temporalt kontinuerlig forhold, mens konvertering fra analoge til digitale signaler, krever en omgjøring fra opptakskilden til en notasjon som kun er lesbar av en datamaskin der hverken romlig eller temporal kontinuitet opprettholdes (Rodowick, 2007, s. 114). Det er nettopp av denne grunnen Rodowick bruker

²² Det er verdt å merke seg her at Rodowick ikke har et spesielt negativt syn på manipulasjon, han ser heller på det som grunnleggende bestanddel i den digitale prosessen, gjerne som en interaktiv del.

mye av tiden på å forklare *hva film var*. Konseptet om isomorfisk og temporalt forhold bruker han for å forklare hva digital film *ikke er*.

Et analogt bilde fanger “blokker” av tid eller *varighet* i et kontinuerlig og kausalt forhold med virkeligheten, som påvirker fysisk forandring i det gitte mediet, noe det digitale ikke gjør. Vi har denne forståelsen av fotografiet på grunn av den kulturelle forståelsen vi har av bilder forteller Rodowick (Rodowick, 2007, s. 117). Oppfattelsen av at et bilde er kontinuerlig i tid er noe som nå har forandret seg. Digitale bilder involverer en usammenhengende prosess bestående av å oversette til symbol som til sist har endret den *indeksikale oppfattelsen* bak fotografi (ibid). Som Rodowick sier det:

Here the logic through which indexicality is effected changes fundamentally. Digital capture involves a discontinuous process of transcoding: converting a nonquantifiable image into an abstract or mathematical notation (ibid).

Det viktigste for Rodowick her er å bevise at digital opptak blir til *informasjon*. Når rom blir til informasjon så vil ikke informasjon være preservert i analoge opptak, men heller ønsker informasjonen å bli manipulert, den overgir seg til høyere ontologier (Rodowick, 2007, s. 118). Rodowick vender tilbake til C. S. Pierces tegnsystem for å forklare film, men denne gangen er fokuset skiftet fra det indeksikale til det symbolske. Digital film er først og fremst tegn, summen av nuller og ettall lagret i en virtuell database. Det er ikke før man bruker et grensesnitt at tallene igjen blir bevegende bilder. Et digitalt fotoapparat er i utgangspunktet ikke et fotografisk verktøy, det er en datamaskin med en linse som tilfører den informasjon (Rodowick, 2007, s. 120-121). Derfor vil ifølge Rodowick forskjellene mellom digitale skjermer, og datamaskiner begynne å forsvinne, og til syvende og sist er alt en datamaskin.²³ Det nåværende bildet er derfor sterkt knyttet til datamaskinen og kan ikke skilles fra den. Det beholdes et ideal om fotografisk eller kinematografisk uttrykk, men strukturen er symbolsk og dens former for prosess er databasert (Rodowick, 2007, s. 125). Konseptet om *perseptiv realisme* gjør at det digitale bildet beholder ideen om “bilde”, “skjerm”, “tid og rom”, “bevegelse” slik at det opprettholdes et forståelig “språk” i digital kommunikasjon.

Det er derfor helt avgjørende for Rodowick å presentere argumentet om at hvis vi skal nærme oss en forståelse av hva det filmiske bildet betyr for oss i dag, er vi nødt til å anerkjenne at bildet vi ser på, faktisk ikke er et bilde, men informasjon. Dessuten har informasjon et helt annet mål enn analoge bilder, digital informasjon ønsker kvantifisering av alle verdier (ibid).

²³ Kanskje i enda større grad i dag når alt er blitt “smart”.

Digital informasjons aller viktigste automatiske prosess omhandler det å simulere gjennom kalkulasjon. På grunn av dette er Rodowick klar for å konkludere med at datamaskinen ikke er et medium fordi den ikke har det han kaller en *uniqueness* (som jeg velger å tolke som et slags karakteristisk grunnlag). Likevel er han mer opptatt av å frigjøre digitale medier fra gammel forståelse av både film, foto, og hva et medium består av, for å definere et nytt konseptuelt rammeverk for digitale bilder. Dette gjør han ved å gå dypere inn i hva *algoritmer* har å si for vår forståelse av digitale prosesser. Han mener at algoritmer kan gi oss nye begrep for å forstå automatiske prosesser, og her bruker han mye av hva Manovich har sagt om feltet. Spesielt hans definisjon av “operations”, og at de refererer til de grunnleggende kreative funksjonene som er gjort mulig av informasjonsprosessering (Rodowick, 2007, s. 128). Det handler altså om et sett av prosesser som underbygger forskjellige typer programvare. For eksempel ”klipp- og lim”, ”kopier” og ”slett”. På tross av dette mener Rodowick at en datamaskin er et medium fordi alle dens automatiske krefter er hentet fra separasjonen mellom opptakskilden og det som blir lagret i mediet. Denne separasjonen gjør interaktiv manipulasjon mulig, noe som er nytt for kreativ bildebehandling (Rodowick, 2007, s. 129). Manipulasjon gjør derfor at videobildet ikke eksisterer som sådan. Det har mistet sin ontologiske identitet, det er nå bare elektroniske signaler vist på en digital skjerm (Rodowick, 2007, s. 131). Videre er ikke et digitalt bilde det samme fordi skjermen er ikke stand til å avslutte sin strøm av informasjon, informasjonen “bildet” gir er evigvarende, aldri absolutt (Rodowick, 2007, s. 133). Denne overgangen markerer derfor det siste steget i en virtuell evolusjon ifølge Rodowick. Filmens informasjon var først kommunisert gjennom lys, videoen endret dette til modulert signal, og dagens bilder er blitt digital informasjon. Det er ideen om at bildet er i stadig forandring som blir viktig for mitt resonnement. Siden forandringen skjer så ofte som den gjør, kreves teoretisering og diskusjon for å kartlegge forskjellige diskursive rammeverk passende for bildets status som artefakt i tiden.

Rodowick mener at vi lever i en tid hvor fotografi og film er blitt noe mer enn seg selv og mot slutten av sitt resonnement mener han at det finnes to veier filmens virtuelle liv kan utvikle seg. Den første omhandler bilder som informasjon. Rodowick mener det er rart noen ser på fotografi som sannhetsbevis, da det åpenbart har dokumentariske krefter, men dette er noe helt annet. Fremstillinger, det være fotografiske, maleriske eller auditive, kan ikke dømmes for å være sannferdige siden et fotografi hverken forteller sannhet eller løgn. Det eneste den gjør er å registrere automatisk det som skjer foran linsen (Rodowick, 2007, s. 145). Fotografiske bevis, som alt annet bevis, står aldri alene, de krever bekreftelse fra andre kilder. Slikt sett er fotografi mer som et argument i en større diskusjon. Mange som tar bilder i dag ser fortsatt på

digitalkameraet som et fotoapparat, mens det egentlig er et verktøy som overfører bilder til informasjon. Ifølge Rodowick vil man da forsterke makten de har som kommunikasjon, en prosess som bare er begrenset av lagringsplass (Rodowick, 2007, s. 147). Han utdyper her en konsekvens av økningen digital bildetakning kan ha. Vi blir slikt sett et kollektivt lag som fotograferer for å fordype andre i våre personlige liv. Bilder blir oftere behandlet som informasjon som skal arkiveres, kvantifiseres og sorteres. Dette er nok ikke slik Barthes så for seg at bildet skulle bli, siden han var interessert i det fenomenologisk personlige uttrykket bildet kunne by på. Nå er bildet blitt en kollektiv affære og det er noe Rodowick ser positivt på. Hadde det ikke vært for at bilder i dag blir sett på som informasjon (og derfor kan deles med andre i en ekstrem fart), hadde vi aldri kunnet avdekke de grusomme hendelsene i Abu Ghraib. Når bilder er blitt symbolske i sin natur, så provoserer de til en sunn diskurs om pålitelighet og sannhet verden over (Rodowick, 2007, s. 149).

På den andre siden mener Rodowick at det digitale bildet også har en fremtid innenfor kunsthvervet, og det er her jeg mener Rodowick kommer med noen av sine viktigste poeng. Kunstfotografens arbeid fortsetter selvfølgelig, selv om mørkerommet må gi vei for Photoshop, men hva skjer med fotografen når fotografiet blir noe annet? Før, når fotografi virkelig var nytt, så markerte kunstnerne seg ved å være fotografer i det at de søkte *en ny og egen livsstil*, en egen eksistens.²⁴ Det å søke etter et godt motiv var på en måte å bli en eventyrlysten omreisende. Den økende tilgjengeligheten av elektroniske bilder og muligheten datamaskinen har til å simulere forskjellige apparat og grensesnitt har frigjort linsen fra forskjellige apparat. Derfor har fotografen blitt en kunstner som ikke lenger forplikter seg til et enkelt redskap, men kan dra nytte av flere i samme kunstverk. Det singulære blir mangeartet, isteden for å jobbe med et enkelt bilde kan hun eller han jobbe med “intervallene” mellom dem. Det individuelle blir et enkelt element i en hybridsituasjon (Rodowick, 2007, s. 151). Dessuten vil det også finnes nye rom for analog film på museer og kunstgalleri, slik vinylen ble en del av mikskulturen på 80-tallet.

Til gjengjeld motiveres denne kunsthvervet ifølge Rodowick av hverdagen vi er i ferd med å se. Når vi lever i en hverdag som stadig er mer opptatt av informasjonsprosessering så ønsker vi oss et medium som kan gi oss et inntrykk av *varighet* og uavbrutt kontinuerlig tid bare analog film er i stand til å vise oss. Et av de siste viktige spørsmålene Rodowick stiller i sitt resonnement omhandler hvorfor digitale bilder ikke er i stand til å uttrykke varighet og tid slik som analoge bilder kommuniserer så lett. Et enkelt svar er å hevde at digitale filmer ikke

²⁴ Eadweard Muybridge, Edward Steichen, Alfred Stieglitz for å nevne noen.

er sammenhengende tagninger. De er proppfulle av hva han kaller “digitale hendelser” satt sammen til en montasje (Rodowick, 2007, s. 165). Å forstå hva en digital hendelse er, er ifølge Rodowick nøkkelen til å se hvor filmens virtuelle liv vil fortsette. Kort sagt handler dette konseptet om alle de forandringene som gjøres i det filmiske bildet eller på lydsporet i en gitt film. Digital film inneholder ikke opptak, men digitalt “flytende” hendelser som kan manipuleres og som aldri er fastsatt. Analoge opptak er urokkelige og er festet via et forhold til en varighet i det rommet opptaket ble spilt inn i. En annen viktig grunn til at digitale filmer ikke klarer å uttrykke varighet handler om at separasjonen mellom opptakskilden og det som blir lagret på et minnekort – prosessen i konverteringen fra lys til kode – løser opp sammenhengen som fant sted i den førfilmiske hendelsen, slik som beskrevet tidligere. Det finnes derfor ikke kontinuitet i tid, rom og bevegelse i digital film ifølge Rodowick. Det isomorfe forholdet er brutt.

Rodowick vil bevise at digital informasjon uttrykker en helt annen vilje til makt i relasjon med verden. For hvorfor finner vi dette skillet i vårt århundre? Rodowick mener det illustrerer en tilbaketrekning fra det å utforske den fysiske verden og de materielle strukturene i hverdagen, slik som man gjorde i industrialiseringen av verden hvor fotografiet ble viktig, til å heller være opptatt av den motsatte siden, nemlig å tøyne ut grensene for hva vi ser på som imaginært og en ny form for sosialt liv (Rodowick, 2007, s. 174-175). Foran den digitale skjermen er vi hverken dårligere eller bedre, men vi uttrykker en vilje til å kontrollere informasjon og å forme denne informasjonen selv, i større grad enn før. En ny måte å leve på krever derfor ifølge Rodowick en ny generasjon filosofer, fordi filmens uttrykksmåter har endret seg kraftig. Her dukker intensjonen med boken opp i sin klareste form. Han vil stimulere til debatt (noe denne boken virkelig har gjort i ettertid) ved å foreslå at siden vi er inne i en tid hvor teknologisk utvikling går raskere og raskere, er vi nødt til å *teoretisere* rundt fenomenene som omgir oss. Rodowick viser gjennom store deler av boken at han er svært opptatt av den fenomenologiske delen av filmteori og hans meninger kan sies å være inspirert av en slags kontinentalfilosofisk retning, spesielt når han uttrykker så mye beundring for Stanley Cavells syn på filmmediet. Det samme gjelder for såvidt også for hans inspirasjon fra skikkelser som Immanuel Kant, Roland Barthes og Sigfried Kracauer for å nevne noen.

Rodowick uttrykker etter min mening en sunn skepsis mot å overse forskjellene i “den digitale vendingen”. En av de viktigste delene ved hans resonnement, og som delvis plasserer han som teoretiker, er hans fenomenologiske vending mot å se på hvilke endringer digitale medier uttrykker med tanke på vårt eget liv og vårt tankesett. Vi er interessert i hva film er som teoretikere, men vi er mer opptatt av hva vi ser oss selv bli i møtet med filmopplevelsen

(Rodowick, 2007, 73). Rodowick oppfordrer ofte i denne boken til å vende tilbake til klassisk filmteori som et område med meninger og tanker som kanskje kan brukes på nytt i den nye mediehverdagen. Tidlig filmteori var også svært opptatt av fenomenologi og hvilke måter fotografi og film oppfordrer til selvgranskelse (Rodowick, 2007, s. 75). Rodowick spør derfor hvorfor og hvordan de nye mediene oppfordrer til eksistensielle spørsmål og om hvilket forhold “jeg-et” har til verden. Han referer til Sigfried Kracauer som mener at den sanselige utforskningen som vi finner i film oppfordrer til en slags intern granskning av “jeg-et”. Deres empiriske form, at den hele tiden er opptatt av ting i seg selv, i deres varighet, oppfordrer til innholdsrike fenomenologiske undersøkelser, ikke bare av ting, men av oss selv i vår fenomenologiske aktivitet som tilskuere. Rodowick er altså svært opptatt av hvilken rolle filmen kan spille som et fenomenologisk verktøy, noe som vi har sett kan overføres til digital film i tillegg. Rodowick påpeker videre at grunnen til at Kracauer var fenomenologisk innstilt handler om at man på 50-tallet, på grunn av endringen i modernismens eksistensielle vilkår, dannet nye måter å utvikle seg på (Rodowick, 2007, s. 76). Rodowick snakker om fenomenologiens “Lebenswelt” når han forklarer at det finnes en global samling av alle hendelser, handlinger, aktiviteter og hverdagslige livsbetingelser som overvinnes subjektivitet og begrensningen hvert menneske har når det kommer til innhenting av informasjon om verden (Rodowick, 2007, s. 77).

Kunstens diskusjon danner for Rodowick en egenverdi i det at han er ikke interessert i forskningsfunnet, eller diskusjonen av hva kunst består av i et gitt medium, men istedet den pågående debatten om at vi *ikke kan vite hva* et maleri eller et fotografi er. Det er dette som virkelig gir disiplinen detaljert og fruktbar viten. Rodowicks fenomenologiske side henger dypt sammen med hvordan modernismediskusjonen innen en gitt disiplin fungerer. Siden mediet alltid er i utvikling, er vi avhengige av å *teoretisere* rundt den. Ikke for å finne frem til det endelige svaret, men for å skape egenverdi i det å anerkjenne at vi aldri kommer til å kunne slå to streker under svaret om hva et medium består av i sin mest essensielle form. Det er nettopp dette Rodowick mener med at filmen er, og alltid har vært et medium “uten” substans, den er og forblir virtuell og flytende. Etersom våre interesser og moralske verdier endrer seg, endrer også måten vi uttrykker oss.

La meg presisere noen hovedargument som jeg vil ta med meg videre i resonnementet. Ved hjelp fra Rodowick kan vi argumentere for at siden både teknologi, uttrykksmåter, levevilkår og ikke minst etiske retningslinjer endrer seg med tiden, er vi nødt til å *teoretisere* rundt hva mediene uttrykker. Rodowick nevner aldri eksplisitt at han ønsker én type teoretisering, men vi kan også nå fastslå at det faktisk er en side av teori han ønsker mer enn

andre. Den teorien som den pragmatiske diskusjonsarenaen kan sies å være (som på ulike måter kan ses på som det Rodowick ikke er positiv til), er også en form for teoretisering.²⁵ Det er en form for teoretisering som tar utgangspunkt i – slik vi har sett med Carroll – at det først og fremst er *bruken* av mediet som gir den mening, ikke en iboende egenskap. Det er en slags ”fra bunnen av og opp” teoretisering som baserer seg på mediets konkrete bruksområder og konkrete eksempler. På den andre siden er Rodowick mer opptatt av en slags *metadiskusjon* som ikke tar lett på de aller mest elementære spørsmålene om hva et medium er.²⁶ Det er ikke dermed sagt at han vil tilbake til den psykoanalytiske “Grand Theory-tradisjonen”, som det kanskje kan virke som til tider, men heller en slags skeptisk influert metadiskusjon om hva som faktisk skiller det analoge fra det digitale. Dette er et veldig viktig konsept for denne diskusjonen og noe det blir viktig å ha i bakhodet når teoriene nedenfor skal diskuteres. Som Rodowick har gjort i denne boken, og som jeg har kommet med eksempler fra ovenfor, bruker han eldre teori fra både Christian Metz, Sigfried Kracauer og ikke minst Stanley Cavell for å resonnerer seg frem til sine svar. Han har en bred teoretisk innfallsvinkel, noe som er et premiss for at han skal forklare virtualitetskonseptet. For at han skal klare å finne elementære forskjeller i det analoge og digitale, er han avhengig av å finne ut hva som er blitt sagt om det analoge mediet. Han tar selvfølgelig et utvalg, men dette illustrerer et eksempel i det å ha et historisk blikk av hva konsept om film var før, hvordan det har utviklet seg, og hva den er i dagens samfunn. La meg avslutte med et sitat jeg mener er illustrerende for hans meninger om film, i tillegg noe som kommer til være viktig videre i dette prosjektet:

What characterizes a medium as modern is our awareness that it occupies a continuous state of self-transformation and inventions that runs ahead of our perceptions and ideas (...), a medium is always plural, and never singular. It should not be simply identified with a substance or material, and it's creative manifestations vary over time (Rodowick, 2007, s. 84).

Det er akkurat denne ideen som blir bærende for de neste kapitlene i denne oppgaven. Vi skal slikt sett endre fokus fra å utforske *hva film er* til å en forståelse av at filmen alltid er i en slags kontinuerlig forandring på to nivå. Først og fremst filmen som er fysisk aktefakt, men også vår forståelse av hva som menes med betydningen av ordet ”film”, fordi det vil endre seg i tråd med tiden. Dette kapitlet er slikt sett brukt for å skape et rammeverk rundt denne tosidige forståelsen av filmen.

²⁵ Noël Carroll og David Bordwell kan sies å være inspirert av en pragmatisk rettet teoretisering

²⁶ I tiden etter denne boken skal det også presiseres at disse diskusjonene har floreret mye mer enn før Rodowick skrev den

Kapittel 2 – Produksjonsteori

Produksjonsteori innenfor dokumentarfilm kan betegnes som teori etablert og diskutert av aktører som på samme tid skrev om og var involvert i dokumentarfilmens utvikling. Produksjonsteori er viktig i denne sammenheng for å skille mellom teoretikere fra en akademisk sfære og praktikere som var ivrige til å diskutere mediet offentlig. Det overhengende spørsmålet i mitt prosjekt er som sagt å undersøke hvilke diskursive egenskaper ulike teoretikere – fra ulike tider, tradisjoner og vitenskapelige paradigmer – tar i bruk når de diskuterer dokumentarfilm i ulike settinger. De skal med andre ord i utgangspunktet behandles for seg selv og vurderes på egne premiss i forhold til de spørsmålene jeg stilte i introduksjonskapittelet. Teorier skal sammenlignes for å finne likheter og forskjeller i motiv, diskursive rammeverk, hvilke inspirasjonskilder de har og ikke minst forskjellen i hva de mener dokumentarfilmteori- og praksis burde bestå av.

Dokumentarfilmen som et utilitaristisk verktøy i offentlighetens tjeneste

Rodowicks sitat om at et mediums definisjon alltid er i konstant forandring illustreres ved en gjennomgang av to viktige praktikere som har ment ulike ting om dokumentarfilmen som form. Først ut er dokumentarfilmskaperen John Griersons viktigste resonnement om dokumentarfilmen. Måten vi ser på dokumentarfilm i dag kan på mange måter krediteres Grierson og hans generelt aksepterte setning om den: “A creative treatment of actuality” (Hardy, 1979, s. 11).²⁷ Det er ikke akkurat noe nytt at en oppgave om dokumentarfilmteoriens historie tar for seg hva Grierson mente i sin tid, men jeg velger å trekke ham inn her fordi han illustrerer min problemstilling så godt at det ville vært urettferdig å velge noen andre. Grierson og hans virke skulle se lyset på starten av 30-tallet i Storbritannia og bre seg utover store deler av verdens filmvirksomhet. Han har hatt en så stor innflytelse på utviklingen av dokumentarfilmen som form at han på flere områder vil være til stor nytte i dette resonnementet. Han har skrevet mange artikler for aviser i store deler av verden, men denne oppgaven vil fokusere på hans tidlige tekster i *Cinema Quarterly* som er gjengitt i boken *Grierson on Documentary*. Introduksjonen er skrevet av Forsynth Hardy og vi skal først gjennomgå noen poeng i denne artikkelen for å få en viss oversikt over hvem Grierson var og hva han var opptatt av i sin samtid. Å bruke filmmediet som en sosial kommentar ble for Grierson det viktigste ved hans praksis (Hardy, 1979, s. 11). Han ville nå ut til folket for å influere den offentlige mening.

²⁷ Omtalen jeg bruker om John Grierson i denne teksten er hentet fra introduksjonen i *Grierson on Documentary* skrevet av Forsynth Hardy i 1979

Drifters (1939) var hans første film som han antakelig også var mest involvert i.²⁸ Med hjelp fra Stephen Tallents skulle Grierson rekruttere nye unge filmskapere til sin bevegelse. Dette var filmskapere som var tiltrukket av potensialet i en ny filmkunst, og som var oppmerksomme på at denne kunsten kunne bli brukt i offentlighetens tjeneste (Hardy, 1970, s. 12). Grierson produserte flere filmer enn *Drifters* men han ble etter hvert mer opptatt av å lære bort til en ny generasjon filmskapere. Disse var ikke bare interessert i film, de var i utgangspunktet sosiologer som var bekymret for hvilken retning samfunnet tok (ibid). Griersons viktigste praksis pågikk i flere tiår, og filminteresserte i Storbritannia så det som vanlig å finne flere filmer som tok for seg offentlige problem etter Griersons bevegelse fikk innflytelse. Takket være Grierson var det nå en hel generasjon filmskapere i Storbritannia som var trent i å bruke filmmediet for informasjon og inspirasjon når 2. verdenskrig blusset opp i løpet av 1939 (Hardy, 1979, s. 13).

Så hva mener egentlig Grierson med at dokumentarfilmen bør være en kreativ behandling av virkeligheten? “Den dokumentære ideen” som han kaller den handler om at tilskuere i en kinosal skulle få se hendelsene fra deres tid på lerretet på en slik måte som på den ene siden uttrykker fantasi og kreativitet, og som – nettopp på grunn av det – gir observasjonen av subjektet en mer omfattende skildring enn hva som opprinnelig fant sted (Hardy, 1979, s. 13). Grierson og hans bevegelse var ikke først og fremst opptatt av å lage filmkunst for kunstens egen del, men heller var det en *utilitaristisk* idé som styrte hans tanker om filmen. En idé om å bruke filmen til å granske ideologiske, politiske og/eller klassemessige spørsmål i samfunnet.²⁹

Før vi går løs på hva han mener dokumentarfilm er, så mener jeg det er viktig å se hvilke inspirasjonskilder Grierson hadde. Grierson hadde stor respekt for russisk montasjeteknikk. Han lærte på mange måter hvordan regissører som Sergei Eisenstein brukte filmmediet til å overtale ved hjelp av en slags *symfonisk struktur* og *dynamisk klipping* (Hardy, 1979, s. 11). I teksten “The Russian Example” begynner Grierson med en referanse til Aristoteles som på flere måter oppretter en slag hovedforståelse av hans verdensbilde. Han forteller at staten ifølge Aristoteles er det eneste viktige og mennesket viktigste eiendom (Grierson, 1946, s. 23). Grierson mener at det på denne tiden ble vanlig at kunsten beveget seg bort fra en slik “offentlig inspirert” aristotelisk retning. Flere kunstverk beveger seg oftere bort fra det rent subjektive og personlige opplevelser, til problem som angår den offentlige sfære. Han argumenterer for at fordi Staten nå er blitt større og mer kompleks, finnes det et større behov for å beskrive den (ibid).

²⁸ Opptreter som regissør, fotograf, forfatter, klipper.

²⁹ Og som jeg også vil påpeke: for propaganda

Når det gjelder hvilke russiske regissører Grierson eksplisitt er opptatt av, avfeier han Pudovkin som “Griffith med en revolusjonær vri”, mens Sergei Eisenstein er en annen sak. Eisenstein tror ifølge Grierson på “massen” (Grierson, 1946, s. 24). Han omtaler filmen *The General Line* (1929) som en av de bedre russiske monasjefilmene og spesielt det at Eisenstein ikke er opptatt av å utforske sine subjekt (russiske bønder) på en umoralsk måte. Han prøver altså ikke å kontrollere dem, men heller ser han på deres “fredsdrama” fra et utenforstående perspektiv. Observasjon er et nøkkelbegrep i denne sammenheng som ikke må sammenlignes med hva vi i dag ser på som den observasjonelle dokumentarfilmen.³⁰ Kort fortalt kan vi si at i filmer som *Titticut Follies* (1967) og *Don't Look Back* (1967) oppfører kameraet seg som en slags *flue på veggen* som på ingen måte griper inn i hverdagen til sine subjekt. Alt observeres på denne måten med en viss distanse. *Observasjon* i Griersons vokabular er på den andre siden ikke så opptatt av at alt skulle observeres fra en distanse med en spesiell form for klipping, slik som det kan forekomme i disse filmene. Det viktigste i Eisensteins film slik jeg forstår det, er Griersons hyllest av at man faktisk bruker *subjekt* og kan sette ansikt på hva tiden gjorde med menneskene som levde i den. Bedre inspirasjon for Grierson er kanskje Dovzhenkos film *Earth* (1930) som ifølge Grierson fornyer den “filmatiske energien” som var å finne i tidligere filmer (Grierson, 1946, s. 25). Dovzhenko viser en slags tilstedeværelse og er delaktig i filmbildet ifølge Grierson. I hans omtale av *Earth* er det lett å se at han argumenterer for at film ikke behøver å være melodrama. Her må vi forstå hans posisjon på 40-tallet hvor det etter min forståelse ikke var en like stor diskusjon om hva forskjellen mellom dokumentarfilm og fiksjonsfilm var fordi mediet var så nytt.³¹ Det er nettopp å gi uttrykk for en ny måte å lage film på som Grierson prøver på her. Det ble viktig for han og hans bevegelse å differensiere seg fra de mer fantasifulle melodramaene, for å bli – som Grierson sier selv – mer “ekte”, mer “menneskelig” (Grierson, 1946, s. 26). For Grierson illustrerer *Earth* at “Russian art threatens to leave melodrama and become – probably much too soon from a political point of view – humanist again” (ibid). Det er ifølge Grierson ingen kompleks eller innfløkt tanke bak *Earth* eller bak Dovzhenkos metode, bare en direkte sympati (Grierson, 1946, s. 27-28). En interessant historie Grierson forteller handler om at han en gang møtte en gjeng russiske regissører som på flere måter var uenige i hvilken retning filmmediet burde ta, men som likevel jobbet sammen mot et felles (politisk) mål (Grierson, 1946, s. 25). Dette hadde man ifølge Grierson ikke i Storbritannia. En gruppe regissører som jobbet sammen for et medium som tok opp i seg

³⁰ En av flere moduser som Bill Nichols har utbrodert i boken *Representing Reality*

³¹ Dette står ikke for å implisere at diskusjonen rundt film som medium ikke fantes. For eksempel var det i filmens tidlige år svært viktig for mange å forsvare filmen som en kunstart.

offentlige hendelser som angår samfunnet som helhet. Det vil ifølge Grierson være vanskelig å lage slike filmer som ulike russiske regissører har gjort, men det fantes ifølge han ingen *offentlig tanke* i Storbritannia på denne tiden, ingen oppfordring til å konsentrere seg om de store problemene, noe Grierson ville oppnå med sin bevegelse. På den ene siden henter han inspirasjon fra det rent formale ved russisk montasje, men også det politiske engasjementet. Av Eisenstein lærte han montasjeteknikk som kunne bli brukt for å overtale og av Dovzhenko lærte han en måte å konsentrere seg om subjektet i film for å appellere til folket. Vi skal tilbake til hvilke konkrete følger den russiske inspirasjonen får for hans meninger om dokumentarfilmen litt senere i teksten.

