





## **Abstract**

Denne masteroppgaven fokuserer på en spesifikk kategori av tekster i landskapet mellom dokumentar og fiksjon. Blant andre slike «hybridtekster» er de tekstene jeg ønsker å utforske utpreget refleksive. Med andre ord vil denne oppgaven undersøke det vi kan kalle «de refleksive hybridtekstene» – nemlig mockumentary-filmen. Oppgaven vil analysere et utvalg filmer for å kunne si noe om begrepet i seg selv, og for å kunne diskutere andre definisjoner av det. Det vil også fokuseres inngående på hvordan disse tekstene forholder seg til tilskueren. Slik sett vil jeg prøve å diskutere eksempler opp imot forskjellig refleksivt potensiale i møte med tilskueren. Dette refleksive potensialet er den viktigste motivasjonsfaktoren for denne oppgaven. Dermed er denne masteroppgavens intensjon å også diskutere nøye muligheten til en økt bevissthet når tilskueren leser refleksiviteten i spesifikke mockumentary-tekster. Dette er viktig for å vise til hvordan dette refleksive potensialet kan bli utnyttet av avsender, og dernest forvaltet av mottaker.



## **Forord**

Etter om lag et års refleksjoner, tanker om disposisjoner, faglige drøftinger, endringer, enda flere endringer, og store mengder tekstproduksjon kan jeg med både vemod og lettelse si meg fornøyd med hva dette har blitt. Uten tidligere erfaring med skriving av slike mengder tekst over lengre perioder, har det ikke alltid vært like enkelt å forestille seg et sluttresultat. Likevel har prosessen stadig vært fornøyelig og spennende, og nesten ikke frustrerende i det hele tatt!

Jeg ønsker å rette en stor takk til min veileder, Sara Brinch, som har vært svært behjelpelig med konstruktive tilbakemeldinger på lange og omfattende kapittelutkast. Takk for tålmodighet med disse tekstmengdene, og ikke minst gode tips til hvordan å kutte teksten ned til et respektabelt antall ord. Det er ikke alltid like enkelt å kutte ut lange diskusjoner og analyseeksempler når en selv har utarbeidet disse og vært dypt inne i stoffet over lang tid. Derfor har eksterne idéer og input på hvordan å disponere dette vært gull verdt. Jeg er også svært takknemlig for forslag til diverse teoretiske perspektiver, hvorav mange har fått stor plass og god grunn til å prege denne masteroppgaven.

Jeg vil også takke familie, medstudenter, andre venner, bekjente og tilfeldig forbipasserende for en oppriktig interesse i dette prosjektet – noe som har gitt utslag i svært mange forslag til relevante og mindre relevante filmeksempler. En slik interesse og en slik støtte har også vært uvurdelig for motivasjonen til å stadig fortsette å argumentere, diskutere, og generelt sett holde et gjennomgående fokus på prosjektet gjennom hele skriveperioden.

Jeg håper at du som har sett deg fore å lese denne masteroppgaven finner stoffet interessant, og jeg ønsker deg god lesning!

Edvard Holmen Minge – mai 2017



# Innholdsfortegnelse

<b>1. Innledning</b>	<b>1</b>
Ikke alle blir med på leken når det bare er tull og tøys	1
Mockumentary: Tull og tøys satt i system	3
1.1. Problemformuleringer	4
1.2. Om teori, metode og analyseapparat	5
Observasjonell og ekspositorisk representasjonsmodus	6
Eksisterende kategoriseringsprinsipper for mockumentary	8
Alternativ til eksisterende kategoriseringsprinsipper	10
Formål ved anvendt teori og analyseapparat	10
Begrepsforvirring – fake documentary eller mockumentary	12
Komedie er ikke <i>bare</i> simpel moro	13
1.3. Leserguide	14
<b>2. Hybridtekster</b>	<b>17</b>
2.1. Dokumentarfilm som en slags «hybridform»?	18
2.2. Hybridformater	24
2.2.1. Dokudrama	24
Drama-dokumentar	24
Dokumentar-drama	26
2.2.2. Mockumentary – kategorier og prinsipper	28
Parodisk mockumentary	28
Dekonstruerende mockumentary	30
Kritisk mockumentary?	32
Bløffende mockumentary	35
«Skrekk-mockumentary»	36
Hva med satire-begrepet?	37
2.2.3. Ingen definitiv sjanger, ingen kanonisering	38
<b>3. Refleksivitet</b>	<b>41</b>
3.1. Refleksivitet i sjangerfilm	42
3.2. Refleksiv dokumentarfilm – utpreget <i>selv</i> -refleksiv	44
3.3. Mockumentary-refleksivitet	46
3.3.1. Filmen: Konkret refleksivitet	46
3.3.2. Tilskueren: Kognitiv refleksivitet	48

<b>4. Tilskuerposisjoner</b>	<b>51</b>
4.1. <i>Forgotten Silver</i> (1995)	52
Promotering som del av bløffen	53
Dokumentarisk troverdig anslag	54
Indeksring	55
4.1.1. Ikke indeksert som dokumentarfilm	57
Parodi eller dekonstruksjon – avhengig av tenkt tilskuerposisjon	58
4.1.2. Indeksert som dokumentarfilm	61
4.2. «Konspirasjonsdokumentar» – Tilskueravhengig dokumentarisk verdi	64
4.3. Fra generelle til spesifikke kontrakter	67
<b>5. Analyser</b>	<b>69</b>
5.1. Kategoriseringsprinsipper for mockumentary?	69
5.2. To typer kontinuitet	70
5.3. <i>Curb Your Enthusiasm</i> – TV-film (1999) vs. TV-serie (2000)	71
Observasjonell representasjonsmodus eller realistisk filmstil?	73
5.4. Parodi	76
5.4.1. <i>A Mighty Wind</i> (2003)	77
5.4.2. <i>Get Ready to be Boyzvoiced</i> (2000)	81
5.4.3. To forekomster av konkret refleksivitet – direkte og indirekte	83
5.4.4. Kontinuitet og dis-kontinuitet	85
5.5. Dekonstruksjon	87
5.5.1. <i>Radiant City</i> (2006)	87
Plutselig hybridiseringsopplysning	88
Hvorfor radikal som mockumentary?	91
5.5.2. <i>Man Bites Dog</i> (1992)	92
<i>Man Bites Dog</i> mot parodiske eksempler	95
5.5.3. <i>David Holzman's Diary</i> (1967)	96
5.5.4. <i>David Holzman's Diary</i> vs. <i>Man Bites Dog</i> – to måter å dekonstruere på	98
5.6. Refleksiv kommentar av ekspositorisk modus	99
5.6.1. <i>A Sense of History</i> (1992)	99
5.6.2. <i>Zelig</i> (1983)	101
5.7. Ideell tilskuerlesning av dekonstruksjon – uavhengig av modus	103



<b>6. Diskusjon om mockumentary-filmens refleksive formål</b>	<b>105</b>
6.1. Systematisk desinformasjon, forenkling og polarisering	105
6.2. Presseetiske forebyggingstiltak	108
6.3. Mockumentary som ansvarlig forbilde – reflektiv nytte	110
6.4. Mockumentary som uansvarlig?	113
6.5. Ideell refleksivitet	115
<b>7. Konklusjon</b>	<b>117</b>
<b>8. Referanseliste</b>	<b>123</b>
8.1. Litteraturliste	123
8.2. Filmliste	127



# 1. Innledning

## Ikke alle blir med på leken når det bare er tull og tøys

Rundt millenniumskiftet kom medlemmer av den såkalte ironi-generasjonen med en overlagt fleip for å parodierte og etter-herme boyband-kulturen som herjet det samtidige pop-kulturelle landskapet. Skapt av komiker Espen Eckbo var «tullebandet»<sup>1</sup> Boyzvoice inkarnasjonen av alle kjennetegn på boyband-estetikk og -lydbilde. Musikk-parodien burde vært spesielt tydelig ved gjenkjennelige, vel og merke overdrevne, stilarter – fotballsangen «Kick the Ball», balladen «Twelve Year Old Woman», julesangen «Let me be your Father X-mas», James Bond-sangen «Spy me at Noon», partylåten «Quanta Costa Cerveza», og acapella-innslaget «Hey, Mr. President» – og misforholdet med deres respektivt absurde tekster. Den polerte vokalgjennomføringen og deres stilrene image var også med å utdype misforholdet til de ironiserende tekstene.

Den 1. desember 1999 ble singelen «Let me be your Father X-mas» anmeldt av Kurt Bakkemoen i VG. Den mottok terningkast én med begrunnelsen at bandet neppe kunne forvente å bli tatt på alvor. Anmelderen var klar over at den unge og lovende komikeren Espen Eckbo stod bak Boyzvoice, men la null vekt på den åpenbare parodiske innstillingen. I stedet var anmelderens holdning følgende: «Musikalsk er dette fjærlett og nærmest en vits» (Bakkemoen, 1999). Det anmelderen gjorde var nettopp det han selv sa at man ikke burde gjøre – å ta uttrykket på alvor.

Det som startet i 1999 med en singel, og senere et album, skulle mot slutten av 2000 bli en film. Fra bandets spede begynnelse, frem til filmen *Get Ready to be Boyzvoiced* (Eckbo, Elvestad, Fürst, 2000) utkom, var pressen ofte motvillig til å bli med på leken. I stedet for å sette pris på parodiene, i stedet for å foreta en refleksiv lesning av uttrykket, ble det hele tatt på alvor. Både sangene og filmen ble i mange tilfeller lest i en konvensjonell modus, som i sin tur ikke ga respekt til avsendernes parodiske prosjekt. I alle fall åpnet dette for mangfoldige misforståelser. På de følgende sidene vil jeg kort vise til noen eksempler på hvordan dette forløp seg. Dette er spesielt viktig fordi en slik kløft av misforståelser mellom avsender (tekst) og tilskuer viser til veldig interessante forhold i lesningen av en refleksiv mockumentary-tekst. Dette spesielle avsender-mottaker-forholdet er en avgjørende motivasjonsfaktor for mitt prosjekt om å analysere, diskutere og prøve å forstå mockumentary.

---

<sup>1</sup> Sitert en artikkel i dagbladet med overskriften «Statstøtte til tull» (Aas Olsen, 2000).

Misforstått eller ikke, så nådde uansett den nevnte julesangen toppen av hitlistene<sup>2</sup>, og det ble ganske snart klart at det skulle bli laget en «dokumentarfilm» om gruppen. Et kamerateam skulle følge gruppens vei frem til utgivelse av albumet «Get Ready to be Boyzvoiced». Dette ble klart i mai 2000, hvor Espen Eckbo i et intervju med Dagbladet gjorde et poeng ut av å bygge opp under bløffen. Eckbo snakket konsekvent om gruppen i tredjeperson slik at han selv distanserte seg fra gruppen. Han poengterte at han ville å lage en «skikkelig kritisk dokumentar», og at noe snakk om manus og regi ville bli misvisende all den tid det altså skulle være en dokumentarfilm: «Først, Elvestad og jeg skal være journalister som følger gruppa». Eckbos ironiske skuespill ovenfor media ble imidlertid pakket inn i beskrivende tabloid-overskrifter og -formuleringer. I denne samme artikkelen, ble det skrevet «Millioner til tøysefilm» i overskriften. Ingressen beskrev: «TVNorge-humoristen Espen Eckbo lager film om sitt eget parodiband Boyzvoice. Nordisk Film og TV har fått 3,5 millioner kroner i statsstøtte fra Norsk filminstitutt for å produsere tøyse-dokumentaren om Eckbos tøyseband.» (Moslet, 2000).

Samme dynamikk – hvor Eckbo poserte som seg selv (uavhengig av bandet), eller som karakteren M’Pete, for dernest å bli farget av journalistens vinkling om at alt «bare» var tull, tøys og skuespill – finnes det mange eksempler på:

I VG var ordspillet et faktum når overskriften het «Boysvås på massasjebenken». Artikkelen fokuserte på forvirringen mellom sannhet og løgn – virkelighet og fiksjon: «Dette er en ekte artikkel om et liksom-band som får bruke ni millioner kroner på en uvirkelig dokumentarfilm om seg selv.» Journalisten fokuserte følgelig på hvordan gruppen hadde en «liksom-oppladning» til det *ekte* arrangementet HitAwards, i toppetasjen på et hotell i Oslo. Likevel er det fortsatt aliasene M’Pete (Eckbo) og Timothy Dale (Henrik Elvestad) som blir sitert (VG, 2000). I denne artikkelen oppstod den kritiske holdningen på bakgrunn av vanskeligheter med å gjøre mening ut av (det mockumentary-forutsettende) grepet om å blande fiksjon og dokumentar i samme tekst. «Boyzvoice tøyser videre» (Fantoft, 2000) og «Statstøtte til tull» (Aas Olsen, 2000) er andre artikler som reflekterer forvirring og misforståelser om Boyzvoice’ prosjekt, og den nokså ufamiliære blandingen av «virkelighet og fiksjon».

I de nevnte artiklene blir det tydelig at media virket litt vakkende til om de skulle være med på leken – om de selv skulle ironisere og poengtere Eckbo, Elvestad og Fürsts prosjekt som «fake», tøys og tull, eller bygge opp under den konstruerte myten om det reelle boybandet Boyzvoice. Det er i alle fall tydelig at ikke alle meningene reflekterte noen kritisk eller

---

<sup>2</sup> «Let me be your Father Christmas» solgte over 30.000 eksemplarer i desember 1999 og januar 2000 (Moslet, 2000).

humoristisk verdi ved parodien. Det er imidlertid forståelig at en slik lek som Eckbo og resten av teamet bak den kommende filmen holdt på med i offentligheten skapte forvirring før dens utgivelse: Det er vanskelig å se noen refleksiv verdi ved liksom-personer som åpenbart vil bløffe, lure, fleipe, tulle og tøyse før man kan se det i helhet av et ferdig produkt.

Den 1. desember 2000 ble filmen *Get Ready to be Boyzvoiced* sluppet. Den fikk en nokså lunken mottakelse av anmelderne i VG (Selås, 2000) og Dagbladet (Jørgensen, 2000). I det hele tatt reflekterer tilbakemeldingene den uvisse måten de samme mediene forholdt seg til promoteringen av filmen. I anmeldelsene fremgår det at filmen har sine komiske øyeblikk, men at det ikke blir stort mer enn det. Den er kanskje morsom for den innerste kretsen, som Jon Selås er inne på i sin anmeldelse for VG, men utover det sier den ikke så veldig mye. Liv Jørgensens anmeldelse i Dagbladet peker på hvordan *for mye* bruk av overdrivelser, i tillegg til det faktum at gruppen (i virkeligheten) lyktes i platesalg og å nå tenåringsjente-målgruppen, gjorde at slagkraften ved parodien falt noe bort. Selv forstår jeg dette motsatt. Jeg ser overdrivelsene og gruppens faktiske «stjernestatus» som ytterligere utdypende for bransje- og musikktematikken filmen i en viss kritisk grad forsøkte å parodierte.

Anmeldelsene reflekterer ikke hvilken potensielt parodierende eller dekonstruerende refleksivitet den overlagte bruken av fleip, tøys og tull kunne ha på filmens innhold eller form. I stedet forblir fleipen en fleip. En fleip uten spesielt refleksivt potensiale. Snarere enn å kommentere filmens refleksivitet, konsentrerer begge anmelderne seg om å avslutningsvis kritisere filmens lengde og estetikkens tilpasningsdyktighet i et tradisjonelt spillefilmformat.

### **Mockumentary: Tull og tøys satt i system**

Denne masteroppgaven har mockumentary som tema. Det nevnte mockumentary-eksempelet *Get Ready to be Boyzvoiced* kan sies å benytte seg av observasjonell representasjonsmodus. Dette er imidlertid i tydelig samspill med (interaktive) intervjusekvenser, samt en viss grad av interaksjon i observasjonell stil. De fleste analyseeksemplene i denne oppgaven vil helhetlig eller delvis benytte en slik observasjonell stil. Samtidig vil det også være viktig å vise til andre eksempler som skiller seg fra det observasjonelle ved å heller etter-herme den ekspositoriske modus. For øvrig kan disse modiene også være overlappende og med forskjellig kontinuitet i mockumentary-eksemplene jeg skal vise til.

Med fokus på disse modiene ønsker jeg å vise til hvordan et refleksivt potensiale er viktig for mockumentary-filmer, enten det angår innhold, form eller begge deler. Samtidig er tilskuerens varierende kompetanse og kjennskap til mockumentary og dets prinsipper avgjørende for å forstå forskjellige kategoriseringer, og refleksive formål ved mockumentary.

Slik sett er det påfallende å merke seg at ingen av de refererte artiklene eller anmeldelsene i Dagbladet og VG har benyttet mockumentary-begrepet (eventuell en norsk oversettelse til fiktiv dokumentarfilm eller lignende). I stedet ble *Get Ready to be Boyzvoiced* referert til som en «dokumentar» som ikke fullt og helt var en riktig «dokumentar», i beste fall en «liksom-dokumentar». Her ligger det en grunnleggende begrepsforvirring som fort kan implisere at den nevnte filmen er en slags «dokumentar» som ikke strekker til. Eller, kanskje til og med, at den er en fiksjonsfilm som ikke helt strekker til. Hybridiseringen av fiksjon og dokumentar kan i dette henseende fremstå som et grep uten noe formål, uten noen mål og mening. Derav er det igjen mulig å forstå formuleringene om et «tulle-band», en «tøysefilm», en «uvirkelig dokumentar», og lignende. Hvis vi heller, som denne masteroppgaven sikter på å gjøre, forstår filmen i henhold til mockumentary-begrepet, eller i hvert fall prinsipper og formål tilknyttet det, er det enklere å fokusere *Get Ready to be Boyzvoiced* (og andre mockumentary-filmer) i henhold til diverse refleksive formål. Tanken er da at mottakerforvirringen som referert i pressemottakelsen ovenfor kan lukes ut.