En annen viktig inspirasjonskilde for Grierson er den amerikanske regissøren Robert Flaherty. Grierson mener det er veldig bra at Flaherty kom til England i denne perioden, siden han på flere måter er en god bidragsyter til det han kaller en *naturalist-tradisjon*³² i film (Grierson, 1946, s. 29). Flaherty bruker ifølge Grierson spontanitet til å styre fokuset i sine filmer. Av alle de utenlandske regissørene er Flaherty den som har mest sympati for England ifølge Grierson. En større del av hans karriere gikk med til å utforske det britiske riket (ibid). Grierson omtaler en samtale de en gang hadde om at det finnes noe i det engelske folk som ikke finnes i det amerikanske (siden Flaherty var fra Amerika). Dette er ifølge Grierson nøkkelen til å besvare noen av problemene ved den engelske filmen. Han mente nemlig at det engelske folk var på en desperat søken etter en nasjonal identitet som de er nødt til å takle, for de hadde ikke enda utviklet en autonom stil. Storbritannias regissører imiterer Hollywood ifølge Grierson (Grierson, 1946, s. 30). Han mener det er en mangel på å vise følelser for eget land, en mangel på kunnskap og på en modighet til å bringe landets vakkerhet til filmbildet (ibid). Likevel er Grierson opptatt av å diskutere spørsmålet om det faktisk lar seg gjøre å utforske samfunnet i en vakker setting når de på denne tiden levde i en så vanskelig tid. Han lurte på om det er mulig å romantisere det brutale, og selv om han aldri svarer direkte på dette, så går han videre med å forklare at filmmediet i sin natur insisterer på å være konsentrert rundt det aktuelle fordi det ligger en stor verdi i det å diskutere hva som ligger nærmest oss i tid. Det er her Flaherty kommer inn som viktigste bidragsyter. Han var svært opptatt av det vakre i det naturlige. Det forsikrer oss om at råmaterialet som vi jobber med er materialet som vises på skjermen, ifølge Grierson. Kameraøyet er ifølge Grierson magisk i denne sammenheng. Det kan se tusen ting på tusen plasser, mer enn det menneskelige øyet (ibid). Det magiske i kameraøyet ligger spesielt i

³² Han referer ofte til "natural material" som jeg tolker som opptak som omhandler aktuelle hendelser som finner sted i virkelige omgivelser fra vår verden. Ordet "natural" henter til et filmmateriale som distanseres fra opptak spilt inn i et studio, og som kanskje også – i ordets rette forstand – betyr ute i naturen.

det at den viser det regissøren ikke ser (Grierson, 1946, s. 30-31). Her ser vi umiddelbart en stor enighet med André Bazins forståelse av realisme. Kameraet er for Grierson en oppdager av en ukjent verden. Det finnes vakre øyeblikk som springer ut av de mest ordinære filmaviser. Det er alle de *spontane* bevegelsene som oppfordres av kausalitet i tid og rom som er opphavet til dette (ibid). De gir et stort inntrykk kun fordi de er spontane. Bazin mente ofte at et klipp med en kontinuitet i tid og rom framelsker spontane hendelser som igjen gir et stort inntrykk av realisme.³³ Grierson forteller at hvis vi prøver å forstå filmmediet som russerne, som har klart å bevege massene slik de har gjort – samtidig hvordan de klarer å lage spenning, og hvordan man som regissør skal være oppmerksom på naturlige omgivelser – så har vi ifølge Grierson et formidabelt verktøy som regissører (Grierson, 1946, s. 31).

For å oppsummere mener Grierson at praktikanter skal se til de russiske regissørene for å finne en engelsk filmstil. Russerne har ifølge Grierson jobbet og eksperimentert med sitt materiale, de har formet en rytme i sin montasjeteknikk (Grierson, 1946, s. 33). Det betyr selvfølgelig ikke at Grierson mener de engelske regissørene skal kopiere russerne. Han bruker heller deres fremgangsmåter for å illustrere at de har bygd opp disse formale montasjeteknikkene fordi de mener at deres sosiale situasjon i Russland ikke er akseptabel. Når det gjelder Flaherty så er det viktig for Grierson å understreke at man alltid bør være opptatt av prosessen med å *utforske*, og friheten i det å utforske. Å leve med mennesker lenge nok til å kjenne dem. Man må dessuten ha tilnærming til materialet i det virkelige, ikke til hva man kan oppnå for å virke realistisk i et studio (ibid).

Så hva mener egentlig Grierson en dokumentarfilm skal være? I en av hans mest siterte tekster skriver han at betegnelsen “dokumentarfilm” er klumsete, men at vi skal la den stå. Dessuten skal det også påpekes at ordet *dokument* kommer fra det latinske ordet *docere* som betyr å instruere, lære eller poengtere. Som vi har sett så vil Grierson med sin ideelle dokumentarfilm nettopp belære og poengtere. Hvorfor han mener betegnelsen er vanskelig er usikkert, men jeg velger å tro at han er interessert i å diskutere begrepet. At det ikke nødvendigvis handler om å komme til enighet om hva dokumentarfilm er, men at det faktisk finnes forskjellige måter å forstå den på. Når det gjelder Grierson har vi sett med hans inspirasjonskilder at han er usedvanlig opptatt av at filmen bør ha et formål, en offentlig mening og et mål, gjerne i form av et argument med en overtalelsesevne. Han forteller selv at

³³ Det er viktig å ikke blande Griersons fokus på at filmer burde være konsentrert om virkeligheten med Bazins mer realismebaserte teori. For Bazin er det viktigere å omtale filmens mulighet til å gi et inntrykk av realisme, mer enn å være basert i aktuelle begivenheter. Referansen står imidlertid for å presisere hvordan Grierson (og Bazin) ser på at kontinuitet i tid og rom fremhever dokumentarfilmens virkelighetsoppfattelse.

dokumentarfilm har forandret seg over tid og at fremtiden vil inkludere mange andre typer filmer enn den gjorde på hans tid, noe han også har fått rett i (Grierson, 1946, s. 35). Han er også klar over at definisjonsproblematikk er avhengig av tiden den gitte definisjonen diskuteres i, slik jeg brukte store deler av forrige kapittel på å understreke. Ifølge Grierson har teoretikere og praktikanter så langt (i 1946) betegnet dokumentarfilm som all film lagd fra “naturlig materiale” og at bruk av naturlig materiale har blitt sett på som den viktigste forskjellen mellom dokumentarfilm og fiksjon. Hvis kameraet befinner seg på stedet der handlingen utspiller seg, er den av faktum “dokumentarisk” (Grierson, 1946, s. 35). Likevel ser Grierson at å omtale dokumentarfilm på denne måten er uhåndterlig i et kritisk (akademisk) lys. Alle undergenrer av dokumentarfilm representerer ifølge Grierson forskjellige kvaliteter i det å observere, forskjellige intensjoner med makt og ansvaret den har til sine subjekt (ibid). Grierson er deretter opptatt av å diskutere noen eksempler fra disse “undergenrene”, men viktigst for dette resonnementet er når han diskuterer kortfilmer som *Turbulent Timber* (1931), og serien *Secrets of Nature* (1922-1933). Disse filmene dramatiserer ikke, de beskriver og eksponerer på en estetisk måte. Her ligger det ifølge Grierson en begrensning som det er viktig å diskutere. De kan ikke tilføre den dokumentariske kunstart noe, fordi de har en formal begrensning i at både kommentaren og scenene er arrangert vilkårlig for å tjene konklusjonens formål (Grierson, 1946, s. 36). For Grierson mener dokumentarfilmer ikke bare må være rene observasjoner slik disse kortfilmene er, de må bevege seg fra “the plain descriptions of natural material, to arrangements, rearrangements, and creative shapings of it” (ibid).³⁴ Dokumentarfilmens første prinsipp må derfor ifølge Grierson handle om at vi tror på at filmkameraets mobilitet – for å observere og velge ut fra hverdagslivet – kan utnyttes i en ny kunstart (ibid). Grierson mener at studiofilmene ignorerer muligheten til å åpne opp studioet for den virkelige verden, de fotograferer kunstige historier mot kunstige bakgrunner (Grierson, 1946, s. 36-37). Grierson tror også på at den originale skuespilleren og den originale scenen er bedre rustet til å illustrere den moderne verden. Den gir et større materialistisk fundament og en makt til fortolkning over mer komplekse og kausalt overraskende hendelser (Grierson, 1946, s. 37). Grierson tror også på at materialet og historiene som hentes fra den virkelige verden kan være mer realistiske i en filosofisk forstand, enn i studioet. Spontane hendelser og gestikulering har ifølge Grierson en

³⁴ Selv om Grierson er opptatt av å distansere dokumentarfilmen fra de mer observerende ikke-fiksjonsfilmene, så skal man ikke undervurdere hvilken estetikk som fantes i de før-dokumentære ”observasjonene”, noe Tom Gunning understreker i sin artikkel ”Before Documentary: Early Nonfiction Films and the ’View’ Aesthetic” (1997).

spesiell verdi på skjermen. Skjermen blottlegger bevegelse og gir filmens mønster stor verdi i tid og rom.

Det er ikke slik at Grierson mener med disse argumentene at studiofilmer ikke kan oppnå stor verdi i kunstsferen. Han mener at dokumentarfilm med dens bruk av virkelig materiale, også har en mulighet til å oppnå godt kreativt arbeid. Han mener at valget mellom å bruke det dokumentariske som et medium burde være like distinkt som å bruke det fiktive. Å operere med forskjellige utgangspunkt burde bety å arbeide med forskjellige estetiske problem (ibid). Grierson vil altså sidestille dokumentarfilmpraksis med studiopraksis for å poengtere at den unge regissøren ikke kan spesialisere seg i begge grener. Jeg velger å anta at regissører på denne tiden så det som en sideoppgave å lage en "forfilm" om noe aktuelt som skulle brukes som supplement til det "store melodramaet", mens Grierson ville danne en bevegelse som spesialiserte seg i det han mener er den nye kunstformen. Han så seg lei av at dokumentarfilm skulle komme i andre rekke som en forfilm til "the main attraction" på kinolerretet.

Grierson trekker et nytt eksempel med Flahertys praksis for å poengtere hva han mener dokumentarfilmen bør være. Flaherty er et eksempel på hvordan en regissør forlot studioet og heller ble kjent med den virkelige verden (Grierson, 1946, s. 37). Hollywood ville ved en anledning at Flaherty skulle bygge sitt subjekt opp i et studio, men han forstod at historien måtte bli tatt fra stedet det utspilte seg på. Hans drama er derfor ofte et drama om tidens påvirkning på mennesket som vi kan se i mange av hans filmer. Slik illustrerer Flahertys praksis bedre enn noen annen Griersons dokumentariske prinsipp. Altså handler det om at man må mestre materialet rundt der det ble filmet, en intim arrangering av dette materialet. Filmen må kunne skille mellom det å *beskrive* og det å *dramatisere*. Det er viktig for Grierson at dokumentarfilmregissøren skiller mellom en metode som bare beskriver overflaten av et subjekt og den metoden som mer detaljmessig blottlegger virkeligheten bak det. Man fotograferer ifølge Grierson det naturlige liv, men man lager også en fortolkning av det (Grierson, 1946, s. 38).

Et annet viktig prinsipp for Grierson illustreres i hans kritikk av *Berlin - en storbyensymfoni* (1927). Han mener at å illustrere bevegelse i et samfunn ved hjelp av naturlig materiale ikke er nok. Den virkelige jobben begynner når regissøren påfører filmen en slags konklusjon eller mening. Regissøren trenger ikke understreke denne meningen, for det er kritikerens jobb, men den må være der (Grierson, 1946, s. 41). For at dette skal skje må filmen på den ene siden benytte seg av kreftene som poesi og kreative midler byr på, og på den andre ha en viss sosiologisk rettet sans. Det han mener er at dokumentarfilmen bør ha grunnlag i virkelige sosiale problem, samtidig som den må illustrere disse problemene på en kreativ,

kunstnerisk måte. Dette sosiale ansvaret gjør ifølge Grierson den dokumentariske kunsten vanskelig. I Griersons ideelle dokumentarfilm befinner regissøren seg på ukjent poetisk farvann hvor ingen har vært før ham. Dette krever ikke bare en kunstnerisk smak, men også en inspiratorisk glød som må oppfordre til godt filmisk håndverk. Grierson bruker mer tid på å kritisere filmer som *Berlin – en storby-symfoni* som han mener tilhører en *symfonitradisjon* og forteller at de fanger øyet og imponerer sinnet på samme måte som en tatovering eller en militær parade, men de beveger seg bort fra den mer kreative jobben. Der disse filmene ofte omhandler industriens maskiner og deres hypnotiserende bevegelser, vil heller Grierson vite om mannen som jobber med maskinen, underbetalt arbeid og meningsløs produksjon (Grierson, 1946, s. 41-42).

Grierson mener dette er en av de viktigste delene av dokumentarfilmen. Det handler om å danne en slags sosial og kreativ kommentar om noe regissøren finner interessant. For det hersker ingen tvil etter å ha lest hans meninger om hva filmen bør være, at Grierson først og fremst er opptatt av å bruke filmen, mer enn å lage den. Å bruke den på bakgrunn av et sosiologisk argument. Når jeg sier *utilitaristisk* bruk av dokumentarfilmen mener jeg nettopp at den blir brukt som et verktøy for å nå et spesifikt mål. Grierson virker mer opptatt av å bruke de estetiske kvalitetene i en film for å tjene et spesifikt sosialt formål, mer enn verdien av estetikken i seg selv.

Den tynne linjen mellom dokumentar og fiksjon

En dokumentarfilmskaper i senere tid som har fått mye oppmerksomhet, både negativt og positivt, er dokumentarfilmskaper og skribent Errol Morris. Han har regissert filmer som *The Thin Blue Line* (1988), *Standard Operating Procedure* (2008) og *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*³⁵ (2003). En gjenganger i mange av hans filmer er bruken av såkalte “re-enactments”³⁶ som vi skal ta en nærmere kikk på i en analyse av *The Thin Blue Line* litt senere i teksten. Han har også skrevet mange artikler for “New York Times Magazine” hvor han blant annet har diskutert hvorfor vi lyver, hva løgn faktisk innebærer og ikke minst hvorfor fotografiet inneholder hverken løgn eller sannhet, som vi skal gjennomgå i detalj i dette prosjektet. I en todelt artikkel med navn “Play it Again, Sam (Re-enactments)” gjennomgår Morris noen ulike begrep om hva rekonstruksjoner i film faktisk er og hvorfor han mener det er forsvarlig å bruke dette i en dokumentarfilm som dreier seg om virkelige hendelser. Det viktigste premisset for at han kan forsvare dette omhandler vår oppfattelse av hva “virkelighet” er. Det varierer ifølge Morris fra individ til individ og vi vil alltid oppfatte den fra *deler* som vi setter sammen til et narrativt hele (Morris, 2008). Vi får aldri all informasjon tilgjengelig på en gang i et øyeblikk. Morris skriver at *The Thin Blue Line* nesten utelukkende består av retrospektive fortellinger om hendelsen i form av intervju som Morris bruker som råmateriale for å rekonstruere hva som ifølge han mest sannsynlig hendte. For hvordan skal man egentlig presentere motstridende påstander på en ærlig og etisk forsvarlig måte i en dokumentarfilm? Svaret Morris gir er gjennom rekonstruering av fortiden med hjelp av “re-enactments”, altså oppsatte scener spilt inn med regi og skuespillere for å illustrere ulike poeng og argument i dokumentarfilmens diskusjon. Nettopp på grunn av at det finnes så mange uoverensstemmelser i saken i filmen, bestemte Morris seg for å rekonstruere forskjellige uttalte versjoner av hendelsen.

Hukommelse er for Morris et problematisk konsept. Vi husker selektivt på samme måte som vi persiperer selektivt. I *The Thin Blue Line* ønsket Morris å nøste opp i hva som *virkelig* hendte (Morris, 2008). Morris’ rekonstruering fokuserer vår oppmerksomhet på noen få helt spesifikke detaljer, noe han selv mener hjelper oss i å bevege oss under overflaten, til noe dypere, mer skjult og som bedre fanger hva som faktisk hendte (Morris, 2008). Videre mener Morris at rekonstruering ga ham en god måte å presentere forbrytelsen på. Lovbruddet i filmen – og de ulike versjonene av den – reduseres til oversiktlige essensielle spørsmål. For hva blir

³⁵ Fikk Oscar for beste dokumentarfilm i 2003.

³⁶ Heretter referert til som rekonstruksjoner.

igjen når det er fem vitner i saken og alle har suspekke forklaringer uten noen form for fysiske bevis? Morris adresserer her kritikere av rekonstruksjonene i filmen. Kritikere mener at “dokumentariske” bilder, scener og filmer som helhet bør ha fotfeste i vår virkelige verden, men ifølge Morris er det helt grunnleggende at en historie blir gjenfortalt. Hans metode dreier seg om å rekonstruere fortiden gjennom intervju. Morris presenterer i *The Thin Blue Line* hvordan politiet og mediene tok feil ved hjelp av en forklaring av hva som han tror er den *riktige* versjonen. Morris stokker om de ulike delene av narrativet som han mener avdekker nye detaljer og som konstruerer et nytt narrativ (Morris, 2008).

På bakgrunn av kritikken *The Thin Blue Line* har fått bruker Morris tid på å diskutere hva som faktisk er forskjellen på “rekonstruert” og “ekte” i et fotografi (Morris, 2008). Morris vil skille mellom rekonstruering *gjort galt og bedragersk* rekonstruksjon. Han mener man bør stille seg spørsmålet om hvordan rekonstruksjoner er brukt i forhold til hva regissøren tror skjedde. Noen kritikere vil si at å bruke rekonstruering i film er en kynisk måte å behandle virkelige hendelser på. Morris er uenig:

Some Re-enactments serves the truth, others subvert it. There is no mode of expression, no technique of production that will instantly produce truth or falsehood. There is no veritas lens – no lens that provides a “truthful” picture of events. There is cinéma vérité and kino pravda, but no Cinematic Truth (Morris, 2008).

Videre hevder han:

The engine of uncovering truth is not some special lens or even the unadorned human eye; it is unadorned human reason. It wasn't a cinéma vérité documentary that got Randall Dale Adams out of prison. It was a film that re-enacted important details of the crime. It was an investigation – part of which was done with a camera (Morris, 2008).

Det Morris mener her er at hverken løgn eller sannhet finnes iboende i filmbildet. Det er først og fremst bruken av filmen og vår omtale av den som konstituerer argumentene i filmen som riktige eller løgnaktige. Med andre ord er det ikke rekonstruksjonen i seg selv som er problemet, det er *bruken* av selve teknikken.³⁷

Morris er også opptatt av å gi leseren mange eksempler som underbygger påstandene han har om rekonstruksjoner. Et av dem omhandler “The Cottingley Fairies” som kan sies å

³⁷ Noe han også mener om alle uttrykksformer som kan tolkes ut av sitatet ovenfor.

være en av de mest omdiskuterte fotoseriene i vår tid. Bildene er tatt av kusinene Elsie Wright og Frances Griffiths. Bildene skal angivelig være av noen feer som de så da de var å lekte i skogen. Om mennesker på denne tiden så på bildene som ekte eller ikke er utenfor denne diskusjonen, men likevel kan vi si at de brakte stor diskusjon både da de først ble utstilt og i mange tiår etter. Morris tror at kusinene ønsket å tro på bildene så mye at de til slutt ble virkelige for dem (Morris, 2008). Persepsjon består nemlig ifølge Morris av fantasi og tro, i tillegg blir den farget av nåtid så vel som fortid. Hvis vi har en fortelling vi ønsker å tro på, vil vårt perseptuelle apparat vanligvis modifisere eller gjentolke det vi har sett. Vi ser ting som ikke eksisterer og blir blinde for det som befinner seg foran oss. Det er ofte slik at vi husker ting feil og dessuten forandrer våre minner seg over tid. Mange tror ifølge Morris at man har funnet en måte å bekjempe hjernens begrensninger på ved å bytte den ut med et kamera, men bilder må bli *sett*, de må bli persipert, det er ingen snarvei til virkeligheten (Morris, 2008). Vi *er* ikke fordi vi uttrykker, vi *er* fordi vi tenker. Det finnes ingen snarvei til den kartesiske gåten som består av å separere tingene fra *uttrykket* vi har av dem.

Som nevnt har Morris publisert denne artikkelen i to deler. I andre del er han mer opptatt av å se på studier som er gjort rundt det grunnleggende bak oppmerksomhet og hvordan vi ser på film. Morris mener først og fremst at vi kan la vår oppmerksomhet “vandre” eller den kan ledes, men filmen stopper ikke. Vi kan se på noe annet mens det skjer noe på skjermen, men det betyr ikke at det ikke skjer (Morris, 2008). Handlingen av *å se* er i utgangspunktet en sammenhengende affære ifølge Morris. Vi skifter fokus fra en ting til en annen, men vi klarer likevel å danne en mening om hvordan fragmentene passer sammen, et helhetlig og sammenhengende bilde, slik som blir gjort i kontinuitetsklipping. Problemet ligger i at hvis man ikke er oppmerksom på hva man skal se etter, så vil man mest sannsynlig overse viktige deler av historien som blir fortalt. Han bruker eksemplet fra kortfilmen *Selective Attention Test* som er å finne på YouTube.³⁸ Filmen starter med å gi instruksjoner på hva du skal følge med på, altså hvor mange ganger en gruppe mennesker med hvite t-skjorter gir en ball til hverandre, mens en annen gruppe mennesker med svarte t-skjorter i samme rom også gjør det samme.³⁹ Det man mest sannsynlig ikke legger merke til i løpet av første gjennomgang er et menneske iført gorillakostyme som beveger seg gjennom rommet mens de er i aktivitet. Morris bruker denne filmen som et utgangspunkt for å si at vi faktisk har mulighet til å lyve uten at vi vet det. Vi kan overse ting som skjer foran øynene våre, vi gjennomgår en utvelgelse og vi kan være distraheret

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=vJG698U2Mvo>

³⁹ Laget av Daniel Simons.

(Morris 2008). Morris' rekonstruksjon stiller spørsmål ved dette problemet. Alle rekonstruksjonene har et iboende spørsmål om hva som faktisk hendte i denne situasjonen og de bringer oss ifølge Morris derfor nærmere problematikken om hva som er sant og hva som er løgn. Hans rekonstruksjon styrer oppmerksomheten til tilskueren. Det er på en måte en teknikk som innehar noe av den samme funksjonen som den sterkt autoritative fortellerstemmen i de tidlige amerikanske dokumentarfilmene på 30-tallet.⁴⁰ Morris vil altså bruke slike scener for å fokusere vår oppmerksomhet på viktige "cues" i fortellingen.

Hva er egentlig rekonstruksjon i et fotografi eller i en film, og kanskje spesielt digital film? Morris tar diskusjonen et steg videre helt til slutt der han diskuterer problematikken rundt historieskriving. Han mener at dette også er en slags rekonstruksjon av fortiden i sinnet (Morris, 2008). Historieskriving er en kombinasjon av bevismaterialet og menneskets forsøk på å rekonstruere tankene som produserte dette bevismaterialet. Videre er også alt vi bevisst erfarer en slags rekonstruksjon fordi bevisstheten i seg selv er en rekonstruksjon av virkeligheten i våre hoder. Dette siste poenget belyser noe jeg mener er gjennomgående med Morris' skrivestil og filmstil. Han bruker mye tid på å gå "i sømmene" på definisjoner av konsept som mange mener er relativt enkelt å forstå.

Jeg tolker Morris som en skeptiker og kanskje spesielt har hans tanke sett og skrivestil en viss likhet med postmodernistiske skikkelser. Han tar aldri noe for gitt, spesielt når det gjelder definisjoner som blir brukt mot han som kritikk av hans verk. Når noen mener "rekonstruksjon" er feil i dokumentarfilm spør Morris hva betydningen av rekonstruksjon innebærer, slik jeg diskuterer ovenfor. Når noen mener rekonstruksjon er løgnaktig, spør Morris hva "løgnaktig" og hva "Sannhet" er. Denne "undersøkende"⁴¹ diskursive verktøyet deler mange karaktertrekk med den postmodernistiske nerve, noe jeg har lyst til å bevise med en liten gjennomgang av hans film *The Thin Blue Line*.⁴² Filmen handler om Randall Dale Adams som ble dømt til livstid i fengsel for drapet på politimannen Robert Wood. Filmen består av intervju med involverte aktører, både politimenn og advokater, i tillegg til ulike rekonstruksjoner av versjoner som disse intervjuobjektene presenterer. Filmen starter med å introdusere hva som offisielt skjedde. Adams kjører bil sammen med David Harris (som til slutt viser seg å være morderen) der de blir stoppet av politimannen Wood. De blir stoppet fordi de ikke bruker lys

⁴⁰ Den amerikanske filmavisen *The March of Time* er et godt eksempel.

⁴¹ Ordet jeg egentlig vil frem til er "investigative", men det finnes etter min forståelse ikke et godt norsk ord for det. Det er på en måte undersøkende, men beskrivelsen er ikke helt dekkende. Jeg vil frem til en slags teknikk Morris innehar i både sine filmer og artikler.

⁴² Dette skal ikke sees på som en analyse, bare en slags gjennomgang av noen elementære fortellergrep Morris gjør i sine filmer.

og dette var noe Wood ville advare dem om. Når Wood nærmer seg bilen, blir han angivelig skutt av Adams og deretter kjører de fra åstedet. Dette hendelsesforløpet blir gjentatt gjennom forskjellige intervju og kan sees på som en scenebryter mellom alle de forklaringene som dukker opp i løpet av filmens gang. Noe som blir mer åpenbart for hver gang vi ser en rekonstruksjon er hvor ironisk det hele er. David Harris viser seg nemlig å være en relativt forbrytersk karakter i forhold til Adams. Måten dette gjøre på er blant annet gjennom sidestilling av intervjuene Morris har med begge personligheter. Harris har på flere tidspunkt etter denne hendelsen (filmen er produsert rundt 10 år etter drapet) begått forbrytelser og disse gjennomgås av flere intervjuobjekt. At Harris er av den forbryterske typen understrekes så grundig at det grenser over i det ironiske til tider. Det som for juryen, dommerne og advokatene i saken virket åpenbart blottlegges, undersøkes og settes spørsmål ved, og som resultat er det ikke lenger åpenbart, men helt usannsynlig og uforståelig at Adams ble dømt skyldig i saken. Dette fortellergrepet er en viktig del av Morris' filmer og kan argumenteres for å være hans distinktive stil. Selv mener Morris, som vi har sett, at denne bevisstgjøringen er helt avhengig av rekonstruksjoner for å frembringe sitt (ironiske) poeng.

La meg gjennomgå et siste eksempel for å understreke hva Morris' ideelle dokumentarfilm bør bestå av. I artikkelen "Seven Lies About Lying" skriver Morris om forskjellen mellom det å *lyve* og det å *bedra*. Å bedra krever kun intensjonen av å få noen til å tenke noe annet enn hva man tror selv (Morris, 2009). Videre er det slik at man må vite at man lyver til noen, å bedra kan gjøres utilsiktet. For hva er egentlig definisjonen av å *lyve*? Morris lister opp, slik tittelen tilsier, syv grunner til at definisjonen av "å lyve" ikke er en så klar definisjon som antatt.⁴³ Det ville vært en digresjon å liste opp alle her, men en slags oppsummering av alle kan være viktig for å forstå hva Morris mener sannhet og løgn består av. Det viktigste å trekke ut av denne diskusjonen er at vi *lyver* basert på hva vi tror på. Det er fortalt utallige løgner gjennom historien, problemet ligger ikke i løgnene, men at vi tror på dem (Morris, 2009). Hvis vi ifølge Morris ikke hadde vært så godtroende så ville løgnhalser hatt en mye farligere hobby. Løgner kan være effektive fordi vi er usikre på mye av det vi tror på, vi er derfor ofte lett påvirkelige når vi er usikre.

Her kan det argumenteres for at vi ser hva Morris legger i sin virkelighetsoppfatning. Han har en skeptisk holding til alt han tror på, ofte vist gjennom ulike detaljorienterte diskusjoner, både på papir og på skjermen. Jeg tolker det som om Morris ikke tror på én "Sannhet", men at den er sosialt konstruert slik mange postmoderne tenkere mener. Hadde jeg

⁴³ Han diskuterer definisjonen hentet fra Oxford English Dictionary.

ikke vist bedre ville jeg derfor sagt at Morris føyer seg inn i den postmoderne rekken, men i hans artikkel “Cartesian Blogging” påviser han at postmoderne tenkere ikke deler hans syn på sannhet. Denne artikkelen består av respons som leserne har sendt inn til avisen (New York Times) som Morris har svart på.⁴⁴ Respons nummer 57 går ut på at en leser mener Morris burde gi postmoderne tenkere som Derrida, Lacan, Deleuze og Foucault en sjanse fordi vedkommende som har skrevet til Morris mener han har mye til felles med disse postmoderne skikkelsene (Morris, 2007). Morris mener på den ene siden at postmoderne tenkere har rett når de sier at virkeligheten oppfattes ut fra hva vi tror på og at det ikke er noen vei utenom våre sanser når det kommer til å ha kunnskap om virkelighet. Problemet dukker opp ifølge Morris når postmoderne tenkere tar det neste steget. Mange av de mener nemlig at sannhet er sosialt konstruert og subjektiv. Noen går også så langt som å påstå at sannhet i prinsippet er absolutt, og at vi aldri har mulighet til å vite noe om den. Morris mener på den andre siden at det er mulig å ha kunnskap om sannheten, men at det finnes mange “hindringer” i det å få kunnskap om den på (Morris, 2007). Ifølge Morris selv er han altså ikke en postmoderne tenker, selv om jeg personlig mener han med god samvittighet kan kalles en praktiker med en skeptisk holdning til virkelighet og sannhet (selv om hans betydning av å være skeptisk ikke må blandes med ismen Skeptisisme). Det er så åpenbart i hans tekster og filmer at det for meg blir vanskelig å overse.

En viktig digresjon så langt i dette kapittelet vil være å ha et slags “griersonsk” syn på Morris’ *The Thin Blue Line*. Noen vil mene at det er uinteressant for denne diskusjonen, men jeg tror det er viktig for å forstå forskjellen mellom disse praktikerne, i tillegg til å illustrere hvor langt Griersons *kreative behandling av virkeligheten* som en definisjon kan trekkes. Som vi husker er Grierson opptatt av å “konstruere” en kreativt sammensatt fortelling i dokumentarfilmen som skal tjene et større politisk og/eller offentlig formål. Er det ikke nettopp dette *The Thin Blue Line* gjør? Den er kreativ i sin behandling av virkelige hendelser, den har et presist sosialt formål og den kan sies å være en film som på mange måter har muligheten til å endre enkeltindividers syn på den amerikanske domstolen. Med andre ord har det et stort offentlig nedslagsfelt. Den er en kreativ behandling av virkeligheten i ytterste grad. Mange mener at Griersons definisjon av dokumentarfilmen er for vid og kan brukes til nesten alle filmer. Det poenget forsterkes ytterligere av mitt resonnement. Selv om Morris’ dokumentarfilm på mange måter passer under Griersons definisjon tror jeg ikke Grierson hadde

⁴⁴ Dette er slik Descartes gjorde det i forkant av *Meditations on First Philosophy* for å høre hvilke innvendinger som dukket opp i hans filosofiske verk, derav navnet på Morris’ artikkel

sett særlig positivt på denne filmen fordi den inneholder klare fiktive scener med skuespillere.⁴⁵ Det er også viktig å påpeke forskjellen i deres meninger på papir. Morris er på den ene siden mindre opptatt av å mene noe om *hva* en dokumentarfilm bør bestå av, han er mer opptatt av å diskutere sine dokumentarfilmer og hva som er en *effektivt fortalt* dokumentarfilm. Grierson har nærmest en misjon i sine tekster hvor han ofte konstaterer sine poeng om hva dokumentarfilmen bør være. Dette produserer to relativt forskjellige resonnement hvor den ene er mer opptatt av å diskutere mer enn bare dokumentarfilm, ved å benytte seg av definisjoner som “sannhet”, “virkelighet” og ikke minst den spekulative holdningen som Morris har. Den andre er mer opptatt av å konstituere en slags tradisjon og en grobunn for en dokumentarfilmdiskusjon som noe annet enn fiksjonsfilmdiskusjon. Noe som gir mening når vi ser Griersons diskusjon i lys av tiden det er skrevet i, der det var av stor interesse å etablere en tradisjon. Likevel skal det også påpekes at de to er like opptatt av at deres meninger på papir og skjerm skal ha et offentlig nedslagsfelt og de er konstruert på en måte som skal gjøre det mulig å påvirke meninger til individer. Dette er noe jeg mener mange dokumentarfilmskapere har til felles. Nemlig å presentere et argument om en hendelse eller et fenomen, for så å diskutere ulike sider av den. Vi nærmer oss nå en litt mer definert idé om hva dokumentarfilmen kan sies å være, mer spesifisert enn hva Grierson mente på 30-tallet. Kan det sies at dokumentarfilm er et argument? En mening? En ”stemme” med en holdning til sitt subjekt? Bill Nichols og Carl Plantinga har ulike argument som går i denne retning som vi skal se i neste kapittel.

⁴⁵ Dette skal selvfølgelig ikke sies med helt sikre ord da man vanskelig kan se for seg hva Grierson hadde sagt om dagens dokumentarfilmer. Påstanden står der imidlertid for å distansere disse praktikerne.

Kapittel 3 – Akademisk teori

Med akademisk teori mener jeg resonnement (bøker, artikler) publisert i akademisk sammenheng tilsiktet et offentlig fora av kolleger innenfor forskjellige fagfelt, skoler og ikke minst forskjellige teoretiske retninger. Som i forrige kapittel skal vi også her gjennomgå argumentasjonsrekker til forskjellige teoretikere for å utforske hvilke ulike teoretiske rammeverk som tas i bruk når dokumentarfilmen diskuteres i akademisk sammenheng. Mer spesifikt skal dette kapittelet gjennomgå forskjellene mellom Bill Nichols og Carl Plantinga i synet på hva dokumentarfilmen kan sies å være. Det som blir viktig i dette resonnementet er ikke nødvendigvis de kanskje mest refererte og brukte argumentene deres, men hvorvidt de har grunnleggende filosofiske uenigheter i hvilke funksjoner dokumentarfilmen.⁴⁶

Representing Reality og *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* er to bøker som tar for seg flere omfattende aspekter ved dokumentarfilmen, derfor blir avgrensning i henhold til mitt prosjekt nødvendig med hensyn til oppgavens lengde og fruktbarhet. Slik jeg forstår det kan deres argumentasjon grovt sett deles inn i tre hovedaspekt: Det *formale*, *sosiale*, og ikke minst *filosofiske* aspektet ved dokumentarfilmens praksis er tre hovedlinjer som argumentasjonsrekkene deres kan henges på. Dette prosjektet er mindre opptatt av formale aspekt som stil og form til fordel for sosiale og filosofiske problemstillinger som synet på *objektivitet* og *sannferdighet*, sammenbundet med diskusjonen om hvorvidt fotografiets indeksikalitet (og ikonisitet i Plantingas tilfelle) kan sies å ha noen påvirkning på hvor sannferdig et bilde er. Det betyr likevel ikke at vi ikke skal se på noen formale aspekt, men at oppgavens mål forblir de større og mer overhengende aspektene ved dokumentarfilmen, uten å nevneverdig gå inn på hva disse teoretikerne sier om stil og form i dokumentarfilm.⁴⁷

Dokumentarfilmen som representasjon av et argument

Bill Nichols har på flere måter ment mye om dokumentarfilm som en distinktiv formidler av påstander og *argument*, og han har uten tvil hatt mye å si for dokumentarfilmisk diskurs i senere tid. *Representing Reality* kan sies å være en omfattende samling av ulike diskusjoner rundt dokumentarfilmisk representasjon. Vi skal som sagt ikke diskutere alt i denne boken, men vi skal prøve å fange *essensen* i hva Nichols mener er viktig å ta i betraktning når vi diskuterer

⁴⁶ På grunn av blant annet anvendeligheten til Nichols' ulike dokumentære moduser er de blitt brukt mye for å beskrive ulike dokumentarfilmer i ulike historiske perioder. Plantingas ulike "stemmer" er et alternativ til disse modusene som ikke har en historisk forankring.

⁴⁷ Både Nichols og Plantinga er opptatt av å diskutere den historiske siden ved dokumentarfilmen, i tillegg til forskjellige stilarter som realisme, poesi og subjektiv dokumentarfilm.

dokumentarfilmen. Hans misjon er på mange måter å argumentere for at dokumentarfilmen ikke er *sannhet*, ikke nødvendigvis for å kritisere dokumentarfilmens evne til å være å si noe om virkeligheten, men kanskje for å understreke dokumentaren nettopp som *representasjon* av filmskaperens utvalg av etiske og/eller sosiale problem, og ikke minst hans eller hennes *holdning* i forhold til disse problemene. Han snakker som vi skal se ofte om dokumentarfilmen som *et argument om verden den representerer*, mer enn en objektiv formidler av virkeligheten.

Nichols resonnement handler i bunn og grunn om hvilke institusjonelle strukturer som manifesteres i en dokumentarfilmisk representasjon, hvilke *retoriske* grep den tar i bruk for å overtale tilskueren, og ikke minst hvilke egenskaper ved filmmediet dokumentarfilmen utnytter for å optimalisere sitt budskap (Nichols, 1991, s. ix). Nichols nevner selv at han er inspirert av forskning gjort innenfor narrasjon, retorikk, realisme og ideologi, noe som kan gi oss en viss pekepinn på hvor han henter sin teoretiske inspirasjon fra. Dokumentarfilmens bevismessige form legitimerer dens bruk som en kunnskapskilde ifølge Nichols. Han skriver:

The visible evidence it provides underpins its value for social advocacy and news reporting. Documentaries shows us situations and events that are recognizably part of a realm of shared experience: The historical world as we know it and encounter it, or as we believe others to encounter it (Nichols, 1991, s. ix).

Her kan det sies at Nichols har lagt et grovt rammeverk for videre diskusjon i hans bok. Innenfor dette diskursive rammeverket er Nichols opptatt av å utforske hvordan dokumentarfilmen klarer å skjule sin egen produksjonsmessige prosess. Han skriver:

Documentaries provoke or encourage response, shape attitudes and assumptions. When documentaries are at their best, a sense of urgency brushes aside our efforts to contemplate form or analyze rhetoric [...] Documentaries offer pleasure and appeal while their own structure remains virtually invisible, their own rhetorical strategies and stylistic choices largely unnoticed. "A good documentary stimulates discussion about its subject, not itself". This serves as many documentarist's motto, but it neglects to indicate how crucial rhetoric and form are to the realization of this goal (Nichols, s. x).

Vi kan tydelig se Nichols' fokus på den underliggende strukturen i dokumentarfilmen. Bruk av retorikk og hva det har å si for hvordan filmskaperen henvender seg til tilskueren er på mange måter et viktig forskningsmessig premiss i store deler av hans resonnement. Hvordan filmskaperen bruker dokumentarfilmformen for å overtale potensielle tilskuere. Helt fra introduksjonen (og som vi skal se manifesterer seg i store deler av hans argumentasjonsrekke) virker det som om Nichols er svært opptatt av de underliggende prosessene i en

dokumentarfilm. Spørsmålet er ikke om hvorvidt dokumentarfilmen klarer å si noe ”virkelig” om verden (vi skal se på hans diskusjon om idealet *objektivitet* senere), men snarere om hvordan dokumentarfilmen bruker ulike retoriske virkemidler for å representere en del av den. Nichols skriver nettopp at hvis vi skal forstå hvordan dokumentarfilmen oppnår sitt mål, er vi nødt til å reflektere over retorikk og form (Nichols, 1991, s. x). På bakgrunn av dette stiller han seg noen gjennomgående spørsmål: Hvordan spiller dokumentarfilmen på forhold mellom kunnskap og nytelse den gir tilskueren? Hvordan er dette forholdet annerledes i fiksjonsfilm? Hvordan blir vitnesbyrd fra eksperter brukt? Hvilket ansvar har dokumentarfilmskaperen ovenfor sine subjekt? Hvordan bør filmskaperen vise sin egen tilstedeværelse? (ibid).

Et premiss for denne boken som med andre bøker om dokumentarfilm handler om at man behandler dokumentarfilmen som en spesiell form for film, med egne problem og bruksområder. Nichols forklarer nemlig at ønsket om å søke etter en teori i dokumentarfilmen ofte er avvist fordi mange mener dokumentarfilmen er ”a fiction like any other” (Nichols, 1991, s. xi). Det vil si at dokumentarfilmen er en genre som alle andre genre, og at vi nå har alle de analytiske redskapene vi trenger for å diskutere den med klart avgrensede rammer og definisjoner (selv om film som helhet også har vist seg vanskelig å definere). I tillegg til å diskutere hvordan dokumentarfilmens underliggende strukturer henvender seg til leseren, er Nichols slik som vi ser ovenfor opptatt av å distansere dokumentarfilm fra fiksjon i store deler av boken. Nichols mener nemlig at skillet mellom dokumentarfilmen ikke er godt nok diskutert og at han vil bruke tid for å diskutere dette skillet. Som vi skal se videre er Nichols interessert i å danne et konseptuelt grunnlag for dokumentarfilmen som en egen form for filmskaping med klare definerte linjer, men han påpeker imidlertid at ordet *teori* bør utdypes fordi vi kan ha forskjellige meninger om hva det betyr å teoretisere om filmen. Han skriver at boken hans ikke er en sammenfatning av et allerede eksisterende teoretisk rammeverk av ulike konsept og en argumentativ praksis. (Nichols, 1991, s. xii). Denne måten å bedrive teoretisk praksis på demonstrerer ifølge Nichols for det første makten til foregående teori, for det andre verdien av teoriens anvendelse, og for det tredje teoretikerens kredibilitet. Denne *tautologiske* praksisen har ifølge Nichols blitt vanlig i dag, men han mener at dette ikke er en retning hans resonnement vil ta. Den tidlige anvendelsen av semiotikk, strukturalisme, poststrukturalisme, kontemporær Marxistisk teori, psykoanalyse, dekonstruksjon, formalisme, fenomenologi og feministisk teori har hatt stor verdi. Disse retningene har ifølge Nichols gitt oss et enormt arsenal av fortolkningsverktøy og konseptuelle modeller. I tillegg har det hjulpet oss i å forstå filmen i forhold til sosiale, seksuelle og politiske problemstillinger (Nichols, 1991, s. xii). Likevel påpeker også Nichols at teorien har satt ulike filmer i store kategorier og at disse retningene har

behandlet filmer *som symptomer på mye større problem*. Disse retningene har hatt sine verdier, men de har kanskje ikke ifølge Nichols bidratt like mye til en *filmteori* som vi kanskje trenger (ibid). De har altså ikke produsert noen nye konsept for filmskapere og kritikere etter 1960, og derfor er mange deler av filmen ekstremt underteoretisert.⁴⁸ Nichols vil påpeke at en dokumentarfilmteori burde være i stand til å adressere alle aspekter ved dokumentarfilmpraksis, med eksplisitte argument, på bakgrunn av et sett av overhengende og omfattende teori, intern konsistens (ikke bare logisk konsistens, men også kategorier og skiller med analytisk verdi og forklarende makt). Historisk bevissthet og et klart definert mål er det som ifølge Nichols utgjør et godt teoretisk prosjekt som er mer enn kun en kritisk metode (Nichols, 1991, s. xii-xiii). Hans egen omtale om hvordan den argumentative prosessen i boken skal foregå har jeg brukt her for å illustrere hvilke retninger Nichols er inspirert av, i tillegg til å understreke Nichols' egne syn på hvor han står i et teoretisk landskap. Det er altså viktig for Nichols å forholde seg til spesifikke verk uten å *generalisere* om alle dokumentarfilmer. Hvis filmer kan si noe om menneskelig tilstand, kan den ikke skilles fra *hvordan* den sier det, ifølge Nichols. Hans bok er derfor teori i den forstand at den prøver å forstå hva dokumentarfilm *er* og hva den *gjør*. "Films do not answer to theory, but theory must answer to film – if it is to be more than idle speculation" (Nichols, 1991, s. xiv).

Nichols starter sitt resonnement med å sammenligne dokumentarfilmen med andre former for samfunnsmessige diskusjoner han kaller "discourses of sobriety". Disse inkluderer vitenskap, økonomi, politikk, utdanning, religion og velferd. Disse institusjonene har ifølge Nichols en autonom, institusjonell makt, de kan potensielt sett forandre vårt syn på verden, de har konsekvenser for mennesker som er en del av dem. Relasjonen de har til mennesker er direkte, virkelig og umiddelbar. Institusjonene er selve drivkraften bak en representativ regjering, makt, kunnskap og andre friheter og goder i et demokratisk samfunn. Dokumentarfilmen, til tross for dens likhet med disse autonome institusjonene har aldri blitt akseptert som en likeverdig diskusjon (Nichols, 1991, s. 4). Nichols mener dette er underlig fordi dokumentarfilmen ofte baserer seg på og bygges rundt språket vårt og hvordan vi diskuterer ulike samfunnsmessige problem. Han refererer til et eksempel med dokumentarfilmserien *Why We Fight* regissert av Frank Capra og mener at hvis det ikke hadde vært for denne serien kunne det godt hende at vi hadde vært utsatt for endeløs diskusjon av hva som var Amerikas grunn til å bli med i 2. Verdenskrig. For eksempel så mener Nichols at fiksjon appellerer til det ubevisste i oss, til latente betydninger, mens dokumentarfilmen appellerer til

⁴⁸ Dokumentarfilm, eksperimentell film, krysskulturell film, tilskuerrespons

bevisste sosiale problem (ibid). Fiksjon appellerer til Sigmund Freuds ID, mens dokumentarfilmen appellerer til Ego og Superego. Fiksjon er på en måte et ekko av drømmer, der den deler sine fantasier med tilskueren, mens dokumentarfilmen er et ekspositorisk argument, dannelsen av en sak og kallet til det offentlige isteden for privat respons (ibid). Dette er et av de første eksemplene på at Nichols er opptatt av å distansere dokumentarfilmen fra fiksjon, noe som forekommer i store deler av boken.

Fiksjonsfilm har et metaforisk forhold til historie og opplevelser, mens dokumentarfilmen på motsatt sider er bundet til *vår historiske verden* med celluloid og fotografiets iboende egenskaper (Nichols, 1991, s. 5). Nichols mener at vi som tilskuere forventer å tilføre en for bokstavtro realisme til dokumentarfilmen. Vi er mindre engasjert av fiktive karakterer og deres skjebne enn av *sosiale aktører*. Før dokumentarfilmvisningen er vi ikke forberedt på å forstå en historie, men et *argument*. Vi gjør altså dette i relasjon til bilde og lyd som har et spesielt bånd til verden vi alle er en del av, nemlig den historiske (ibid). Her er det viktig å understreke Nichols argument om sosiale aktører og historisk verden som den dokumentariske filmen vender seg mot. Han påpeker altså at det ikke er metaforiske personligheter, men virkelige mennesker vi forholder oss til i en historisk verden som vi alle har vært og er en del av. Hans definisjon av en historisk verden med sosiale aktører er på mange måter to viktige konsept som han bruker for å skille mellom fiksjon og dokumentarfilm.

Videre diskuterer Nichols betydningen av ordet narrasjon og mener at narrasjon kan virke som en metode historiefortellinger tar i bruk og som skiller seg fra dokumentarfilmens metode for å adressere virkelige samfunnsmessige problem, men som Nichols påpeker er ikke alle narrativ fiktive. Fremstillinger som er rettet mot verden vi lever i og som tar for seg virkelige hendelser kan også bygges opp rundt omfattende narrasjonselementer, slik som ofte er tilfelle i for eksempel historieskriving (Nichols, 1991, s. 6).⁴⁹ Den dokumentarfilmiske formen kan slikt sett også inneholde karakterutvikling og subjektive perspektiv. Nichols mener at dokumentarfilmen som form ikke kan bli en klart definert diskurs med mindre den kvitter seg med idealet om en ”platonsk sannhet”. Nichols mener at ulikt andre platonske tilhengere så vil han prøve å gjøre rede for hva vi faktisk kan trekke ut av dokumentarfilmen. Platons kritikk av bildet fungerer ikke i en slik diskurs fordi hans idélære rett og slett er for kompleks og idébasert. Den kan ikke brukes i diskusjonen om et fysisk og praktisk objekt (Nichols, 1991, s. 8).

⁴⁹ Han refererer her til Hayden Whites resonnement om at historieskrivingen inneholder narrative elementer.

En annen ting Nichols er opptatt av er å understreke at bilder og ideologien rundt dem ikke kan skilles fra hverandre. Bilder er ifølge Nichols selve roten til vår konstruksjon av et subjekt og det er av den grunn at bilder blir omtalt som upresise, uvitenskapelige konstruksjoner (Nichols, 1991, s. 8-9). Nichols lurer på hvorfor vi er så opptatt av fiksjonsfilmer som kun er imitasjoner av konseptene vi har om livet, når dokumentarfilmer som handler om selve diskursen er tilgjengelige for oss (Nichols, 1991, s. 9). Bilder inkarnerer på en måte forskjellige subjektiviteter og sosiale relasjonsmønstre som gir oss et bestemt synspunkt i relasjon til verden rundt oss (Nichols, 1991, s. 10). Kritikken av "Bildet" gav ifølge Nichols mening i det nittende århundre når "Ordet" stod alene, men Nichols poengterer at i dag er også Ordet kritisert takket være den strukturalistiske bølgen blant annet. Det er ikke sikkert at dokumentarfilm gir oss en direkte vei til det ubevisste i oss slik fiksjonsfilmen gjør, men dokumentarfilmer er en del av de diskursive formasjonene, de språkspillene og retoriske strategiene der man med makt, nytelse, ideologi og subjektivitet mottar virkelig, håndgripelig representasjon (ibid). Nichols mener dokumentarfilmen som et sosialt redskap har et ansvar for å beskrive og fortolke verden som kollektiv opplevelse, et ansvar han mener er omfattende. Som sagt innledningsvis mener Nichols at dokumentarfilmen føyer seg inn i rekken med andre samfunnsinstitusjoner som danner konstruksjonen av sosial virkelighet. Nichols mener Dziga Vertov også var opptatt av at filmen skulle være en bidragsyter til sosial konstruksjon og spesielt konstruksjonen av tilskuerens historisk-materialistiske bevissthet, altså filmen som en aktiv sosial konstruksjonsprosess. Nichols påpeker også at Walter Benjamin mente at filmen burde bli plassert i *ideologiens tjeneste* (Nichols, 1991, s. 10-11). Dokumentaristen John Berger spiller videre på denne idéen i *Ways of Seeing* der det underliggende argumentet er at reklame konstruerer en subjektivitet som holder på ulike ønsker i oss – en fabrikkasjonsprosess som på mange måter handler om hvordan fabrikkasjonene foreslår helt spesifikke former for sosial relasjon med klart definerte plasser for kvinner, menn, rike og fattige ifølge Nichols (Nichols, 1991, s. 11). Altså en prosess som fabrikkerer hvis ikke fysiske objekt, så ihvertfall produksjonen av meninger, ulike verdier og konsepter. Konnotasjonene og antakelsene som dannes av en slik prosess setter seg fast i vår fantasi og blir dermed en funtamental del av vårt mentale landskap, selv om vi aktivt besitter muligheten til å vurdere disse forskjellige signalene som reklamen kan sende.

Videre påpeker Nichols at dokumentarfilmen som et konsept eller praksis ikke kan sies å bety én ting, vi er derfor nødt til å *konstruere* begrepet på samme måte som vi konstruerer verden rundt oss (Nichols, 1991, s. 12). Dokumentarfilmpraksis består blant annet av konkurranse og den forandres ofte med tiden, og Nichols mener dermed at det som blir viktigere

enn å definere dokumentarfilmens *ontologi* er i hvilket *formål* de ulike definisjonene av dokumentarfilm er satt til å utfylle og fra hvilket ”ordforråd” den henter og adresserer viktige spørsmål (ibid).

En av de viktigere aspektene ved Nichols bok er hvordan han introduserer tre sentrale måter å teoretisere rundt dokumentarfilmen på. En av disse er fra *filmskaperens synspunkt* som for eksempel kan bestå av hennes eller hans intensjoner med filmen, hennes eller hans holdninger til det som blir portrettert og ikke minst dokumentaristens grad av sannferdighet. Fra *tekstens synspunkt* som kan være dens stil og form, og fra *tilskuerens synspunkt* som kan handle om hvordan tilskueren mottar responsen fra dokumentarfilmen. Dette gir Nichols muligheten til å påpeke ulike konsept om hva man har ment om disse tre synspunktene i fortiden. Hver av disse perspektivene leder til relativt klare definisjoner, men de er likevel ikke helt forskjellige ifølge Nichols. En vanlig men problematisk måte å definere dokumentarfilmen på fra filmskaperens synspunkt er å si at regissøren ikke har like stor kontroll over sine subjekt som i fiksjonsfilm. Å definere dokumentarfilmen kun ut fra filmskaperen kontroll over ulike variabler (subjekt, lyssetting, klipping osv) er ifølge Nichols å overse de sosiale og etiske problemene som kontrollen over subjekt kan føre med seg. Det kan ifølge Nichols se ut som om filmer som *Titicut Follies* av Fredrik Wiseman er observasjonelle av natur og at regissøren har hatt veldig lite å gjøre med kontrollen av ulike variabler i sin film, men det er bare *innrykket* filmen gir. Egentlig er alt ekstremt nøye planlagt og tilrettelagt for at slike scener vi ser i den filmen skal virke naturlig og ukontrollert (Nichols, 1991, s. 13). *Kontroll* kan sies å være nøkkeelementet i dokumentarfilmens virke ifølge Nichols. Hva en dokumentarist ikke kan kontrollere er hennes eller hans *historiske verden* som subjekt.

Nichols er også opptatt av å diskutere *konteksten* rundt dokumentarfilmproduksjonen og mener at et samfunn av praktikere med like og ulike meninger om hvordan dokumentarfilm skal produseres er viktig for deres definisjonsmessige grunnlag. Nichols skriver at det som generelt karakteriserer dokumentarfilmproduksjon faller på dens *institusjonelle* plan. Slik jeg forstår det så vil fellesbetegnelsen ”dokumentarfilmproduksjon” opprettholde et definierende omslag for alle de som bedriver en spesiell form for filmpraksis. Disse menneskene deler og praktiserer en form for produksjon av film som henvender seg mot Nichols konsept om en historisk verden, isteden for en metaforisk konstruksjon av den. De deler ifølge Nichols samme type språk og et sett av problem om den historiske verden. Distributører, festivaler og kinoer er med på å bidra til vår forståelse av dokumentarfilm som en bestemt form for produksjon av film (Nichols, 1991, s. 14). Denne produksjonssfæren opererer ifølge Nichols i marginale visnings- og distribusjonsformer i forhold til dens kommersielle motpart, men likevel finnes det mange

uavhengige parter som er med i utviklingen og produksjonen av dokumentarfilmen (Nichols, 1991, s. 15). Alle disse kontekstuelle egenskapene har videre også en *historisk dimensjon* fordi ulike dokumentarfilmsamfunn og organisasjoner dør ut mens nye kommer til i produksjonen av den. Dette er altså etter min mening en *institusjonell definisjon* som henter mot hvor viktig filmskaperens rolle er, og at dokumentaristenes delte mål mot en felles dokumentarfilmpraksis er kritisk i forståelsen av hva dokumentarfilmen kan være (i Nichols' øyne). Dokumentarfilmskapere influeres av eldre tradisjoner, de former disse tradisjonene til noe eget og gjør dette i tråd med den produksjonsmessige gruppa de tilhører. På et nivå kan vi derfor si at dokumentarfilmen er *produktet* av de som kaller seg dokumentarfilmskapere. Ikke bare forskjellige organisasjoner av dokumentarister er viktig for Nichols, men også *produksjonstradisjoner* som kan sies å være et stort nettverk av forskjellige måter å tilnærme seg den historiske verden på.

Dokumentarfilmen kan bli tolket som en institusjonell praksis med en helt egen diskusjon. Den er ifølge Nichols ledet av en fundamental beskjeftigelse med det å representere den virkelige, historiske verden, forskjellige organiserende prinsipp, distribusjonsmønstre og kinoer, stilarter, strukturer, teknikker og moduser som ifølge Nichols vil oppstå og dø ut (Nichols, 1991, s. 15-16). Nichols bruker Michel Foucault som han mener har fanget noe i denne "flytende institusjonen" når han beskriver hvordan den tilsynelatende uforenelige diskusjonen om "galskap" trenger å bli definert i relasjon til deres *utilstrekkelighet*. Nichols mener at hvis vi tar hva Foucault sier om galskap og bytter ut galskap med dokumentarfilm så får vi understrekingen av hvor viktig det er å unngå *produksjonen av en statisk essens som overser reguleringen av mangfoldet som finnes i dokumentarfilmproduksjonen* ((Nichols, 1991, s. 16). Samlebegrepet skal derfor ifølge Nichols ikke bli basert på eksistensen av *objektet* dokumentarfilm. Han mener at det viktigere å rette søkelyset mot spillet mellom regler som gjør det mulig for disse objektene å leve i en gitt historisk periode. Vårt objekt er i stadig rekonstruksjon på grunn av et sett diskursive deltakere og fortolkende miljø. Derfor kan vi si at Nichols er opptatt av å understreke at hva vi ser i ulike dokumentarfilmer i ulike perioder alltid vil være relativt i forhold til ulike idealer og ulike tradisjoner. Den vil dermed alltid endre seg med tiden og geografiske grenser.

En annen kjent måte å definere dokumentarfilmen på er slik jeg nevnte ovenfor, gjennom *dokumentarfilmteksten*. Filmer som er inkludert i en genre vil alltid dele forskjellige karakterer, forskjellige stilistiske og formmessige normer, koder og konvensjoner som mangler i andre genre (Nichols, 1991, s. 18). Strukturen i en dokumentarfilm vil ifølge Nichols alltid være avhengig av det man kaller *bevissklipping* hvor den klassiske narrasjonsteknikken rundt

kontinuitetsklipping forandres drastisk i dokumentarfilmklippingen (Nichols, 1991, s. 19). Nichols skriver at i fiksjonsuniverset organiserer man klippene i en scene for å gi inntrykk av kronologisk opplevd tid, og følelse og bevegelse i et klart definert rom. Dette skjer i relasjon til sentrale perspektiv manifestert i karakterer. I dokumentarfilmen organiseres klippene i relasjon til et *argument* som i varierende grad skal være overbevisende. Logikken og motivasjonen i klippingen bestemmes ut fra hvilke deler av argumentet som skal understrekes. Hopp i tid og rom samt plasseringen av karakterer blir mindre viktig til fordel for følelsen av en viss *bevisflyt*. Implisitt i denne tekstbaserte definisjonen av dokumentarfilm er antakelsen om at lyd og bilder står som bevis og behandles som bevis (Nichols, 1991, s. 20). Her er det viktig for Nichols å påpeke at de strukturerende elementene i en dokumentarfilm derfor bestemmes i relasjon til noe *utenfor filmbildet*, noe som kan lokaliseres i den historiske verden. Slikt sett kan man argumentet, eller et sett av argument representerer problem som oppstår i vår delte verden. Nichols understreker at fortellinger avhenger av et plot, mens argumenter avhenger av retorikk. Historier må være plausible, argumenter må være overbevisende (ibid).