## 1.1. Problemformuleringer

Som avgrenset problemstilling vil jeg stille følgende spørsmål: Hva er det refleksive potensialet i mockumentary? Underforstått handler dette om å prøve å besvare utdypende spørsmål som: Hvilke konkrete kunstgrep og detaljer kan forskjellige mockumentary-filmer reflektere? Hvordan sammenligner den observasjonelle modus seg med den ekspositoriske i mockumentary-landskapet? Implisitt for disse spørsmålene ligger også den grunnleggende forståelsen av hva som i det hele tatt kan være fruktbart å forstå som mockumentary – uavhengig av modus? Sistnevnte spørsmål vil jeg prøve å besvare allerede i min utvelgelse av eksempelfilmer, samt i noen avgjørende diskusjoner hvor jeg diskuterer eksempler som i sin helhet eller til dels *ikke* burde kategoriseres etter mockumentary-begrepet.

Hvis vi konstruerer et skille mellom observasjonell og ekspositorisk representasjonsmodus i mockumentary er det slik at jeg arbeider noe mer fokusert med de observasjonelle eksemplene. Dette er basert i en spesifikk forståelse: Om at «observasjonell mockumentary» har god mulighet til direkte (konkret) kommentar til problematiske sider ved dokumentarisk innspillingsprosess. Dette baserer jeg i mockumentary-uttrykkets mulighet til å konkret synliggjøre innspillingsteam og -utstyr, samt å dramatisere uheldige og ikke-planlagte situasjoner fanget på kamera (ting som går galt). Tanken er at observasjonell mockumentary kan tematisere både aspekter ved et ferdig polert uttrykk, og tematisere aspekter på nivå av innspillingsprosess.

Som jeg kort har nevnt er *Get Ready to be Boyzvoiced* et godt eksempel på observasjon blandet med informative intervjuer. *A Mighty Wind* (Guest, 2003), TV-filmen *Larry David: Curb your Enthusiasm* (Weide, 1999), og *Radiant City* (Burns & Brown, 2006) er andre eksempler på en lignende kontinuitet i dokumentarisk stil. Alle disse eksemplene vil bli benyttet i oppgavens drøfting av mockumentary-begrepet.

Å kaste lys over enda mer rendyrkede parodier og dekonstruksjoner av observasjonelle representasjonsmodi blir også viktig. *David Holzman's Diary* (McBride, 1967), *Man Bites Dog* (Belvaux, Bonzel & Poelvoorde, 1992), og spørsmålet om en slags *før-mockumentary* i *Kids Auto Races at Venice* (Lehrman, 1914) kan tjene som eksempler på dette. Formålet med å trekke frem forskjellige varianter av observasjonell modus representert i mockumentary er ikke bare å kartlegge forskjeller i kontinuitet hos mockumentary-filmer. Dette er også viktig for å diskutere hvilke håndfaste refleksive grep og muligheter etter-herming av observasjonell modus tilbyr.

Deretter vil jeg sammenligne det observasjonelle med det ekspositoriske. Jeg ønsker å vise til noen avgjørende forskjeller i hvordan disse to modi av dokumentarisk representasjon kommuniserer med tilskueren. Filmer som *Zelig* (Allen, 1983), *Forgotten Silver* (Jackson, 1995) og *A Sense of History* (Leigh, 1992) vil vise at den ekspositoriske mockumentary ikke kommenterer like direkte, og med mindre mulighet til å påpeke spesielt etisk-problematiske sider ved løpende dokumentarisk innspillingsprosess. Imidlertid kan kanskje de mer indirekte kommentarene av det ekspositoriske sitt autoritetsnivå (ved å konstruere opp argumentasjon som tilsynelatende «sannheter») oppmuntre til en tilskuer-bevissthet om dokumentarfilmens kraft og troverdig som representasjon.

## **1.2. Om teori, metode og analyseapparat**

Min analysemetode er ganske enkelt basert i en kvalitativ tilnærming hvor jeg har sett etter sekvenser og helhetlige tekstuttrykk til å støtte opp om mine begrepsdefinisjoner, min bruk av teori, samt for å kunne diskutere andre definisjoner og kategoriseringer. «Analyseapparatet» er utledet ved hjelp av både dokumentar- og mockumentary-spesifikk teori.

Dokumentarfilmteori er muligens det viktigste utgangspunktet for å forstå diskursen mockumentary-filmene reflekterer. Dette handler ganske enkelt om noen av de avgjørende differensieringene gjort av Bill Nichols – teorien om representasjonsmodus. Som det går frem

av min problemformulering og avgrensning er det den observasjonelle og den ekspositoriske modus som i mest inngående grad blir lagt under lupen<sup>3</sup>.

### **Observasjonell og ekspositorisk representasjonsmodus**

Bjørn Sørenssen forklarer observasjonell modus med det nokså velkjente aspektet av «flua på veggen» når han diskuterer det i historisk kontekst med begrepet om *direct cinema* som et katalyserende paradigme (Sørenssen, 2007, s.199-224). Uttrykket om «flua på veggen» er beskrivende for modusen: Flua er så liten at den ikke vil bli sett, men har muligheten til å observere andre. Et grunnleggende mål for den observasjonelle dokumentarfilmskaper er altså å observere situasjoner, samtidig som å opprettholde et autentisk inntrykk om at sosiale aktører foran kamera ikke ser filmskaperen. Dette inntrykket impliserer at filmskaperen er helt usynlig og kan stå fritt til å observere virkeligheten slik den naturlig utfolder seg (Nichols, 2010, s.150).

Spesielt interessant ved den observasjonelle dokumentarfilmen er de etiske implikasjonene av representasjonsmodusen. Disse implikasjonene skal vi også se bli diskutert inngående i noen avgjørende mockumentary-eksempler. Nichols er også inne på disse. Han poengterer at passiv observasjon av farlig eller ulovlig aktivitet kan lede til store vanskeligheter for subjektene (dette er også et tema i eksempelet *Man Bites Dog*, i kapittel 5) (Nichols, 2010, s.211). Det er interessant å se hva Nichols mener er en avgjørende svakhet ved observasjonell dokumentarfilm: at observasjonelle representasjoner har vanskeligheter med å representere de harde fakta, og den virkeligheten den gir inntrykk om at den klarer å fange (s.210). Dette har å gjøre med at subjekter og deres rolle i «virkelige situasjoner» blir selv-bevisste og påvirket av kameraets tilstedeværelse i et slik observasjonelt prosjekt (dette er adressert direkte i *David Holzman's Diary* (McBride, 1967), se kapittel 5) (s.175). En etisk implikasjon av dette igjen, er at observasjonelt «representert virkelighet» likevel kan fremstå svært autoritær for en uopplyst tilskuer: Tilskueren kan blande en representasjon av virkeligheten, som i sin tur potensielt kan være en misrepresentasjon, til å være ekvivalent med «virkeligheten» selv.

Ytterligere et etisk hensyn er spørsmålet om når filmskaperen eventuelt skal tre ut av sin «usynlige» rolle, og gripe inn for å forhindre en situasjon (s.175-176). Og hvis ikke filmskaperen gjør dette, skal vedkommende da vise det – inkludere det i filmen? Grunnen til at dette kan være et problem er fordi innspilling skjer samtidig med hendelser og situasjoner som

---

<sup>3</sup> Observasjonell modus er mest diskutert, dernest ekspositorisk. Den interaktive skal vi helle ikke glemme. Den vil bli tematisert i kortere passasjer av masteroppgaven, og ofte ligge underforstått i premisser for de to andre modiene. Roscoe og Hight poengterer hvordan det er disse tre modiene som går sammen om å, eller alene kan konstruere opp det klassiske objektive argumentet (Classic Objective Argument) (2001, s.49-50). Dette er nok et hint om at disse uansett står sterkest i representasjon av mockumentary.



filmskaperen ikke har full kontroll over. For observasjonelle mockumentary-filmer vil dette kunne problematiseres ytterligere ved å gå helt andre veien: I stedet for at filmskaperen griper inn for å avverge situasjoner, kan de heller utvise en ansvarsfraskrivelse etisk sett og i stedet delta i den problematiske situasjonen (nok en gang, se *Man Bites Dog* i kapittel 5 som eksempel).

Fordi hendelser av signifikans, implisitte argumenter, og inntrykk av observert virkelighet finner sted i samme øyeblikk som innspillingen, er kontinuiteten i tid og rom stort sett gjennomgående i observasjonelle representasjoner. Det er også her de direkte etiske problemstillingene om muligheten til å observere virkelighet nøytralt, spørsmålet om å gripe inn, og å stille sosiale aktører i et farlig lys oppstår.

Som vi har sett har observasjonell stil en grunnleggende temporal og romlig kontinuitet, mens eksempelvis den ekspositoriske kan ha en diskontinuitet (Nichols, 2010, s.211). Den ekspositoriske modus er gjerne konstruert rundt en mer didaktisk og gjenfortellende stil. Her er det i større grad det informative som er både filmens formål og narrative drivkraft. Det enkleste kjennetegnet er nok kommentarstemmen. Nichols presiserer ekspositorisk modus til å «snakke direkte til tilskueren gjennom kommentarstemme» (s.149). Ytterligere kan jeg presisere at bruk av arkiv-klipp og -bilder, samt forskjellige stemmer og meninger som underbygger filmskaperens fokus på det angitte emnet gjerne kan være kjennetegn for den ekspositoriske dokumentarfilmen. Disse stemmene er ofte fra intervjuer. Og, intervjusituasjoner er i utgangspunktet koblet til den interaktive modus<sup>4</sup> (s.151), men når de er benyttet i en ellers ekspositorisk fremstilling, støttet opp av arkivmateriale, og med en informativt gjenfortellende (eller eventuelt ekspertkommentator)-funksjon, har de også kobling til det ekspositoriske. Slik sett fungerer gjerne ekspositorisk og interaktiv modus side om side, men også for å fremme den samme informative funksjonen. Denne presiseringen er spesielt viktig for denne masteroppgaven fordi de aller fleste eksemplene jeg vil bruke på «ekspositorisk mockumentary» benytter seg av intervjusituasjon i større grad enn tradisjonell kommentarstemme<sup>5</sup> for å fremme informasjon.

---

<sup>4</sup> Dette var imidlertid koblet tydeligst til det historiske begrepet om *cinéma vérité* – alternativt til *direct cinema*. Her er ikke intervjusituasjonen av samme estetikk som i en mer ekspositorisk fremstilling. *Cinéma vérité* lignet heller mer på *direct cinema*, på observasjonell stil, men skilte seg fra den ved interaksjon med sosiale aktører i løpende innspillingsprosess. På en måte kan vi kalle det «intervjusituasjon», men det kan like fint beskrives som grad av interaksjon mellom filmskaper og subjekter i løpende (mer eller mindre) observasjonell prosess. Se diskusjon av *Krønike om en sommer* (Morin & Rouch, 1961) som både observasjonell og interaktiv hos Sørensen (2007, s.229-232).

<sup>5</sup> Vi kan nyansere med å argumentere for at intervjusituasjonen glir sakte over til å få kommentarstemme-funksjon når disse stemmene blir klippet sammen med arkivmateriale.

Svakheter ved ekspositoriske dokumentarfilmer er koblet til den didaktiske innstillingen på to måter. I første omgang kan problemet ganske enkelt være at ekspositoriske dokumentarfilmer med åpenbare læringsformål kan bli for belærende. Tilskueren vil kanskje ikke følge argumentasjonen, eller idealene filmen stiller opp, fordi det er for overtydelig, eller kanskje til og med for kjedelig. Dette avhenger selvsagt tilskuerens innstilling. En annen svakhet, som er den interessante for denne oppgaven når vi diskuterer etiske hensyn, er om argumentasjonen er *for* overbevisende. I et slikt autoritativt og troverdig kommunikasjonsmedium som den ekspositoriske dokumentarfilmen kan være, så er det en viss fare for at regissørens *argument* blir lest som ekvivalent med *sannhet* av den mindre formbevisste tilskueren. Altså, kan en representasjon fremstå som eneste sannhet. Det er ikke alltid plass til, eller i det hele tatt naturlig, å trekke inn nyanser. Derfor er de etiske hensynene, som også Nichols peker på, hvorvidt denne representasjonsmodusen kan fremstille historie presist og gyldig, og om representasjonen av mennesker og situasjoner er rettferdig (Nichols, 2010, s.211). For implikasjonen av eventuell misrepresentasjon eller skjev fremstilling kan altså være at mang en tilskuer likevel tar dette som sannheter, presise avbildninger av virkelighet, uten å kritisk reflektere over måten det ble kommunisert.

Denne umiddelbare troverdigheten – det autentiske og autoritative ved ekspositorisk argumenterende dokumentarfilm, og følgelig potensiale til grove misrepresentasjoner og skjeve fremstillinger er det mest problematiske aspektet ved denne modusen. Da skal vi også se at det på mange måter er nettopp dette problemområdet de ekspositoriske mockumentary-filmene beskjeftiger seg med.

Den refleksive representasjonsmodus (Nichols, 2010, s.194-199) vil bli introdusert i kapittel 3, om refleksivitet. Den refleksive modus gjør mockumentary-filmer ytterst sjeldent noe poeng ut av å kommentere. I stedet er strategier hentet fra refleksiv dokumentarfilm, og generell refleksivitet, et hovedaspekt hos mockumentary-tekster. Derfor har denne representasjonsmodusen naturlig plass i nevnte kapitlet.

### **Eksisterende kategoriseringsprinsipper for mockumentary**

Roscoe og Hights *Faking It* (2001), med innledning til, kategorisering og diskusjon av mockumentary er det viktigste arbeidet jeg tar sats fra i min undersøkelse av området. Dette er den mest omfattende sammenhengende teorien om mockumentary, da resten av det teoretiske arbeidet som er gjort stort sett er sammenfattet i artikler og antologier. Roscoe og Hight har gjort en svært interessant kategorisering av mockumentary-begrepet. De har i all hovedsak delt mockumentary-begrepet inn i tre prinsipielle «grader» eller kategorier. Disse er: parodi

(«*degree 1 – parody*»), kritikk og bløff («*degree 2 – critique and hoax*»), og dekonstruksjon («*degree 3 – deconstruction*») (Roscoe & Hight, 2001, s.100-178). Disse prinsippene er i seg selv grunnleggende for utviklingen av mitt analyseapparat. Jeg kommer til å benytte begrepene om parodi og dekonstruksjon mest aktivt. Den kritiske kategorien vil jeg derimot kutte ut som en egen selvstyrende kategori. I stedet bruker jeg i bredere forstand forståelse av en kritisk innstilling til innhold eller form – en varierende kritisk tilnærming til området som blir kommentert. Slik sett fremstår det kritiske aspektet som underbyggende for parodi og dekonstruksjon i min bruk av begrepene.

I utgangspunktet kan den umiddelbare forståelsen av disse to kategoriene være at parodien er mindre problematiserende – at den lener seg på humor som attraksjonsverdi, mens dekonstruksjon er mer problematiserende – mer kritisk og satirisk tilnærming. Det er også riktig at uproblematisk humor kan være kjennetegnende ved parodien, og kritisk kommentar kjennetegnende for dekonstruksjonen, likevel vil jeg senere forsøke å nyansere dette forholdet. I relevant teori er også parodibegrepet mer populært enn dekonstruksjonsbegrepet<sup>6</sup>, selv om dekonstruksjonsprinsipper mer eller mindre direkte er oppe til diskusjon ved flere tilfeller: Juhasz og Lerner's *F is for Phony* (2006) diskuterer dekonstruksjonsprinsipper på slik en implisitt måte (s.1-39), flere andre artikler i denne antologien gjør det samme<sup>7</sup>. I Rhodes og Springers antologi, *Docufictions* (2006), får derimot dekonstruksjonsbegrepet ganske stor oppmerksomhet<sup>8</sup>. Disse variasjonene i fokuset på dekonstruksjonsbegrepet motiverer meg uansett til å grundig ta for meg dekonstruksjonskategorien i analyseeksempler.

For grunnleggende definisjon og utledning av begrepene, samt redegjørelse for valget om å utelate kritikk som egen kategori se diskusjon av mockumentary-prinsipper i kapittel 2.

---

<sup>6</sup> Roscoe og Hight (2001) kategoriserer 15 filmer som parodiske, og kun 3 som dekonstruerende (s.191-202). Juhasz og Lerner (2006) introduserer aldri dekonstruksjon som et begrep (s.1-39). De introduserer også i heller liten grad parodi som et eget begrep, men dette er i det minste benyttet noe mer inngående i enkelte av antologiens forskjellige artikler.

<sup>7</sup> Juhasz og Lerner (2006) dekker indirekte ofte inn dekonstruksjonsprinsipper: Allerede i innledningen gjør de klart at de har valgt å fokusere på mer «seriøse» eksempler på «fake documentary» (s.5). Videre i innledningen poengterer de hyppig hvordan diverse eksempler er brukt for å avkode dokumentarfilm-sannhet, -troverdighet, og -autoritet, i tillegg til å fjerne tilskueren bort fra den usikre linken av objektivitet (s.12-13 og 16). Som et eksempel burde Jesse Lerner's (s.67-76) og Steven Anderson's (s.76-89) diskusjon av *Ruins* (Lerner, 1999) utdype den indirekte bruken ytterligere: En film med selv-refleksivt blikk på opp-konstruerende elementer i å skape dokumentarfilm-estetikk og -argumentasjon hvor forfalskning fungerer som en metafor på dokumentarfilmskaping (Se kapittel 5 for mer utdypende diskusjon).

<sup>8</sup> I Rhodes og Springers antologi (2006) er dekonstruksjonskategorien trukket mer frem igjen. Enkelte passasjer fra Roscoe og Hight (2001), blant annet om dekonstruksjon i *Man Bites Dog* (Belvaux, Bonzel, Poelvoorde, 1992) er inkludert som artikler. Også Harvey O'Briens artikkel (2006, s.192-205) om dekonstruksjon i to filmer ikke diskutert hos Roscoe og Hight: *The Positively True Adventures of the Alleged Texas Cheerleader-Murdering Mom* (Ritchie, 1993) og *Real Life* (Brooks, 1979) tar prinsippet på alvor, og diskuterer det i lignende grad av det jeg vil gjøre.