Hvis man definerer dokumentarfilmen i relasjon til dens argument om vår historiske verden, vil man ifølge Nichols raskt forstå at *lydsiden* er viktig. De fleste dokumentarfilmer avhenger av lydbildet for å bære mye av dens abstrakte argument, dokumentarfilmer avhenger nemlig spesielt av *språket*. Kommentarer gitt av *voice-over*, reportere, intervjuobjekter og andre sosiale aktører finnes det mye av i de fleste dokumentarfilmer. Selv om vi klarer å forstå fortellingen i en fiksjonsfilm ved å se det visuelle alene, så kan det være enda vanskeligere å forstå argumentet i en dokumentarfilm uten å ha tilgang til lydsiden (Nichols, 1991, s. 21).

Strukturen i dokumentarfilmen vil også vise paralleller til andre typer tekster. Disse parallellene kan oppstå på forskjellige nivå. De kan være en del av en bevegelse, en bestemt tid, stil eller modus – på samme linje som konsept om en genre, så finnes det alltid måter å karakterisere filmer på i form av deres likhet med andre, isteden for deres forskjeller. *Stilen* refererer ifølge Nichols til den karakteristiske måten en individuell filmskaper setter sammen ulike teknikker, men også til den vanlige måten å sette sammen teknikker på innen for et sosialt kollektiv av praktiserende dokumentarfilmskaperne (Nichols, 1991, s. 22). Hvis det ifølge Nichols finnes en stil som har fått en spesiell plass innenfor dokumentarfilmproduksjon, så er det uten tvil *realisme*. Nichols mener imidlertid at definisjonene spriker så mye at det blir vanskelig å bruke realisme som en slags målestokk eller ”veileder” i analyser. Likevel vil Nichols diskutere likhetene og forskjellene i realisme mellom fiksjon og dokumentar.

Det finnes ifølge Nichols fire moduser innenfor dokumentarfilmproduksjon: Ekspositorisk, observasjonell, interaktiv og refleksiv.⁵⁰ Alle disse modusene etablerer et hierarki av konvensjoner eller normer som forblir fleksible nok til å inneholde mange stilistiske, generelle og individuelle variasjoner (Nichols, 1991, s. 23). De som praktiserer innenfor en modus har mindre til felles med de som praktiserer innenfor en annen enn med hverandre. De etablerer ifølge Nichols et samfunn i de samlede institusjonene i dokumentarfilmisk praksis. Moduser kan følge med over forskjellige tidsepoker og har ingen nasjonale grenser. De kan begynne som en bevegelse, som et sett av ulike ideal om hvordan man skal representere den historiske verden, men disse idealene kan leve langt etter at den historiske bevegelsen har roet seg. Moduser er på en måte det samme som en genre, men isteden for å sameksistere som forskjellige typer imaginære verdener (western, melodrama, sci-fi), så representerer modusene ifølge Nichols forskjellige *konsept om den historiske representasjonen* (ibid). De kan sameksistere i tid og sted, men oppstandelsen til en ny modus resulterer som regel fra begrensninger og en konkurranse i relasjon til en foregående modus' utilstrekkelighet. Jeg mener at det imidlertid er viktig å understreke at ifølge Nichols så vil ikke en sett av ideal om hvordan man skal representere den virkelige verden forsvinne når en nytt sett av ideal dukker opp. Selv om idealene forandres etter hva vi ser på som den riktige måten å representere ulike hendelser på, så vil eldre, mer etablerte moduser fortsette å eksistere. Som vi skal se i diskusjonen av Carl Plantinga har Nichols fått kritikk for å ha et *teleologisk* syn på dokumentarfilmens ulike moduser, der den ene avløser den andre og beveger seg mot et *endelig mål*. Som nevnt er det viktig å påpeke at Nichols også nevner at hans moduser ikke må bli tatt som skiller med sterke grenser, men heller kan man bruke disse modusene som et historisk og diskursivt verktøy i møte med dokumentarfilmteksten.

Sist men ikke minst legger Nichols vekt på å definere dokumentarfilmen *i relasjon til dens tilskuere*. Hvis man ser en dokumentær tekst i isolasjon til all kontekst (både produksjon og resepsjon), så er det ifølge Nichols ingenting som skiller den fra fiksjon, alle stilartene og teknikkene generelt i dokumentarfilm kan *simulere* i et fiktivt rammeverk (Nichols, 1991, s. 24). Det karakteristiske trekket i dokumentarfilmen trenger slikt sett ikke å være iboende i teksten, men heller en funksjon av antakelsene og forventningene som er lagt til prosessen av det å se en dokumentarfilm. Hvilke antakelser og forventninger karakteriserer det å se en dokumentarfilm for oss *tilskuere*? De vil mest sannsynlig ifølge Nichols være et produkt av tidligere erfaringer med film (ibid). Grunnleggende sett vil tilskuere utvikle *rutinemessige*

⁵⁰ Nichols har i senere tid også føyd inn poetisk og performativ modus, men denne oppgaven tar kun de originale modusene i betraktning siden det er de som er omtalt i *Representing Reality*.

ferdigheter i å forstå og fortolke, som igjen vi gi dem muligheten til å forstå hva som omfavner dokumentarfilmen som form. Nichols illustrerer her hvordan tilskuere bruker ulike *mentale skjema* som forandrer seg med tiden (Nichols, 1991, s. 24-25). Det går altså ut på at vi imøte med en dokumentarfilm prøver å organisere informasjon den gir oss i ulike kolonner i et mentalt skjema som er dannet av erfaringen vi har med film. Vi prøver å sammenligne den med tidligere antakelser og forventer en viss form for kommunikasjon når vi ser dokumentarfilmer.⁵¹ Den fundamentale forskjellen mellom forventninger produsert av narrativ fiksjonsfilm og dokumentarfilm ligger i statusen teksten har i relasjon til den historiske verden som ifølge Nichols utspiller seg på to nivå. Det første nivået handler om antydninger i teksten og antakelser basert på tidligere erfaring. Det får oss til å antyde at bildene vi ser (og lyden vi hører) har et opphav i den *historiske verden*. Teknisk sett betyr dette altså at bildesekvensene (hva som skjer foran kameraet, altså den førfilmiske hendelsen) og den historiske referenten blir sett på som å være i overenstemmelse med hverandre, altså at de har et *isomorfisk forhold* slik vi så med Rodowick. Med andre ord må det som skjer foran kameraet, nødvendigvis også endre informasjonen som legger seg på bildeoverflaten (Nichols, 1991, s. 25). På det andre nivået setter vi opp et mønster av forskjellige konklusjoner som hjelper oss i å bestemme hvilke argument teksten prøver å danne om den historiske verden, eller ihverfall en del av den. Dokumentarfilmtilskueren benytter seg ifølge Nichols av et *retorisk engasjement*, isteden for et fiktivt engasjement. Vår måte å se en dokumentarfilm på, handler om måten vi tildeler *motivasjon* til det vi ser. Som en formal betegnelse så referer motivasjon her til måten tilstedeværelsen av et objekt er legitimert i relasjon til teksten. I dokumentarfilm er realisme den primære motivasjonen. Objektet er altså presentert i teksten på grunn av dens funksjon i den historiske verden. Nichols poengterer at åskantene i Liri Valley er tilstede i *The Battle of San Pietro* fordi de var et *historisk sted* der krigen utspilte seg under 2. Verdenskrig. De døde soldatene som blir vist kan legitimeres og motiveres på bakgrunn av realisme fordi det faktisk var noen som døde der (Nichols, 1991, s. 26). *Intertekstuell motivasjon* er også viktig i møte med en dokumentarfilm fordi deres makt ligger i produksjonen av konvensjoner— de hjelper å definere en genre, subgenre eller en dokumentarfilms produksjonsmodus som Nichols er opptatt av. En annen type motivasjon angår den formale siden ved dokumentarfilmen ifølge Nichols. Denne motivasjonen springer ut av det å legitimere tilstedeværelsen av et bilde i relasjon til dens bidrag og påvirkning til et formalt eller stilistisk mønster iboende i teksten (ibid). Dette er en type motivasjon som brukes minst i dokumentarfilm, men Nichols

⁵¹ Dette er en type teori som kan sies å ha et slags opphav i kognitiv teori som handler om hvordan vi som tilskuere aktivt møter en film og legger vekt på den aktive rollen tilskueren har i en slik setting.

understreker at dette kan være en viktig faktor for motivasjon. Døde soldaters ansikt kan for eksempel gi primær motivasjon gjennom både realistisk representasjon (faktumet at det faktisk var de som døde på stedet i vår historiske verden), funksjonell representasjon (som en del av et argument om hvilke konsekvenser krig bærer med seg), men de kan også operere *formalt*. Bildene av disse ansiktene etablerer ifølge Nichols et formalt mønster som komposisjonen og rytmen dannes rundt (ibid).

En grunnleggende forventning vi har til dokumentarfilmen er at lyd og bilde bærer en *indeksikal relasjon* til den historiske verden. Som tilskuere forventer vi ifølge Nichols at det som skjedde foran kameraet har gjennomgått lite eller ingen modifikasjon. Vi er vant til å anta at det vi ser ville skjedd på nesten samme måte hvis kameraet ikke hadde vært der. Dette er spesielt viktig i møte med det Nichols kaller *observasjonell dokumentarfilm*. Den bokstavelige tolkningen av dokumentarfilmen omhandler at utseende av ting i verden som meningsindeks. Biler, hus, gitarer, rom og landskap, alle objekt skal beholde det samme utseende på bildeoverflaten slik det så ut når det stod foran kameraet (Nichols, 1991, s. 27-28). Eller med andre ord, som en som passerer forbi og observerer hendelsene som de utspiller seg i tid. I situasjoner eller handlinger der en *tidslig dimensjon* utspiller seg, vil man også i dokumentarfilmen beholde den kronologiske arrangementen slik de utspilte seg i de faktiske hendelsene.⁵²

Dette er altså noen av *forventningene* og de prosedyremessige operasjonene dokumentarfilmen som form danner for tilskueren. Konvensjonene som ulike dokumentarfilmer danner kan *veilede* vår respons og gir oss et utgangspunkt når vi skal vurdere dokumentarfilmens argumentasjon (Nichols, 1991, s. 28). Vi imøtekommer dokumentarfilmen på en helt annen måte enn fiksjonsfilmen.

Nichols har hittil tegnet et bilde rundt tre ulike måter å nærme seg dokumentarfilmens definisjon på. Likevel understreker Nichols at det ikke er så enkelt som disse definisjonene tilsier. For eksempel så kan alle antakelsene vi har i møtet med en dokumentær tekst som vi har gjennomgått til nå også stilles spørsmål ved i forskjellige verk, spesielt i *refleksive* dokumentarfilmer. Oftest vil tilskueren gjenkjenne en dokumentarfilm når antakelsene eller hypotesene stemmer overrens med de bekreftelsene dokumentarfilmen gir (ibid). Etter en slik *forventningsavklaring* (om man kan kalle det dét), så vil tilskueren prøve å prosessere filmen med en forståelse av at den metaforiske distansen fra historisk virkelighet som fiktive fortellinger har, nå er blitt eliminert. Dokumentarfilmen presenterer ifølge Nichols en

⁵² En forventning som mange kritikere mener ble brutt når Michael Moore i Farenheit 9/11 angivelig skal ha stokket om på den kronologiske rekkefølgen av hendelser slik de egentlig utspilte seg i tid i den virkelige verden.

metonymisk representasjon av verden som vi kjenner den, isteden for en metaforisk tolkning. Nichols skriver:

We process the documentary not only as a series of highly authentic sounds and images that bear the palpable trace of how people act in the historical world, but also as the serial steps in the formation of a distinct, textually specific way of seeing or thinking (Nichols, 1991, s. 28).

Selv om fiksjon bruker en fantasiverden, så avhenger den av sin mulighet til å dra oss inn i en spesifikk situasjon gjennom det Nichols kaller ”psykodynamikk” og identifikasjon med karakterer for å bli en suksess. Dokumentarfilmen på den andre siden vil som regel også begynne med en etablering av konkrete representasjoner av mennesker, steder og hendelser, men vi på sin side være mye mer avhengig av å overtale oss til å ta dens argument som påstander om den historiske verden. Til et mer overhengende konsept i forhold til de detaljene filmen viser oss. All redigering og all klipping er ifølge Nichols en et steg videre i argumentasjonsrekken til dokumentarfilmens diskusjon (Nichols, 1991, s. 29). *Objektivitet* ligger i dokumentarfilmen som et viktig organisatorisk prinsipp og dette blir manifestert i at kameraet eller synsvinkelen aldri illustrerer subjektets synspunkt. Dokumentarfilmer som opererer med en viss grav av objektivitet (for det finnes mange filmer som ikke har objektivitet som ideal) vil ofte kun stå som en observatør eller betrakte verden i tredjeperspektiv. Når det føles mer objektivt, er vi også ifølge Nichols mer mottakelige for argumentasjonen i dokumentarfilmen.

En av de siste forventningene tilskueren har til dokumentarfilmen som Nichols skisserer i boken, handler om ønsket om å bli tilfredsstilt på en bestemt måte i løpet av filmens gang. Dokumentarfilmen pirrer ønsket om ”å vite” og er slikt sett ifølge Nichols en variant av *historietimen* man er vant med fra grunnskolen. Dokumentarfilmisk konvensjon oppretter en viss form for ”epistefili”. Den består slikt sett av et organiserende prinsipp som holder på informasjon og kunnskap som fordeles jevnt utover i dokumentarfilmens gang. Kunnskap lover ifølge Nichols – på lik linje som den fiktive identifikasjonen mellom tilskuer og karakter – tilskueren en følelse av tilfredshet etter at dokumentarfilmen har presentert sitt budskap (Nichols, 1991, s. 31). Her ligger det altså et implisitt premiss i Nichols’ argumentasjon om at hva vi vet hvordan vi bruker den kunnskapen vi har i samfunnet, og at den er regulert av *sosiale og ideologiske* strømninger. Han anerkjenner her og videre i resonnementet, at det ikke finnes noen form for komplett objektivitet eller sannhet. Den er ideologisk og sosialt betinget. Selv om vi skal gjenoppta diskusjonen om hva objektivitet betyr for Nichols senere i teksten, mener

jeg det er viktig å påpeke at Nichols ikke har et like kynisk syn på mediert representasjon som mange andre postmoderne tenkere fra 90-tallet. Som Bjørn Sørenssen har bemerket er han mest eksplisitt uenig i ideene Jean Baudrillard har promotert om at mediene kun *simulerer*. Bildene har mistet sitt forhold til verden vi lever i, og sirkuleres kun som representasjoner av hverandre i en evig prosess (Sørenssen, 2007, s. 288). Nichols nevner eksplisitt at det finnes en forskjell i bildene som vises og den historiske verden den representer. De er ikke løsrevet fra sin historiske referent (Nichols, 1991, s. 6-7). Det er også viktig å påpeke at dette begrunnes av Nichols med *den kroppslige tilstedeværelsen* i dokumentarfilmen, og at dokumentarfilmer har et ansvar i det å tydeliggjøre dette skillet. Vi skal komme tilbake til Nichols omtale om en subjektiv, kroppslig tilstedeværelse i filmen senere i dette kapittelet da det er kritisk i det å forstå hva Nichols mener om dokumentarfilmisk representasjon.

Videre er Nichols opptatt av å diskutere hva som gjør fortellinger med bevis og argument annerledes enn fortellinger som baserer seg på en fiktiv verden. En tendens i nyere teoretiske diskurser er å legge vekt på den narrative dimensjonen i dokumentarfilmer. Dokumentarer er ifølge noen teoretikere fiktive med plot, karakterer, situasjoner og hendelser som andre filmer. De gir oss utfordringer eller dilemma, de bygges rundt spenning og dramatisk konflikt og de avsluttes med en løsning på sitt presenterte problem. Filmen gjør alt dette med en referanse til virkeligheten som er en konstruksjon, et produkt av ulike tegnsystemer som dokumentarfilmen selv er del av (Nichols, 1991, s. 107). Som den konstruerte virkeligheten i fiksjon må derfor også virkeligheten dokumentarfilmen representerer undersøkes og diskuteres som en del av et domene bestående av en rekke tegn og en ideologi. Ideen om en privilegert tilgang til virkeligheten eksisterer kun som en *ideologisk effekt*. Fokuset på at dokumentarfilmen har et narrativ, at den har et konstruert grunnlag står i kontrast til påstanden om at dokumentarfilmen har en overlegen moralsk side i forhold til fiktive filmer (Nichols, 1991, s. 28). Blant annet Dziga Vertov og John Grierson mener ifølge Nichols at dokumentarfilmen er moralsk overlegen, som en ansvarlig bidragsyter til institusjonell praksis. Historisk sett har dokumentarfilmen skilt seg fra fiksjon, fordi fiksjon var det som bedro og distrahererte. Fiksjon ignorerte virkeligheten siden den var mer opptatt av fantasi og illusjon. Nichols mener for eksempel at Paul Rotha var en som stod fast på at Hollywood gjorde lite for å fremme "the humanitarian uses of the cinema" (Nichols, 1991, s. 108). Selv om dokumentarfilmen var avhengig av bilder, står den likevel som en motsetning til den bedrageriske holdningen fiksjon har ved å vende seg mot den historiske verden og de virkelige problemene som konfronterer den verdenen ifølge Nichols.

Nichols har dermed lagt grunnlaget for å diskutere hvordan dokumentarfilmen ikke er det samme som fiktive fortellinger. Det finnes noe iboende i dokumentarfilmen som ifølge Nichols skiller den fra fiksjonsfilm. Han mener at dokumentarfilm som en spesiell form for filmskaping forsatt kan forstås som en form for *sosial etterforskning*, uten noen form for ontologisk overlegent grunnlag. Det må også ifølge Nichols settes spørsmål ved påstanden om at dokumentarfilmen er like mye fiksjon som alle andre former for filmproduksjon. At det vi finner i vår ”virkelighet” ikke er noe annet enn hva våre *tegnsystemer* forteller oss (Nichols, 1991, s. 109). Ifølge Nichols er det ingen tvil om at dokumentarfilmen deler mange likheter med fiksjon, men den dokumentære formen er også på flere områder en type filmskaping som kan skilles fra de fiksjonsfilmene vi engasjerer oss i fiktivt. Problemstillingen som gjelder dokumentaristens kontroll over det hun eller han filmer, går i dokumentarfilmen langt ut over det filmiske artefaktet. Dens konsekvenser stopper ikke i det fiktive universet, men kan sies å omhandle for eksempel etiske spørsmål: hvordan man skal representere sosiale aktørers liv er for eksempel en viktig problemstilling man som dokumentaristen bør stille seg før man begir seg ut på å representere dem gjennom en dokumentarisk form. og Problemene rundt det filmskaperen har kontroll over når det gjelder hva han eller hun filmer, og etikken i det å filme sosiale aktørers liv, går langt utover det filmiske artefaktet. Nichols påpeker også at de tre synsvinklene vi kan bruke til å karakterisere dokumentarfilmen (filmteksten, tilskueren og filmskaper) også viser viktige måter dokumentarfilmen skiller seg fra fiksjon. Nichols vil derfor rette søkelyset på hvordan vi ser *verden* som presenteres for oss i dokumentarfilmen. I fiktive filmer bærer denne verden likhet med andre fiktive verdener ved å legge seg på samme linje i grupperinger som genre og bevegelse. Den bærer også likhet til vår verden spesielt fordi den er lagd med en slags realistisk stil. Verdenen er befolket med gjenkjennelige mennesker, objekter og steder med gjenkjennelige følelsesregistre med forskjellige emosjonelle nivå. Likevel understreker Nichols at denne forskjellen er *fundamentalt metaforisk*. Vi kan forstå denne verden gjennom kognitive teknikker som er karakteristiske for fiksjon, men vi fortolker denne verdenen gjennom vurderingsmessige prosedyrer som også avhenger av forventninger og verdier som man kan relatere til den verden vi lever i. Til denne verdenen stiller vi spørsmål om handlinger og ideologi, sosial verdi, kjønn og seksuell representasjon, historie og politisk tilhørighet, nasjonal og kulturell identitet, men poenget til Nichols er at dette er metaforiske handlinger. Det er en *likhet* isteden for en *reproduksjon* vi imøtekommer i en fiktiv fortelling (ibid). Dokumentarfilmen er ifølge Nichols litt annerledes. De gir oss tilgang til en *delt historisk konstruksjon*, isteden for *en verden* er vi gitt tilgang til *vår verden*. Verdenen der problemer om liv og død alltid går hånd i hånd, historien handler på mennesker og situasjoner som vi kanskje

har et forhold til i vår virkelige verden. Selv om vår tilgang skjer gjennom et tegnsystem som *språket*, kulturelle praksiser sosiale ritualer, politiske og økonomiske system, så er vår relasjon til *den historiske verden* også direkte og nært (ibid). Nichols poengterer nettopp at "here, "Fire", "Shoot to kill", "Jump", or "Scalpel" are not simply linguistic imperatives but preludes to action that carry life and death consequences for our physical selves" (Nichols, 1991, s. 109). Har har Nichols igjen hintet til definisjonen av en *kroppslig tilstedeværelse* i dokumentarfilmen, som jeg snart kommer til. Dette er noe av hva Nichols mener skiller dokumentarfilmen fra fiktive fortellinger. Dokumentarfilmen retter oppmerksomheten vår mot *vår verden*, men de forblir også tekster på lik linje som fiksjon, og det er derfor dokumentarfilmen deler alle de problemstillingene som fiksjonens konstruerte, formale og ideologiske status bringer med seg. Dokumentarfilmer for Nichols er nemlig like fiksjonsfilmer når det kommer til å *være konstruert som tekst*, men forskjellen ligger i de representasjonene de lager. Han skriver: "at the heart of documentary is less a story and its imaginary world than an argument about the historical world" (Nichols, 1991, s. 111).

Nichols er også opptatt av å diskutere anvendelsen av begrepet *representasjon*. Representasjon kan være en verktøy dokumentaristen bruker i dokumentarfilmen som legger frem ulike påstander i en form for diskusjon. En uttalelse som blir brukt til å promotere et spesielt ståsted eller en spesiell vinkling i en sak (ibid). Her er det viktig for Nichols å påpeke at representasjon er *skapt*, den omfatter det å skape en sak på overtalende vis. Den er alliert med retorikk, overtalelse og argument, isteden for det å ha mulighet til å reprodusere noe objektivt. Dokumentarer står slikt sett på *vegne av* eller *representerer* synspunktene til individer eller gruppe individer. Alt fra en enkelt filmskaper som Robert Flaherty til CBS News, dokumentarfilmen lager en representasjon, en sak, et argument om verden implisitt eller eksplisitt (Nichols, 1991, s. 112). Nichols vil også her påpeke at ikke alle dokumentarfilmer nødvendigvis er argumenterende, kun at representasjoner implisitt eller eksplisitt rettes mot den historiske verden.

Vi må ifølge Nichols merke oss at denne måten å definere dokumentarfilmen på, ikke ekskluderer filmer som *The Thin Blue Line* fordi den også er alliert med en retorikk, en overtalestetnikk og et argument om vår historiske verden og den illustrerer det Nichols mener om at den har en slags *direkte effekt* på hva som skjer i vår verden selv om den inneholder rekonstruerte scener. For de forskjellige orienteringene mot *en verden* i fiktive fortellinger og mot *vår verden* i dokumentarfilmer legger ifølge Nichols et kraftig skille mellom de forskjellige formene. Likevel er det ifølge Nichols viktig å forstå at selv om dokumentarfilmer har referanser til ulike representasjoner som forankrer de i vår historiske verden som er de fortsatt

konstruert. Her trekker Nichols på et eksempel om to relativt vanlige nyhetsfortellinger som angikk flydestruksjon, der både USA og Sovjetunionen skyter ned et passasjerfly. Begge inneholdt relativt like bevis, men de ble representert på veldig ulike måter i amerikanske nyhetsfortellinger, noe som vitner til at det er mulig å bruke bevismateriale på forskjellige måter. Den amerikanske ulykken ble bortforklart som en uheldig hendelse, mens den fra Sovjetunionen ble presentert som en kriminell handling mot menneskeheten (Nichols, 1991, s. 114). Dokumentarfilmens fremste spørsmål er derfor ifølge Nichols ”Bevis for hva?” I representasjonen ligger det *sannhetspåstander*, ikke bare av hva som eksisterer i verden, men hvilken mening, forklaring eller fortolkning som burde bli brukt for å forklare hva som eksisterer i akkurat denne verdenen (Nichols, 1991, s. 116). Dokumentarfilmen svarer slikt sett på spørsmålet om ulike dokumentarfilmiske konvensjoner som spør etter bevis hentet fra den historiske verden *indeksikalt*, som om det faktisk var sett og hørt, isteden for med metaforiske likheter. Narrative funksjoner opprettholder en metaforisk relasjon til det virkelige, men ulike argument representerer sannhetspåstander om den. Dette kan ifølge Nichols gi ekstra makt i dokumentaren, men likevel har det ingenting å si for hvor riktig sannhetspåstanden er, bare at det er *en måte å omtale hendelser på* fremfor en annen. Slikt sett representerer ikke dokumentarfilmen ”Sannhet”, men *en sannhet av mange*, selv om bevisene brukt i dokumentarfilmen opprettholder et indeksikalt spor til den historiske verden. Nichols er slikt sett skeptisk til påstanden om at dokumentarfilmen er en formidler av sannhet, men heller et argument om vår historiske verden. For å snakke om *et syn på verden*, eller *en representasjon* av den er ifølge Nichols å returnere til forståelsen av ordet *argument*. Hvis narrasjon retter vårt engasjement mot konstruksjonen av en imaginær verden, vil dokumentarfilmen ifølge Nichols inviterer oss til et engasjement med konstruksjonen av et argument rettet mot den historiske verden. Lyden og bildets autenticitet – spesielt med et indeksikalt forhold til den historiske verden – danner *bevis* om den verden (Nichols, 1991, s. 118). Disse bevisene er det materielle grunnlaget for argumentene og bærer likhet med forholdet mellom plot og historie vi konstruerer i fiksjonsfilmen. Nichols mener derfor at argument er den generelle kategorien vi kan tilskrive representasjonen av en sak om verden og deler opp denne kategorien i to deler. Den første angår *et perspektiv* som er måten dokumentarfilmen gir oss en spesiell vinkling gjennom dens avbildning av verden. Perspektivet får oss til å tilføre dokumentarfilmen et underforstått argument. Den er dokumentarfilmens alternativ til *stil* i fiksjonsfilmer. Den andre handler om *en kommentar* som ifølge Nichols handler om hvordan dokumentarfilmen gir oss en spesiell påstand om verden og om det perspektivet den implisitt har presentert. Kommentaren er alltid på et metaperspektiv, den er mer utilslørt og en direkte form for argumentasjon (ibid).

Kommentaren i dokumentarfilmen inkluderer ikke bare en direkte adressering til tilskueren, men også andre taktikker som retter oppmerksomheten bort fra et perspektiv på verden, mot en mer distansert, konseptualisert redegjørelse av den. Logikken som fører fortellingen videre og motiverer til mer omfattende undersøkelse i løpet av filmens gang kan derfor sies å bestå av både et perspektiv og en kommentar i forhold til dette perspektivet. Nichols forklarer også at det finnes forskjellig grad av kunnskap, subjektivitet, selvbevissthet og kommunikasjon i alle dokumentarfilmer. Disse foreslår noen viktige ståsteder en dokumentarfilm kan ta i relasjon til sitt eget argument. Dette er også et viktig argument for å påstå at dokumentarfilmen dreier seg om vår historiske verden, mer enn en fiksjonsfilm. Han påpeker at skillet mellom disse to filmformene er vanskelig, men viktig å diskutere. Kunnskapen om verden representert i en dokumentarfilm kommer oftere fra en ukjent fortellerstemme, enn fra en enkelt karakter (Nichols, 1991, s. 125). Med disse forskjellene nærmer vi oss et definerende skille mellom fiktive og dokumentære fortellinger, nemlig dokumentarens *argument*.

Et argument om verden, eller en representasjon i form av å plassere bevismessig materiale foran oss for å uttrykke et spesielt synspunkt former ifølge Nichols det *organisatoriske bakbeinet* i dokumentarfilmen (ibid). Dette bakbeinet inneholder en ”logikk” som garanterer koherens. Han forteller at både narrative fortellinger og dokumentarfilmer er organisert i relasjon til en koherens i form av årsakssammenhenger og kausalitet som igjen avhenger av det motiverte forholdet mellom hendelsene. Argumentet i en dokumentarfilm er derfor det vi som tilskuere tolker i dens representasjon av bevisene den presenterer (ibid). Argumentet i dokumentarfilmen behandler den historiske verden som et slags grunnlag for *figuren* i dokumentarfilmisk representasjon (Nichols, 1991, s. 126). Argumentet gir oss en følelse av en regissørs nærvær, eller ekspositorisk tilstedeværelse. Dette skaper ifølge Nichols et grunnlag for et spesielt ståsted eller synspunkt mot verden. Som vi har sett har argumentet i dokumentarfilmen to komponenter. Det kommer fra et *perspektiv* på verden og *kommentarer* om verden representert. Nichols mener derfor vi kan oppsummere dette i å si at dokumentarfilmens fremste påstand er: ”*se på dette*” (perspektivet) og ”*se hva jeg mener om det*” (kommentar). Hans definisjon av det dokumentarfilmiske perspektivet er synet på verden ved hjelp av utvelgelse og arrangering av bevismaterialet. Nichols mener kommentaren er synet på verden uttalt av filmskaperen eller de sosiale aktørene i filmen. Slike uttalelser trenger ikke ifølge Nichols nødvendigvis være verbale, de kan også være visuelle eller lydmessige . Kommentaren fungerer på den måten at den provoserer frem en form for *distanse* for tilskueren slik at hun eller han kan orientere seg, evaluere, dømme og reflektere over påstandene dokumentarfilmen presenterer. Overtalelse er ifølge Nichols spillet mellom teksten som en

helhet og bevisene den presenterer. Kommentaren gir rom for et forståelig moralsk og politisk teppe som kan bli brukt mot verden, ofte ved å bruke de samme stilistiske teknikkene som bidrar til det å etablere en teksts representasjon av verden i første omgang (redigering, tale, kameravinkel, komposisjon osv). Det er dette som ifølge Nichols utgjør tekstens *stemme* eller *sosiale synspunkt* (ibid).