## **Alternativ til eksisterende kategoriseringsprinsipper**

På veldig mange måter fremstår det slik at Roscoe og Hights indeksering i disse tre prinsipielle typene eller «gradene» av mockumentary er helt fastspikret. Dette inntrykket støttes også opp av bokens avsluttende filmliste (Roscoe & Hight, 2001, s.191-202). Her oppsummeres alle mockumentary-eksemplene kort, i tillegg til å være kategorisert som én (eller en sjelden gang to) av de tre prinsipielle kategoriene. Selv om forfatterne ofte kommer med nyanser, og stort sett husker på å trekke inn tilskuerperspektiv i indekseringen<sup>9</sup>, ender de altså likevel på noen helt spesifikt bastante indekseringer til slutt. Slik sett er et mål for denne masteroppgaven å ytterligere nyansere og diskutere disse prinsipielle «gradene» av mockumentary. Jeg vil prøve å insistere enda tydeligere enn gitt teori at noen bastant plassering i en bestemt prinsipiell kategori ikke er fruktbart. I stedet vil jeg alltid prøve å ha med nyanser til kategoriseringen, hovedsakelig basert i den forutsettende variasjonen i forventningshorisont og form-kompetanse hos tilskuerne. Med andre ord er tilskuerfokus – i form av *den tenkte tilskueren* – det viktigste styrende aspektet, og formende for min analysemetode av eksempeltekster. Jeg vil selvsagt også trekke inn regissørens intensjon når denne er kjent, og når det kan være oppklarende. Slik sett fokuserer jeg både på mottakerpersepsjon og delvis også på avsenders baktanker når jeg går dypere inn i analyser av relevante eksempler. Prosjektet mitt er i så måte å ta opp noen av de grunnleggende begrepene, finne fordeler ved å diskutere typiske og mer utfordrende eksempler i kontekst av begrepene, før jeg avslutningsvis *ikke* vil sette noen bastant fastkategorisering på hvordan man skal forstå disse. I stedet er åpenheten, og det tilskueravhengige kravet om nyansering et hovedpoeng.

## **Formål ved anvendt teori og analyseapparat**

På et mer generelt nivå kan jeg forhåpentligvis belyse noen avgjørende kjennetegn og trekk ved mockumentary som knapt har vært i teoretisk diskusjon på norsk tidligere. Et grundig teoretisk «norsk» (vel og merke skrevet på engelsk) arbeid er imidlertid Arild Fetveits *Multiaccetual Cinema Between Fiction and Documentary* (2003), som diskuterer flere sider av landskapet mellom dokumentar og fiksjon, i tillegg til å gjøre sammenligninger mellom dokumentarfilm og andre «disipliner» («kunst», biografisk fiksjon). Han gir også mockumentary oppmerksomhet i form av et eget kapittel (s.170-204).

---

<sup>9</sup> Spesielt i diskusjonen av *Forgotten Silver* i henhold til en resepsjonsstudie kan vi se at forfatterne gjør en tydelig nyansering med tanke på forskjellige tilskuerreaksjoner (2001, s.144-155). Dette er også en av de få eksemplene de velger å kategorisere i to mulige grader til slutt; den parodiske og den kritiske (s.195).

Bruk av det norske mockumentary-eksempelet *Get Ready to be Boyzvoiced* vil uansett være viktig: Filmen er ikke diskutert i engelsk-språklig teori jeg har brukt (for utenom kort å bli nevnt i Arild Fetveits mockumentary-kapittel, 2003, s.171). Enda viktigere er det imidlertid at filmen viser til interessante forhold med tanke på kontinuitet (kapittel 5). Dette med varierende kontinuitet er i sin tur en av motivasjonene til at jeg har ønsket å gjøre en masteroppgave på dette spesifikke feltet.

Hovedvekten av internasjonale (engelsk-språklige) eksempeltekster og teoretiske posisjoner er påfallende i denne oppgaven. Disse perspektivene bruker jeg som et springbrett til å forstå mockumentary-begrepet – både ved å bygge på, og også utfordre den samme teorien. I det følgende vil jeg prøve å kort oppsummere min bruk av teoretiske posisjoner og definerte prinsipper, som del av et analyseapparat og en generell forståelse av mockumentary-begrepet. Jeg vil også redegjøre for noen innledende tanker for et formål ved et undersøkende blikk på dette avgrensede området:

Som definisjonen av grunnleggende dokumentarfilmmodi ovenfor henter til, kan det lønne seg å starte mockumentary-analyse med et blikk på den dokumentariske stilen som preger filmen: Dette har ganske enkelt å gjøre med at vi skal se hvilken (eller hvilke) modus mockumentary-filmen benytter seg av. Følgelig, i samsvar med grad av refleksivitet gjennom mer eller mindre kritisk parodi eller dekonstruksjon (mockumentary-prinsipper), vil jeg kunne vende tilbake til den dokumentarfilmmodus som er benyttet og utlede potensialet til en refleksiv kommentar av den. Selv om masteroppgaven i stor grad beskjeftiger seg med *mockumentary*-eksempler og teori, samt avgrensning og utfordring av begrepet og tidligere definerte prinsipper på feltet, er en innledende bevissthet om *dokumentarfilm*-diskursen helt avgjørende. En slik bevissthet er nok også viktig avslutningsvis: For å kunne *etablere*, og ideelt sett også *konkludere* den refleksive kommentaren, kan det i grunnen sies at diskusjon av mockumentary-eksempler burde både *starte* og *slutte* med oppmerksomhet om det dokumentariske; gitt teori, modus, eller lignende eksempler.

Diskusjonen av mockumentary-filmer, deres samsvar med teoretiske prinsipper og disposisjoner, samt min mot-diskusjon til noen av disse disposisjonene, og mitt fokus på å utlede egne begreper, er likevel det oppgaven i størst grad omfatter. Den direkte diskusjonen og arbeidet med mockumentary-begrepet er slik sett et hovedpoeng. Derfor vil diskusjonene av forskjellige former for refleksivitet, bruk av parodi og dekonstruksjon – også knyttet til tilskueravhengig persepsjon for mulig refleksiv nytte – være av et stort omfang. Kommentaren i retning av det grunnleggende dokumentariske (eksemplifisert i Nichols' kategoriske modusteori) finnes imidlertid alltid implisitt eller eksplisitt i den selvstyrende mockumentary-

diskusjonen. Med tanke på mockumentary sin avhengighet og bruk av dokumentarfilmstil, og eventuelle formål ved å kommentere den samme stilen, er kanskje dette en banal påminnelse? Uansett, en slik «banal påminnelse» ligner på måten en mockumentary-film ofte kan utgjøre en påminnelse om sannhetskrav, opp-konstruerte kunstgrep, og representasjon i dokumentarfilm. Som denne oppgaven sikter mot å kommunisere kan denne påminnelsen (og følgelig mulighet til økt tilskuer-bevissthet) være et refleksivt formål i seg selv.

Som et ideal skal nemlig alle diskusjonene av de ulike analyse-eksemplene, med deres forskjellige perspektiver, forenes mot masteroppgavens avslutning. Her er formålet å gi en diskusjon av økt tilskuerbevissthet om dokumentarfilms konstruksjon av sannhet og etiske forhold i løpende (observasjonell) innspillingsprosess og (ekspositorisk) gjenfortellende fortellerform. Dette skal handle om film/medie-skaperens ansvar i konstruksjon av argumenter, «sannheter» og inntrykk om «innspilt virkelighet», i tillegg til at det skal handle om hvordan tilskueren etter en ideell lesning av refleksive tekster skal stille bedre rustet til å avkode slike troverdige og autoritære konstruksjoner. Tanken er at bevisst lesning av refleksiv (mockumentary)-tekst hjelper å øke tilskuerens form- og mediekompetanse.

### **Begrepsforvirring – fake documentary eller mockumentary?**

Juhasz og Lerner (2006) bruker begrepet «fake documentary». I innledningen til deres antologi skriver Alexandra Juhasz hvordan hun anser nettopp «fake documentary» til å være det mest beskrivende begrepet. Dette har å gjøre med at begrepet angivelig fanger kopieringen av dokumentarfilmstil, og at begrepet utdyper hvordan oppdagelsen av dokumentarfilmens koder og konvensjoner er et avgjørende formål ved «fake documentary»: «Dokumentarfilmen» vet at den er «fake», men vet også at den kan stille kritiske spørsmål rundt dokumentarfilms ellers ordinære krav eller påstand om å kunne gjenfortelle historie, identitet og sannhet presist (s.7). Juhasz' fokus på hva en «fake documentary» innebærer finner definitivt gjenklang i min bruk av begrepet. Likevel synes jeg et begrep om en «fake documentary» – falsk dokumentarfilm – fremstår litt for bredt og lite avgrenset. Slik jeg ser det vil begrepet om en eventuell falsk dokumentarfilm kanskje også kunne benyttes på andre hybridformater som drama-dokumentar og muligens dokudrama (kapittel 2). Dette mener jeg på tross av at disse andre hybridformatene ikke gjør et altfor stort poeng ut av å poengtere seg selv som «falske» representasjoner av dokumentarfilm. Ofte er faktisk filmskaperens intensjon «dokumentarisk»<sup>10</sup> i konstruksjonen av en drama-dokumentar, noe som muligens kobler opp en viss dokumentarisk verdi på tross

---

<sup>10</sup> Se Roscoe og Hights diskusjon av *Kampen om Algerie* (Pontecorvo, 1966) og *The War Game* (Watkins, 1965) som drama-dokumentarer (Roscoe & Hight, 2001, s.56-58).

av at dramatiserende og manus-forfattede hendelsesforløp av kontrafaktiske historiske hendelser er benyttet (eksempelvis *The War Game*, Watkins, 1965). Imidlertid kan vi igjen argumentere andre veien, og poengtere at dette med overlegg likevel er en form for «falsk dokumentarfilm», enda intensjonen kan sies å være «dokumentarisk».

Slik sett har jeg hele tiden sett det mest naturlig å bruke det pop-kulturelle begrepet udødeliggjort av Rob Reiners latterliggjøring av musikk-dokumentarer (*rockumentary*) i filmen *This is Spinal Tap!* (Reiner, 1984) – nemlig *mockumentary*. Jeg finner også støtte for dette valget i grunnleggende og relevant teori, som delvis eller i sin helhet diskuterer mockumentary opp imot andre hybridformater: Rhodes og Springers *Docufictions* (2006) og Roscoe og Hights *Faking It* (2001). Spesielt Rhodes og Springers antologi diskuterer skillet mellom diverse hybridformater, som også *mockumentary-begrepet* er en viktig del av. Jeg tar også et utgangspunkt i dette skillet (kapittel 2).

### **Komedie er ikke bare simpel moro**

En siste presisering angående mockumentary-begrepet er at det kan late til å ikke strekke til på ett nivå. For jeg er interessert i å inkludere flere eksempler av mer uproblematisk humoristisk-parodiske tekster, i tillegg til mer problematiserende og kritisk-dekonstruerende eksemplene. Implisitt i begrepet «mockumentary» ligger konnotasjonen om at dette er tekster som gjør narr (mock-) av dokumentarfilm (-documentary). Dette passer intuitivt godt sammen med formålet om å parodierte eller gjøre narr av representasjoner på en mindre problematiserende måte. Imidlertid kan det være misvisende med tanke på å dekke inn de mest kritiske og problematiske kommentarene av dokumentarfilmform eller -representasjoner. Dette er kanskje ikke så overraskende siden begrepet for mange er mest beskrivende for skoleeksempelet på parodierende mockumentary, altså *This is Spinal Tap!* Dermed er det enklere, spesielt også med tanke på mengden parodiske mockumentary-filmer kontra de dekonstruerende innenfor teoretiske arbeider på uttrykksformen (Roscoe & Hight, 2001, s.191-202), å sidestille begrepet *mockumentary* med sjangerbegrepet *komedie*. For all del, det er komiske aspekter i nært sagt hver eneste mockumentary, enten rent parodisk eller dypt form-dekonstruerende. Likevel er det viktig å ikke bygge opp under en misforståelse om at komedien alltid er enkel og uproblematisk, og aldri med kritisk kommentar, skarp satire, eller refleksivt formål. Dekonstruksjon av form, og/eller satirisering av innhold er nemlig akkurat hva kritiske og dekonstruerende mockumentary-filmer gjør seg bekjent av – enten det stammer ut av en (høyst refleksiv) absurd humor, eller mer direkte og krass kritikk. Slik sett er det viktig å presisere at ikke alle mockumentary-filmer tjenes av å bli stemplet som «komedie».

### 1.3. Leserguide

Masteroppgaven vil fortsette på et grunnleggende nivå i det neste kapitlet (kapittel 2), som tar i betraktning opprinnelse og katalyserende elementer til det vi i dag kan snakke om som et mockumentary-format. Slik sett vil dette kapitlet redegjøre for historisk opphav – som tidlige dokumentarfilm-eksempler og -teori, samt andre hybridformater.

Deretter, i kapittel 3, vil jeg gå nærmere inn på det mockumentary-baserte aspektet av refleksivitet. Etter min argumentasjon er en eller annen form for refleksivitet helt avgjørende for å lese en tekst som mockumentary. I dette henseende skal kapitlet handle om hva refleksivitet er, og hvordan det forekommer som forskjellige typer (konkret i teksten, samt behandlet i tilskuerens bevissthet). I dette kapitlet vil jeg også utlede noen avgjørende begreper for resten av oppgaven. Filmeksemplene i dette kapitlet er imidlertid få og kun benyttet for å kontekstualisere teorien om refleksivitet.

Kapittel 4 skal handle om forskjellige tilskuerperspektiver i møte med mockumentary-tekster. Den bløffende mockumentary-filmen *Forgotten Silver* (Botes & Jackson, 1995) skal i dette henseende diskuteres opp imot en konkret resepsjonsstudie av filmen gjort av Jane Roscoe og Craig Hight (2001, s.144-155). Hensikten skal være å vise til forskjellige måter for tilskueren å reagere på et omveltende uttrykk når det kontraktsfestede forholdet mellom avsender og mottaker snus på hodet. Mockumentary-filmers varierende åpenhet om to tilbudte overlappende kontrakter (fiksjjonskontrakt og dokumentarkontrakt) er følgelig viktig for å begynne å snakke om tilskuerens forvaltning av hybridiseringen. Samspillet kontraktene i mellom, og tilskuerens mer eller mindre aktive forståelse og forvaltning av det, er helt avgjørende for hvilken «nytte» refleksivitet kan ha. Dette er også en avgjørende faktor for om tilskueren tenker parodi eller dekonstruksjon – om vedkommende retter oppmerksomhet mot innhold eller form.

Med (innledende) bevissthet om hva som kan være fruktbart å forstå som en mockumentary, samt en forståelse av historikk og sammenligning med andre hybridformater (kapittel 2), i tillegg til kjennskap til det forutsettende aspektet om refleksivitet (kapittel 3) og hvordan tilskuerperspektiver uansett styrer alt dette (kapittel 4), så kan analysekapitlet (kapittel 5) finne sted. Her vil jeg delvis utfordre noen tidligere kategoriseringer, samtidig som jeg vil bringe inn noen nye eksempler. Ut i fra ytterligere selv-utledede begreper vil jeg først innlede med hva som *ikke* er fruktbart å lese som mockumentary, før resten av kapitlet dypest sett handler om å skaffe en oversikt over begrepet – vise til noen forskjeller, men også nansere disse igjen. Til slutt skal min eksempelutvelgelse stå som beskrivende for min forståelse av hva som utgjør det avgrensede mockumentary-området.



Til slutt, i kapittel 6, vil jeg trekke implikasjoner av spesifikke eksempler (om de er kritiske eller ikke, om de er parodierende, dekonstruerende, eller kanskje både og i et slags samspill) over til en diskusjon av mulig *refleksiv nytte*. En nytte som i sin tur er et tenkt formål knyttet til oppmuntring av tilskuer-bevissthet. Dette vil sammenfattes med hvilke muligheter økt form-bevissthet og -kompetanse kan gi. Kapittel 6 skal også handle om mockumentary-filmskaperens ansvar om å legge til rette for å øke en slik form-kompetanse eller motmakt, snarere enn å (mer etisk uansvarlig) bygge opp under mulige misforståelser som i sin tur ofte starter med at filmskaperen glemmer å tematisere sin egen rolle i filmkonstruksjonen.

Dette leder meg over på konklusjonen som kort oppsummerer oppgaven – analyseeksemplene, teori- og begrepsdiskusjonene, samt ideelle formål – i henhold til problemformuleringene definert i dette kapitlet.



## 2. Hybridtekster

Dokumentar og fiksjon, eller i alle fall fiksjon og ikke-fiksjon (nonfiction), kan kobles tilbake til filmmediets opphav i 1895. Først er det ikke-fiksjonen i form av aktualitetsfilmer – korte opptak av virkelighet – som vi kan finne hos Lumière-brødrene (*Arbeiderne forlater fabrikken* (1895), *Toget ankommer stasjonen* (1895)). Dette er blant de første eksemplene på film, samtidig som det også er starten på det som etter hvert har blitt dokumentarfilm (Sørensen, 2007, s.21-32). Som vi kjenner til fra tidlig filmhistorie så er det etter hvert fiksjonen, med blant annet Méliès (*Reisen til månen*, 1902) (Bordwell & Thompson, 2010a, s.14-15), og følgelig fiksjonsfilmen (og snart fremveksten av Hollywood) som fikk oppmerksomhet i de første tiårene av filmteori og -historie (Bordwell & Thompson, 2010a, s.55-66). Georges Méliès var også produktiv i filmmediets aller første år sent på 1800-tallet. Han tilbød magi og triks som kunst i sine filmer, også som et alternativ til Lumière-brødrenes mer etnografisk-dokumentariske prosjekt (Rosen, 1987, s.749-750). Allerede i 1896-1897 så vi altså en slags konkurranse mellom fiksjon og ikke-fiksjon. I tidlig filmteori og publikumsoppslutning har stadig fiksjon fått mest oppmerksomhet. I alle fall etter aktualitetsfilmens storhetstid. Noen relevant dokumentarfilmteori legger jeg derfor ikke fokus på før noen tiår senere i Sovjetunionen.

Parallelt med populær amerikansk og europeisk fiksjonsfilm på 1920-tallet, finner vi denne teoretiseringen (Rhodes & Springer, 2006, s.3). Dziga Vertov, som regisserte dokumentarfilmer og filmavis, i tillegg til å skrive om film, startet konseptet om *Kino-Pravda* (film-sannhet) (1922) og *Kino-Eye* (filmøyet) (1923). I Vertovs manifest *The Council of Three* (Vertov, 1923) kommer det tydelig frem hvilket syn han har på fiksjonsfilm: «As of now, neither psychological nor detective dramas are needed in cinema. As of now, theatrical productions transferred to cinema is no longer needed» (Vertov, 1923, s.21). Derfor innfører han selv heller konseptet om et mer perfekt observerende filmøye enn hva menneske-øyet selv kan observere: «I am a mechanical eye, a machine. I show you the world as only I can see it (...) free from human immobility» (Vertov, 1923, s.17). Han legger altså en stor vekt på filmmediets evne til å observere og fange virkeligheten, og dernest overgå menneskelig persepsjonsevne. For Vertov forekommer dette som en klar motpol til narrative tradisjoner i fiksjonsfilm som er farget og preget av aspekter fra teater og litteratur.

Manifesteringen av en slik tro på filmmediets evne til å ta opp virkelighet, og se den på en ny og mer perfekt måte, kommer frem som et konkret refleksivt poeng i filmen *Mannen med filmkameraet* (Vertov, 1929). Vertov så et voldsomt potensiale i filmmediets egenverdi. Han

ville ikke ha støtte av noen andre disipliner (slik som teater, språk, litteratur). Filmmediets evne til å se og fange virkeligheten skulle stå som et selvstyrende argument. Det er nettopp dette han også tematiserer i *Mannen med filmkameraet*, når han legger vekt på å fokusere blant annet kameralinsen som observatør, og et fokus på å følge mannen med filmkameraet og se han i arbeid. Selv om Vertov (ironisk nok, kan man kanskje si) kommuniserte mye av sitt syn gjennom skrevet teori, slik som det nevnte manifestet, så kan også argumentet om filmmediets viktige posisjon spores i hans filmeksempler (som f.eks. *Mannen med filmkameraet*): Vertov benyttet filmmediet til å kommunisere filmen (og filmøyets) opphøyde posisjon. Kommunikasjonen av egenverdi ved filmmediet – gjennom kun å benytte film som «perfeksjonert» kommunikasjonsmedium – fremstår som et av de aller første eksemplene på refleksiv dokumentarfilm. Likevel skulle ikke refleksiv dokumentarfilm, eller dokumentarfilm for øvrig, få noen særlig oppmerksomhet eller teoretiske innfallsvinkler før mye senere på 1900-tallet. Selv fikk ikke Vertov noe særlig internasjonal oppmerksomhet i sin tid (Rhodes & Springer, 2006, s.3).

I følge Rhodes og Springer var det ingen tydelig overlapping av fiksjon og dokumentar før om lag det siste kvartalet av 1900-tallet:

«(...) under the influence of television and other new media, filmmakers (and the critics and theorists) began questioning the old dichotomies that had held narrative and documentary film apart for so long» (Rhodes & Springer, 2006, s.3).

Det er først etter slik en konvergens at vi kan begynne å snakke om den refleksive hybriden *mockumentary*. Før det vil jeg imidlertid først fokusere på dokumentarfilm, og deretter andre «hybridformater» for å gi *mockumentary* en kontekst.

## **2.1. Dokumentarfilm som en slags «hybridform»?**

På tross av dikotomien dokumentarfilm og fiksjon, finnes det likevel eksempler på «hybridformer», eller i alle fall overlappende eksempler på dokumentarfilm og fiksjon fra tiden før disse ble teoretisert. Bjørn Sørenssen forklarer for eksempel hvordan Robert Flaherty og hans *Nanook of the North* (1922) er sentral i tidlig dokumentarfilmhistorie (Sørenssen, 2007, s.69-76). Dette går ut på hvordan filmen skiller seg fra andre ekspedisjons- og aktualitetsfilmer fra samme tidsperiode. Flaherty hadde nemlig en klar idé om hvordan han skulle strukturere virkeligheten: «(...) opptakene var planlagt på den samme måten som den samtidige dramatiske spillefilmen. Han hadde «handlingen» klar på forhånd. (...) Resultatet var en film som skilte seg radikalt fra genren ekspedisjonsfilm eller reisefilm» (Sørenssen, 2007, s.70). Denne forskjellen fra de andre (førdokumentære) sjangerne oppstod altså ved en tydeligere

dramatisering av uttrykket: Med et rikere billedspråk, dramatiserte sekvenser og fargerike mellomtitler. Flaherty hentet inn aspekter fra fiksjonsfilmens fortellermodus, og benyttet dette til å dramatisere råmaterialet. Enkelte sekvenser i filmen, som en avsluttende sekvens hvor Nanook og familien unnslipper en snøstorm, er tydelige eksempler på hvordan dramatiserende effekter lånt av den narrative fiksjonsfilmen er benyttet (Sørenssen, 2007, s.73). Dette var eksempler på kunstneriske grep som antageligvis gjorde filmen mer attraktiv for et publikum. Dramatiserende grep alene hadde en verdi ved å kunne popularisere et råmateriale, og blant annet øke sjansen for suksess på kino.

Vi kan se lignende aspekter på hvordan dramatiserende «fiksjionsgrep» er benyttet for å representere virkelighet på en forsøksvis mer attraktiv måte også i det som skulle bli en av de viktigste filmene fra den britiske dokumentarfilmbevegelsen på 1930-tallet, *Night Mail* (Watt & Wright, 1936). Manusforfatter W.H. Audens kommentarstemme i denne filmen er spesielt interessant. Ved første tilfelle hvor det er brukt kommentarstemme er den informativ i tradisjonell forstand – den forklarer noen oppgaver og utfordringer som postverket i Storbritannia har. Den dokumentariske verdien med tanke på filmens mål om å informere om den viktige jobben til nattarbeiderne på post-togene burde være ganske åpenbar. Når filmen i tillegg har et veldig informativt anslag er koblingen i retning av begrepet «dokumentarfilm» også minst like åpenbar. Kommentarstemmen har imidlertid en interessant utvikling, eller i alle fall en endring i form mot slutten av filmen. Her går den over i en slags lyrisk-musikalsk form og forklarer oppsiktsvekkende i melodisk takt med lyden av togskinnene: «This is the Night Mail, crossing the border, bringing the check and the postal order...». Hele denne sekvensen (som også preges av understrekende musikk) skaper en svært så stemningsfull og dramatisk avslutning til filmen.

En hensikt med et slikt grep er å understreke den jobben det er å komme seg gjennom natten med den livsviktige posten i behold – i tjeneste for en befolkning som fortsatt sover. Arbeidet postarbeiderne gjør blir altså poengtert som ekstremt viktig gjennom bruken av attraktiv dramatisk filmstil. Å informere gjennom en dramatiserende stil vil fremkalle større intensitet og derfor mer fokus angående råmaterialet enn det dokumentarfilmer uten samme bruk av dramatiserende effekter gjør (Corner, 1996, s.34). Resultatet er at filmen blir lettleselig og forståelig for publikum på grunn av attraktiviteten i kjent dramatisk format: Den dokumentariske verdien er både velment og tydelig på plass, men også tolket i en drama-diskurs av en spennende togreise.

Hva angår interiørscener i *Night Mail*, kan vi se flere tydelig regisserte og planlagte dialogscener som finner sted inne i toget. Kameraets tilstedeværelse blir ikke lagt merke til,

samtidig som bruken av kontinuitetsklipp på mange måter gjør det vanskelig å lese dialogscenene som en del av en observasjonell dokumentarfilmstil. Med andre ord er dette dramatiserte sekvenser som angivelig skal finne sted på toget mens det er i full fart på vei nordover. På grunn av tekniske utfordringer ved det å direkte ta opp bilde og lyd i den stressende arbeidssituasjonen om bord på et tog i fart, ble interiørscenene rekonstruert etter observasjoner gjort i forkant av filminnspillingen:

«The film-makers (notably Basil Wright) would observe the subject matter, make notes on appropriate actions and phrases, and then develop this information into a script from which actors could reconstruct the reality. (...) the interior scenes in *Night Mail* were actually filmed on a sound stage at Blackheath Studios.» (Hassard, 1998, s.50).

På tross av dette kan det absolutt argumenteres for at filmen utfyller en sosial oppgave i å informere, all den tid dramatiseringen tross alt er gjort for å representere – å danne et representativt bilde av materialet den har tatt for seg. Med blick på formålet om å opplyse og kommunisere bestemt tematikk kan de nevnte grepene gjort i henhold til studioinnspilling og dramaturgisk bruk av kommentarstemme fint innordnes etter John Griersons tidlige definerte ideal om dokumentarprinsipper (Grierson, 1976, s.19-30). Her er nettopp poenget at en bruk av dramatiserende effekter er greit – ofte nødvendig – for å representere virkelighet og vise til en dokumentarisk verdi<sup>11</sup>. Denne teorien er i samtidig kontekst med *Night Mail*, og som om ikke det er nok, så var også John Grierson delaktig i produksjonen av den.

På grunn av diverse tekniske begrensninger som preget muligheten til å fange virkeligheten som ønsket, som gjorde det vanskelig å observere, fortelle og representere direkte, tok mange dokumentarfilmskapere seg bruk av grep som muligens ville vært omstridt i en moderne forståelse av dokumentarfilm. Dette henger også sammen med hvordan grepene er gjort for å popularisere aktualitetene – for å skille seg fra tidlige aktualitetsfilmer preget av «vyens estetikk» (Sørensen, 2007, s.36-39), for dermed å ha en større appell til publikum: «(use) dramatisation to overcome certain limitations and to achieve a more broadly popular and imaginatively effect» (Corner, 1996, s.34). Innholdet (den representerte virkeligheten) kan dermed spenne bredere om seg og bli sett av et større publikum – og ikke minst engasjere et større publikum i kraft av å være en slik «kreativ behandling» av virkeligheten<sup>12</sup> med formål

---

<sup>11</sup> Denne dokumentariske verdien støttes av hans definerte «dokumentarfilmprinsipper». Grierson gjorde et poeng ut av å fremme dokumentarfilm som en selektiv kunstform, men også mye mer ekte og viktig enn studio-innspilt fiksjon (samt rent deskriptiv «lecture films»): «(...) observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore the possibility of opening up the screen on the real world» (Grierson, 1976, s.21).

<sup>12</sup> Eitzen diskuterer hvordan Griersons «creative treatment of actuality» er en nyttig kategorisering for dokumentarfilm, men ser også tydelige svakheter ved definisjonen (som med alle andre indekseringsprinsipper han fremmer). For spørsmålet om hva «aktualitet» (virkelighet) er står ubesvart og omstridt – dette kan variere fra

om dokumentarisk verdi. Selv om visse kunstgrep gjort av dokumentarfilmskapere diskutert i den tidlige dokumentarfilmteorien (Flahertys dramatisering av gamle tradisjoner og forhold hos inuitene (Sørenssen, 2007, s.74<sup>13</sup>), og Watt & Wrights bruk av studioinnspilling i interiørscenene på toget i *Night Mail*) muligens ikke hadde vært like gjengs i dag<sup>14</sup>, så er det på ingen måte slik at fiksjonsgrep (dramatisering og generelle stemningsskapende effekter) har forlatt dokumentarfilmen. Slik sett kan det argumenteres for at John Griersons grunnleggende dokumentarfilmteoretisering – og hans definerte ideal for hva dokumentarfilm *var* – også i dag er viktig, og følgelig representativt for hva dokumentarfilm stadig er.

Et godt eksempel på en veldig tidlig lesning av ikke-fiksjon hybridisert med fiksjon kan vi se i *Kids Auto Races at Venice* (Lehrman, 1914). Faktisk er dette et eksempel forut for dokumentarfilmbegrepet, og dermed også forut alle aspektene definert ovenfor. I stedet kan filmen kategoriseres til å ligne aktualitetsfilmen, nærmest med en attraksjonsfilmestetikk (Gunning, 2007, s.13-19<sup>15</sup>): Det som fotograferes er et ola-billøp på Venice Beach i California. Filmen har en nøytralt observerende interesse for folkemassene, konkurransen og arrangementet som en aktualitet i seg selv. Før et uromoment ganske snart utfordrer aktualitetsestetikken. I sin første skjermopptreden<sup>16</sup> som «The Tramp» (landstrykeren) dukker Charlie Chaplin opp i bildet. Resten av filmen går med til at han går i veien for billøpet, han poserer for kamera, og gjør det vanskelig for film-teamet å fotografere arrangementet på ønsket vis. I det hele tatt, så bryter han den nøytrale aktualitetsestetikken ved å oppta for mye plass foran kamera. Dermed tematiserer han kameraets tilstedeværelse på et svært tydelig vis. Det er mye enklere å legge merke til hybridiseringen i denne filmen i dag, enn hva det må ha vært i 1914. I dag vet vi nemlig hvem Chaplins landstryker-figur er, og vi kan dermed (retrospektivt) forstå denne karakteren som et åpenbart fiksjonselement plassert i aktualitetsestetikken.

---

tilskuer til tilskuer. Prinsippet om at dokumentarfilm er det folk flest forstår som «dokumentarfilm» i gitt tidsperiode er prinsippet han innledningsvis ser størst verdi ved, selv om dette også i sin mangel på presisjon har sine begrensninger (Eitzen, 1995, s.81-83). Senere i teksten presiserer han ytterligere at å forstå dokumentarfilm er enda mer presist etter en falsifiseringsmetode katalysert av en mulig tilskuerskepsis knyttet til spørsmålet: «might it be lying?» (s.89). Derfor er «dokumentar» en lese måte (tilskuerperspektiv) snarere enn tekster (s.92).

<sup>13</sup> Her er det blant annet snakk om hvordan skildringen av forhistorisk utdaterte redskaper svekket filmens faktiske representativitet for tiden. Altså, hvordan dramatisering – «kreativ behandling» – gikk på bekostning av faktisk råmateriale (Sørenssen, 2007, s.73-74).

<sup>14</sup> Et annet interessant eksempel er hvordan Eitzen skriver at Elia Kazans *On the Waterfront* i sin tid ble forstått som en dokumentarfilm. Dette ville i alle fall ikke vært en gyldig indeksering i dag (Eitzen, 1995, s.83). I dag er dette en nokså tradisjonell drama/krim-film – i alle fall tydelig indeksert som fiksjonsfilm med film-ikonet Marlon Brando i hovedrollen.

<sup>15</sup> I denne artikkelen skriver Tom Gunning (2007) om «Cinema of Attractions» som det mest populære eksempelet på filmmediet før om lag 1907. Aktualitetene er i fokus som attraksjoner. Hoveddrivkraften er ønsket om å vise noe «show something», snarere enn å fokusere på den narrative filmens voyeuristiske aspekt (s.15-16).

<sup>16</sup> Chaplins Landstryker-figur hadde altså ikke vært sett på det store lerretet før *Kids Auto Races At Venice* hadde premiere den 7. februar 1914. (Robinson, 2014, s.59).

Ved siden av hybridiseringen finner vi imidlertid også klare elementer av selvrefleksivitet. Chaplins tilstedeværelse og det følgende bruddet med aktualitetsestetikk er en indirekte variant av dette. Enda mer interessant er det da at denne filmen viser til en av de aller første eksemplene i filmhistorien hvor et kamera filmer et annet operativt kamera og film-team (Vance, 2003, s.34). Som vi skal se senere i masteroppgaven er slike (både indirekte og direkte) aspekter av konkret refleksivitet avgjørende for mockumentary-filmer (kapittel 3). I tillegg, skal vi også se (som jeg vil gjøre et poeng ut av i starten av kapittel 5) at hybridisering i samspill med refleksivitet er de viktigste grunnleggende aspektene for å kalle en tekst «mockumentary». På bakgrunn av dette er ikke bare denne filmen et tidlig eksempel på dokumentar/aktualitetsfilm hybridisert med fiksjon, men også en foregripelse av mockumentary-begrepet med slik en presisjon at begrepet om en *før-mockumentary* fremstår naturlig.

Det vi oppfatter som enten en bestemt fiksjonssjanger eller et dokumentarfilmuttrykk kan i stor grad avhenge av hva andre allerede har definert teksten som<sup>17</sup>. *Mannen med filmkameraet* har blitt et yndet eksempel i dokumentarfilmhistorien og -teorien. Grunnen er enkel: det er et godt eksempel på tidlig refleksiv dokumentarfilm. Vertovs prosjekt med tro på filmmediet til å skape noe mer virkelig enn virkeligheten selv har nok også hjulpet å se relevansen av å trekke inn begrepet om dokumentarisk verdi. Samtidig, montasjeklippet, nærbildene, kameraets allestedsværenhet, planlagte og spilte sekvenser, den dansende tripod o.l. utelukker ikke klassisk formativ fiksjon<sup>18</sup> i hans ellers realistiske (dvs. mer realistisk enn virkeligheten selv) prosjekt om å observere en dag med aktiviteter i en sovjetisk by. I et nyere eksempel som *The Thin Blue Line* (Morris, 1987), kan grensen til fiksjon – bruk av åpenbare fiksjonselementer i dokumentarisk representasjon – gjenkjennes gjennom nøye strukturerte rekonstruksjoner<sup>19</sup>.

Et motsatt forhold av hybridisering (hvor filmen(e) i utgangspunktet er indeksert som fiksjon) gjør Robert Sickels til et poeng i sin artikkel om Woody Allen-personaen (Sickels, 2006, s.179-189). Uavhengig av om Allens filmer benytter dokumentarfilmkonvensjoner, er skildringen av on-screen Allen-personaen gjennomgående i hans filmografi. Uavhengig av om det er et presist speilbilde av hans liv eller ikke, danner tilskueren seg et bilde av ham gjennom filmene som fremstår som auto-biografier<sup>20</sup>. Vi gjør slutninger om hans personlige liv via

---

<sup>17</sup> Jamfør Carrolls begrep om indeksering (diskuteres senere i oppgaven) (Carroll, 1996, s.287).