En viktig konsekvens av å se dokumentarfilmer på denne måten (om konseptet om representasjon og logikk) er at den ifølge Nichols har en spesiell form for perspektiv og derfor skiller seg fra filmisk "råmateriale" eller "filmarkiv-opptak". Det er nemlig viktig for Nichols å poengtere at når tilskueren kan oppfatte et perspektiv mot verden kan til og med ikke lenger observasjoner, forklaringer og "objektive" reportasjer sies å være *mekaniske reproduksjoner* eller verdifrie opptak av verden (Nichols, 1991, s. 127).⁵³ Slike representasjoner gir ikke ifølge Nichols et nøytralt "fingeravtrykk" av verden, selv om de kanskje kan inspirere til en form for kulturelt determinert standard for objektiv rapportering. For å si det med andre ord mener Nichols at *objektivitet* også er et historisk situert perspektiv. Han referer til Roland Barthes definisjon av *konnotasjon* og *denotasjon* for å diskutere objektiviteten i dokumentarfilm og at det først og fremst er en teknikk man kan bruke for å fremstå eller for å gi innrykket av å være nøytral og uskyldig, mens det *kun er et perspektiv av mange*. Ikke bare er det et perspektiv, men også gir den rom for mer spesifikke individuelle og institusjonelle perspektiv i å representere seg selv. Objektivitet representerer verden *slik verden er*. Dette er ifølge Barthes kun en naturlig form for representasjon, det han kaller "zero-degree-style" (Nichols, 1991, s. 128). Nichols tar utgangspunkt i Fredrick Wisemans observasjonelle dokumentarfilmer som han mener aldri er så nøytrale som de gir uttrykk for å være. De representerer helt spesielle, fargede syn på institusjoner som legesenter, skoler og militæret, som allierer seg med en slags *motstandsstrategi* mot instrumentelle og byråkratiske strømninger. Retorikken i hans filmer er ifølge Nichols sterkt tilstedeværende. Ikke eksplisitt, men i utvalg av kameravinkler, lyd, varighet osv. På samme måte vil også fjernsynsnyheter operere i tråd med objektivitetskriteriet, men også fra et perspektiv som berettiger det institusjonelle apparatet i å produsere tilsynelatende nøytrale nyheter (ibid). Med andre ord:

The reality of the news takes precedence over the news of reality. And the objectivity offered clearly is constrained by decisions of what is and is not news,

⁵³ I en videreføring av dette (som jeg også poengterte i en tidligere note) har Tom Gunning skrevet en artikkel om at teoretikere og historikere i nyere tid har oversett hvor mye "perspektiv" og synspunkt som faktisk finnes manifestert i de tidlige dokumentarfilmene før den griersonske perioden på 30-tallet i "Before Documentary: Early Nonfiction Films and the 'View' Aesthetic" (1997).

what should and should not be reported, what may and may not be commented upon. Like soap operas, television news represent an ongoing saga of compilation, reversal, and suspense, composed, in this case, of events drawn from a national political and socioeconomic drama as represented in the commonsensical terms of the dominant institutions that define this drama (Nichols, 1991, s. 128).

Det viktige for Nichols her er å identifisere et grunnlag der tilskueren klarer å oppfatte forfatterens eller dokumentaristens tilstedeværelse eller *stemme*, som også gjør det mulig å skille dokumentarfilmene fra arkivopptak som kun reproducerer verden. Hva vi ser ifølge Nichols er oftere en verden representert enn en verden reproduisert. Perspektivet i en dokumentarfilm kan manifesteres av både objektive og subjektive komponenter. Den kan være en stemme som kun ligger i de stilistiske valgene, utvelgelse av filmmaterialet og arrangement. I kontrast er kommentaren en form for argument der stemmen i filmen er sett og hørt. Dokumentarens stemme kan altså adressere tilskueren direkte, men den trenger ikke det.

Nichols er videre opptatt av å definere hvordan den *retoriske* siden kan påvirke oss som tilskuere. Ifølge Nichols skyver retorikken oss bort fra stilen, mot det han mener er den andre enden av akse mellom forfatter og tilskuer. Han mener at hvis forfatterens moralske blikk på – og etiske posisjon i – verden manifesteres i *stil*, så er retorikken måten forfatteren prøver overtale oss som tilskuere (Nichols, 1991, s. 134). Med et fotfeste i Aristotelisk retorikk prøver Nichols å argumentere for at retorikk handler om å produsere en overtalende sak, ikke å beskrive eller å fordele fakta, selv om deres avsløring ville vært nødvendig for en godt informert avgjørelse om saken dokumentarfilmen presenterer. *Why We Fight* er for Nichols et godt eksempel på reklame for hvor bra amerikansk moral er, men den sier ikke noe om andre negative sider om USA, den er altså et av mange perspektiv ifølge Nichols. Retorikk smisker med tilskueren på samme måte som stilen avslører forfatteren, men Nichols er opptatt av å påpeke at retorikk ikke er synonymt med den overhengende kommentaren i dokumentarfilmen. En tekst kan være overtalende uten å være åpenbar. Den kan snakke fra et implisitt perspektiv. Filmskaperen kan nekte å adressere tilskueren direkte, uten at hun eller han nødvendigvis må gi slipp på en retorisk tone. Dette betyr at uansett modus, om den er ekspositorisk, observasjonell eller refleksiv så kan dokumentaren være retorisk i måten den kommuniserer med tilskueren på. Retorikk kan dessuten også være i direkte konflikt med stilen, ved å gi blandede beskjeder (Nichols, 1991, s. 137). Noen ideologiske systemer kan være overhengende og bevisst adressert, mens andre (for eksempel hva som er feminint/maskulint, troen på religion, rase og etnisitet) kan manifesteres i ubevisste handlinger. Dette betyr at dokumentarfilmer kan adressere oss på flere nivå og med flere enn et argument. Slik som fiksjon vil også

dokumentaren være *blandet, ambivalent* eller *paradoksal* i sin betydning. Nichols kaller dette et *dobbelt system* som krever en slags dobbel oppmerksomhet i fortolkningen av spesifikke dokumentarfilmer. Oppmerksomhet mot både det ideologiske og det utopiske elementet i teksten, dens relasjon til *det som er* og dens forslag om *hva som kan være* (Nichols, 1991, s. 138).

Teknikk, stil og retorikk er elementer i dokumentarfilmens stemme. De er måten et argument presenterer seg for oss. Stemmen i dokumentarfilmen gir ifølge Nichols uttrykk for en representasjon av verden, et perspektiv og kommentar om den verdenen. Slikt sett kan vi derfor si at argumentet som er representert gjennom stil, retorikk, perspektiv og kommentar utgjør en *posisjon i et ideologisk fora*. Det er ifølge Nichols et *forslag* om hvordan verden er, hva som eksisterer i den og hvilke relasjoner vi har til det som eksisterer (Nichols, 1991, s. 140).

Representasjon er for Nichols en ting som kan stå for noe annet. Et bilde eller opptak av lyd står for det som var (Nichols, 1991, s. 149). Informasjonen om en ting kan ifølge Nichols bli overført til en tekst som et tegn blant mange på nye og uvanlige måter. Dens konnotative dimensjon kan forandres, dens meninger kan være flertydige. Dette underbygger hans syn på at de ulike dokumentære modusene både er historisk situert og har en form for flytende status. Det indeksikale båndet av fotokjemiske og elektroniske bilder til det de representerer, når de er formet av optiske linser som har en tilnærmet lik verdi som det menneskelige øyet, gir ifølge Nichols uendelig fascinasjon og en tilsynelatende uimotsigelig *autentisitetgaranti* (Nichols, 1991, s. 149-150). Autentisiteten stammer ifølge Nichols fra bildeformingsprosessen, den er ikke bestemt av en verifiserbar stil eller et penselstrøk. Det viktige aspektet i den indeksikale kvaliteten som det fotografiske bildet har, handler ikke om den ubestridte garantien som ligger i båndet mellom bilde og referent, men spesielt i *inntrykket* av den garantien den illustrerer for tilskueren (Nichols, 1991, s. 150). Uansett om bildet er fabrikkert på en datamaskin så kan fortsatt *inntrykket* bildet gir av garantien for virkelighet ifølge Nichols være veldig sterkt. Dermed blir det viktig for han å poengtere at selv om det finnes et indeksikalt bånd mellom bildet og dens referent, så er ikke dette en garanti for bevismessig verdi. Han eksemplifiserer med at uansett om vi ser bilder av kjendiser, enten det er hverdagslige bilder av de ”i farta”, eller ekstremt oppsatte bilder, gir de ingen garanti for at det som skjer foran kameraet er ”virkelige hendelser”. Med andre ord så kan det godt hende at det indeksikale båndet gir en form for garanti for det som skjer foran kameraet, men hvordan kan vi som tilskuere vite at det som skjer foran kameraet er virkelige hendelser? På hvilken måte gir det indeksikale båndet *bevis* for den historiske verden vi lever i? Bildet er for Nichols nemlig ikke selvforklarende.

Det er ikke i seg selv tilstrekkelig for å gi noen bevis forankret i den historiske verden, noe han poengterer med André Bazins forståelse av indeksikalitet. Ikke bare er den *historiske garantien* i bildet usikkert: meningen bildet bærer som bevis, uansett om det er autentisk eller ikke, er underlagt fortolkning. Fakta betyr bare noe innenfor et *meningssystem* (Nichols, 1991, s. 152). Det finnes mange slike systemer og de er ofte i konflikt med hverandre. ”Fakta” og konseptene vi tar i bruk for å gi påstander mening kan beskrives ifølge Nichols som ulike *merkelapper* for synspunkt som er frivillig tatt i bruk av filmskaperen. De samme bevisene kan ofte plasseres ganske overbevisende innenfor mer enn et meningssystem og de kan tolkes på utallige måter (ibid). Dette kan oppsummeres ved å si at det fotografiske bildet kan representere den *synlige* hendelsen, men den sier ikke noe om motivasjonen for hendelsen. Indeksikaliteten spiller selvfølgelig en viktig rolle i det å autentisere det dokumentariske bildets påstand om det historisk virkelige, men vi må ifølge Nichols forstå at garantien i seg selv må komme fra et annet sted enn dokumentarfilmteksten. Nichols trekker inn konseptet om *historisk gjenkjennelse* her som en viktig faktor i hvordan vi tilfører bildet mening som ikke direkte kommer fra bildet i seg selv. Historisk gjenkjennelse involverer et plutselig skifte i nivåer når informasjon og sanselige inntrykk arrangerer seg selv på et større plan. Dette forankrer bildet i dens fulle indeksikalitet. Denne historiske gjenkjennelsen skjer ifølge Nichols i tre faser. Den første omhandler gjenkjennelsen av kroppen som en kropp, den andre handler om en typiskhet som plasserer kroppen og personen i tid og rom, og den tredje handler om gjenkjennelsen av en spesifikk person, unik i historien (Nichols, 1991, s. 161). Graden av overenskomsten tilskueren har med en bestemt tekst vil ha en bestemmende effekt på den historiske garantien vi gir til bildene vi ser (Nichols, 1991, s. 162). Kort oppsummert betyr dette ifølge Nichols at når bildene er bundet indeksikalt til hva som skjedde foran kameraet, er vi som tilskuere nødt til å bestemme om hvorvidt lyden og bildene vi ser skjedde i eller utenfor historien. Det finnes for Nichols ingen garanti for bevismessige argument om den historiske verden. Vår oppfattelse av hva som er en garanti for at hendelsene finner sted i en historisk verden i en dokumentarfilm er for Nichols basert på tegn, konvensjoner, tidligere kunnskap og tidligere erfaring som forandrer seg med tiden.

For å forstå hva Nichols mener vi bør trekke ut av dokumentarfilmens form, er det viktig å se nærmere på hans refleksjon rundt hva objektivitet faktisk betyr. Mange dokumentarister mener nemlig ifølge Nichols at de er sin egen mann, at de ikke tilhører et nyhetsapparat (Nichols, 1991, s. 187). Slik at de ikke trenger å forholde seg til ulike retningslinjer etablert av store selskap, men som Nichols påpeker tilhører de fortsatt en løsere gruppe av likesinnede. De har ingen institusjonell makt og de kan være forskjellig innad (ibid). Store diskusjoner kan

oppstå og for eksempel kan en filmskaper som tror på den observasjonelle stilen være veldig uenig i hvordan en interaktiv dokumentarfilmskaper bruker dokumentarfilmen på sin måte. Nichols mener at hvis vi skal betrakte dokumentarfilmsamfunnet som et *samfunn* er det ikke et koherent, sammenhengende samfunn, men heller har den helt spesielle underkategorier, og her kan dokumentarister få følelsen av et samhold og en delt hensikt (Nichols, 1991, s. 187). I en viss grad kan vi derfor også si ifølge Nichols at disse småsamfunnene av dokumentarfilmskaper har en delt tro på hvor viktig objektivitet er, men ordet kan ha forskjellige betydninger innenfor de forskjellige underkategoriene. For eksempel betyr objektivitet en ting for de som produserer nyheter, men en annen ting for de som produserer mer interaktive dokumentarfilmer. Objektivitet for Nichols er en kode, et rituale og en etisk tilnærming. Det er en måte å representere på som skjuler sin konstruksjonsprosess og dokumentarfilmens formative effekter (Nichols, 1991, s. 195). Objektivitet ifølge Nichols fungerer i dokumentarfilmen som en mulighet for filmskaperen til å *si noe*, til å *være ansvarlig*, til å respondere til verden gjennom argumentativ representasjon, som motiverer og som plasserer dokumentaristen i en posisjon. Objektivitet fungerer slikt sett ifølge Nichols mer som en retorikk enn et rituale, selv om den idéen vi har av objektivitet kan hjelpe oss å danne en slags kollektiv identitet som forteller oss hvordan objektivitet skal brukes i teksten (ibid). Slik jeg forstår det så mener Nichols at objektivitet her kan hjelpe praktikanter å ha en form for *felles referansepunkt* og hva objektivitet er og skal være innenfor visse dokumentarfilmer.

Nichols er likevel opptatt av å understreke at objektivitet ofte, på grunn av dens forskjellige betydninger, er vanskelig å gripe. Han mener at vi har minst tre betydninger av ordet innen dokumentarfilmisk aktivitet. Den første går ut på at et objektivt syn på verden er forskjellig fra synspunktene til sosiale aktører og karakterer. Det korresponderer til *folkevettet* (Nichols, 1991, s. 196). Den andre går ut på at et objektivt syn er fri for personlig mening, egeninteresse eller selvsøkende representasjoner, uansett om det er presentert i første eller tredjeperson fører det alltid med seg upartiskhet (ibid). Det tredje går ut på at et objektivt syn lar tilskuere fritt gjøre opp sin egen mening om argumentets holdbarhet uten andres meninger og synspunkt. Nichols mener den første forståelsen av objektivitet er brukbar for å finne ut av hvilket syn på verden et kamera representerer. Kameraet kan presentere seg selv som teknologi, som et fotomekanisk vitenskapelig opptak av hva som skjedde på den førfilmiske scenen, men den kan også representere mer menneskelige synsvinkler gjennom point-of-view. Denne definisjonen er ifølge Nichols vanskelig å gripe fordi den etterlater seg mer spørsmål enn den svarer på. Mange ekspressive og subjektive effekter kan oppnås ifølge Nichols uten å feste de til ulike individuelle karakterer. Vi kan presenteres for en scene der vinkelen ikke er satt til

subjektets syn på verden, men likevel underbygger subjektets følelser via andre teknikker. Hva er så forskjellen her? Den andre definisjonen antar ifølge Nichols et altomfattende rammeverk som kan underordne personlige meninger og selvinteresse (ibid). Det objektiviteten legger skjul på i dette tilfellet er ifølge Nichols hvilken makt *institusjonell autoritet* har. Ikke bare er det en ufravikelig sak om legitimering, men også mer historiske og problemspesifikke former for selvinteresse og partiskhet kan dukke opp. Nichols mener også at den tredje definisjonen er vanskelig fordi det frie valget kun gir tilskueren delvis makt. Retorikk har fortsatt en stor innvirkning selv i den mest vitenskapelige diskusjon (Nichols, 1991, s. 197).

Slikt sett kan vi ifølge Nichols si at objektivitet forsøker å ”skille seg fra” det kommunikasjonssystemet det er en del av. Våre forskjellige forståelser av objektivitet tar ifølge Nichols ikke inn over seg det subjektive og ekspressive, de ideologiske ”fargene” som er tilstede i dette diskursive nettverket av sosiale relasjoner som det er en del av. Inntrykket av upartiskhet er slikt sett et verktøy mange bruker for å omtale seg selv som objektive ifølge Nichols. Han mener at hva objektivitet ikke kan fortelle oss er *meningen* den er ment til å tjene i ulike tekster, siden dette ville vært å motarbeide dens egentlige effekt som den er ment til å gi. Det vi trenger å vite før noe annet om objektivitetens mange sider er ifølge Nichols *meningen den er ment til å fylle* (Nichols, 1991, s. 198). Nichols syn på dokumentarfilmens forsøk på å være objektiv kan derfor sies å være manifestert i hans øvrige syn på objektivitet og hvordan dokumentarfilmen bruker denne *effekten* for å kommunisere sitt budskap. Det virker derfor som om Nichols har et *skeptisk* syn på dokumentarfilmens evne til å si noe objektivt (hvis vi skal tro at objektivitet betyr upartisk), med vekt på at det vi mener er *objektivt* ofte er historisk situert og konstruert av et konseptuelt sosialt rammeverk i enighet om hvilken mening ordet skal ha. Om hvorvidt Nichols mener dokumentarfilmen kan være objektive på en eller annen måte kan diskuteres omfattende, men han er mest opptatt av å poengtere viktigheten av å ha et kritisk syn på hvilken *mening* denne objektiviteten er ment til å utfylle.

Skal vi da ikke tro på noe av det dokumentarfilmen forteller oss? Nichols har så langt i boken etter min mening vært opptatt av å reflektere over hva andre teoretikere har ment om film, men i bokens siste kapittel titulert ”Representing the Body” er det i større grad hans meninger om dokumentarfilmen som skinner gjennom, og det er her vi kan argumentere for at hans uenighet med postmoderne tenkere som Jean Baudrillard manifesterer seg mest tydelig, slik som jeg nevnte tidligere i kapittelet. Det finnes ifølge Nichols en spesiell kvalitet i dokumentarfilmens ulike konvensjoner som får oss til å forvente et spesielt indeksikalt bånd mellom bildet og dens referent, noe som ifølge Nichols forankrer den i en bestemt tid og på et bestemt sted (Nichols, 1991, s. 230). Dokumentarfilmens betydning beveger seg over det rent

formale (stil, struktur) og tar ifølge Nichols oss med videre mot en bevissthet om hva som fundamentalt sett er utilstrekkelig og den praksisen som trengs for å forstå den (Nichols, 1991, s. 231). Slikt sett vil spørsmålet om dokumentarfilmens *betydning* for oss tilføyes i gruppen som handler om spørsmål Nichols mener er viktige for dokumentarfilmen, nemlig *retorikk* og *politisk refleksivitet*. ”Kroppen” blir for Nichols en viktig representativ størrelse i vårt møte med dokumentarfilmen. Han poengterer at historien slik vi kjenner den er ikke en tekst, ikke et narrativ, men det er en historie som ”gjør vondt”, som kjennes på kroppen (ibid). Spørsmålet om dokumentarfilmens betydning bringer oss igjen nærmere spørsmålet om forholdet mellom tegnet og dens referent, og Nichols mener – slik jeg nevnte tidligere – at denne relasjonen ofte er benektet av postmoderne tenkere (han omtalte Jean Baudrillards refleksjon av bilder som ren simulering, uten referanse til vår verden). Dokumentarer vil uansett kreve at vi har en bevissthet om en tidligere virkelighet før dokumentarfilmen kan etablere seg som en form for representasjon (Nichols, 1991, s. 231-232). Spørsmålet om dokumentarfilmens betydning innbefatter en *spenning* mellom representasjonen som helhet og ”den representerte” i form av hvordan tilskueren opplever den, ifølge Nichols. Hvis man fjerner denne spenningen og kun bryr seg om det estetiske i filmen, så ignorerer man de *elementære kvalitetene dokumentarfilmen kan sies å ha* (Nichols, 1991, s. 232). Her kan vi nemlig lese et annet viktig aspekt i dokumentarfilmen som skiller den fiksjonsfilmen. Han har mange teorier om dokumentarfilmen slik vi har sett i dette kapitlet så langt, og dette aspektet handler om hvordan tilskueren opplever en form for kroppslig tilstedeværelse i dokumentarfilmen. Det er en form for subjektivitet i dokumentarfilmen som veileder tilskueren mellom representasjonen som helhet og det representerte (ibid). Han nevner at på lik linje som justissystemet, så insisterer dokumentarfilmen på at vi som mennesker er nødt til å bli presentert med en kropp. Vitnesbyrd, anklagelser og benektelser, alle er ifølge Nichols avhengig av direkte kontakt og en fysisk tilstedeværelse. Film som helhet – både fiksjon og dokumentar – kan ikke la manifestasjonen av karakterer og sosiale aktører falle på tilskuerens fantasi (Nichols, 1991, s. 233). Et indeksikalt bånd opprettes derfor mellom det fotografiske bildet av en menneskekropp og mer abstrakte konsept om historie og narrasjon. Vi kan ifølge Nichols ha forskjellige konsept om hvordan Jesus og Hamlet ser ut, men bildet av Martin Luther King Jr når han gir sin tale ”I Have a Dream”, eller når kineseren som stoppet et hel arme av tankser kun med kroppen under Tiananmenmassakren i 1989 kan ifølge Nichols ikke separeres fra deres fotografiske likhet. En fotografisk likhet vil ifølge Nichols gi oss bevis om et liv levd og kroppslige opplevelser. Nichols er imidlertid klar over at denne likheten ikke er nok som bevis for en historisk

tilstedeværelse i tid og rom. Det er et ”frossent” øyeblikk som krever tidens igangsettende styrke, en narrativ stil, og historie for å tilskrives en historisk virkelig mening (ibid).

Vi har nå nok argument til å anse Nichols som uenig med postmodernismens (spesielt Baudrillards) kyniske syn på hva bilder og film kan fortelle oss om vår historiske verden. Vi kan føle historien på kroppen fordi dokumentarfilmens subjektive tilstedeværelse gjør at vi kan leve oss inn i kroppslige opplevelser, selv om det også er viktig ifølge Nichols å påpeke at alle dokumentarfilmer ikke inneholder en kroppslig subjektivitet. Nichols påstander i dette kapitlet kan sies å være mer *fenomenologiske* enn *postmoderne*. Fenomenologiske tenkere setter ofte kroppen i midten av forståelse for å fastslå at vi som mennesker kun kan oppnå informasjon om verden gjennom en kroppslig tilstedeværelse i den. Vi er slik sett våre egne garantister for kunnskap om omgivelsene våre. Vi skal ikke plassere Nichols i en fenomenologisk tradisjon, men eksemplet står her som en illustrasjon på hvordan Nichols teori om dokumentarfilmen grenser over i de mer fenomenologibaserte diskusjonene om kunnskap om verden i relasjon til dokumentarfilmen som form..

Dokumentarfilmen og den pragmatiske tilnærming

Carl Plantinga er kjent for å være relativt uenig med Nichols' syn på dokumentarfilmens kommunikative egenskaper, men hvor uenige er de *egentlig*? Ved en gjennomgang av boken *Rhetoric and Representation in Non-fiction film* skal vi undersøke hvilke hovedargument Plantinga har om dokumentarfilmen, hvordan han argumenterer og hva dette har å si for påstanden om hans uenighet med Nichols' resonnement. Han nevner i introduksjonen til boken at han jobber mot en retorikk og en pragmatikk i dokumentarfilmen. "Dokumentarfilmpragmatikk" er ifølge Plantinga studien av hvordan dokumentarer blir brukt til å utfylle ulike sosiale oppgaver. Han mener formålet dokumentarfilmen er satt til å utfylle, kun er begrenset av *menneskelig kommunikasjon* (Plantinga, 1997, s. 1). Det har blitt sagt ifølge Plantinga at bilder utfører mange av de oppgavene som språket kan, når det gjelder å *advare, identifisere, påstå, informere, og kritisere*. Studien av språk er komplekst i seg selv, men når vi skal utvide denne studien til å ta høyde for bilder og lyd i filmverk, så blir denne studien svært komplisert. Plantinga er altså her opptatt av å understreke at siden studien av språket er komplisert, blir omfanget av meninger og effekter i både visuelle og lydmessige representasjoner automatisk mye mer komplekst for det ikke lenger kun handler om tale. Videre er en uttalt setning som regel kun ytret av et individ, mens dokumentarfilmen er et sammensatt artefakt produsert av en gruppe mennesker (Plantinga, 1997, s. 2). Plantinga understreker her viktigheten av å forstå hvor sammensatt en dokumentarfilm er. Den kan være satt til å utføre flere oppgaver og er aldri kun ment til å være én ting. Plantinga vil også poengtere at en av oppgavene for de som studerer dokumentarfilmen er å utforske hvordan dokumentarfilmskapere og ikke minst tilskuere bruker film som et ledd i menneskelig handling. Han mener at hvis bruken dokumentarfilmen er satt til å utøve er så variert, så kan ikke *teori* alene fastslå de ulike dokumentarfilmenes bruksområder i seg selv. De kan heller ikke bestemme en a priori ideologisk effekt i en tekst eller genre. Historie og kritikk som beskjeftiger seg med dokumentaren må alltid plassere ulike bevegelser, filmskapere og individuelle verk i deres kontekst. Teori kan i beste fall supplere konseptuelle verktøy. For å bidra til en slik pragmatikk mener Plantinga at vi først må utforske helt sentrale *filosofiske* problem, noe som blir viktig i henhold til mitt prosjekt. Plantingas filosofiske bidrag skal først og fremst diskutere det grunnleggende i dokumentarfilmen.. Hans resonnement skal også utforske *semiotikken* bak bevegende bilder som ifølge Plantinga er omstridt med tanke på deres effekter og muligheter (ibid). Ved å understreke genrens historiske bakteppe gir hans resonnement en karakterisering av dokumentarfilmen som skiller den fra fiktive fortellinger, i

tillegg til å ta høyde for den store variasjonen som finnes av ulike dokumentarfilmer. Han skal også diskutere de ”ekspressive” teknikkene i dokumentarfilmen som ofte blir misforstått som fiktive. Ifølge Plantinga må en pragmatisk tilnærming til dokumentarfilmen ta for seg de semantiske problemene med fotografisk realisme og den referensielle bånd til virkeligheten, samt den *retoriske* bruken av bilder og lyd innenfor ulike bruksområder.

Plantinga begynner med å fortelle at den oppfattelsen mange har av ordet realisme, handler om at fotografiet er et ”avtrykk av virkeligheten”. Plantinga mener derimot at det er mulig å innta en mer nyansert posisjon i synet på fotografisk realisme uten å være naiv (Plantinga, 1997, s.2-3). Det Plantinga mener her er at det er mulig å si noe om den indeksikale rollen et fotografi har og at dette har noe for seg, uten å bli stemplet som en naiv holdning. Med andre ord har noe for seg å si at fotografiet kan si noe om vår virkelige verden uten at det automatisk er et avtrykk av den. Plantinga gjør dette ved å argumentere for at *ikoniske* og *indeksikale* tegn i fotografi og film kan referere til den førfilmiske scenen på måter som forteller noe om fotografiets unike informative egenskaper (Plantinga, 1997, s. 3). Likevel påpeker han også at ikoniske og indeksikale aspektene ved bildet aldri vil være automatisk eller garanterende for en virkelighet, men at det likevel går an å ta en ”mellomposisjon” i denne diskusjonen. Plantinga forteller videre at bilder og lyd ikke kun kan baseres på en slags etterligning av virkeligheten, men at den også har *konnotative* og *symbolske* sider ved seg som peker videre til dens retoriske makt. Likevel betyr ikke retorikk for Plantinga kun overtalelse, men i en større forstand studien av de forskjellige intrikate uttrykkene et dokumentarfilmverk kan gi, og hvordan dette er strukturert til å ha en effekt på tilskueren.

Til slutt i introduksjonen forteller Plantinga at hans resonnement ikke vil diskutere ideologibegrepet i en bred forstand, slik den har blitt diskutert i senere tid (i 1997). Han refererer her spesifikt til Brian Winston og lurer på om det er riktig for Winston å si at ideologiske effekter har et så universelt nedslagsfelt som den har (Plantinga, 1997, s. 4). Plantinga mener at ideologiske effekter ikke kan snakkes om i et så stort omfang, men må kobles direkte til helt spesifikke tekster, hendelser, en kontekst og ikke minst til tilskuere. Hvis dette er en mer utfordrende måte å diskutere på, mener Plantinga at det bare må bli slik. Her kan vi lese et av premissene for Plantingas resonnement om dokumentarfilmen. Han er (i hans pragmatiske holding) svært opptatt av å diskutere spesifikke dokumentarfilmverk uten at større begreper blir trukket ned over et sett av filmer.