<sup>18</sup> I denne konteksten fremstår «formativ fiksjon» som et selvforklarende poeng, et selvstyrende mål: egenverdig bruk av filmstil. Filmen opplyst som et suverent medium kan være et poeng.

<sup>19</sup> Om bruk av rekonstruksjon er fruktbart å forstå som dokumentarfilm kan variere i henhold til tilskuerens forvaltning av det: «might it be lying?» (Eitzen, 1995, s.89).

<sup>20</sup> Dette er delvis fordi rollene han spiller er like hverandre, og lignende Allen slik han alltid har fremstått i offentlighet. Derfor er det lett å tenke at dette er et direkte bilde på hans liv – nevrotisk, rastløs, selv-kritisk og



lesning av hans kontinuerlige opptredener i nokså kontinuerlige sjanger- og stiluttrykk (også med preg av dokumentariske elementer) gjennom hans filmografi<sup>21</sup>. Andre eksempler på indeksert fiksjon som grenser til dokumentar, eller i alle fall «fakta» er ganske enkelt historiske og biografiske fiksjonsfilmer – (*Jeanne d'Arc* (Dreyer, 1928), *Mutiny on the Bounty* (Lloyd, 1935), *Lawrence of Arabia* (Lean, 1962), *Patton* (Schaffner, 1970), *Gandhi* (Attenborough, 1982), *Capote* (Miller, 2005), *Jackie* (Larrain, 2016), o.l.) – som viser til faktiske personer og historiske hendelser. Dog ikke på samme vis som skissert ved Woody Allen-eksempelet.

Med et blikk på nevnte eksempler som *Nanook of the North*, *Night Mail*, og andre ovennevnte kan vi se at eksempler på hybridformater – filmatiske uttrykk som i en viss grad blander dokumentar og fiksjon – lenge har eksistert. Likevel er kontekst og kategorisering av filmene helt avgjørende for hvordan tilskueren forstår og har forstått dem. Derfor har på sett og vis hybridformater ikke eksistert som egne kategoriseringsprinsipper før disse formatene (i all hovedsak mockumentary og dokudrama – i tillegg til refleksiv dokumentarfilm) har blitt godtatt som begreper (rundt 1970-tallet<sup>22</sup>). Når vi til slutt er bevisst disse begrepene, går det selvsagt an å gå tilbake å anvende dem på eksempler først antatt i andre kontekster og kategoriseringer. Rhodes og Springer poengterer også hvordan disse tre formatene var med å bryte ned den gamle dikotomien som holdt dokumentar og fiksjon i separate analysetradisjoner (Rhodes & Springer, 2006, s.3). Slik sett burde en forståelse av hybridformater kunne hjelpe til en generelt økt bevissthet på fiksjon og dokumentar – og hvordan det i mange tilfeller er nyttig å se disse hoveddisiplinene i samspill, snarere enn som to diametralt forskjellige uttrykk.

Fra dette punktet har en mulig lesning av diverse hybridtekster åpnet seg opp, og disse tekstene har vi sett, og kan vi se, både på kino og TV, i tillegg til i nye plattformer som for eksempel et mangfold av strømmetjenester.

---

pessimistisk. Allen spiller selv hovedrollen – den samme rollen – i nesten alle hans filmer, og gir oss dermed tilgang til ham. Om ikke annet, gir han uansett tilgang til den skisserte «Woody Allen»-personaen (s.179-181).

<sup>21</sup> En annen viktig årsak til at vi kan lese Woody Allen-personaen biografisk, er at filmstilen hans nettopp er nokså kontinuerlig gjenkjennelig og også med lignende innhold. Da skal vi heller ikke glemme Allens sporadiske bruk av dokumentarfilmelementer i filmene hans (voice-over, intervjuer, noen ganger delvis eller full-utviklet mockumentary-estetikk: *Zelig* (1983), *Take the Money and Run* (1969), *Sweet and Lowdown* (1999)). Slik sett finnes det også konkret bruk av dokumentarfilmform som enda mer direkte kobler opp hybridisering – som i seg selv er bevis på hybridisering, og som igjen bringer større autentisitet til den nevnte Allen-personaen (s.182-184).

<sup>22</sup> Vi ble ikke bevisst den åpenbare koblingen mellom dokumentar og fiksjon før de teoretiske disiplinene om hybridformater ble en del av det akademiske. Og heller ikke før nyere eksempler (fra omlag 1970-1980) på filmatiske uttrykk i TV og nye medier fikk en mer populær posisjon og følgelig hjelp å konvergere dokumentar og fiksjon i en tydeligere grad (Rhodes & Springer, 2006, s.1-9). Dette er også på grunn av lettere tilgjengelig innspillingsutstyr – generelt enklere tekniske forutsetninger for produksjon. Samt mangfold av allestedsværende estetiske uttrykk på diverse skjermer (i økende grad frem til i dag) som har gjort tilgjengelighet på diverse estetiske uttrykk, og et følgende potensiale til forskjellige hybridiseringer, større.

Uten noe spesielt fokus på bestemte tekster i dette kapitlet, vil jeg i det følgende fortsette å definere noen av de overordnede hybridformatene som i varierende grad fortsatt er gyldig å betrakte i dag. Først når jeg kommer til delen hvor mockumentary-filmer skal diskuteres nærmere vil jeg benytte noen klassiske eksempler på tekster som i teorien er med å konstituere formatet. Før det vil jeg definere noen andre hybridformater på generelt vis. Disse formatene vil i kraft av deres historiske relevans hjelpe meg å komme frem til, og danne et bilde av uttrykk som er (eller har vært) interessante å forstå i relasjon til begrepet mockumentary.

## **2.2. Hybridformater**

De mindre refleksive tekstene «dokudrama», og de refleksive tekstene «mockumentary» er de to hovedformatene av hybridtekster, skriver Rhodes og Springer (2006, s.4-5). Når jeg nå ønsker å introdusere og utdype forskjellige hybridformater, er målet å gå noe dypere inn i disse to overordnede begrepene. Jeg starter med å redegjøre for dokudrama, før jeg vil ta for meg prinsipper og aspekter ved mockumentary-begrepet, en redegjørelse som i sin tur blir helt avgjørende for masteroppgavens senere analyser og diskusjoner.

### **2.2.1. Dokudrama**

Dokudrama skiller seg altså tydelig fra den andre hovedkategorien av hybridtekster, mockumentary. Dette skillet kan vi se forslag til i innledningskapitlet til Rhodes og Springer hvor det overordnede begrepet mockumentary kjennetegnes av kombinasjonen: «documentary form + fictional content». Dokudrama forstås motsatt: «fictional form + documentary content» (Rhodes & Springer, 2006, s.4). Et annet grunnlag for skille mellom de to hybridformatene, som jeg vil legge spesielt stor vekt på, er at mockumentary-filmer er refleksive tekster, mens dokudramaer som regel er ikke-refleksive tekster. Dokudramaene bryr seg altså i mye mindre grad om å kommentere form eller innhold ved bruk av parodiske eller dekonstruerende elementer for å få tilskueren til å reflektere over det kommenterte. I stedet benytter dokudrama hybridisering for å la fiksjon og ikke-fiksjon tolke hverandre ikke-refleksivt: De tolker hverandre for enten å dramatisere aspekter ved dokumentarisk representasjon, eller for å «dokumentarisere» fiksjon.

### **Drama-dokumentar**

I «Docudrama and Mock-documentary: Defining Terms, Proposing Canons» (2006) deler Lipkin, Paget og Roscoe dokudrama inn i to grener. Drama-dokumentar er en av disse. Drama-dokumentaren kan sies å være tekster som dramatiserer dokumentarisk representasjon.

Grunnlaget for argumentasjonen i disse tekstene er det dokumentariske råmaterialet. Imidlertid er bruken av fiktive elementer, tydelig dramatisering og utvikling av spennende narrativ et hovedpoeng. Målet er å gjengi og bevisstgjøre om en gitt historisk situasjon ved bruk av dramatisering, og gjerne hjelpe til å skape ny debatt om dette (Lipkin, Paget & Roscoe, 2006, s.15). I det hele tatt er dette likt formålene ved å fremstille dokumentarisk råmateriale i et lys av kjente dramatiske konvensjoner for å kunne popularisere innholdet, akkurat slik vi så i eksemplene fra tidlige dokumentarfilm-eksempler ovenfor (*Nanook of the North*, *Night Mail*). Da er det også interessant å merke seg at John Corner introduserer drama-dokumentar-begrepet med et blikk på den britiske dokumentarfilmbevegelsen på 1930-tallet (nevnt ovenfor i diskusjon av *Night Mail*). Disse formene for dokumentarisk representasjon i et populært dramatisk format, også fremtvunget av tekniske begrensninger, kan betegnes *story-documentary* (Corner, 1996, s.31-35). Og, disse tidlige *story-documentary* kan reflekteres i Corners introduksjon av drama-dokumentar:

«Its early use in television partly compensated for the difficulty and even impossibility of getting «actuality» footage in certain location settings, given the lack of lightweight equipment and the consequent degree of disruption to pro-filmic activities which filming might cause» (Corner, 1996, s.31).

Både i tidlig *story-documentary* og drama-dokumentar er derfor et råmateriale i en grunnleggende dokumentarisk representasjon – farget og dramatisert av rekonstruksjoner, tydelig frie kunstneriske grep, og generelle dramatiseringer – avgjørende kjennetegn.

Over tid ble dokumentarfilmens innspillingsutstyr lettere, mer teknisk avansert og enklere håndterlig. Da tok det heller ikke langt tid før vi fikk realistiske nybølger. I dokumentarfilmen ble dette sterkest representert i eksemplene av *direct cinema* og *cinéma vérité* (Sørenssen, 2007, s.199-237). Tilhengere av realismen var naturlig nok kritisk til overdreven bruk av dramatisering (Corner, 1996, 43). Dette angikk i aller høyeste grad den eldre *story-documentary*, men også drama-dokumentar som fenomen: Corner refererer til tv-produsent og regissør Caryl Doncaster som fremmet et idealistisk syn om hvordan filmskaperen kun skulle bruke dramatisering og «plot» for å fremme realismen ved det dokumentariske prosjektet. All annen mer utstrakt subjektiv bruk av filmstil, og følgelig personlig argumentasjon hørte ikke hjemme innenfor dette idealet for dokumentar (Corner, 1996, s.36-37). En annen referanse, til Maurice Wiggin – kritiker i *The Sunday Times*, poengterer hvordan dramatiseringen egentlig ikke burde hatt noen plass lenger (Corner, 1996, s.37).

I sosialrealistiske trender (blant annet i Storbritannia på 1960-tallet) har imidlertid dramatisering blitt tatt godt imot som muligheter for å fremstille fiksjon, eller åpenbare

eksempler av hybridtekster for å representere *mer realistisk* eller *tematisk* (The realist play): «television playwrights became more concerned with the using character and story to explore aspects of social change and social class» (Corner, 1996, s.38). Publikum ville da føle en større nærhet til, og forstå en større relevans til tematikken ved denne miksen av dramatisering i dokumentarformat, enn ved bruken av enkel og tradisjonelt denotativ dokumentarstil (Corner, 1996, s.38). Likevel, skiller dette seg kraftig fra det foregående *story-documentary*: Etter paradigmatisk tekniske endringer og forutsetninger – stadig lettere innspillingsutstyr, og flere samtidige innspillingsmuligheter – er det heller snakk om mer eller mindre vellykket dokudrama (drama-dokumentar) når dramatiseringen er av en tydelig nok grad<sup>23</sup>. Sammenligningen med det tidlige *story-documentary* viser uansett til hvor flytende «dokumentar», «fiksjon» og «hybrid» kan være.

### **Dokumentar-drama**

Som den andre grenen av dokudrama er dette med motsatt forhold som drama-dokumentar. Her er det altså en «dokumentarisering» av fiksjon som kjennetegner hybridiseringen. I motsetning til drama-dokumentaren, så er altså «råmaterialet» her fiktivt ifølge Lipkin et al. (2006). Forfatterne påpeker at innenfor denne kategorien så bruker man helt fiktive og oppkonstruerte hendelser, protagonister og handling for å illustrere noen tydelige mekanismer eller trender som preger faktiske hendelser og situasjoner. Filmen tilegner seg en dokumentarisk stil, som igjen er preget av dette oppkonstruerte innholdet. Likevel er det viktig å påpeke at innholdet da sikter spesielt på aktuell problematikk, slik at dette grepet med fiktivt innhold og dokumentarisk stil ikke kommer uten formål (i form av kritikk eller kommentar til aktualitet) (Lipkin et al., 2006, s.15).

Peter Watkins *The War Game* er et godt eksempel på en film med bestanddeler fra hybridisering fra denne siden av dokudramaet. Filmen tilegner seg en informativ dokumentarfilmstil, ved bruk av observasjonssekvenser klipt sammen med ekspositorisk kommentarstemme-informasjon. Den dokumentariske kontinuiteten er nokså gjennomgående, det er kun noen få eksempler på diskontinuitet (hvor altså stilen ikke opprettholder sin dokumentariske forankring, men heller er av tradisjonelt narrativ-fiksjonsformat). Filmens innhold er imidlertid rent fiktivt, og handler om hvordan faktiske sosiale forhold *potensielt* kunne sett ut *hvis* det skulle forekomme et atom-angrep på Storbritannia. Dette er likevel ikke uten dokumentarisk verdi, fordi de sosiale forholdene og katastrofeskildringene er basert på

---

<sup>23</sup> Selv om det også, som nevnt ovenfor, finnes eksempler på definerte (indekserte) dokumentarfilmer som benytter svært stor grad av fiksjonsgrep og dramatisering, slik som *The Thin Blue Line*.

fakta og observasjon gjort i faktiske områder (Hiroshima og Nagasaki) rammet av atom-angrep. I tillegg kan Watkins' uttalte intensjon om læringsformål ved filmen også koble opp et formål om dokumentarisk verdi (Corner, 1996, s.40<sup>24</sup>, Roscoe & Hight, 2001, s.56-57). Med sin åpne og tydelige kommunikasjon om «dokumentarisk formål» er derfor denne filmen som et dokumentar-drama eksempel heller ikke langt unna prinsipper knyttet til både tidlig og moderne dokumentarfilm(teori).

Hvis vi igjen brer ut blikket på det overordnede «dokudrama» finnes problematiske vinklinger i teori. Corner, som til syvende og sist ser dramatisering av dokumentar, og dokumentarisering av drama som to sider av en sak (Corner, 1996, s.43), poengterer potensielle problemer. Diverse tydelige sjangerkonvensjoner – altså, høyst dramatiserende grep – har kommet til i så en stor grad at det nå bør bli stilt spørsmål om verdien til det representerte og rekonstruerte er av spesiell signifikans. Miksen av «purely imaginary elements» med det tradisjonelt referensielle kan ha en manipulerende effekt på tilskueren i den grad dette innholdet kan kommuniseres med høyere relevans, og dermed med potensiale til skjeve fremstillinger enn et tenkt tilfelle uten samme grad av dramatisering (Corner, 1996, s.42-43). Lipkin et al. (2006) skiller seg fra dette med en mindre problematisk vinkling i sin korte gjennomgang av dokudrama. De er mest opptatt av hvilken mulighet hybridformatene kan ha til kritisk kommentar, eller evne til å skape bevissthet og orientere tilskueren om aktuell problematikk (ideell positiv effekt av eksempler på miks av drama og dokumentar) (s.15-16). Forfatterne av dette kapitlet gjør også en større disposisjon i å skille drama-dokumentar og dokumentar-drama, mens Corner i større grad slår disse sammen – med den presiseringen at et skille av analytisk interesse kan være fruktbart (Corner, 1996, s.43).

Dokudrama er også ofte brukt om de populærkulturelle undersjangerne av «biopics» (biografisk fiksjonsfilm) og historisk fiksjonsfilm (som jeg ovenfor nevnte et knippe eksempler på). Å ha redegjort for disse begrepene innunder dokudrama er av avgjørende viktighet for å forstå at mockumentary ikke alene er eksempler på hybridtekster. Snarere er det slik at mockumentary er *kun* en av flere typer hybridtekster, og blikket over mot dokudrama-tekster kan i blant være nyttig som et sammenligningsgrunnlag. Spesifikt kan dette sammenligningsgrunnlaget hjelpe til å vise forskjeller på refleksive tekster og ikke-refleksive tekster – og i det hele tatt hva mockumentary er som ikke dokudrama er (og vice versa). I det følgende er nemlig de refleksive tekstene et hovedpoeng, når mockumentary-prinsipper skal redegjøres for.

---

<sup>24</sup> Som læringsformål basert på fakta om atom-angrep andre steder: «the way it *would* be».

### 2.2.2. Mockumentary – kategorier og prinsipper

Under definisjonen av mock-documentary (eller mockumentary) poengteres det hos Lipkin et al. (2006) at filmene innenfor denne diskursen kommuniserer med et opplyst publikum. Slik sett er altså mockumentary veldig klar i sin kontrakt med tilskueren. Tilskueren er bevisst på fiksjonen, eller de «falske» aspektene av det tilsynelatende dokumentariske, men er fortsatt villig til å se på filmen på samme måte som man vanligvis ville sett en dokumentarfilm. Slik sett er altså tilskueren klar over den fiksjonelle statusen på samme tid som tilskueren også vil se filmen som dokumentarisk representasjon (s.16). Denne klarheten i kontrakt mellom avsender og mottaker angående aspekter av fiksjon og dokumentar er ifølge argumentasjonen avgjørende for å forstå en tekst som mockumentary. Lipkin et al. (2006) sier at tilstedeværelsen av denne kontrakten skiller mockumentary fra «hoax» eller «fake» (s.16), men jeg ser også nytten av å kategorisere noen av disse uttrykkene, og «hoax» (bløff) spesielt, i henhold til mockumentary-prinsipper. Jeg vil altså ikke skille begrepet om mockumentary fra prinsippene som følger med å forstå dokumentarfilmstil i en avledende bløff (hoax), slik som Lipkin et al. (2006) umiddelbart foreslår. Etter mitt syn er forholdet mer sammensatt enn at alle mockumentary-filmer *må* operere med denne ovennevnte formen for gitt sjangerkontrakt.

Med en gitt sjangerkontrakt eller ikke, det er uansett noen viktige grunnleggende begreper for forskjellige typer, eller «grader av»<sup>25</sup> mockumentary. Dette er begreper som stadig går igjen i teorier angående mockumentary og som også derfor er viktig å definere og diskutere for å forstå selve diskursen. Som jeg kort nevnte innledningsvis bruker Jane Roscoe og Craig Hight mye plass på å jobbe med disse begrepene i *Faking It* (Roscoe & Hight, 2001, s.100-178). Disse begrepene er altså *parodi*, *kritikk* og *dekonstruksjon*. Disse fremstår igjen som tre forskjellige grader av kritisk intensjon i bruk av refleksivitet (gjenkjent i form av koder, konvensjoner, kunstgrep).

#### **Parodisk mockumentary**

Innunder «parodisk mockumentary» kan det enkelt sies at målet i liten grad er å skape noen kritisk refleksjon i retning av filmens form, eller noe spesielt fokus på representasjonen. En parodisk mockumentary vil heller se en større egenverdi i komedien. Samtidig kan absolutt en slik tekst komme med mulighet for refleksivitet eller en kommentar på *noe*. Det er nemlig ofte slik at målet med parodien vil være å rette fokus mot filmens innhold og tematikk. Selv om ikke dette nødvendigvis alltid fremstår som problematisk, er det i alle fall en referanse tilskueren

---

<sup>25</sup>«Degree of mockumentary» (Roscoe & Hight, 2001).

ofte burde kunne kjenne til: «(...) using documentary codes and conventions in some form in order to parody an aspect of popular culture» (Roscoe & Hight, 2001, s.100). Refleksiviteten som kan oppstå ut i fra en parodisk mockumentary vil altså som regel angå en tematikk eller et fenomen innenfor populærkultur. Dette kan også angå noen høyst gjenkjennelige stereotypier, og følgelig også hvordan disse stereotypiene blir mediert eller representert. På bakgrunn av dette er muligheten til en kognitiv (eller politisk) refleksivitet<sup>26</sup> definitivt tilstede i en lesning av en mer eller mindre parodisk mockumentary. Da handler dette om temaet i seg selv: kulturen eller stereotypene som blir tematisert.

Noen eksempler på parodiske mockumentary-tekster kan være *The Rutles* (Idle & Weis, 1978) som ganske bestemt parodierer The Beatles, blant annet med underteksten: «all you need is cash» i stedet for det originale: «all you need is love». Også tidligere nevnte *This is Spinal Tap!* (Reiner, 1984) tar for seg musikk. I denne filmen er det imidlertid Heavy Metal-kulturen som mer generelt blir parodierte – kulturens lydbilde, den utsvevende livsstilen, og på grensen til patetiske personligheter. Enda en parodisk musikk-mockumentary er den allerede omtalte *Get Ready to be Boyzvoiced* (Eckbo, Elvestad, Fürst, 2000). Den ligner på mange måter på de to foregående, hvor den tar seg bruk av dokumentarfilmstil for å kommentere gitt tematikk. I denne filmen fremstår for øvrig kommentaren og parodien i retning av gitt kultur noe mer kritisk. Blant annet handler det mye om hvorvidt det høyst stereotypiske boybandet, Boyzvoice, opptrer på konserter ved å bruke playback. Dette igjen kan kobles til en nokså kynisk musikkbransje hvor produsentene har så å si all makt. Å ense en kritisk innstilling i retning av musikkbransjen, stjernementalitet i massemedier, og muligens også det musikalske uttrykket – og hvordan alt dette er drevet av og målt i suksess og penger – skulle absolutt være mulig med *Get Ready to be Boyzvoiced*. Når det er sagt, vil nok de komiske aspektene ved filmen for mange fremstå som viktigere, og overskygge det å reflektere kritisk over den nevnte tematikken. Likevel, filmen har et definitivt potensiale til kritisk refleksivitet.

I Christopher Guests *Best in Show*<sup>27</sup> (2000) er det innholdet av hundeutstilling som konkurranseform, og spesielt menneskene som engasjerer seg i dette – og graden av kompetitiv ånd innenfor den kulturen, som mer eller mindre kritisk blir parodierte. For utenom dette har parodiens humoristiske egenverdi nok av attraksjonsverdi til at filmen ganske enkelt kan bli

---

<sup>26</sup> Politisk refleksivitet med referanse til Nichols (1991, s.69). Oversatt til mitt begrep om kognitiv refleksivitet (se kapittel 3).

<sup>27</sup> Filmen er del av en trilogi bestående av tre humoristiske mockumentaries: *Waiting for Guffman* (1997), nevnte film, og *A Mighty Wind* (2003) – alle regissert av Christopher Guest. Se også kapittel 5 for en grundig diskusjon av sistnevnte film som mindre problematiserende humoristisk mockumentary (Dette er representativt for hele trilogien).

betraktet som en morsom komedie med halvskrudde situasjoner, vittige replikker og rare parsammensetninger av menneske og hund. Generelt sett kan vi si at i parodiske mockumentary-filmer kan graden av humoristisk attraksjon ha formålmessig egenverdi, men også selve formålet å parodierte gitt tematikk kan fremstå som et like viktig poeng.

Et spørsmål vi følgelig kan stille om parodiske mockumentary-filmers eventuelle formål (om å diskutere innhold og tematikk) er: Hvorfor brukes dokumentarfilmstil til å parodierte, tematisere eller reflektere over populærkultur og diverse mennesker når dette like enkelt kan forekomme i tekster som ikke er mockumentary? Et svar til dette kan være at det er enklere å fremstille, eller parodierte folk og temaer innenfor en mediering som ligner på den de allerede, som oftest, blir fremstilt innenfor. Derfor benyttes formatet som et verktøy for å ganske enkelt føre frem parodien. Slik sett kan man si at formen også blir «parodiert»: Det er altså ikke bare tematikken som blir parodiert, men også hvordan denne tematikken blir representert og mediert til vanlig (Roscoe & Hight, 2001, s.102). Likevel, selv om vi kan argumentere for at formen også blir parodiert, så er det med en generell antagelse, ut i fra de nevnte eksemplene, at det er den parodierte tematikken i seg selv som får så å si all oppmerksomheten. Roscoe og Hight kan også sies å støtte opp om denne forståelsen: «(...) audiences of degree 1 (parody) texts are not explicitly encouraged or confronted with a need to reflect on the factual means of representation themselves.» (Roscoe & Hight, 2001, s.100). Parodiske mockumentary-filmer sikter *ikke* i noen særlig grad mot å kommentere form eller representasjon. Dette er et utgangspunkt jeg vil benytte meg av når jeg senere vil bruke parodi-begrepet i analyse av mockumentary-filmer. Samtidig har jeg også en bevissthet på at representasjonen (av parodiert tematikk eller stereotypi) kan være under en implisitt diskusjon – all den tid selve representasjonen av gitt tematikk også er en viktig del av hvordan tilskueren forstår helheten. Slik sett vil jeg ikke glemme potensialet til implisitt kommentar av form i senere drøftinger av parodiske eksempler: Det utvidede refleksive potensiale ved parodien kan, i møte med den interesserte eller form-kompetente tilskuer, grense til dekonstruerende effekter.

### **Dekonstruerende mockumentary**

Hvis det kan spisses til at det er innhold som kommenteres når vi snakker om parodi, så er det altså heller formen og eventuell representasjonsmodus som blir reflektert av de dekonstruerende mockumentary-filmene. Harvey O'Brien poengterer dette ved å rette fokus mot hvordan dekonstruerende mockumentary tilbyr mulighet til å reflektere, analysere og kritisere konstruksjonsmekanismene som blir brukt i virkelighets-representasjoner (O'Brien, 2006, s.203-204). Han viser også til dette ved et konkret eksempel, *Real Life* (Brooks, 1978):



«Brooks the director aims to deconstruct the notion of documentary objectivity and referentiality through employing and parodying documentary conventions» (s.202).

O'Briens forståelse av dekonstruksjonsbegrepet ligner måten jeg innledningsvis kort introduserte begrepet. Samtidig viser han også til hvordan parodi og dekonstruksjon henger sammen: Han poengterer at dekonstruksjon (som et mål) forekommer gjennom (virkemidlet) parodi. Argumentet hans er absolutt selvforklarende, men selv vil jeg gjøre en litt annen disposisjon ved å (av analytisk interesse) skille parodi og dekonstruksjon<sup>28</sup>.

Likevel, det er klart at dette er sammensatt i særdeles høy grad, spesielt med tanke på at dekonstruksjon og parodi også *kan* fungere sammen. Roscoe og Hight snakker om *deconstruction* som den «tredje graden» av mockumentary, og poengterer hvordan denne kategorien i seg selv har et mye tydeligere fokus på konvensjoner som konstituerer det typisk dokumentariske: «(...) and effectively to encourage viewers to develop a critical awareness of the partial, constructed nature of documentary» (Roscoe & Hight, 2001, s.160). Dette gjøres da altså ved bruk av en «fiendtlig» («hostile») bruk av dokumentarfilmkonvensjoner, som igjen prøver å koble opp denne eksplisitte graden av refleksivitet i retning av dokumentarfilmdiskursen (Roscoe & Hight, 2001, s.160).

Lipkin et al. (2006) underbygger dette med en mer konsis referanse til noen av eksempelfilmene som blir benyttet av Roscoe og Hight (2001, s.160-181)<sup>29</sup>:

«Texts such as *David Holzman's Diary* (1967) and *Man Bites Dog* (1992) demonstrated a rather hostile appropriation of documentary codes and conventions and utilized them in order to undermine and deconstruct the very foundations of the documentary project» (Lipkin et al., 2006, s.17).

Ut i fra disse teoretiske definisjonene, vil jeg benytte begrepet om dekonstruksjon som den mest kritiske bruken av refleksivitet hos mockumentary. Dette angår altså eksempler på mockumentary-filmer som benytter seg av en tydelig fremmedgjøring eller omveltning av mer «selvfølgelige» kunstgrep og konvensjoner. Et eksempel på dette er hvordan *Man Bites Dog* (Belvaux, Bonzel & Poelvoorde, 1992) fremstår: Denne filmen er en blanding av ekstremt kritisk-problematisk innhold med kanskje enda tydeligere omveltende dekonstruksjon av form. Jeg vil vise til alt dette gjennom en analyse av filmen i kapittel 5, der jeg særlig retter oppmerksomheten mot dekonstruksjonsprinsipper.

Formen for refleksivitet som fremgår av denne filmen (og andre dekonstruksjoner av form og diverse modi, med eller uten samme samfunnsnedbrytende tematikk) er selvsagt

---

<sup>28</sup> Dette betyr ganske enkelt at jeg foreslår at parodi (som et mål) forekommer gjennom (virkemidlet) parodi. På samme måte som dekonstruksjon (som et mål forekommer gjennom (virkemidlet) dekonstruksjon.

<sup>29</sup> Dette er for øvrig helt naturlig med tanke på at Jane Roscoe er en av forfatterne på begge disse kapitlene.

avhengig av at tilskueren forstår kommentarene og det refleksive fokuset på de konkrete aspektene, for så å selv å forvalte og reflektere over disse (denne tilskueravhengige forståelsen av refleksivitet vil jeg belyse nærmere i kapittel 3). De mest dekonstruerende tilfellene av mockumentary henvender seg tydeligst til tilskueren for å prøve å provosere til denne kritiske refleksiviteten. Derfor er antageligvis tanken jeg fremmer om økt bevissthet mer åpenbar hos en mer dekonstruerende mockumentary enn hos en parodisk. Samtidig kan overgangen fra det dekonstruerende til det parodiske være flytende på en slik måte at det finnes eksempler med åpning for å diskuteres i et grenseland mellom de to. Forståelsen av hvor disse eksemplene burde kategoriseres vil kunne variere ut i fra personlig tolkning og resepsjon. Som et eksempel kan diskusjonen av *Zelig* (Allen, 1983) i kapittel 5 nevnes.

Disse to hovedbegrepene angående refleksivitet er sammensatt på en slik måte at noen eksempler på dekonstruksjon kan diskuteres nærmere parodi (og motsatt). Derfor vil en nokså «kritisk parodi» og en «mindre kritisk dekonstruksjon» være to uttrykk som er nokså nært beslektet på en skala fra de mer uproblematisk humoristiske parodiene med komedie som formål på den ene siden, til de svært kritiske – på grensen til fiendtlige form-omveltende dekonstruksjonene av representasjon – på den andre siden.

Begrepsforvirring mellom parodi og dekonstruksjon har et visst potensiale, bare se hvordan Harvey O'Brien viser til at kategoriene henger sammen ovenfor. Alternativet jeg fremstiller er ikke nødvendigvis det samme som andre har fremstilt: I *The Archive Effect* (2014) benytter Jaimie Baron for eksempel parodi-begrepet i mye mer inngående grad for å diskutere alle sider av refleksivitet (altså: både form og innhold, og mer eller mindre kritisk). Slik sett står ikke dekonstruksjonsbegrepet like sterkt overalt (s.76). Etter mitt skjønn handler uansett den refleksive kommentaren hos parodien om innholdet (tematikk og stereotypi), mens dekonstruksjonens refleksivitet handler om formen (konvensjoner og helhetlig representasjonsmodus). Dette er for øvrig uavhengig av eventuell kritisk eller problematiserende innstilling: En kritisk innstilling kan likefult angå parodi (innhold) som dekonstruksjon (form) – slik jeg vil vise til under følgende del-overskrift.

### **Kritisk mockumentary?**

Hos Roscoe og Hight (2001, s.131-155) heter denne kategorien av mockumentary *critique and hoax* – altså, kritikk og bløff. I deres helhetlige studie av mockumentary er det listet opp indekseringer innenfor parodisk, kritisk og dekonstruerende mockumentary i filmlisten (Roscoe & Hight, 2001, s.191-202). Her har 15 filmer fått stemplet «degree 1 – parody», mens kun 3

eksempler er stemplet som «degree 3 – deconstruction»<sup>30</sup>. Derimot er 16 filmer alene, eller i kombinasjon med en annen type indeksert som «degree 2 – critique and hoax». For å presisere, hvis vi også skal differensiere mellom disse to (*critique* og *hoax*) – slik jeg uansett velger å gjøre i min definisjon – er den største andelen av disse eksemplene igjen diskutert som *critique* heller enn *hoax* i Roscoe og Hights studie. Uavhengig av om vi vil differensiere *critique* og *hoax* er det påfallende at dette er kategorien som har flest filmer indeksert til seg i Roscoe og Hights bok. Dette er interessant fordi at i min diskusjon av mockumentary-prinsipper vil jeg gjøre den avgrensningen å skygge unna kritisk mockumentary som en egen kategori.

Slik jeg forstår definisjonen av denne kategorien (eller «graden») (kritisk mockumentary) er den nemlig overlappende med både den første kategorien (parodi) og den tredje kategorien (dekonstruksjon). Derfor vil jeg altså ikke benytte kritisk mockumentary som en kategori i seg selv, men heller se om noen av prinsippene som er med å prege den kan være med å utdype og karakterisere de to andre kategoriene:

Kritisk mockumentary skal i teorien kunne tilnærme seg både tematikk, og prinsippene ved konstruksjonen av en dokumentarfilm. Den skal kunne ha kritisk refleksivitet inn mot den samme estetikken den benytter, og tematikken som belyses gjennom det konstruerte narrative. (Lipkin et al., 2006, s.16-17). Som en slags motsetning til prinsippene innenfor dekonstruksjon forholder kritisk mockumentary seg likevel mer til diskusjon og tematisering av innhold enn til form. Som en del av den politiske kritikken, påpekes det at en bruk av skarp politisk satire ofte kan være påfallende (Roscoe & Hight, 2001, s.140). Dette vil da i aller høyeste grad angå den angitte tematikken – som for eksempel massemedier og deres rolle i det amerikanske politiske systemet som i *Bob Roberts* (Robbins, 1992). Selv om dette kan sies å gjøres i en mer kritisk grad her enn i de fleste parodiske mockumentary-tekster, er fokuset så å si likt: Det legges til rette for en kommentar på bestemt tematikk (aktuell nyhetstematikk, gjenkjennelige stereotyper, populærkultur) ved å bruke dokumentarfilmstil som et virkemiddel for å enklere føre frem denne kommentaren og gjøre den tilgjengelig for tilskueren. Det Roscoe og Hight gjør her, er å definere begrepet om kritisk mockumentary som en utvidelse av parodisk mockumentary. De sier at *kritikk* i likhet med *parodi* er tydelig på sin fiksjonelle status, men at *kritikk* forventer mer av tilskueren med hensyn til å reflektere kritisk om politiske og kulturelle posisjoner (stereotyper og tematikker). Dette igjen leder til at kritisk mockumentary skal være en noe «mer kompleks form for parodi» enn det den parodiske mockumentary i seg selv er (Roscoe & Hight, 2001, s.131). Oversatt til min forståelse av begrepene, er dette første forholdet

---

<sup>30</sup> Dette er en hovedårsak til at jeg senere (i kapittel 5) gjør et viktig poeng av å diskutere nettopp dekonstruerende mockumentary.

innenfor Roscoe og Hights *critique mockumentary*, tilsvarende min diskusjon av mer kritisk-parodiske mockumentary-tekster.