Slik jeg forstår det er Plantingas hovedsyn på hvordan filmdiskusjonen skal foregå innen academia manifestert i en tro på at historie, kritikk og teori alltid bør ha et *sybiotisk* forhold. Vi må forstå hans diskusjon som en reaksjon på Grand Theory-tradisjonen bestående av blant

annet strukturalisme, poststrukturalisme, postmodernisme og ikke minst innenfor filmvitenskap, psykoanalytisk influert filmteori. Den har i senere tid fått kritikk for å praktisere store og omfattende teorier om film uten forankring i spesifikke eksempler.⁵⁴ Denne *pragmatiske* tilnærmingen til filmteori kan også sies å være et eksempel på et *positivistisk* vitenskapssyn som har influert flere akademiske diskusjoner innenfor humaniora som blant annet hermeneutikken. Det er grovt sett en samlet idé om at fortolkende vitenskaper bør ha en viss bevisførende praksis og følge ulike retningslinjer som lar en tilbakeføre argumentasjon i spesifikke eksempler. Når Plantinga mener at filmteori bør være pragmatisk, mener han i bunn og grunn at teoretikere ikke bør beskjeftige seg med overhengende teorier som det ikke lar seg gjøre å motbevise. Mer spesifikt rettet mot kritikken av Grand-Theory-tradisjonen (og Winston) mener Plantinga at vi ikke skal behandle tilskuere som en homogen størrelse. Teorier skal belyses med spesifikke eksempler og med en mer argumenterende bevisføring. Plantinga er ikke opptatt av å diskutere filmers *ideologiske effekt*, fordi de har ingen (Plantinga, 1997, s. 4). Dokumentarfilmen innehar en sentral plass i vestlig kultur, men likevel har dokumentarfilmen utallige betydninger for tilskueren som manifesterer i mange variasjoner. Dokumentarfilm har ingen enkelt ideologisk effekt, sentral funksjon eller én mening. Den har mange effekter, mange funksjoner som avhenger av bruk, kontekst, tilskuere og andre faktorer. En utbredt forståelse av filmen som et kulturelt produkt vil ifølge Plantinga kreve seriøs historisk og kritisk utforskning. Plantinga skriver at hans *resonnement* integrerer teori og filosofi med kritikk. Teori betyr for Plantinga en systematisk utforskning av problem sentrale i dokumentarfilmen (Plantinga, 1997, s. 5). Han er primært opptatt av å forstå dokumentarfilmens karakter og spekteret av effekter det utløser i tilskueren. Derfor er han mer opptatt av å *analysere* film, isteden for en slags *anvisning* som Grand-Theory-tradisjonen ofte gjorde. Til slutt i introduksjonen poengterer Plantinga at han ikke er redd for om han har rett i alle argumentene han har om dokumentarfilmen. Faktisk så er han mer opptatt av *diskusjonen om dokumentarfilmen* bæres fremover. Han er uenig med mange teoretikere, og dette mener han er viktig i det å forstå at *prosessen* i teoretisering er viktig.

Hva mener så Plantinga er viktig når man skal prøve å definere hva en dokumentarfilm er?⁵⁵ Og ikke minst, *hvorfor* skal man diskutere det? Noen mener at vi allerede kjenner en

⁵⁴ David Bordwell og Noël Carroll kan sies å være en av de viktigste bidragsyterne til denne kritikken.

⁵⁵ Det er viktig å påpeke at Plantinga er opptatt av ikke-fiksjon som han mener omfatter, ikke bare dokumentarfilmen, men også "hjemmevideoer", korte arkivfilmer, dokumentarfilmer. Jeg har valgt å referere til hans definisjon av ikke-fiksjon som dokumentarfilm av praktiske hensyn. Når det skrives dokumentarfilm her, refererer jeg nettopp til Plantingas non-fiction, med mindre Plantinga gjør et poeng ut av å skille mellom disse to formene, da bruker jeg "ikke-fiksjon".

dokumentar når vi ser den, andre vil kanskje prøve på å definere dokumentarfilmen for å danne ulike genre. Dette kan ifølge Plantinga forvitte inn i en akademisk overhengende diskusjon hvor teoretikere setter filmer inn i en syntetisk kategori og finner ut at ulike filmer kanskje ikke helt passer inn (Plantinga, 1997, s. 7). Definisjoner kan noen ganger også være en søken etter en *essens* som ikke finnes. Å definere dokumentar blir derfor ifølge Plantinga et anvisende forsøk på å promotere et sett av favoriserbare karakteriseringer som kun er en deskriptiv definisjon uten forankring i faktiske eksempler. Plantinga mener på andre siden at hvis det å definere dokumentarfilmen blir gjort riktig, så kan definisjonen hjelpe oss i å forstå hvilket spekter av filmer som kan legges under definisjonen ”dokumentarfilm” (Plantinga, 1997, s. 7). Plantinga mener at for å diskutere dokumentarfilmen må vi først ha kommet til en gjensidig forståelse om hva dokumentarfilm er. Hvis ikke så må vi ihvertfall anerkjenne forskjellene i bruken av begrepet ”dokumentarfilm”.

De nåværende idéene om dokumentarfilmen innenfor akademisk teoretisering kan sies å ha en postmoderne innflytelse.⁵⁶ Ifølge Plantinga er postmodernismen kritisk til *kategorisering* fordi ulike kategorier blir diskutert som om de er naturlige, men de er faktisk bare *kunstige* begrep lagd av mennesker for å lettere forstå opplevelsene vi har i møtet med en filmisk tekst (Plantinga, 1997, s. 8). Plantinga mener at den postmoderne tanken går for langt hvis den nekter for verdien av kategorisering som sådan. Kategorisering er fundamentalt i måten vi erfarer verden. Selv om den klassiske forståelsen av kategorisering kanskje ikke er optimal så skal det påpekes at de fleste av våre ord og symboler omfatter kategorier. Å forstå ord avhenger av kategorisering. Det å kategorisere er fundamentalt i våre tanker, i persepsjon, handling og tale. Når vi ser en stol som en stol, kategoriserer vi kanskje den ved å huske at det er et type objekt vi bruker for å *restituere*. I denne kategorien finner vi kanskje også seng, sofa, hengekøye og benk. Kanskje vi også kategoriserer stolen etter forskjellige typer stol som for eksempel lenestol eller kjøkkenstol. Videre påpeker Plantinga at hvis vi har forskjellige måter å kategorisere ulike ting på, så risikerer vi misforståelser, men likevel er det slik at hvis vi motstår all form for kategorisering vil det bety å motstå kommunikasjon, forståelse og meningsfylt erfaringsutveksling som sådan. Plantinga foreslår en mer passende måte å forstå kategorisering på. Å operere med en mer subtil og kompleks forståelse av hvordan kategorisering fungerer vil være betydningsfullt i det å ha gode diskusjoner om dokumentarfilmen. Hvis vi gjør kategoriseringen mer foreslående og belysende, isteden for

⁵⁶ Ta i betraktning at boken er skrevet i 1997, hvilket betyr at akademisk teoretisering har forandret seg betraktning siden den gang.

kunstig og kontrollerende vil vi unngå store misforståelser som kanskje ellers ville vært unngått (ibid).

Plantinga mener at definisjonen av ”non-fiction” og dokumentarfilm ligger i en evigvarende strid mellom *praksis* på den ene siden, og *diskurs* på den andre. Hvis vi sier at dokumentarfilmen er film som ikke er fiktiv, så må vi først forstå hva fiktive filmer er. Hvis vi skal finne positive beskrivelser av dokumentarfilmen så må vi også finne ut måter å relatere filmer så forskjellige som *A Man with A Movie Camera*, *The Thin Blue Line*, *Sans Soleil* og *CBS Sixty Minutes* til den samme kategorien. Ifølge Plantinga er dette et ekstremt komplekst problem, og det er dermed ikke meningen at vi skal forstå hva dokumentar er kun ved ytringen av en enkelt setning. Problemstillingen må tilnærmes ved eksperimentering, og ikke minst etter provisorisk vurdering (Plantinga, 1997, s. 9).

Videre vil Plantinga skyte lys på noen av de største forskjellene mellom fiksjon og dokumentarfilm. Han begynner med å konstatere at det finnes en enighet mellom akademikere og dokumentarfilmpraktikere at forskjellen mellom fiksjon og dokumentar er et vanskelig tema (slik vi har sett frem til nå i denne diskusjonen). Mange filmskapere har ment at manipulasjon av dokumentarfilmisk materiale er det samme som fiksjon. Fredric Wiseman hadde for eksempel en idé om at man ikke skulle kludre for mye med virkelige hendelser i dokumentarfilmisk representasjon. Hans ideal var en *observasjonell* representasjon som strebet etter å fange hendelsene i virkeligheten som de hadde utspilt seg om ikke kameraet var tilstede i hendelses gang. Da kan vi raskt se at enhver form for stilistisk manipulasjon for Wiseman blir problematisk. Plantinga mener det er feil å se på manipulasjon av dokumentarfilmmateriell som fiksjon. Det impliserer kun at dokumentarfilmer som ikke inneholder noen form for manipulasjon eller stilisering kan kalles ”riktige” dokumentarfilmer (Plantinga, 1997, s. 10). De som mener at det ikke finnes noen spesiell forskjell mellom fiksjonsfilm og dokumentarfilm mener ifølge Plantinga at et ekstremt stort spekter av stilistiske teknikker er fiktive. Filmen viser kun objekter som har konnotativ og symbolsk mening, den representerer idéer og ikke visuelle objekt. Plantinga mener denne typen teori fortsetter ved å definere fiksjon i en så stor forstand at det er vanskelig å diskutere dokumentarfilmen som en egen form for filmproduksjon. Kravene som blir satt for dokumentarfilmen i det å være en ”representasjon av virkeligheten” er alt for høye når man tar høyde for at dokumentarfilm er *kunst*. For hvordan kan filmer vise en transparent virkelighet? Plantinga påpeker at hvis det er slik at begge typer filmer manipulerer sitt materiale, så er det kanskje på tide å se etter forskjellen mellom fiksjon og dokumentar et annet sted enn kun i graden av mulig manipulasjon (Plantinga, 1997, s. 11). Noen

kategorier har utydelige grenser og det kan være tilfelle for dokumentarfilmen også, men det setter ifølge Plantinga ikke en stopper for kategoriseringen i seg selv.

Det finnes noen tidligere forsøk på å definere dokumentarfilmen som noe annet en fiksjon, men ingen av dem har vært særlig gode ifølge Plantinga. Mange karakteriseringer av dokumentarfilmen har prøvd å utforske nødvendige eller tilstrekkelige forhold, men alle disse forsøkene har vært problematiske. Ifølge Plantinga har noen vært for brede, slik at de definerer dokumentarfilmer i et så bredt perspektiv at den ikke klarer å skille filmer i genren fra andre genrer. Andre definisjoner har definert dokumentarfilmen for smal slik at mange filmer som normalt sett er tenkt som en dokumentarfilm, blir ekskludert (Plantinga, 1997, s. 12). Plantinga referer her til Satyajit Ray som stiller seg spørsmålet om hva virkelighet faktisk er. Fabler og myter har sitt opphav i virkeligheten. Derfor kan man si at fabler og myter også er kreative tolkninger av virkeligheten (Plantinga, 1997, s. 12-13).

Plantinga mener at problemer også kan oppstå hvis vi prøver å definere dokumentarfilmen for snevert. Han påpeker at Raymond Spottiswoode mener Griersons definisjon av dokumentarfilmen er like bred som kunst selv, og mener dokumentarfilmen på sin side at dokumentarfilm er en dramatisert presentasjon av mannens relasjon til institusjonelt liv. Plantinga påpeker at Spottiswoode derfor mener at mer nøytrale former for representasjon ikke er dokumentarfilm fordi den ikke godt nok dramatisert. Ifølge Spottiswoode er heller ikke filmer med et subjektivt anliggende dokumentarer siden de ikke primært er opptatt av institusjonskontekst. *Filmsymfonien* er heller ikke dokumentarfilm fordi den ikke underordner klippestilen til subjekt (Plantinga, 1997, s. 13). Mange senere teoretikere mener dokumentarfilmen er en film som presenterer *et argument* isteden for å *underholde* eller *distrahere*. Plantinga referer eksplisitt til Bill Nichols som anerkjenner at dokumentarfilmen er en foranderlig institusjon, som inneholder tekster, et praktiserende samfunn og konvensjonelle praksiser som historisk sett forandrer seg (ibid). Likevel påpeker Plantinga at Nichols mener dokumentarfilmen *krever* en representasjon, en sak, eller *et argument* om den historiske verden, og at dokumentarens tilskuere har et "mentalt skjema" bestående av ulike konklusjoner som hjelper dem i å bestemme hvilket type argument teksten presenterer om den historiske verden (ibid). Plantinga understreker at mange dokumentarfilmen lager argument, men teoretikere som Nichols mener åpenbart at deres påstander skal kunne brukes på et bredt spekter av dokumentarfilmer. Kan man lese et argument i Joris Ivens' *Rain* som kun utforsker visuelle mønster i regnet i Amsterdam? (Plantinga, 1997, s. 13-14). Vi kan ifølge Plantinga spørre om det samme i *Shermans March* og *Berlin, en storby-symfoni* og mange flere. En kan ifølge Plantinga respondere på dette ved å si at alle filmer har politiske implikasjoner, og derfor vil

alle filmer også ha et argument om virkeligheten. Likevel, hvis alle filmer har politiske implikasjoner, så er dette sant for dokumentarfilmen *så vel som* fiksjonsfilm (Plantinga, 1997, s. 14). Hvis vi tenker at et argument består av noen grunnleggende premisser som til slutt skal lede opp til en konklusjon om verden, så er det mange dokumentarfilmer som ikke har noe å gjøre med et argument.

Plantinga mener at hvis vi skal forstå tidligere misvisende forsøk i å definere dokumentarfilmen, er det viktig å se til problematiske forsøk på å definere *kunst* som helhet. Plantinga referer her til Morris Weitz som diskuterer hvorfor kunstdefinisjoner aldri har fungert. Tenkere har ifølge Weitz aldri klart å fange essensen i hva kunst faktisk er fordi det ikke finnes noen. Vi kan finne *familiære likheter*, men ikke en iboende egenskap felles for alle kunstverk. Dette betyr imidlertid ikke at tidligere forsøk på å definere kunsten er bortkastet. For de har hjulpet oss i å finne viktige egenskaper i verkene som vi kanskje ikke hadde sett før (Plantinga, 1997, s. 14-15). Plantinga påpeker at hvis dette er tilfellet for dokumentarfilmen også, så vil et tradisjonelt forsøk på å definere dokumentarfilmen være dødfødt fra starten av, fordi konseptet ikke *har noen essens*, kun familiære likheter (Plantinga, 1997, s. 15). Plantinga bruker også den kognitive lingvisten George Lakoff til å illustrere at mange kategorier har uklare grenser og er best tenkt som et sett av ulike *prototyper* med en ”spredende bølge” og mindre sentrale eksempler (ibid). En slik forståelse går kort forklart ut på at man har en gruppe filmer man kan definere innenfor en viss ramme, og disse prototypene er eksemplariske overfor teorien, på samme tid som man anerkjenner at andre filmer også har likhet med disse filmene, men i en mindre grad enn prototypen. Hvis vi karakteriserer dokumentarfilmen ved hjelp av en slik *prototypeteori*, så kan vi finne prototypiske eksempler og lære fra de hva vår kultur ser på som mest *sentralt*, men vi vil også se hvordan prototypiske eksempler *forandres over tid*.

En brukbar karakterisering av dokumentarfilmen må derfor ifølge Plantinga ha markert diskursiv evne, men den må også ta høyde for marginale og ”på-grensen” eksempler av genren (ibid). Den må anerkjenne den dokumentarfilmens evige forandring, i tillegg til den historiske forandringen som skjer med både tilskuere, praktikanter og selve oppfattelsen av hva ”non-fiction” og dokumentarfilm er. Det er ifølge Plantinga ikke sikkert vi noen gang kommer til å finne noe iboende i filmen som kan markere den som fiktiv eller dokumentarisk, for karakteriseringen ligger ikke bare i det filmartefaktet, men også i den eksterne konteksten rundt. I produksjon, distribusjon og resepsjon (Plantinga, 1997, s. 16). Idéen om at vi burde utforske konteksten rundt filmen har lenge vært i sirkulasjon, og Plantinga refererer først og fremst til Noël Carroll og hans argument om filmens *indeksering*. Tilskuere veit vanligvis om de ser en dokumentarfilm eller en fiksjonsfilm. Tilskuerens respons til filmen generelt avhenger av denne

indekseringen. Når det er snakk om dokumentarfilm så mener Carroll at vi responderer ved å ta i bruk en slags objektiv standard for hva dokumentarfilmen skal være og måler representasjonen opp mot disse standardene. Når en film er indeksert som dokumentarfilm så oppfordrer den til en helt spesiell type tilskueraktivitet. Indeksering forekommer videre i reklamer, titler, presseomtale og intervju. Tekstuelle signaler indekserer også filmen som fiksjon eller dokumentar. En forskjell mellom fiksjon og dokumentar kan derfor ifølge Plantinga ligge i hvilket standpunkt dokumentaren tar i forhold til den *projiserte verden* den representerer (Plantinga, 1997, s. 16.17).

Her er det viktig å understreke hvilken betydning Plantinga legger i omtalen om en *projisert verden*, kanskje først og fremst for å se forskjellen i Nichols' *historiske verden*. Plantinga bruker den amerikanske filosofen Nicholas Wolterstorffs teori om en projisert verden og forklarer at hans teori er relatert til en "speech act theory" på noen områder. Gjennom språket vårt handler vi i verden på en bestemt måte. Å kommunisere verbalt handler ikke bare om å tilskrive ting og hendelser mening, men å handle: å rapportere, innrømme, gratulere, love, takke. Ved å si dette kan vi også si at meningen av en lingvistisk beskjed kun blir klar i *konteksten* den er fortalt. "Det var en gang en kvinne i Paris" kan ytres på mange måter, der alle vil inneholde en forskjellig handling og implisere forskjellige meninger. Hvis jeg ytrer setningen *påståelig* for eksempel, så vil jeg komme med påstanden om at det faktisk var en kvinne i Paris. Ifølge Wolterstorff kan vi også ytre setningen *fiktivt*. Hvis jeg presenterer setningen innenfor konteksten av en fiktiv novelle, så ville jeg ikke påstått at det faktisk var en kvinne i Paris, men isteden ville jeg invitert deg til å vurdere det i en spesiell fiktiv kontekst (Plantinga, 1997, s. 17). Ifølge Wolterstorff er verdener projisert i samhandling med ulike *holdninger*. Innenfor en sosiokulturell kontekst kan teksten uttrykke en holdning overfor hva den påstår, noen av disse holdningene er blant annet en *fiktiv* og en *påståelig* holdning. Den typiske holdningen i en novelle eller fiksjonsfilm er derfor en fiktiv holdning til den projiserte verden. Ifølge Wolterstorff er det slik at i en fiktiv film ber man ikke tilskueren å tro på at det den sier er ekte, men i en dokumentarfilm derimot, inviterer filmskaperen oss til å ta det den sier som at det faktisk har hendt i den aktuelle verden slik den er projisert (ibid). Når en tilskuer bestemmer seg for at filmen er indeksert som dokumentarfilm, og at holdningen mot det som presenteres er *påståelig*, tar hun eller han det som blir sagt som *sannhetspåstander* og dens bilde og lyd som historiske avbildninger (Plantinga, 1997, s. 18). Vi ser på filmskaperens påstander om at det som er presentert i dokumentarfilmen faktisk skjedde i verden. Her kan det sies at Plantinga argumenterer for at dokumentarfilmer er de filmene som påstår at *dette skjedde i den aktuelle verden* (ibid). Plantingas konsept om dokumentarfilmen antar derfor ingen

nødvendig likhet mellom fiktive verk og virkeligheten. Plantingas argument her er at den fundamentale forskjellen kommer fra *situasjonen* filmen er i, i det sosiokulturelle miljøet den er en del av (Plantinga, 1997, s. 18-19). Dens indeksering og tilskuerrespons forblir viktig parametre for Plantinga i det å definere dokumentarfilmen, mer enn dokumentarfilmen som en form for imitasjon eller et opptak av virkeligheten. Det er også viktig i denne sammenheng å huske på at indeksering er mer en sosial handling enn en individuell handling.

Det kan nesten virke som om Filmens indeksering nå kun er en antakelse fra tilskuerens side, men Plantinga mener også at det er et element iboende i teksten, innenfor dens historiske kontekst (Plantinga, 1997, s. 19). Indeksering, i likhet med det å navngi et objekt generelt, handler altså om en sosial konvensjon. Hva flest mennesker bruker den til og hvorfor vi lager dem. Man kan ifølge Plantinga se på *Casablanca* som en studie av Humphrey Bogarts skuespillerprestasjoner, og derfor i en "ikke-fiktiv"-setting, det gjør den likevel ikke til en dokumentarfilm, for vi må skille mellom *hvordan tilskuere forstår filmen og det filmiske artefaktet* (ibid). Plantingas poeng her er at indeksering er en sosial konvensjon som ikke er skrevet i stein. Alt kan forandres med tiden, kanskje finner vi nye måter å bruke ulike objekter på, som blir mer konvensjonelle enn de konvensjonene som forankrer filmen i dag. Indeksering er et sosialt fenomen, og til en viss grad er den uavhengig av den individuelle bruken noen mennesker bruker enkelte filmer (Plantinga, 1997, s. 20).

Plantinga eksemplifiserer her teoriens nye vei å gå. Han mener at å introdusere størrelser som "tilskuer" og "kontekst" så får vi et større bilde av hva dokumentarfilmen kan sies å være. Han poengterer at Brian Winston en gang skrev at "the documentary is all in your head", noe Plantinga er litt uenig i, til tross for hans argument ovenfor. Det er ikke kun tilskueren som er viktig i en dokumentarfilmdiskusjon. Skillet mellom dokumentarfilm og fiksjon ligger ikke bare i hodet, men iboende i filmene og den kulturelle, historiske konteksten de er produsert og sett i (ibid). Plantinga er også opptatt av å forklare at filmskapere handler på mange forskjellige måter med dokumentarfilmer. De kan være spørrende, de kan hinte, implisere og observere blant annet. Dokumentarfilmen kan være svært varierende og hans forslag er at filmene presenterer tilstander på en spesiell måte, men det betyr ikke nødvendigvis at dette er dokumentarfilmens eneste rolle.

Slikt sett kan vi egentlig si at alle filmer kan sies å være dokumentarfilmer, så lenge de er indeksert som dokumentarfilm, men Plantinga mener likevel at dette er en misvisende påstand. Hvis David Lynch hadde indeksert *Eraserhead* som dokumentar hadde tilskuere forstått sett på filmen som en fiksjonsfilm. Plantingas poeng er at indeksering er et sosialt fenomen, som betyr

at den er like mye bestemt av hva tilskueren vil akseptere som dokumentarfilm eller fiksjonsfilm, like mye som regissørens intensjon med filmen (Plantinga, 1997, s. 21).

Videre påpeker Plantinga at indeksering mangler det klare skillet han nå har implisert: Noen filmer indeksert som fiksjon vil også produsere påstander om den aktuelle verden og derfor blande påståelige og fiktive holdninger (ibid). Her eksemplifiserer Plantinga med filmen *El Norte* som presenterer karakterer og hendelser som fiktive, men den har også et visst mål om å representere den aktuelle situasjonen i Guatemala på den tiden (Plantinga, 1997, s. 21). Selv om filmen er indeksert som fiksjon, kan den likevel få oss til å ta dens representasjoner som referanser til den aktuelle verden. Her snakker vi om en form for allegori, som presenterer noen tilstander som fiktive, men gjennom det fiktive presentasjonen vil den komme med ulke påstander om den aktuelle verden (Plantinga, 1997, s. 21-22). *The Thin Blue Line* eksemplifiserer den andre siden av saken. Filmen har klare fiktive komponenter, altså rekonstruksjoner av drapet på en politimann. Plantingas poeng er at i spesifikke filmer vil forskjellen mellom fiksjon og dokumentarfilm være utydelig i beste fall. I noen tilfeller kan det være helt umulig å klassifisere en film som fiktiv eller dokumentarisk. Uansett skal vi huske at *indeksering* sammenkoblet med en *påståelig* holdning mot den aktuelle verden kan brukes på klare tilfeller i dokumentarfilm og fiktive filmer, på prototypiske eksempler. Faktumet at ikke alle filmer kan plasseres i disse kategoriene setter ikke en stopper for å tegne dette skillet. Et skille med uklare grenser er ikke et dårligere skille av den grunn. Sentrale eksempler fra separate genrer beviser fortsatt forskjellene skillet er basert på (Plantinga, 1997, s. 24).

Videre påpeker Plantinga at akademikere ofte skiller mellom ikke-fiksjon og dokumentar der dokumentarer indikerer en færre rekke tekster enn den første. Hvis ikke-fiksjon inkluderer hver film som ikke er fiktiv, så er termen dokumentar reservert for en spesiell gruppe filmer mer enn ikke-fiksjonsfilmer (Plantinga, 1997, s. 26). Vi kan altså anta at alle dokumentarfilmer er ikke-fiksjonsfilmer, men ikke alle ikke-fiksjonsfilmer er dokumentarfilmer.⁵⁷ Vi kan ifølge Plantinga anta at dokumentarfilm som form hadde hatt en *eksemplarisk* utgave av seg selv. En film som illustrerer de fleste store idealene om hva en dokumentarfilm skal være, men det finnes ikke. Dokumentarfilmens historie viser at offentlige antakelser om den prototypiske dokumentarfilmen forandrer seg. Videre er det også slik at vi til enhver gitt tid finner forskjeller i antakelser om hva som ligger i et prototypisk eksempel for

⁵⁷ Dette er en eksplisitt diskusjon Plantinga har om forskjellen mellom ikke-fiksjon og dokumentarfilm. Her var jeg nødt til å bruke "non-fiction" for å illustrere hans større perspektiv en de andre teoretikerene i denne teksten. Videre vil jeg igjen bruke "dokumentarfilm" for å referere til hans "non-fiction".

genren (ibid).⁵⁸ Plantingas poeng er at isteden for å søke en prototypisk dokumentarfilm, burde vi beskrive eksempler. Med andre ord forskjellige typer filmer som kan sies å være *sentrale i dokumentarfilmens store kontekst*.

Her går Plantinga videre med å beskrive den *griersonske* tiden på 30-tallet som dette prosjektet allerede har gjennomgått. Han mener Griersons bevegelse hadde stor innflytelse når det gjelder å betrakte dokumentarfilmen med dramaturgiske elementer, i tillegg til å ha et utilitaristisk, sosialt aspekt. I den anglo-amerikanske tradisjonen så har den griersonske dokumentarfilmen lenge vært *eksemplarisk* (Plantinga, 1997, s. 27). Plantinga mener Grierson har hatt innflytelse på skikkelser som Rotha, Bluem, Rabiger og ikke minst Nichols som alle mener at dokumentarfilmen bør ha et sosialt anliggende (som vi har sett i Nichols' resonnement om hans sammenligning av dokumentarfilmen og "the discourses of sobriety") (Plantinga, 1997, s. 28). Plantinga er uenig i at dokumentarfilmen må ha en sosial funksjon og produsere et *argument*. Med mindre vi klarer å få denne typen definisjon til å ta inn over seg det personlige i biografier, dagbøker og kreative essay, så er vi nødt til å se på den definisjonen som unødvendig forskrevne. Plantingas poeng er at samfunnet bruker dokumentarfilmen på utallige måter nå som mediet er blitt så personlig, så vi kan ikke lenger se på dens *sosiale anliggende* som dokumentarfilmens fremste funksjon (Plantinga, 1997, s. 28-29).

Plantinga er som Nichols også opptatt av å diskutere forholdet og ideene vi har om ordet objektivitet. Plantinga mener ulike diskurser har omtalt idealet om objektivitet og mener at resultatet blir at dokumentarfilmer som er eksplisitt ekspressive og subjektive blir marginalisert. For hvis man definerer dokumentarfilmer som "objektive", marginaliserer vi de filmene der objektivitet (uansett betydning) er irrelevant, og vi vil ifølge Plantinga begrense vår forståelse av hvordan ulike dokumentarfilmer fungerer (Plantinga, 1997, s. 29). Diskusjonen om objektivitet kan ifølge Plantinga grovt sett deles i tre: For det første er det de som mener objektivitet er ønskelig, så er det de som mener det er helt umulig, og sist de som mener at å prøve å etterstrebe objektivitet i seg selv er kritikkverdigg (Plantinga, 1997, s. 30). Et objektivt syn er ofte sett på som der man ikke har noen synspunkt, fri for subjektive fordommer, fra et "gudelig" perspektiv. Kritikere av denne måten å forstå det på mener at enhver film både har et synspunkt bokstavelig med kameraets vinkel, og figurativt der fortellingen alltid vil følge et synspunkt. Der vil man ifølge Plantinga mene at objektivitet er umulig siden ingen film kan være fri for synspunkt. Problemet her er at "objektivitet" ikke kan ses på som å bety det perspektivet som ikke har subjektive synspunkt. Plantinga mener derfor at vi kan se på

⁵⁸ Plantinga referer ofte til "non-fiction" som en genre. Selv om det hadde vært interessant å diskutere resultatet av å kalle "non-fiction" en genre, kommer ikke oppgaven til å ta dette inn som en del av argumentasjonen.

objektivitet som en form for vurderingsaktivitet. En aktivitet som setter ulike posisjoner opp mot hverandre på en balansert måte for å være rettferdig mot alle parter i et problem (ibid). Plantinga referer til Noël Carroll som mener objektivitet ikke burde bli assosiert med synspunkt, men heller med ulike argumentasjonsmønstre, rutiner i det å argumentere frem bevis, standarder for observasjon som er delt av praktikanter på feltet. Denne måten å forstå objektivitet på definerer ikke ordet i forhold til å skulle representere *det virkelige*, men heller i relasjon til en praksis i ulike diskursive samfunn. Igjen ser vi hvor viktig *kontekst* er viktig for Plantinga. Hans poeng er ikke å vise at noen av disse påstandene av objektivitet er bedre enn andre, bare at objektivitet (uansett forstand) ikke har noen *nødvendig forbindelse* med dokumentarfilmen. Hvis dokumentarfilmen er definert som objektiv i noen av disse forstandene så er det ifølge Plantinga ikke overraskende at personlige filmer som *Gates of Heaven* og *Paris is Burning* blir problematiske. Ingen av disse måtene å definere objektivitet på bør bli forstått som definierende aspekt for dokumentarfilmer (Plantinga, 1997, s. 30-31). Hvordan kan Carrolls definisjon av en *praktiserende objektivitet* brukes på dokumentarfilmen? For eksempel har praksisen for fjernsynsjournalistikk utviklet seg uten tvil mot ulike konvensjoner som har objektivitet som ideal ved hjelp av mange års utvikling i et nettverk av praktikanter. Feltet for dokumentarfilmer er generelt blitt sett på som så stort at det blir umulig å argumentere for en slik felles praksis med standarder som omhandler etterforskning og bevisføring for alle dokumentarfilmer (Plantinga, 1997, s. 31). Hvorfor skal vi for eksempel anta at alle dokumentarfilmer presenterer bevis når de argumenterer? Kan ikke noen dokumentarfilmer ha andre funksjoner enn å argumentere? *Sherman March* er ifølge Plantinga en ekstremt subjektiv og selvabsorberende dokumentarfilm, da den er en dagbok av regissørens liv (ibid). Denne filmen handler mye om sin egen produksjonsprosess. Kan vi da tenke på dette som en film som forsøker å få tilskueren til å lese ulike argument som eventuelt skal lede opp til en konklusjon? Nei, filmen legger vekt på *usikkerhet* og *tvil* ifølge Plantinga, isteden for den objektive diskursen. Slike filmer har like mye til felles med objektiv journalistikk som poesi og fiksjon (Plantinga, 1997, s. 32). I forlengelsen av dette kan man også si at praktiserende objektivitet (slik Carroll definerer det) er sentralt i dokumentarfilmer med en journalistisk form, men denne typen er *et eksempel av mange*. Objektivitet – uansett hvilken definisjon man velger å tilføre ordet – er ikke sentralt i alle eksempler av dokumentarfilmen. Plantinga påpeker altså (mange ganger i løpet av boken) at det finnes ulike typer dokumentarfilmer der alle har forskjellige bruksområder og funksjoner, noe som han mener en pragmatisk tilnærming tillater han å se.

Plantinga vil poengtere at vi ikke skal søke prototypiske dokumentarfilmer, men heller studere *eksemplariske tekster*. Hvert eksempel har mer eller mindre fellestrekk, eller familiære

likheter. Som institusjonene forandrer seg, vil noen av disse familiære likhetene trekke seg tilbake når nye former dukker opp som mer populære. En familiar egenskap blant dokumentarfilmer på 30-tallet kan bli forkastet til fordel for idealet i 60-tallets dokumentarfilmer. Det 60-tallets dokumentarister så på som negativt med 30-tallets dokumentarfilmer kan igjen komme tilbake på 90-tallet, slikt som er tilfelle med synet på rekonstruksjon i dokumentarfilmen (Plantinga, 1997, s. 35). Slik jeg forstår det er hans poeng at dokumentarfilmpraksis forandrer seg i tråd med hva vi ser på som ”passende” dokumentarisk representasjon i samfunnet. Plantinga trekker frem et eksempel med Robert Flaherty og at han er sett på som en av pionerene innenfor tidlig dokumentarfilmpraksis, der mange teoretikere og historiske verk har tilegnet regissøren kredibilitet for de dokumentarfilmene han har skapt. Plantinga lurer på om hvis Flaherty hadde produsert sine filmer i dag, så ville de kanskje blitt tatt som dokudrama eller dramatiske dokumentarer. Hans bruk av rekonstruksjon av scener er en gammel dokumentarfilmpraksis som ble sett på av 60-tallets mer observasjonelle praktikanter som upassende i en dokumentarfilmisk representasjon. Likevel er det i dag (i 1997) klart at innflytelsen observasjonelle filmer hadde, igjen begynner å avta. Mange bruker nå igjen voice-over narrasjon og ikke-diegetisk musikk i dokumentarfilmen for å belyse ulike poeng (Plantinga, 1997, s. 37). Plantinga illustrerer med dette hvordan praksisen og ulike idealer i dokumentarfilmen alltid er i konstant forandring der ulike praktikanter får og mister aksept. I lys av dette er det viktig å tenke på dokumentarfilmen, ikke som et sett av uforanderlige og universelle iboende egenskaper, men heller *en sosialt konstruert og flytende kategori* som på mange måter er i evig forandring.

I forlengelsen av dette er det viktig for Plantinga å påpeke at dokumentarfilmer ikke er imitasjoner eller re-presentasjoner, men *konstruerte representasjoner*. Som vi så litt tidligere med *damen i Paris* så er det konteksten dokumentarfilmen dukker opp i som er viktig for hvordan vi skal lese den. Hvis vi ifølge Plantinga ser dokumentarfilmen på denne måten så er det faktisk få av de *fiktive* teknikkene som blir problematiske fordi disse teknikkene kan bære med seg antakelsen om en slags nøyaktig portrettering (Plantinga, 1997, s. 38). Hvis vi ser på dokumentarfilmen fundamentalt som en *retorisk genre* og ikke en *imitasjonsgenre* så kan vi si at uansett om representasjonene er manifestert i en ustilistisk og objektiv diskurs, eller på motsatt side, i en ekspressiv og subjektiv diskurs, så har ikke det noen ting å si for filmens status som dokumentarisk. En dokumentarfilm ifølge Plantinga vil ikke først og fremst ”fange” virkeligheten; gjennom en *påstående* holdning tatt med det den representerer så uttrykker den påstander om dens subjekt – dokumentarer påstår på ingen måte at de reproducerer virkeligheten, men isteden kommer de med argumenter om det virkelige på lik linje med andre

dokumentariske kommunikasjonsmodeller. Dokumentarer peker ifølge Plantinga på de utallige mulige diskursene om verden. Å se på dokumentarfilmen som fundamentalt *ekspressiv* (eller i Griersons ord, kreativ) i relasjon til indeksering, så har dette ifølge Plantinga mange fordeler. Det lar oss for det første sette i gang en diskusjon om dokumentarfilmer uten å blande inn de u håndgripelige definisjonene bak objektivitet og realisme. Dokumentarfilmer er ifølge Plantinga retoriske, de er ikke primært en representasjon av den aktuelle verden. Vi kan også, ved å se på dokumentarfilmen som kreativ, se at dokumentariske påstander og implikasjoner kan bli implementert i de mest subjektive, stilistisk ekspressive dokumentarfilmene. Vi trenger for eksempel ikke se på Benjamin Britten's bruk av ikke-diegetisk musikk i *Night Mail* som noe udokumentarisk. Understrekingen av slike uttrykk utvider grensene forbi kjente dokumentaristiske verk til å inkludere mer eksperimentelle og innovative forsøk på å utfordre våre antakelser om hva en dokumentarfilm kan være. Plantinga illustrerer dette poenget med et sitat fra Errol Morris: "sannheten er aldri garantert av en stil eller et uttrykk, den er faktisk ikke garantert av noe som helst" (Plantinga, 1997, s. 38-39).

Plantinga har også noen argumenter om fotografiets indeksikale forhold til det den avbilder, slik som mange av de teoretikerne gjennomgått i dette prosjektet. Han påpeker selv at noen mener det kanskje er rart at han vil diskutere indeksikalitet (og ikonisitet) i dokumentarfilm fordi han nå har lagt så mye vekt på å diskutere indeksering og konteksten rundt dokumentarfilmen som viktige størrelser i det å definere den (Plantinga, 1997, s. 40). Plantinga har så langt argumentert for at forskjellen mellom dokumentarfilmen og fiksjonsfilmen ikke ligger i forskjellen mellom manipulasjon og imitasjon, ikke mellom fantasi og kopiering, men i det faktum at dokumentarfilmen presenterer deres anliggende med en påståelig holdning isteden for en fiktiv holdning til det som utspiller seg på skjermen (ibid). Derfor kan vi si at forskjellen mellom dokumentarfilmen og fiksjonsfilmen ikke avhenger av et spesielt forhold mellom bildet og den førfilmiske scenen, men isteden avhenger den av en *sosial kontrakt*. En implisitt enighet mellom tekstens produsent og det diskursive samfunnet for å se på en film som fiksjon eller dokumentarfilm. Han har også påstått at teoretikere i noen tilfeller har overdrevet den kopierende eller imiterende funksjonen dokumentaren er satt til å etterstrebe, hvor de implisitt nekter for det kreative uttrykket som kan sies å være fundamentalt for genren. Å tenke på filmen som ren kopi av virkeligheten gir for Plantinga gir derfor ingen mening. Men, på tross av alt dette mener Plantinga at det bevegende *fotografiske* bildet er viktig for både dokumentarfilmen og film som helhet. Å diskutere konsekvensene som ligger i bruken av kinematografi og det fotografiske i film har lenge vært det sentrale problemet i filmteori, spesielt i relasjon til debatter om filmrealisme og tilskuereffekt (ibid). Hva er altså forholdet

mellom det fotografiske bildet og den førfilmiske scenen? Er det kun vilkårlige konvensjoner? Likheten mellom bilde og referent? Plantinga lurer på hvordan bruken av maskiner i bevegende bilder påvirker måten vi ser bildene på, og om hvorvidt dokumentarfilmens fotografiske bilder kan ses på som å understreke noen av bevisene for påstandene filmen danner (ibid). Han vil altså utforske bruken av fotografiet som *ikon* og *indeks* som utredet av C. S. Pierce. Fotografier for Plantinga er typisk ikoniske, indeksikalske og symbolske på en og samme tid fordi de inneholder meninger bestemt av likhet, kausalitet og arbitrære konvensjoner i et og samme verk. Plantinga vil understreke med dette at fotografier er ekstremt komplekse representasjoner. Fotografiets ontologiske karakter har ifølge Plantinga vært diskutert fra noen spesielle posisjoner. Det finnes de som på den ene siden mener at fotografiet har en spesiell status i det å være likheter, altså ikoner og produserer automatiske resultat av umenneskelige maskiner, derfor vil de gi virkelighetstro bilder av verden (Plantinga, 1997, s. 41). Motstanderne av disse argumentene nekter for fotografiets status som en automatisk prosess som garanterer virkelighet, og mener heller at de er *konstruert* av konvensjon, de er vilkårlige tegn og må kun bli sett på som ulike intensiteter av lys på en skjerm. De må *bli lest* på samme måte som med ord og symbol (ibid). De som mener dette, er ifølge Plantinga ofte motivert av en interesse i det å forsvare fotografiet som en *ekspressiv kunstart*, eller av å poengtere de bedrageriske ideologiske effektene som ulike fotografier kan sies å ha. Fotografiteoretikere som ikke er enige i påstanden om at fotografi ikke kan være kunst fordi den ”mekanisk reproducerer virkeligheten” vil gå langt i det å understreke fotografens kreative rolle i prosessen. Plantinga er uenig i disse måtene å betrakte fotografiet på. Hans poeng (med en pragmatisk tilnærming) er at film kan brukes som både kunst og opptaksverktøy på grunn av den mekaniske prosessen. Bruken av fotografi er nesten like varierende som verbalspråket vårt. Ord kan brukes til å beskrive en ulykke mer eller mindre nøyaktig, men de kan også brukes til å fortelle en fiktiv historie (Plantinga, 1997, s. 42). Å påstå at et fotografi kan brukes til å filme hvordan en scene ser ut, er ikke nødvendigvis å utelukke at filmen også kan brukes som en ekspressiv kunstart.

En annen mer spesiell motivasjon for å nekte fotografiet dens ikoniske muligheter stammer fra en sentral marxistisk psykoanalytisk filmteori og fra en tro om at fotografiets bruk stammer fra renessansperspektiv som sprer sin borgerlige ideologi. Plantinga referer til Jean-Louis Baudry som mener at kunstnere (i respons til Galileo og slutten av Geosentrisme) begynte å produsere et kunstig perspektiv, en ny måte å representere på som skal forsikre vidreføringen av et subjekt som et aktivt sentrum av forståelse. Altså brukte man ifølge Baudry fotografiet for å gjøre opp for en tapt Geosentrisme, et nytt subjektivperspektiv som gir mennesket nok en falsk sikkerhet når det kommer til betraktning av verden fra et subjektivt ståsted (ibid).

Plantinga mener at hvis vi ser på filmen som utviklingen av et apparat ment for å tjene en helt spesifikk ideologisk effekt, som igjen skal gi en falsk følelse av subjektivitet i verden, så kan dette ha vært tilfellet for over 100 år siden, men nå er verden et helt annerledes sted, og fotografi kan ikke lenger sies å dele denne ideologiske effekten. Ideologiske effekter avhenger ifølge Plantinga av bruk og kontekst. Baudry antar ifølge Plantinga en universal, ahistorisk ideologisk effekt for fotografi og film, og slik som vi har sett mener Plantinga at ingen slik effekt finnes. Plantinga er opptatt av å påpeke at bildet har en *referent*, uavhengig om fotografiet også påvirker det den refererer til. Mange teoretikere i dag mener at fotografiet ikke referer til noe som helst (kanskje spesielt ulike variasjoner av postmodernisme). For eksempel har vi sett at Baudrillard mener bilder kun er *simuleringer*, vi har ifølge han mistet kontakten vi hadde til virkeligheten, vi har kun en *hyperrealisme*. Plantinga bruker også Baudrillard som utgangspunkt og mener på motsatt side at det er en selvfølge at bilder har en referent. En video av av drapet på John F. Kennedy referer til noe, slik som Nichols eksemplifiserte med kineseren som stoppet tankser ved å stille seg i veien under Tiananmenepisoden i Beijing. Filmdiskursen vil for Plantinga alltid være i et kontinuerlig forhold med den førfilmiske scenen (Plantinga, 1997, s. 45). Dokumentarfilmen er ifølge Plantinga et *handlingsinstrument* som kan brukes til mange forskjellige formål, ikke en passiv refleksjon av det virkelige. Ideen i vår teoretiske debatt om hva referenten i et fotografi faktisk refererer til, bør bli beholdt ifølge Plantinga fordi forholdet mellom diskursen filmen har og det den referer til er viktig. Plantinga påpeker imidlertid at det også er viktig å ikke overdrive den referensielle rollen filmen har. Det er en funksjon *av mange* (Plantinga, 1997, s. 46). Igjen kan vi påpeke en viss ”mellomposisjon” som Plantinga kan sies å ta i diskusjonen om dokumentarfilmens rolle i det å representere noe virkelig.

Hva er da fotografiets funksjon? Er det å være en transparent virkelighet, eller er det kun en sammensetning av arbitrære tegn? Plantinga mener det er viktig å påpeke den falske dikotomien mellom det man kaller ”naturlig” på den ene siden og ”konvensjon” på den andre, fordi disse begrepene ofte blir brukt vagt (Plantinga, 1997, s. 48). Hvis man på den ene siden mener at ”naturlig” betyr at fotografiet bruker fysikkens lover og kjemi, så er fotografiet naturlig, men hvis man på den andre siden sier at naturlig er det som er ”urørt av menneskelig hånd” så er fotografiet ”unaturlig” siden fotografiet alltid vil være en del av menneskelig affære (ibid). Hvis man sier at ”konvensjon” betyr at fotografiet er en del av menneskelig kultur, så er fotografi konvensjonelt. Hvis man på den andre siden sier at konvensjon betyr det som er etablert av vilkårlige valg alene, så er ikke fotografiet konvensjonelt siden det bruker naturlige lover som former det optiske utvalget. Plantinga vil poengtere at avhengig av hvordan vi

definerer våre idéer om slike ord, så kan fotografiet både være *naturlig* og det kan være basert på *konvensjon*. Fotografi og film er kulturelle praksiser som tar i bruk teknologiske instrument som i en viss grad kunne ha blitt designet annerledes i en annen kultur. Med andre ord er både fotografiets praksis og dens teknologi ifølge Plantinga delvis *kulturbundet*. Det betyr likevel ikke at fotoapparat kan designes på hvilken som helst måte. På lik linje med mange andre kulturelle artefakter så er fotoapparatet designet for å oppfylle et menneskelig ønske, selv om betydningen av hva som oppfyller disse ønskene varierer, så må variasjonene være innenfor visse rammer som er bestemt av fysiske lover. Dermed kan vi si at hvis et kulturelt instrument er designet til å oppfylle en bestemt funksjon så må den også utfylle noen fysiske standarder for å danne mening.

Vi skal også ifølge Plantinga være oppmerksomme på at vi ikke undervurderer det store spekteret av ulike typer fotografi som finnes. Kulturelle produkt som er designet til å utfylle helt spesifikke meninger, inneholder egenskaper som både er konvensjonelt bestemt og som på samme tid er bestemt av naturlover (Plantinga, 1997, s. 49). Fotografiapparatet er utviklet til å fange hvordan scenen foran den ser ut, derfor er ikke apparatet ifølge Plantinga kun utviklet på bakgrunn av tilfeldighet, den ble utviklet til å oppfylle visse krav. Oppfinnelsen av et fotografiapparatet og den fotografiske prosessen ble utviklet med hensyn til de fysiske lovene som gjør et fotografi mulig i første omgang. Den fotografiske prosessen er derfor slik sett både kulturbundet og den er avhengig av fysiske lover. For Plantingas del betyr dette at et fotografi kan ha en ikonisk kvalitet hvis den presenterer det som befant seg foran kameraet til en gitt tid, på samme måte som scenen hadde sett ut for en observerer på stedet. Likevel er det viktig å påpeke at for Plantinga bærer ikke fotografier og filmer nødvendigvis likhet til de scenene de filmer, altså inneholder ikke alle fotografi en ikonisk kvalitet. Den ikoniske funksjonen fotografiet har er ikke noe automatisk, og det er heller ikke den eneste funksjonen bildet har. Plantinga vil sammenligne fotografier med malerier for å illustrere et poeng. Malerier kan også fungere som ikoniske tegn, på lik linje som fotografi. Malerier kan også produsere relativt realistiske verk av virkelige hendelser som *ligner* på det de har avbildet. Fotografiske realister har også ifølge Plantinga produsert malerier som ser ut som fotografier (Plantinga, 1997, s. 59). Likevel er maleriet kun et produkt av malerens kunst, mens fotografens bilde kun kan tilskrives som fotografens kunst på *noen områder*. Fotografiapparatet som samler ulike lysmønstre på en filmrull er en slags *medprodusent* i det fotografiske bildet. Fotografiet er til forskjell fra maleriet en del av en serie med mekaniske, kausale årsakssammenhenger gjort mulig gjennom kameraets mekaniske funksjon. Plantinga påpeker at så lenge disse kausale relasjonene er regulert av fysiske lover, og kan spesifiseres, så kan de tilegnes en *sannferdighet* som ikke maleriet har

muligheten til. Når vi ser filmklipp av en virkelig hendelse så er opptakenes sannferdighet avhengig av spørsmål vi stiller oss om filmskaperens renommé og intensjoner med klippet. Sannferdigheten i bildet stammer ifølge Plantinga av det faktum at under spesielle omstendigheter vil den mekaniske funksjonen et fotografiapparat har, være viktigere enn de menneskelige intensjonene bak fotografiet, nemlig dens automatiske indeksikale effekt. Plantinga mener at fotografiet ikke trenger å *garantere* bevis, eller at ethvert fotografi bør inneholde en form for bevismessig makt for at vi skal kalle det indeksikalt (Plantinga, 1997, s. 60). Han påpeker at fotografiet ikke nødvendigvis gir de bevisene vi vil ha eller trenger, men at under visse forhold har fotografiet mulighet til å gi en slik informasjon (Plantinga, 1997, s. 61). Vi må selvfølgelig ta høyde for subjektivitet i å fortolke ethvert fotografi, men noen ganger har fotografiet muligheten til å unnslippe filmskaperens intensjoner. For eksempel så må fotografiene som skal brukes i rettslige oppgjør gjennomgå ganske strenge krav, men fotografiene brukt som grunnlag i en dokumentarfilm vil aldri kunne måle seg med slike fordringer. Vi må ifølge Plantinga være avhengige av filmskaperens *renommé* og vi må til syvende og sist innrømme at vi ikke har noen siste garanti for at filmens bilder nøyaktig portretterer de filmede hendelsene (ibid). Dokumentarfilmer gir ingen bevis som er tilstrekkelige i seg selv. Dokumentarfilmens bevisføring er *retorisk*, med en form for *kunstnerisk* argumentasjon. For at dokumentarfilmen skal møte kravene for å være *retoriske bevis* er den nødt til å bli gitt en kontekst, og ikke minst må diskursen i filmen presenteres av et individ eller en institusjonell kilde som blir sett på som troverdig (Plantinga, 1997, s. 63). Fotografiske bevis er ofte tvetydige ifølge Plantinga fordi menneskelig persepsjon er underlagt fortolkning. Plantinga påpeker at uansett om det finnes et indeksikalt bånd mellom bilde og den førfilmiske scenen er vi nødt til å nærme oss bildet med en *sunn skepsis* om hva det viser eller prøver å bevise (Plantinga, 1997, s. 64). Vårt samtykke til en films påstander eller implikasjoner må avhenge av bildets relasjon til konteksten bildet er plassert i, kildens kredibilitet og vår tolkning uavhengig av filmens retoriske prosjekt og mål.

I utgangspunktet diskuterer Plantinga i *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997) hvilke konsekvenser den digitale tidsalderen kan sies å ha på fotografiets indeksikale og ikoniske funksjon, men han har også et oppdatert syn på dette i introduksjonen til en ny utgave av boken som er å finne på Amazon fra 2010 som jeg mener det er verdt å påpeke i denne sammenheng. Det har ifølge Plantinga blitt stadig lettere for filmskaperne å manipulere bilder eller å lage realistiske bilder uten et fotografiapparat (Plantinga, 2010, loc 167). Plantinga mener mye av diskusjonen om de ”revolusjonære” effektene av digital bildeproduksjon i dokumentarfilm er blitt overdrevet. Bildet deler mye med sin analoge bror. Begge kan for det

første være ikoner. Altså de kan gi nøyaktig visuell informasjon om en førfilmisk scene. For det andre kan både analoge og digitale fotografier være indeksikale fordi de er et produkt av en mekanisk, kausal prosess som involverer fysikken av lyset og mekanikken i linsen og fotografiapparatet. Både digitale og analoge bilder kan manipuleres, dette er ikke noe som er nytt i digitale bilder. I tillegg blir både digitale og analoge bilder brukt i ulike kontekster som bestemmer hvordan de er brukt og hvordan de leses av tilskuere. De som er spesielt ved digitale bilder ifølge Plantinga er at man letter kan manipulere de, men det betyr ikke at dokumentariske bevis sier noe mindre om de førfilmiske scenen, eller er mindre sannferdige av den grunn (ibid). Det betyr heller ikke at tilskuere ikke kan stole på dokumentaristens påstander om den aktuelle verden i mindre grad enn om bildene var analoge. Hvis tilskuerens tillit til dokumentarfilmer kan baseres på det Planting mener er en feilplassert tro om bevis i fotografiske bilder, så lurert han på hvordan vi klarer å tro på skreven tekst (Plantinga, 2010, loc 182). Vi kan stole på mange forskjellige kommunikasjonsformer som ikke er fotografiske hvis vi stoler på *kilden* til kommunikasjonen og hvis konteksten rundt teksten garanterer en slik tillit. Som tilskuere og lesere så avhenger vi ifølge Plantinga av en institusjonell og mellommenneskelig støtte som oppfordrer til og forsterker ulike retningslinjer for den aktuelle diskusjonen vi er en del av. Planting påpeker at disse retningslinjene ikke er perfekte, men uten dem kunne vi ikke tatt noe vi ser eller leser som pålitelige.

For som vi har sett ovenfor er Plantinga bevisst på å understreke at å se bilder kun som ikoner og indekser impliserer at dette er deres eneste funksjon. At deres funksjon kun handler om å referere til førfilmiske hendelser er ifølge Plantinga problematisk. En pragmatisk tilnærming til dokumentarfilmen handler om å anerkjenne de mangesidige bruksområdene som individuelle bilder med spesifikke tekster kan brukes til. Alle bilder kan brukes i utallige sammenhenger for å utfylle et ubegrenset antall funksjoner (Plantinga, 1997, s. 70-71).

Det er altså lett å overdrive viktigheten av ikoniske og indeksikale representasjoner, men den *dokumentarfilmiske diskursen* som er manifestert i alle dokumentarer er ifølge Plantinga mer viktig. Det at bildet gir visuell informasjon og har indeksikal makt, er ikke nødvendigvis å nekte for at den også har konnotativ og symbolsk betydning. Både bilder og lyd opererer innenfor et tekstuel system som ofte overgår de denotative aspektene fotografiet har mulighet til å danne (Plantinga, 1997, s. 83). Å utforske dokumentarfilmens retorikk er for Plantinga det samme som å utforske et intrikat system bestående av et tegnspråk som bilder og lyd er en del av, og som for Plantinga utgjør diskusjonen i dokumentarfilmen (ibid). Plantinga mener at i en filmdiskurs vil det være viktig å skille mellom form og innhold, altså *hva* som representeres og *hvordan* det representeres (Plantinga, 1997, s. 84). Det viser oss også hvordan like subjekt kan

bli representert på ulike måter. Plantinga bruker begrepet *diskurs* for å referere til den abstrakte organisasjonen av filmisk materiale (et hvordan) og *den projiserte verden* (et hva). I dokumentarfilmen understreker Plantinga at den projiserte verden er en modell av den faktiske verden. Plantinga referer videre til Nichols som mener at det viktigste i dokumentarfilmen er dens *argument* og Plantinga mener Nichols setter argumentet opp i en dikotomi i forhold til det fortellende aspektet i fiksjon. Nichols forstår ifølge Plantinga at dokumentarfilmen har narrative funksjoner, men Plantinga mener derimot at å skille mellom fiksjon og dokumentar på bakgrunn av dikotomien mellom narrasjon og argument er misvisende (ibid). Argument karakteriserer ikke godt nok den dokumentariske filmen fordi fortelling, historie og narrasjon er både noe dokumentar og fiksjon har. Som Plantinga har poengtert flere ganger så er det ikke formen av diskusjonen som skiller fiksjon og dokumentar, men *ståstedet* filmen tar mot den verden den projiserer, altså den holdning, eller dens *stemme* (slik vi så tidligere med at dokumentarfilmen antar en *påstående* holdning og fiksjonsfilm antar en *fiktiv* holdning i henvendelsen til tilskuere). For Plantinga er en films diskurs en målbevisst organisering av lyder og bilder, mekanismen som ligger i det å projisere sin modell av verden (Plantinga, 1997, s. 85). Selv om dokumentarfilmen er et fysisk objekt, en serie projiserte bilder og lyd, så er diskursen den tar i bruk *abstrakt*, det er ifølge Plantinga en formal sammensetning. Diskursen er der den projiserte verdens hendelser er *kommunisert*. Diskursen er fundamentalt sett kommunikativ. For når vi sier at diskusjonen i en dokumentarfilm velger ut spesielle elementer, setter de i en rekkefølge, uthever visse representasjoner til for del for andre og manifesterer en ”stemme” snakker vi kun *metaforisk*.

En dokumentarfilms diskusjon påstår ifølge Plantinga at det som har skjedd i filmen også skjer i den aktuelle verden slik det blir presentert. Konseptet om en projisert verden som en *modell* er her viktig for å bevare idéen om at dokumentarfilm kan bli misforstått i dens påstander og også kan være misvisende i dens portretteringer (Plantinga, 1997, s. 86). Selv om filmen understreker at den er en nøyaktig avbildning av de hendelsene den presenterer for oss, så er det ikke mulig for oss å stadfeste at det som blir presentert er slik det faktisk skjedde i den aktuelle verden. Plantingas poeng her er at det er viktig å skille mellom *hva* en dokumentarfilm presenterer (dens projiserte verden) og *hvordan* den presenterer det (det metaforiske utvalget, hendelsenes kronologi, fokus og stemme).

Dokumentarfilmen for Plantinga er en diskusjon som har en implisitt holdning til det den presenterer. Alle filmer er konstruert av mennesker for en eller flere kommunikative formål. Bruken av en ”stemme” for å indikere perspektivet av en narrasjon kan gi styrke til argumentet om at dokumentarfilmen er en *menneskelig form for kommunikasjon* (Plantinga, 1997, s. 100).

Dokumentarfilmer er en fysisk tekst brukt for å kommunisere. Den inkluderer en abstrakt diskusjon som presenterer en projisert verdens informasjon, og en ”stemme” som uttrykker denne informasjonen fra et spesielt perspektiv.

For Plantinga er altså dokumentarfilmen hverken kun en konstruksjon som er blitt designet kun på arbitrært grunnlag, men heller ikke er dokumentarfilmen et ”avtrykk” av verden. Dokumentarfilmen er nemlig en menneskelig kommunikasjonsform som har muligheten til å bære med seg en eller flere metaforiske diskusjoner bestående av flere ulike valg fra dokumentaristens side. Før vi går inn på hvilke likheter og forskjeller man finner mellom Plantinga og Nichols kan vi ikke etter min mening unngå å poengtere at Plantinga bruker et større begrep – ikke-fiksjon – som tillater han å omtale definisjonen i et mye større omfang en ”dokumentarfilm” (hvis dokumentarfilmen blir definert som en type ikke-fiksjonsfilm). Jeg skal ikke gå dypere inn i hvilke konsekvenser som dukker opp når man definerer på én måte fremfor en annen, men jeg bruker det her for å understreke at Plantingas perspektiv tillater han å omtale enda flere funksjoner, som ikke nødvendigvis en dokumentarfilm har. Plantinga har slikt sett et litt annet perspektiv i sin bok enn Nichols har i *Representing Reality* der han i utgangspunktet diskuterer dokumentarfilm.