På den andre siden snakker Roscoe og Hight også om TV-episoden *The Comic Strip Presents...: Bad News Tour* (Johnson, 1983), som også får innpass i denne kategorien av kritisk mockumentary. Med tanke på tematikk ligner den kraftig på andre musikk-mockumentary-uttrykk, som ellers blir plassert innenfor kategorien av parodisk mockumentary (*This is Spinal Tap, Get Ready to be Boyzvoiced, The Rutles*), men det som skiller den ut fra denne kategorien er den potensielt mer kritiske graden av refleksivitet som oppstår på grunn av fokus på problematikk i innspillingsproduksjon. Dette argumentet om produksjonen angår form mer enn innhold: Filmskaperen snakker om den etiske problematikken ved innblanding mellom filmskaper og subjekter når han nekter å hjelpe bandet han (og filmcrewet) følger, ved å taue den motor-stoppede bilen deres. Dette fungerer som en kritikk av sannhetskravene og spørsmålet om muligheten til å ta opp virkelighet som den observasjonelle dokumentarfilmmodusen kan gi et inntrykk av (Roscoe & Hight, 2001, s.133). Det vi ser her er i mine øyne faktisk en dekonstruksjon av form eller modus.

Vi kan altså koble varierende eksempler fra det som blir definert som den kritiske kategorien av mockumentary til enten parodikategorien<sup>31</sup>, eller til dekonstruksjonskategorien<sup>32</sup>. Når dette er sagt, er det ikke slik at jeg vil avskrive den kritiske kategorien, men jeg kommer ikke til å benytte den som et selvstyrende kategoriseringsprinsipp. I stedet vil jeg benytte begrepet om muligheten til kritisk refleksivitet i samarbeid med de to andre kategoriene (parodi og dekonstruksjon). En parodisk mockumentary kan ha varierende kritisk innstilling i retning av tematikken den kommenterer – hvor en veldig enkel parodi med kun et tilsynelatende fokus på komedien egenverdi kan være et eksempel på liten grad av kritisk innstilling (f.eks. TV-serien *The Office* (Gervais & Merchant, 2001)). En enda mindre kritisk innstilling kan for øvrig spores i TV-serier som *Parks and Recreation* (Daniels & Schur, 2009) og *Modern Family* (Levitan & Lloyd, 2000)). En bruk av parodiske elementer av dokumentarfilmstil og gjenkjennelig tematikk for å legge et grunnlag til en kritisk kommentar eller satirisering av bestemt innhold kan derimot være et eksempel på en mer kritisk innstilling av parodisk mockumentary (f.eks. *Get Ready to be Boyzvoiced*). Her er det da altså slik at sistnevnte uttrykk slekter i større grad på den definerte *degree 2: critique mock-documentary*.

En dekonstruerende mockumentary, imidlertid, kan benytte seg av å fjerne, eller tydeliggjøre noen konvensjoner for at tilskueren i en noe enklere (og mindre kritisk) grad blir

---

<sup>31</sup> Roscoe og Hights første «grad» av refleksivitet. «Degree 1 – parody» (2001, s.100-131).

<sup>32</sup> Roscoe og Hights tredje «grad» av refleksivitet. «Degree 3 – deconstruction» (2001, s.160-181).

bevisst dokumentarfilmformatet eller bestemt modus (f.eks. *Zelig*). Samtidig som den også kan fjerne, tydeliggjøre eller omvelte konvensjonene i en mer kritisk grad. Da sikter ikke bare dekonstruksjonen mot å gjøre tilskueren bevisst format eller modus, men den hjelper også å stille spørsmål ved mulige etiske problemstillinger hos bestemte modi, innspillingsprosesser, og ikke minst filmskaperens involvering i innhold. På denne måten kan dekonstruksjonen rette et enda skapere kritisk blikk på representasjon (f.eks. *Man Bites Dog*<sup>33</sup>). Her er det også det sistnevnte eksempelet på et mulig mockumentary-uttrykk som i størst grad slekter på den kritiske kategorien.

I diskusjonen av parodi og dekonstruksjon, og filmer som kan passe inn i disse kategoriseringene av mockumentary, benytter jeg altså først disse to begrepene som eksempler på to overordnede forskjellige uttrykk for mockumentary – som et hovedskille for formål og uttrykk ved mockumentary. Men, jeg kan også betrakte begge kategoriene i seg selv, og opp imot hverandre, ut i fra grad av kritisk reflektiv innstilling i retning av innhold (angående tematikker) og form (angående modus og representasjon). Som det skal komme frem i flere av mine argumentasjoner i denne masteroppgaven er også lesningen av disse to kategoriene høyst avhengig av tilskuerens posisjon: Vedkommendes forforståelse og fortolkningshorisont ut i fra form-kompetanse, vedkommendes aktive persepsjon, og vedkommendes evne til å forvalte (mer eller mindre kritisk og direkte) filmen (og dens *konkrete refleksivitet*) over til en fruktbar bevissthetsøkning (i tilskuerens *kognitive refleksivitet*). Disse refleksivitets-begrepene skal forklares nærmere i kapittel 3.

### **Bløffende mockumentary**

*Hoax* (bløff) blir også tatt opp i det samme kapitlet (Roscoe & Hight, 2001, s.144-155). De to forfatternes poeng er at mockumentary-filmer som kan gjenkjennes i denne underkategorien vil prøve å tvinge tilskueren til å forstå mockumentary-filmens omveltende/nedbrytende natur (Roscoe & Hight, 2001, s.144). *Hoax mockumentary* forholder seg på en helt særegen måte til tilskueren: I denne typen filmer forekommer oppmerksomheten på mockumentary-filmens omveltende natur i en nokså plutselig endring i kontrakt mellom avsender og tilskuer, hvor tilskueren på et visst punkt ( gjerne i etterkant av filmen) blir gjort oppmerksom på at den dokumentariske stilen i seg selv var en bløff. Dette skiller seg altså klart fra andre eksempler på parodi og dekonstruksjon hvor hele tiden dokumentar- og fiksjonskontrakt er åpenlyst for tilskueren. I bløffende mockumentary overlapper altså heller den påbegynte

---

<sup>33</sup> Denne filmen hjelpes imidlertid også frem i sin kritiske kommentar av en ekstremt subversiv innholds-tematikk (Se også kapittel 5).

dokumentarkontrakten, med en ikke forventet fiksjonskontrakt (Behrendt, 2006, s.19). Ut fra dette er det opp til tilskueren selv å forvalte opplevelsen: Mister tilskueren respekt for teksten i kraft av å «ha blitt lurt»? Eller benytter tilskueren den nye forståelsen hjulpet av den nye kontrakten til å få en ny bevissthet, eller lære noe nytt om teksten?

Fokus på innhold og form, og parodi og dekonstruksjon som katalysatorer for refleksivitet er altså ikke i like stor grad oppe til refleksjon gjennom hele spilletiden til en bløffende mockumentary. Slik sett er forholdet mellom tilskuer og film et anliggende som blir enda mer relevant til å begynne med i en analyse av en slik tekst. Først må det diskuteres hvordan tilskueren muligens oppfatter endring i kontrakt (tilskueren kan miste interesse, eller bli mer interessert?), deretter kan diskusjon om refleksivitet – tolkning og forståelse av filmens parodiske eller dekonstruerende virkemidler – finne sted. Dette avhenger også i høy grad av tilskuerens forkunnskap om filmen, i tillegg til hvilken motmakt og kompetanse den enkelte tilskuer har: Kjenner tilskueren til bløffen (eller, bokstavelig talt: dobbeltspillet) er potensialet til en lesning av filmen som en humoristisk parodi stor. Kjenner tilskueren ikke til dobbeltspillet, men blir bevisst det i en plutselig (uventet) kontraktendring, vil det tvinge seg frem en kognitiv refleksivitet katalysert av kontraktendringens overraskende og høyst dekonstruerende natur.

Derfor kan vi se at selv om denne typen mockumentary forholder seg til tilskueren på en litt annen måte enn de fleste andre eksempler mockumentary, så går det selvsagt også an å betrakte disse ut i fra forståelsen og skillet mellom parodi og dekonstruksjon. Vi ser også at bløffende mockumentary er mer enn noen annen type mockumentary nødt til å diskuteres i sammenheng med aspektet om tilskuerperspektiver<sup>34</sup>.

Mitt hovedeksempel for denne typen mockumentary vil være *Forgotten Silver* (Botes & Jackson, 1995). Som jeg vil vise til er dette et ekspositorisk eksempel. Hvis jeg imidlertid skal nevne noen eksempler på «observasjonell bløffende mockumentary» (i alle fall med et lignende kontraktsforhold) kan disse gjerne være «skrekk-mockumentary-filmer».

### «Skrekk-mockumentary»

«Skrekk-mockumentary» har åpenbare paralleller til skrekkfilmsjangeren. Eksempler som *Cloverfield* (Reeves, 2008), *Trolljegeren* (Øvredal, 2010), og *The Blair Witch Project* (Myrick & Sanchez, 1999) viser til tydelig innspillingsprosess, og i det hele tatt en estetikk som preges av samtidig observasjonell innspilling. I *Cloverfield* er dette i format av hjemmevideo, filmet

---

<sup>34</sup> Dette viser jeg også veldig tydelig til ved å referere til det viktigste eksempelet på *hoax mockumentary*, *Forgotten Silver* (Jackson, 1995), i gjennomgående grad i nettopp det tilskuerorienterte kapittelet (Kapittel 4).

på et digital-videokamera, mens i *Trolljegeren* er det et team av filmstudenter som følger trolljegeren selv. I all hovedsak er den største intensjonen ved dokumentarfilmstil og synlig prosess i disse filmene å øke intensiteten og autentisiteten i skrekkfilmsekvenser. Det reflekssive fokuset fremstår slik sett mer utilsiktet og uten spesielt kritisk kommentar. Likevel er det slik at, hvis man i lignende grad som i bløffende mockumentary befinner seg i en posisjon hvor man tror at innholdet er reelt innspilt råmateriale – at filmskaperne faktisk er i fare, at mytene og monstrene er ekte – så vil en lignende form for refleksiv bevissthetsøkning kunne finne sted når man blir oppmerksom fiksjonskontrakten. Det er faktisk en mulighet for dekonstruksjon av observasjonell modus, og omveltning av tilskueroppfatning. Samtidig skal vi huske at dette er noe mer søkt og usannsynlig enn hos «andre» bløffende mockumentary, fordi disse skrekkfilm-eksemplene som nevnt er så rike på overnaturlige myter og konvensjonell skrekkfilm-ikonografi. Målet er heller egenverdien ved skrekken – gjennom utdypet intensitet – ved å benytte og belyse observasjonell dokumentarfilmstil og -innspillingsprosess. Det er også på grunn av dette at begrepet i seg selv ikke får noen særlig plass i denne masteroppgaven: Den reflekssive argumentasjonen er som regel underordnet attraksjonsverdien ved skrekk-sjangeraspektet.

### **Hva med Satire-begrepet?**

Satire er i tillegg til de overnevnte prinsipielle kategoriene av mockumentary et viktig begrep som definitivt kan være i tilskuerens bevissthet ved lesning av en kritisk mockumentary-tekst. Satirebegrepet gjør det også naturlig med en sammenligning mot de prinsipielle kategoriene for øvrig. Slik sett ser jeg satire som en kritisk grad av parodi (all den tid jeg benytter parodi på innhold/tematikk). Juhasz og Lerner (2006), i sin tur, benytter begrepet om parodi litt annerledes og mer angående form, for å heller bruke satire på innhold. Slik jeg ser det så stiller de altså parodi og satire opp imot hverandre – i all hovedsak som motsetninger. I så fall viser de til et kritisk blikk på tematikker og et hovedsakelig humoristisk og mindre kritisk (parodisk) blikk på form (s.2). Dette blir motsatt min disposisjon hvor innhold parodieres og form dekonstrueres.

Selv om jeg har definert kritisk mockumentary til å være like relevant for parodi som for dekonstruksjon, ligger det implisitt i min diskusjon av parodi og dekonstruksjon at potensialet til kritisk refleksivitet er størst hos dekonstruerende mockumentary. Satire som et begrep, kan krysse over med bruken av begrepet kritikk: Satire handler i likhet med parodi om innholdet snarere enn form. Satire er altså i sin tur mer kritisk, og prøver nok på litt samme måte som dekonstruksjon (bare at angående innhold snarere enn form) å tvinge til større

ettertanke fra mottakeren. Slik sett kan vi altså si at satire skiller seg fra parodi ved å være mer kritisk, samtidig som satire ligner på parodi i kraft av at de to dekker det samme området (innhold: tematikk, aktualiteter, stereotypier). I tillegg, så skiller satire seg fra dekonstruksjon siden disse angår hvert sitt område (innhold mot form), på samme tid som de ligner hverandre i kraft av å ha en nokså lignende kritisk innstilling i retning av diskurs/materiale de kommenterer.

Selv om jeg sier at satire og dekonstruksjon på ett nivå skiller seg fra hverandre, er det for øvrig ikke slik at de ikke kan forekomme samtidig i samme filmeksempel. Det at de skiller seg fra hverandre i området av form/innhold-dualitet er jo nettopp det som åpner for at de kan forekomme samtidig. En mockumentary kan slik sett ha potensialet til å satirisere sitt innhold, og dekonstruere sin form. *Man Bites Dog* er igjen et godt eksempel på akkurat dette (se kapittel 5 for analyse og referat fra filmen).

### **2.2.3. Ingen definitiv sjanger, ingen kanonisering**

Lipkin et al. (2006) poengterer at hybridtekster helst ikke burde bli forstått som kanonisert. Det vil si, det å konstruere en kanon bestående av tekster for hver av de gjeldende hybridformatene ville vært misvisende. Dette er fordi at en fastspikret kanon igjen er med å anta tydelige og fullstendig uavhengige og uproblematiske sjangre. Det blir altså feil å foreslå at disse hybridformatene er sjangre på den måten, siden tekstene vi gjerne betrakter innenfor disse formatene over tid vil kunne endre seg i takt med tiden (s.14), og ikke minst fordi forståelsen av tekstene er høyst avhengig av tilskuerens persepsjon. Disse hybridtekstene kan også flyte over i hverandre. Sånn sett er Lipkin et al. (2006) inne på at det egentlig ikke er så alt for faste rammer for hybridformatene seg imellom heller.

En viss kanonisering kan vi kanskje likevel (indirekte) spore, når mange spesifikke mockumentary-eksempler gjerne er diskutert nøye i andre beskrivende teoretiseringer av mockumentary. Slik sett kan de mest typiske eksemplene i grunnen fremstå som en kanonisert samling av beskrivende tekster. Derfor vil det kunne bli interessant å diskutere posisjonen til



noen slike «typiske eksempler»<sup>35</sup>, men også å diskutere inn andre, mindre åpenbare tekster<sup>36</sup> i henhold til definerte hovedprinsipper ved mockumentary.

Craig Hight støtter Lipkin et al. (2006) sin disposisjon i å ikke definere mockumentary som en sjanger når han poengterer i *Television Mockumentary* (2010) at mockumentary burde bli forstått som en diskurs, nærmest et virkemiddel, som går på tvers av diverse medieuttrykk. Han refererer til mockumentary-strategier i radio, tv, film, kortfilm, internett, o.l. (s.44-69). Kort sagt handler det her om å benytte gitt medium for så å refleksivt kommentere det på et vis, dog med forskjellige strategier avhengig av medium:

«(...) employing different textual strategies and often exhibiting distinct patterns in thematics within key fictional genres. Mockumentary discourse has proven malleable enough to be applied over a broad range of media forms, involving mimicking production practices associated with reality-based media or simply simulating their aesthetics with varying degrees of skill and subtlety» (Hight, 2010, s.44)

Når vi kan forstå et slikt bredt omfang av medieformater tolket i en mockumentary-diskurs, må det presiseres at jeg benytter begrepet om mockumentary-*film* spesifikt i senere analyseeksempler. Begrepet mockumentary og «fake documentary» er tross alt mest benyttet om film-eksempler også i andre teoretiske arbeider jeg refererer til i denne oppgaven.

---

<sup>35</sup> *This is Spinal Tap* (Reiner, 1984) er kanskje nevnt flest steder som hovedeksempel, og som populariserende for mockumentary-begrepet. *Zelig* (Allen, 1983), *Man Bites Dog* (Belvaux, Bonzel, Poelvoorde, 1992), *David Holzman's Diary* (McBride, 1967), *Forgotten Silver* (Botes & Jackson, 1995), Christopher Guests mockumentary-trilogi m.fl. kan nevnes som typiske eksempler da de også stadig har dukket opp i teori-diskusjoner om mockumentary – Disse har blant annet viktig plass hos både Roscoe & Hight (2001) og Rhodes & Springer (2006). Begge disse er bok-lengde teorier om mockumentary spesielt, og hybridformater generelt.

<sup>36</sup> Disse kan være kontroversielle på mange måter. Kanskje de kan oppfattes kun som fiksjon, eller kanskje til og med kun som dokumentarfilm (se for eksempel diskusjonen om *Radiant City* (Brown & Burns, 2006) i kapittel 5. Eller noen av disse eksemplene kan ha blitt stemplet forvirrende nok som en av-art, eller synonym på mockumentary. Eksempler på dette kan være begreper som «pseudo documentary» eller «fake documentary» (Juhasz & Lerner, 2006 – Se Jesse Lerner (s.67-76) og Steven Andersons (s.76-89) artikler om filmen *Ruins* (Lerner, 1999) som en «fake documentary»).



### 3. Refleksivitet

«For a long time, it was taken for granted that documentaries could talk about anything in the world except themselves» (Nichols, 2010, s.17). Dette poengterer Nichols når han sikter til tiden før man snakket om refleksiv representasjonsmodus. Senere følger han dette opp ved å snakke om kvalitetene til den refleksive modus<sup>37</sup>. Nå vet vi at dokumentarfilmer også kan snakke om seg selv, om sine egne kunstgrep og konvensjoner, og dermed også hvor viktig denne forståelsen kan være: «Instead of *seeing through* documentaries to the world beyond them, reflexive documentaries ask us to *see documentary* for what it is: a construct or representation» (Nichols, 2010, s.194). Med et slikt refleksivt fokus kan tilskueren hjelpes til å reflektere over selve representasjonen til forskjellige dokumentarfilmmodi. Tilsynelatende selvfølgelig («it goes without saying») aspekter ved dokumentarfilm som den ekspositoriske fortellerstemmen, den interaktive intervju situasjonen, og kameraets observasjonelle fokus kan dermed i større grad bli stilt spørsmål ved. I stedet for at de ikke blir diskutert i det hele tatt, kan konvensjoner og kunstgrep som disse bli mer «synlige» som aspekter brukt for å skape en representasjon – en konstruksjon. Dette fungerer selvsagt på forskjellig måte for alle varierende former for uttrykk og representasjonsmodi som inngår under beskrivelsen «dokumentarfilm».