Tilsynelatende går det an å distansere Plantingas diskusjon fra Nichols definisjon på dokumentarfilmen ved å si at deres syn på for eksempel objektivitet er relativt forskjellige. Nichols har poengtert i store deler av *Representing Reality* at ideen vi har om objektivitet er situert historisk og har ofte mange forskjellige definisjoner, der ingen av den virker særlig overbevisende. Plantinga er også enig i at hvis vi ikke skiller mellom objektivitet og virkeligheten, kan vi ikke bruke objektivitet som et ideal i dokumentarfilmen. Likevel, som vi har sett mener Plantinga at det er mulig å oppnå praktiserende objektivitet i dokumentarfilmen hvis vi slutter å bry oss om at objektivitet er det samme som et avtrykk av hvordan ting hendte i virkeligheten. Heller blir det viktig å etterstrebe en *praksis* i de ulike dokumentære samfunnene (men for Plantinga er dette en av mange funksjoner dokumentarfilmen kan ha). Slikt sett kan vi også argumentere for at Nichols har et mer skeptisk syn på dokumentarfilmens objektive rolle enn det Plantinga har. Likevel er jeg ikke komfortabel med å sammenligne Nichols med de skeptiske holdningene til filmen i de større poststrukturalistiske og postmodernistiske strømningene som dukket opp i filmteorien en gang på 70-tallet. Det kan påvises at Nichols har en skeptisk holdning, men Nichols har i *Representing Reality* illustrert at han er mye mer enn kun en teoretiker influert av psykoanalytisk, skeptiske holdninger, selv om han refererer til mange som kan sies å være medlemmer av den ”bølgen”. Plantinga kritiserer med sin bok en teoretisering som kun handler om nettopp det å *teoretisere* og ikke

eksemplifisere. Det filosofiske prosjektet til Plantinga med hans bakgrunn i en mer pragmatisk rettet teori er å bevise at det først og fremst er *dokumentarfilmene* teoriene bør springe ut fra, ikke som en fiktiv teoretisering uten forankring i helt eksplisitte eksempler. Nichols kan sies å være skeptisk, men han teoretiserer ikke først og fremst, han eksemplifiserer med utallige filmer i løpet av sin bok. Slik jeg forstår det så er de *grunnleggende* enig i at dokumentarfilmen og den fotografiske natur som sådan ikke er et "avtrykk" av virkeligheten, i tillegg til at dokumentarfilmen også kan settes til å utfylle mer enn en funksjon. Det er en menneskelig kommunikasjonsform konstruert med spesifikke argumentative og retoriske formål. Det betyr nødvendigvis ikke at de ikke kan si noe sannferdig om den verden vi lever i, bare at det er viktig å rette søkelyset på *hvordan* den representerer det den mener er viktig.

Plantinga er kanskje mer opptatt av å poengtere at dokumentarfilmen aldri er en ting. Dette sier han eksplisitt i introduksjonen samt store deler av boken. Et annet oppdrag han har i denne boken slik jeg har forstått det, handler om å understreke – i motsetning til store overhengende teorier – at dokumentarfilmen er aldri summen av noen enkle funksjoner. Den er et komplekst kulturelt artefakt med like mange bruksområder som andre kunstneriske verk. Dette beviser han ved å gå inn på ulike diskusjoner som fotografiets forhold til *ikoner* og *indeksikalitet*, understrekingen av hvor viktig det er å se til *konteksten* av hvor dokumentarfilmen er presentert i, altså både filmskaperens intensjoner og hvordan hun eller han *indekserer* filmen, og sist men ikke minst, filmens *metaforiske* diskusjon som er summen av dens utvalg, rekkefølge av hendelser, fokus og stemme. Dokumentarfilmen er altså ikke én ting, og dette poengterer Plantinga ved å gå *pragmatisk til verks* for å understreke noen av de mange *bruksområdene* dokumentarfilmen har.

Nichols er også opptatt av å poengtere at dokumentarfilmen er mer enn én ting, men han er etter min mening ikke like opptatt av å være så eksplisitt som Plantinga er i det å understreke hvor viktig det er å se dokumentarfilmens flersidige verdi. Det betyr imidlertid ikke at Nichols mener dokumentarfilmen er én ting. Ved en gjennomgang av *Representing Reality* har vi sett at også Nichols er opptatt av mange sider av dokumentarfilmen, selv om han ikke like eksplisitt nevner at det er viktig å se dokumentarfilmen fra forskjellige perspektiv. Jeg er mer komfortabel med å si at Nichols fokuserer mer på å diskutere dokumentarfilmen fra noen forskjellige hold med ulike argumenter og påstander, mens Plantinga i tillegg til å gjøre dette, diskuterer *hvordan* vi skal diskutere dokumentarfilmen. Han bruker mye av den første delen av boken for å poengtere hvor viktig det er å diskutere teoretiseringen i et større metaperspektiv. Plantingas reaksjon mot store, overhengende teoridannelser må ses på som en reaksjon mot teoridannelsen som hadde influert store deler av filmteorien frem til denne boken ble skrevet. Hans ståsted som

teoretiker har flere inspirasjoner, men den største kan sies å være fra andre teoretikere som Bordwell og Carroll. Med inspirasjon fra mer optimistiske (men ikke dermed sagt naive) filosofiske skikkelser som for eksempel David Hume mener mange av disse filmteoretikerne at det er mulig for filmen å si noe om virkeligheten. Plantinga kan sies å ha denne mer optimistiske holdningen til hva dokumentarfilmen kan fortelle oss, sammenbundet med en *pragmatisk* teoretisering med klare forankringer i eksempler illustrerer filmen. Slik vi har sett så er han veldig opptatt av å legge grem ekstreme versjoner av argument i den ene eller andre retningen, men heller vurdere problematikken for å se om det er mulig å ta en ”gyllen middelvei”. Disse teoretikerne (om man kan gruppere dem) har en *analytisk, pragmatisk filosofi* når det gjelder å teoretisere rundt filmen som artefakt. Det kan ses på som et eksempel av en større ”bølge” filmteoretiske reaksjoner mot Grand-Theory-tradisjonen som hadde influert mye av teoridannelsen på filmakademier. Denne typen teori har et fotfeste i større *kontinentalfilosofiske* ideer om ontologi og epistemologi. Med skikkelser som Platon og Descartes er denne tradisjonen mer skeptisk til spørsmålet om hvor mye kunnskap vi kan erkjenne om verden rundt oss. Som sagt er jeg ikke komfortabel med å plassere Nichols i en slik filosofisk ”kategori”, men postmoderne og poststrukturalistiske skikkelser som Jaques Lacan, Jean-Louis Baudry og Jean Badrillard, har ofte blitt sagt å være mer influert av denne troen på anskaffelse av kunnskap om verden. Det som etter min mening er mer passende, er å påpeke begge disse teoretikernes reaksjon på store overhengende teoridannelser, der begge er en bevegelse bort fra 70-tallets mer poststrukturalistiske inspirasjon. Plantinga er kanskje en mer eksplisitt skikkelse i denne sammenhengen enn Nichols, men deres grunnleggende syn om hvordan dokumentarfilmproblematikken bør håndteres er relativt likt. Det de kanskje er mer uenig i er hvordan man skal begi seg ut på en kategorisering av ulike dokumentarfilmiske former, men det blir utenfor dette prosjektets filosofiske resonnement.⁵⁹ Et annet moment som gjør disse to teoretikerne mer like er at de også eksemplifiserer hvordan teoretikere i nyere til har beveget seg bort fra å kun diskutere filmartefaktet isolert. Begge er opptatt av å understreke at både tilskueren, filmskaperen og konteksten filmen er produsert i, er viktige størrelser som man må ta i betraktning når man skal diskutere filmens ulike egenskaper.

Dette er også noe som kan brukes som et argument for å påpeke at selv om filmen er blitt digital, er det mange aspekt med den som det fortsatt er mulig å diskutere uten å overse de

⁵⁹ Plantinga er for eksempel eksplisitt uenig i hvordan Nichols har et teleologisk syn på sine historiske dokumentarfilmmoduser og hvordan de illustrerer at den refleksive dokumentarfilmen, siden dette er det siste steget i ulike moduser (ihvertfall i *Representing Reality*), antakelig er den mest sofistikerte formen for dokumentarfilmskaping, da det i realiteten er slik at forskjellige typer dokumentarfilmer kan produseres på samme tid, uten at de trenger å omtales som historisk bundet til en spesiell tid.

mulige effektene filmen gir ved å bli digital. Faktisk kan vi si at det er kommet et helt nytt sett med spørsmål om filmen, spesielt siden den i dag er konsumert mye mer privat enn før, ved fremveksten av digitale distribusjonstjenester som Netflix, Viaplay, og HBO konsumerer tilskueren på en helt annen måte i dag. Dette har nok en stor påvirkning på hvordan vi forstår filmen, men det blir utenfor dette prosjektets problemstilling. Vi har bare så vidt begynt å nærme oss overflaten av disse spørsmålene, og det er dette som etter min mening er viktig med å forstå teoridannelsen som en *prosess*. Ved å anerkjenne at teori ikke nødvendigvis er skrevet i stein, men sett på som en syntese av forskjellige preposisjoner om film kan vi danne oss nye måter å forstå filmen på som alltid burde være *i tråd med* hvordan dokumentarfilmen produseres og konsumeres i en gitt tid.

Noen konkluderende ord

Et av de viktigste verktøyene i dette prosjektet har vært å forsøke og kartlegge prosessen bak teoriene presentert. Dannelsen av en argumentasjonsrekke skjer av en grunn. Det handler ikke kun om et teoretisk ståsted, men om et resultat av en visjon, et verdenssyn. En slik kartlegging synliggjør ikke bare overflaten av uenigheter blant teoretikere, men en dypere forståelse av deres ståsted og ikke minst at dette igjen illustrerer hva man må ta i betraktning når man skal skrive om eller omtale teoriene til mennesker som ikke bare er fra en annen akademisk skole, men kanskje også fra et annet kontinent og en annen tid. Svarene man leter etter som en teoretiker er ikke alltid det viktigste. Noen ganger vil det viktigste være å finne ut av hvilket grunnlag spørsmålene blir stilt på.

Furstenau introduserte dette prosjektet med sin artikkel som handler om hvor vanskelig det er blitt å omtale film som film på grunn av digitale medier. Filmen er udefinerbar av natur fordi den er mangesidet. Utallige teoretikere tar tak i helt forskjellige deler av filmen, og derfor vil svarene også variere. Den har en iboende udefinerbar karakter. Rodowick mener filmen er virtuell fordi den aldri har latt seg forankre i et spesielt medium. Den er flytende, spesielt nå som den er blitt en del av den digitale sfæren. Han er klar over at det er mulig å si noe om den digitale filmen med utgangspunkt i andre problemfelt enn mediets ontologiske egenskaper, men for han er det viktig å redegjøre for hva filmen mister når den beveger seg over i den digitale sfæren, uavhengig av hva den ikke mister. Matematiske abstraksjoner setter alle tegn på lik linje og blir uadskillelig, altså i større grad manipulerbare. Noël Carroll derimot er uenig og vil unngå å definere filmen ut fra dens ontologiske karakter, fordi det ikke lar seg gjøre på en logisk måte. Vi skal ikke vurdere opptakene og hvilket lagringsmedium filmen legges på, men heller de kunstneriske aktivitetene som foregår når kunstneren bruker film som et verktøy for å formidle sitt budskap. Hvis Rodowicks resonnement kan sies å handle om hva filmen mister i det den blir digital er Lev Manovichs resonnement om hva filmen får når den blir digital. Han mener at digital film markerer vendingen tilbake til film som håndverk. På lik linje som maleren bruker penselen sin til å illustrere, bruker også filmskaperen mye mer tid i postproduksjon, med redigering av ”råmateriale”. Tiden klipperen brukte i mørkerommet er byttet ut med tiden brukt i digitale redigeringsprogrammer. Når det gjelder de som adresserer dokumentarfilmen eksplisitt så mener Errol Morris at fotografi hverken har en iboende løgnaktighet eller sannferdighet. Regissøren kan lyve eller fortelle det hun eller han ser på som sannhet uavhengig av hva som vises på skjermen. Morris er mer opptatt av at (dokumentar)filmen under veldig få omstendigheter kan kalles ”Sannhet”, men at det er mulig å diskutere ulike hindringer i det å

oppnå den. Hans viktigste poeng er at det er mulig å komme frem til en sannferdig dokumentarfilm, det er bare ikke nødvendigvis slik at det må være med en realistisk stil. Det er først og fremst bruken av filmen og vår omtale av den som bestemmer om filmen er løgnaktig eller sannferdig. Nichols er også opptatt av at dokumentarfilmen er en representasjon av hva dokumentaristen står for og han ser på den som et bilde av regissørens argument om et utvalg av hendelser i den historiske verden. Hans argumentasjon kan sies å deles opp i tre fokusområder: filmskaper, tekst og tilskuer er viktige størrelser for Nichols, som med dette forteller at dokumentarfilmen ikke kan sies å bety én ting. Han er skeptisk til våre betydninger av hva objektivitet innbefatter og mener at dokumentarfilmen burde i vår tid være bevisst på sin form. Dokumentarfilmen for Nichols er et argument om den historiske verden fra dokumentaristens ståsted med en klar holdning til til sosiale aktører og hendelser i den delen av de historiske verden dokumentaristen velger å fokusere på. Med en portrettering av menneskekroppen som en fysisk tilstedeværelse manifesterer dokumentarfilmen seg i en spesiell tid og sted fordi vi som tilskuere kan ”kjenne på kroppen” hva som føles av de sosiale aktørene (og kanskje dokumentaristen hvis han velger å være interaktiv og deltakende i filmbildet). Carl Plantinga er til tider uenig i hva Nichols mener om blant annet de dokumentære modusene men kanskje mest illustrert i dette prosjektet, synet på hvordan vi skal bruke objektivitet i dokumentarfilmen. Objektivitet for Plantinga trenger ikke nødvendigvis å bety et upartisk perspektiv, for det lar seg åpenbart ikke gjøre. Han er altså enig i at objektivitet – hvis vi skal forstå det som totalt upartisk fra alle hold – er det en umulighet. Likevel er det fortsatt mulig å etterstrebe en form for praktiserende objektivitet som gjør det mulig å se ting fra flere perspektiv og være rettferdig mot sine kilder. Det er det mulig å bruke objektivitet som en form for dokumentær praksis i de dokumentarfilmene som velger å være journalistiske i sin form. Viktigst for Plantinga er å understreke at dokumentarfilmen er en kompleks affære. Med hans pragmatiske tilnærming har dette prosjektet illustrert at for Plantinga kan ikke teori alene fange dokumentarfilmens utallige bruksområder. Den kan i beste fall supplere med ulike konseptuelle verktøy. Størrelser som indeksikalitet og ikon er viktige for Plantinga, men de kan for det første aldri garantere virkelighet i bildet og for det andre er de en liten del av dokumentarfilmens virksomhet.

Videre skal det understrekes noen elementære forskjeller mellom Grierson og Morris som praktikanter på den ene siden, og Nichols og Plantinga som akademikere på den andre siden. Grierson er et interessant subjekt, for han er egentlig i utgangspunktet en akademiker, men vi betrakter han her mest som praktikant fordi han i utgangspunktet diskuterte filmen før filmteoriene ble vitenskapeliggjort på 70-tallet. Til forskjell fra akademikerne diskutert her har

Grierson et mer ”praktisk” syn på dokumentarfilmen. Han har en ”hands-on” argumentasjon fordi han selv lager dokumentarfilmer. Han kan som Dziga Vertov og Sergei Eisenstein før ham, diskutere ulike filmiske teknikker i utbroderende detalj som kan sies å oppsummere store deler av hans resonnement i *Grierson on Documentary*. Errol Morris kan sies å være litt av den samme typen teoretiker. Han også er mye mer opptatt av helt konkrete teknikker, og hva det har å si for den filmatiske opplevelsen. Nichols og Plantinga har i sine bøker et ekstremt bredt fokus på mange forskjellige områder av dokumentarfilmen som både innbefatter teori og historisk perspektiv. Når Grierson diskuterer hvordan dokumentarfilmen bør være et verktøy i samfunnets tjeneste eller når Morris diskuterer hvordan ulike dokumentarfilmer kan ta i bruk rekonstruksjoner uten å være mindre sannferdige av den grunn, handler dette om helt spesifikke områder i dokumentarfilmen. Den største forskjellen ligger derfor etter min mening i at praktikantene jeg har diskutert er mer opptatt av å argumentere for en enkelt funksjon dokumentarfilmen kan ha (selv om de sikkert ikke er uenige i at den har flere funksjoner), mens de akademiske teoretikerne er mer opptatt av å understreke at dokumentarfilmen ikke har en enkelt funksjon, men mange. Dette er nok et resultat av at Nichols’ *Representing Reality* og Plantingas *Rhetoric and Representation in NonFiction Film* er akademiske verk som det er investert mye mer tid i, og som har et helt annet formål enn enkeltstående artikler som Grierson og Morris har skrevet. Praktikere er etter min mening mer opptatt av å forsvare sin måte å lage dokumentarfilm på, og hver av de mener at sin måte å lage dokumentarfilm på, er en effektiv måte å få gjennomslag for sine meninger.

Ved å ”nylese” disse teoretikernes påstander om dokumentarfilmen kan vi nå påpeke at den digitale revolusjonen bringer med seg ulike forandringer på flere områder når det gjelder filmisk representasjon, men dokumentarfilmen – slik vi har sett – har aldri vært virkelighet. For hva skjer egentlig når (dokumentar)filmen beveger seg over i digitale produksjonspraksiser og digitale distribusjonsfilmer? Hvis vi går omtrent 100 år tilbake i tid oppstod det en stor fascinasjon rundt det nye mediet, og den lærde filmviter vil klare å peke på mange skikkelser som ville ha noe å si om i hvilken retning filmmediet skulle utvikle seg. Det som var klart den gang, som fortsatt er klart i dag, er at mediet kan brukes til utallige formål, også dokumentarfilmen. Vi ser uenigheter i refleksjonene gjennomgått her, men alle er på en eller annen måte enige i hva Grierson sa en gang i 1926 om Flahertys Moana, om at dokumentarfilmen er en kreativ virksomhet. Det viktige med et slikt historisk perspektiv som dette resonnementet har hatt, er at vi kan påpeke ulike tendenser i dokumentarfilmteorien. Det som for meg er blitt tydelig er at selv om det er og har vært viktig å diskutere fotografiets ontologiske bånd til virkeligheten rundt oss, altså hva den mest grunnleggende bestanddelen

kan sies å være (indeksikalitet, ikonisitet, denotativ verdi osv), så har det aldri vært noen tvil om at filmen er et menneskelig kunstverk. I å være det blir den retorisk og kreativ. Det er ikke sikkert vi noen gang vil besitte muligheten til å oppnå objektivitet, men vi har – ihvertfall med det filmiske mediet som grunnlag – muligheten til å kommunisere innenfor ulike kontekster, og det må ikke være et objektivt grunnlag, dokumentarfilmen er ypperlig skikket til å ta på seg mer subjektivt fortalte prosjekt også, uten at det setter noen spørsmål ved dokumentarfilmens fortellende status. Den måten å lage dokumentarfilm på trenger ikke nødvendigvis si noe mindre om virkeligheten rundt oss, fordi mediet også kan brukes til å lage fiktive fortellinger. Disse argumentene er etter min mening ikke mindre holdbare om vi skal diskutere den digitale filmen. Uansett hvordan vi diskuterer filmen, bør argumentet om at det er et menneskelig kulturelt produkt alltid legges til grunn. Å påstå at filmen er et menneskelig artefakt, er ikke nødvendigvis å se på filmen som uskikket til å fortelle noe sannferdig om virkeligheten rundt oss. Den forteller virkeligheten rundt oss slik vi forstår den som individer. Det er mange teoretikere som legger vekt på at den digitale filmen kan manipuleres på flere måter enn før, og det kan godt stemme, men mennesker har alltid hatt muligheten til å fortelle løgner eller vri på sannheten. Hvis en dokumentarist har som mål å forkludre sannheten, gjør hun eller han det uavhengig av mediet de bruker for å fortelle det. Selv om filmbildet har et indeksikalt forhold til det som skjedde på den førfilmiske scenen, kan vi nå argumentere for at det ikke sier noe om hvor sant det som faktisk befinner seg i filmbildet er. For å sitere Bjørn Sørenssens konkluderende ord i boken *Å fange virkeligheten*: ”dokumentarfilm er ikke virkelighet, men dokumentarfilmen har gjennom de siste hundre år vært et viktig medium for å si noe om virkeligheten” (Sørenssen, 2007, s. 337).

Denne oppgaven har – som problemstillingen tilsier – hatt et tredelt mål. Det aller viktigste har vært å undersøke hvordan vi kan omtale filmer i et digitalt perspektiv og hvilke konsekvenser den teoretiske debatten kan sies å ha når filmen blir digital. Dette har jeg nå illustrert i konklusjonen ovenfor. Den andre delen av problemstillingen var å påpeke en grunnleggende forskjell mellom praktikanter og akademiske teoretikere, slik vi også har sett. Den siste delen av problemstillingen handlet om å – ved å kartlegge ulike teoretiske posisjoner – utforske hvorfor teoriprosess er viktig rundt et medium som stadig er i forandring. For å understreke dette siste poenget brukes Søren Kjørups resonnement om Kuhns idé når det gjelder ulike vitenskapelige paradigmer innenfor vitenskapshistorie.⁶⁰ I *Menneskevitenskapene* –

⁶⁰ Ifølge den akademiske normen skal man i utgangspunktet ikke introdusere nye teorier i konklusjonen til et resonnement, men jeg mener dette tilfører mitt prosjekt ytterligere refleksjon så jeg har valgt å ta det med, men det skal holdes kort.

Humanioras historie og grundproblemer utforsker Søren Kjørup problemstillingen om det lar seg gjøre å bruke kuhniansk paradigmatteori i ulike vitenskapelige ”skoler” innenfor humaniora.⁶¹ Han kommer mer eller mindre frem til at ikke bare er det mulig, men det har mye for seg i å definere ulike ideal i forskjellige vitenskapelige strømninger. Vi skal ikke ta tak i den problematikken her, men heller raskt gjennomgå resonnementet for å bruke det for å illustrere dette prosjektet ytterligere. Et paradigme er et slags vitenskapelig samfunn som jobber med noen felles teoretiske ”forbilder” (Kjørup, 2008, s. 98). Er et bestemt vitenskapelig paradigme, eller forskningssamfunn utbredt nok kan dette omtales som normalvitenskap og bedrive normalvitenskapelig problemløsning, som ofte også utvikler fortolkningsmessige verktøy brukt av mange teoretikere og som har et stort nedslagsfelt. Hvis nok teorier dannes som direkte motbeviser teoriene i normalvitenskapen dannes det en vitenskapelig krise som resulterer i en vitenskapelig revolusjon. Kjørup påpeker at det innenfor naturvitenskapen ofte bare er et regjerende paradigme fordi man innenfor naturvitenskap ofte søker et perfekt mål for å finne ut av et sett formler som stadig mer tilstrekkelig kan beskrive naturlige krefter. I humaniora – og da spesielt filmvitenskap - er ikke overgangen fra paradigme til paradigme like tydelig fordi kunst forandrer seg. Et nytt paradigme erstatter ikke det gamle, de kan eksistere på samme tid og noen ganger også supplere hverandre (Kjørup, 2008, s. 105). Innenfor filmteori kan vi derfor si at psyko-semiotikk, feminisme og nyformalisme er ulike grunnleggende forskjellige tenkesett som ikke avløser hverandre, men som kan stå side om side uten å motbeviser argumentproduksjon. Videre er det vanskelig å sammenligne forskjellige ulike paradigmer for de stiller forskjellige spørsmål som leder til forskjellige svar. En vitenskapelig revolusjon består ofte i en utskiftning av grunnpremiss, derfor kan man ikke sammenligne utsagn direkte med hverandre, selv om de samme ordene dukker opp i paradigmene, betyr de som regel noe forskjellig. Derfor kan man heller ikke si at et vitenskapelig grunnsyn er bedre enn et annet. I dette prosjektet kan vi derfor påpeke at hverken en forståelse av objektivitet som et upartisk syn på verden eller som et ideal man bør ha når man lager dokumentarfilm er hverken rett eller galt. Selv om alle disse teoretikerne har et felles utgangspunkt, nemlig å diskutere hva dokumentarfilmen kan sies å være som et kulturelt artefakt så kommer de frem til litt forskjellige svar. Ikke bare svarer de forskjellig, men de argumenterer forskjellig, benytter seg av forskjellige inspirasjonskilder, og ikke minst er noen av disse teoriene fra forskjellige tidsrammer. Og det sier mye, når mediet film endrer seg raskere enn teoriprosessen som følger den.

⁶¹ Kuhn omtaler kun naturvitenskapelige retninger, ikke humaniora.

Som vi har sett vil svarene mange av disse teoretikerne kommer med være både tidsbestemt, spesielt i et så hurtig voksende medium som film er. Videre har det teoretiske rammeverket mye å si for hva teoretikerne konkluderer med. Desto viktigere er det som Rodowick sier, at den kritiske tanken som følger, diskuterer teoridannelse på et høyere plan. Vi er nødt til å være bevisste på hvilke teoretiske redskaper vi bruker i møte med nye utviklinger i filmmediet og ikke minst hva vi kan ta med opp videre fra eldre teoretikere. Likevel må man også vektlegge spørsmålene som bli stilt av teoretikere, for de endres kanskje på overflaten, men de spør egentlig alle hva film er. Vi har i over 100 år stilt de samme spørsmålene, og vil sikkert gjøre det i mange år fremover. Det som aldri kan understrekes godt nok er viktigheten av å reflektere over hvilke problemstillinger som passer i de forskjellige teoretiske rammeverkene vi har utviklet over disse årene. Dette prosjektet har vært opptatt av å understreke hvor viktig det er å teoretisere rundt et medium i stadig forandring, spesielt i relasjon til dens ontologiske karakter. Det som dette resonnementet ikke tar like mye tak i er nemlig hva som *ikke* forandrer seg i opplevelsen vi har av film. Filmens sosiale sfære, kartlegging av dens utallige bruksområder, og ikke minst tilskuerrespons kan inneholde elementer som kanskje har forblitt like i opplevelsen vi har av film over alle disse årene, selv om den er blitt digital, men det har ikke vært målet med denne oppgaven. Målet i dette prosjektet har fra starten av vært å kartlegge ulike teorier om filmens ontologiske bånd til virkeligheten, i hvilken grad dette båndet skal legges vekt på når man diskuterer filmens mulighet til å si noe sannferdig om virkeligheten, og ikke minst hva som skjer med dette båndet når filmen blir digital.

Bibliografi

- Carrol, N. (1985) "The Specificity of Media in the Arts". Tilgjengelig fra:
<http://www.jstor.org/stable/3332295> (Hentet 26. november 2015).
- Furstenau, M. (2010) "Film Theory: A History of Debates", i Furstenau, M (red). *The Film Theory Reader*. London & New York: Routledge, s. 1-20.
- Grierson, J. (1946) *Grierson on Documentary*. London & Boston: Faber and Faber.
- Kjørup, S. (2008) *Menneskevidenskaberne – Humanioras historie og grundproblemer 1*.
Utgave 2. Roskilde: Roskilde universitetsforlag
- Manovich, L. (2010) "Digital Cinema and the History of a Moving Picture", i Furstenau, M (red.) *The Film Theory Reader* (2010). London & New York: Routledge, s. 245-254.
- Morris, E. (2008) "Play it Again, Sam (Re-enactments, Part One)". Tilgjengelig fra:
<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/?rref=collection%2Ftimestopic%2FMorris%2C%20Error> (Hentet 09. november 2015)
- Morris, E. (2008) "Play It Again, Sam (Re-enactments, Part Two)". Tilgjengelig fra:
<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/10/play-it-again-sam-re-enactments-part-two/?rref=collection%2Ftimestopic%2FMorris%2C%20Error> (Hentet 09. november 2015)
- Morris, E. (2009) "Seven Lies About Lying (Part 1)". Tilgjengelig fra:
<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2009/08/05/seven-lies-about-lying-part-1/?rref=collection%2Ftimestopic%2FMorris%2C%20Error> (Hentet 09. november 2015)
- Morris, E. (2009) "Seven Lies About Lying (Part 2)". Tilgjengelig fra:
<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2009/08/06/seven-lies-about-lying-part-2/?rref=collection%2Ftimestopic%2FMorris%2C%20Error> (Hentet 09. november 2015)
- Morris, E. (2007) "Cartesian Blogging, Part One". Tilgjengelig fra:
<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/12/10/primae-objectiones-et-responsio-auctoris-ad-primas-objectiones-part-one/> (Hentet 09. november 2015)
- Nichols, B. (1991) *Representing Reality*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Plantinga, C. (1997) *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. United Kingdom: Cambridge University Press.

Plantinga, C. (2010) *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Kindle Edition.

Michigan: Schuler Books.

Rodowick, D. N. (2007) *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press.

Sørenssen, B. (2007) *Å fange virkeligheten*. Utgave 2. Oslo: Universitetsforlaget.