Refleksivitet kan med andre ord tilby en mer bevisst forståelse av «usynlige» virkemidler som, for eksempel, blir brukt i representasjoner som umiddelbart fremstår som presise fremstillinger av virkeligheten. Nichols er inne på dette allerede i 1991 i *Representing Reality*, hvor han introduserer den refleksive dokumentarfilmmodusen ved å fokusere på den som tvilende til mulighetene for kommunikasjon de andre modiene tar for gitt. Følgelig er målet til den refleksive modus å tilby tilskueren økt bevissthet om teksten, og økt bevissthet angående forholdet til innholdet teksten representerer (Nichols, 1991, s.60). Gjennom et refleksivt prosjekt kan det være nyttig å bli bevisst hvordan representasjonen er konstruert (med konvensjoner og grep som danner argumentasjonen). Deretter kan tilskueren – i lys av både blikk på konstruert representasjon (Nichols: *see documentary* for what it is), og med blikk på verdien og lærdommen i innholdet og tematikken (Nichols: *seeing through* documentaries) – se verdien i det bestemte dokumentarfilmuttrykket i kraft av denne helheten.

Det er ikke bare i sammenheng med dokumentarfilm at refleksivitetsbegrepet er nyttig. Mitt viktigste kjennetegn for det overordnede begrepet mockumentary er nemlig at de forenes

---

<sup>37</sup> Refleksiv dokumentarfilm: at den reflekterer og kommenterer på egen bruk av form og kunstgrep i å konstruere en representasjon, og dermed retter fokus i retning selve dokumentarfilmprosjektet (Nichols, 2010, s.151).

ved å besitte refleksivitet<sup>38</sup>. Denne refleksiviteten kan likevel angå vidt forskjellige representasjoner og tematikker, samtidig som den også kan forekomme i varierende kritisk grad. Dette er Roscoe og Hight inne på når de nevner i sin konklusjon at mockumentary er best forstått som en diskurs heller enn en sjanger, fordi mockumentary er nødt til å forholde seg til stadig skiftende uttrykk og representasjoner innenfor dokumentarfilm (Roscoe & Hight, 2001, s.183). Dette støtter også opp om den avsluttende diskusjonen i kapittel 2 om mockumentary som uavhengig av konvensjonell sjangerkategorisering. I forlengelsen av dette kan vi si at refleksiviteten og følgende kommentarer og kritiske blikk på dokumentarfilmuttrykket er et hovedpoeng ved mockumentary. Fetveit støtter også dette. Han poengterer at mockumentary bedre leses som *sjangerkritikk* (av dokumentarfilm) enn en sjanger i seg selv. Dette er spesielt fordi sjangerkonvensjoner ville begrenset mockumentary, igjen fordi mockumentary-filmens slagkraft ligger i dens evne til «surprise attacks», uavhengig av konvensjoner. Derfor ville overraskelsesmomentet blitt avstumpet om mockumentary var en strengt etablert «sjanger» (Fetveit, 2003, s.201-202).

Refleksivitet kan angå forskjellige grunnleggende områder hos diskursen den kommenterer (som jeg utdyper ved å se på form og innhold). Samtidig kan refleksivitet oppstå, eller forstås på forskjellige måter: Her vil jeg vise til to forskjellige måter å forstå refleksivitet på, *konkret og kognitiv refleksivitet* (3.4.). Det er også viktig å huske at refleksivitet kan være mer eller mindre bevisst plassert fra avsenderen. Kritikken man kan lese ut i fra refleksiviteten, kan antageligvis variere ut i fra hvilken grad av bevissthet avsender har med å prøve å skape en refleksiv forståelse hos tilskueren. Altså avhenger den refleksive argumentasjonen av i hvilken grad et refleksivt fokus er tilsiktet til å begynne med.

### **3.1. Refleksivitet i sjangerfilm**

La det også være klart at refleksivitet ikke er eksklusivt for mockumentary eller refleksive dokumentarfilmer. Refleksivitet kan diskuteres interessant i andre sammenhenger også. Slik som fiksjon og sjangerfilm, noe som også har relevans for denne oppgaven. Det finnes flere eksempler på dekonstruksjoner som fører til refleksiv bevissthet om bestemte sjangre, og deres konvensjoner. I *Scream* (Craven, 1996) er det skrekkfilmkonvensjoner som er i diskusjon. Filmen preges i stor grad av at flere av karakterene har et veldig bevisst forhold til skrekkfilmer (scary movies). Motivasjonene til drapene som finner sted i filmen virker i stor grad springe ut

---

<sup>38</sup> For å presisere: Hvis det er slik at en lesning av refleksivitet hjelper oss å fatte noen varierende usynlige strategier ved å konstruere en representasjon, og over tid hjelper oss å ha større motmakt ovenfor diverse «presentasjoner», så vil jeg organisere de aller fleste mockumentary-filmer etter dette formålet.

av en overdreven fascinasjon for skrekkfilmer. Samtidig er skrekkfilmer et gjennomgående konkret tema: Både på den måten at karakterene snakker om og ser på skrekkfilmer, men enda mer interessant med tanke på at de diskuterer skrekkfilmkonvensjoner og klisjeer på en slik måte at velkjente fiksjonsgrep i skrekkfilmer er med å forklare forventningene til det neste som skal skje.

I *Scream* og for øvrig også i *Scream 2* (Craven, 1997) er karakterene sånn sett veldig klar over deres rolle i filmen og selve fiksjonen blir synlig i kraft av den konkrete refleksiviteten. Den konkrete refleksiviteten handler altså om hvordan filmen fokuserer på generelle sjangerkonvensjoner og hvordan den refererer til andre skrekkfilmer – og følgelig hvordan alt dette fører til en opprømsing av «regler» for å overleve en skrekkfilm. Slik jeg ser det har disse filmene stort potensiale til en *kognitiv refleksivitet* hos den aktive tilskueren. Dette er nettopp fordi mange konvensjoner og grep blir gjort så tydelig at tilskueren selv må være med å skape en ny forståelse av filmen spesielt (og sjangeruttrykket generelt). Hvis det er slik at filmen har et stort potensiale til refleksjoner og en ny bevissthet hos seeren, argumenterer jeg også for at den har en utstrakt bruk av dekonstruerende midler. Jeg argumenterer altså for at dekonstruksjonen også kan være påfallende og virkningsfull for refleksiviteten i en fiksjonssjanger som skrekkfilm. Selv om begrepene refleksivitet, parodi eller dekonstruksjon er noe jeg i denne sammenheng knytter til diskusjonen av mockumentary, kan de også sees i sammenheng med andre sjangre og formater.

Andre eksempler på sjangerfilm og fiksjon som dekonstruerer i en slik grad at refleksivitet blir et viktig poeng er *22 Jump Street* (Lord & Miller, 2014) og *The Holy Mountain* (Jodorowski, 1973). *22 Jump Street* (oppfølgeren til *21 Jump Street* (Lord & Miller, 2012)) gjør et ganske klart poeng ved å fokusere på hvordan oppfølgere ser ut. Dette gjelder spesielt innenfor komediesjangeren. Refleksiviteten angår hvordan komedieoppfølgere normalt sett fungerer, og hvordan det er forventet å møte publikums konvensjonelt-påvirkede forforståelse av en oppfølger. Dette blir gjort glassklart hvis vi ser sitatet fra deputy chief Hardy (Nick Offerman): «Do the same thing as last time. Exactly the same thing». Ved å ha et slikt refleksivt fokus på hvordan komedieoppfølgere vanligvis er og sånn sett «skal være», så blir faktisk *22 Jump Street* helt *ulik* alle andre (ikke-refleksive) komedieoppfølgere.

*The Holy Mountain* er et eksempel hvor refleksiviteten er med å gjøre tilskueren bevisst (som en påminnelse) på at det er fiksjon man ser på. Fokuset i retning av filmens form og dens fiktive egenart skjer i ett eneste avgjørende øyeblikk. Dette er helt til slutt i filmen, når alle de surrealistiske trekkene som preger filmen plutselig blir «forklart» ved at det er fiksjon: Alejandro Jodorowski zoomer kamera ut fra den avgjørende scenen på toppen av fjellet, og

viser oss selve produksjonen helt konkret – lydmann, kameramenn, kulisser og lignende. Han sier selv, i rollen som «Alkymisten», men antageligvis i stor grad også som seg selv: «We began in a fairytale and we came to life, but is this life reality? No. It is a film. Zoom back camera». Her ser vi at refleksiviteten oppstår i ett bestemt øyeblikk, uten at vi noen gang tidligere i løpet av filmen har kunnet spore noen refleksivitet. Det er altså ikke slik at en film må ha en viss andel refleksivitet over tid for at den skal ha noe potensiale til kritisk refleksjon hos tilskueren – dette kan også forekomme plutselig. Når man først har én kontrakt, og ganske fort og uten forvarsel bytter den med en annen er man så å si tvunget til å reflektere på nytt. (Behrendt, 2006, s.20).

Reelle forventninger til sjanger og innhold blir bygget opp for å bli bygget ned, og dette er noe mockumentary ganske ofte kan gjøre bruk av. Da tenker jeg spesielt på bløffende mockumentary (som introdusert i kapittel 2). En slik drastisk endring i kontrakt som i *The Holy Mountain*, og i mange mockumentary-filmer som opererer på samme vis, tilbyr en spennende måte å prøve å få tilskueren til å tenke refleksivt. Dette utdypes videre i det tilskuerorienterte kapittel 4 om bløffende mockumentary.

Med et blick på de nevnte fiksjonsfilmene ser vi at refleksivitet kan gjøre oss bevisst nokså usynlige konvensjoner innenfor de fleste innarbeida generelle sjangeruttrykk eller representasjonsformater. Den store forskjellen på eksemplene av sjangerfilmer, og mockumentary generelt, er at mockumentary arbeider i det nokså udefinerte landskapet mellom dokumentar og fiksjon. Mockumentary-filmen sikter på å kommentere dokumentarfilmdiskursen generelt og eventuelt dens representasjonsmodus. Slik sett kan vi kalle mockumentary-filmen *refleksiv* – den reflekterer hovedsakelig på noe annet enn seg selv ved å låne og etter-herme noen aspekter hentet fra diskursen (dokumentarfilm) den kommenterer (Rhodes & Springer, 2006, s.4). Fiksjon-sjangerfilmen, på den andre siden, sikter på å kommentere uttrykket den selv besitter, altså fiksjonen. Derfor kan vi kalle denne *selv-refleksiv* i større grad – den kommenterer og reflekterer seg selv.

### **3.2. Refleksiv dokumentarfilm – utpreget *selv-refleksiv***

Mockumentary og refleksiv dokumentarfilm er nært beslektet, de utgjør samme funksjon (refleksivitet på dokumentarfilm), men på forskjellig vis. Enkelt forklart er dette forskjellen på det refleksive og det selv-refleksive. En refleksiv dokumentarfilm vil rette oppmerksomhet mot dokumentarfilmkonvensjoner for å helt konkret snakke om seg selv (Nichols, 2010 s.151). Dziga Vertovs *Mannen med filmkameraet* (1929, Dziga Vertov) er et eksempel på dette. Spesielt med tanke på hvordan tekstplakatene i starten av filmen, som på mange måter forklarer

filmens og Vertovs visjon, gjør at tilskueren er nødt til å reflektere i svært aktiv grad. Dette kommer i tillegg til filmens konkrete fokus på kameraet og kameralinsen i diverse innstillinger.

Michael Moores dokumentarfilmer er også interessante å se på som refleksive. Moore bruker ofte en slik fremtoning og provokativ retorikk i sine filmer at det kan fremstå overtydelig uten nyanser, derfor blir det igjen tilskueren som må reflektere selv, og stille spørsmål ved Moores fremtoning. Slik jeg ser det, så konstruerer han opp en politisk retorikk i filmene sine (*Roger and Me* (1989), *Fahrenheit 9/11* (2004)), for at tilskueren skal bli bevisst retorikken i seg selv snarere enn å ukritisk følge all hans argumentasjon. Michael Moore synliggjør det retoriske virkemidlet ved å skape et argument, og tilskueren inviteres til å reflektere over det. Bjørn Sørenssen diskuterer selv Michael Moores populære politiske provokasjon som reflektiv dokumentarfilm (Sørenssen, 2007, s.272-280). Her fokuseres det på hvordan Moore gjerne benytter seg av strategier fra alle de forskjellige dokumentarfilmmodiene for å danne et argument. Bruk av ekspositorisk forenkling og montasje som satirisk virkemiddel er noen grep som er med på å skape Moores distinkte, provoserende og tilsynelatende unyanserte uttrykk. Mye av anmelder-kritikken av *Roger and Me* gikk nettopp på det at det virket som Moore fremmet en naiv forestilling om å fremme en absolutt sannhet (Sørenssen, 2007, s.274). Jeg ser for øvrig på denne naive forestillingen som et grep hvor Moore ønsker å bli forstått som unyansert, slik at tilskueren selv må stå for andre nyanser.

Selv om det ikke er like konkret som et refleksivt fokus på produksjonsprosess, så mener jeg likevel at Moore opererer på en implisitt selv-refleksiv måte: I tillegg til belyst tematikk, burde tilskuerens refleksjoner i stor grad angå filmens og Moores retorikk. Så lenge Moore belyser virkemidlet retorikk i dokumentarfilm – ved å sette dette på spissen i egne dokumentarfilmer – fungerer altså dette på en selv-refleksiv måte.

Filmer vi kan generalisere inn i begrepet om reflektiv dokumentarfilm skaper først refleksivitet i retning av egen evne til representasjon før de senere har potensiale til å la tilskueren trekke refleksjonene over til å angå mer enn bare den ene dokumentarfilmen. På denne måten krever tradisjonelle refleksive dokumentarfilmer mye av tilskueren – med kritisk refleksivitet i retning av både den gjeldende filmen, og gjerne deretter lignende uttrykk. Dette skjer fordi refleksive dokumentarfilmer først «gjør narr av» eller bruker seg selv som eksempel.

En mockumentary derimot, bruker ikke seg selv som eksempel på denne måten. Mockumentary-filmen trenger ikke være selv-reflekterende før den kommenterer et annet format. Altså, stiller ikke mockumentary spørsmål ved egen representasjon på samme måte som reflektiv dokumentarfilm gjør. Dette fordi mockumentary i utgangspunktet ikke er interessert i å kommentere problemer ved egen representasjonsmodus. I stedet hopper de fleste

mockumentary-filmer rett til en kommentar av ekstern diskurs<sup>39</sup>. I det hele tatt ser vi det at mockumentary-filmen ikke er bundet av de samme *selv*-refleksive premissene refleksiv dokumentarfilm er bundet av. Mockumentary-filmens avstand fra selv-refleksivitet vil bli eksemplifisert implisitt i mine analyseeksempler i kapittel 5, og avslutningsvis diskutert som en begrensning ved dens idealistiske refleksive formål i kapittel 6.

### 3.3. Mockumentary-refleksivitet

#### 3.3.1. Filmen: Konkret refleksivitet

Her vil jeg ytterligere presisere min bruk og forståelse av begrepet refleksivitet. Slik jeg benytter dette begrepet, så eksisterer refleksiviteten i to forskjellige, men avhengige former. Den første formen er filmens konkrete refleksivitet. Konkret refleksivitet kan gjenkjennes ved at filmen i seg selv gjør et eller annet poeng i å fokusere på deler av filmproduksjon, eller ved å fokusere på visse filmatiske virkemidler som vanligvis ligger til grunn for å konstruere opp en konvensjonell sjanger eller representasjon. Eksempler på dette kan være: Å med vilje gjøre kamerateam eller deler av produksjonen synlig i *mise-en-scene* (*Man Bites Dog* (Belvaux, Bonzel & Poelvoorde, 1992)); la karakterer i filmen diskutere forventede stilistiske og narrative konvensjoner før og i mens de forløper (*Scream*, *Scream 2*, *22 Jump Street*); å benytte seg av en bestemt filmstil eller form for representasjonsmodus for så å harselere, kommentere, eller gjøre narr av den ved ironisk eller overdrevet innhold<sup>40</sup> (*Zelig* (Allen, 1983), *Forgotten Silver* (Botes & Jackson, 1995), *A Sense of History* (Leigh, 1992)); som et siste eksempel kan tradisjonell intertekstualitet også forstås som konkret refleksivitet<sup>41</sup> – denne typen intertekstuell referanse kan imidlertid også forekomme helt uten bruk av refleksivt omveltende virkemidler (satire, parodi, dekonstruksjon o.l.).

Denne konkrete refleksiviteten (filmens) er helt avgjørende som en katalysator for tilskuerens aktive og kognitive refleksivitet (tilskuerens) – som er den andre formen. Uten filmen ville ikke tilskueren kunne reflektert over de problematiske aspektene som stilles til skue, og uten tilskueren ville ikke filmen hatt noen mulighet eller evne til påvirkningskraft eller argumentasjon i det hele tatt. Samtidig, hvis vi ser på hvordan Bill Nichols deler inn og

---

<sup>39</sup> Eksempelvis dokumentarfilmformatet generelt, eller kanskje noen spesifikke representasjonsmodi. På parodiske nivåer handler dette kanskje mer om belyst tematikk heller enn hvilke formative aspekter.

<sup>40</sup> Denne formen for konkret refleksivitet er noe mer indirekte – og kjennetegnet, som vi skal se, spesielt ekspositoriske eksempler.

<sup>41</sup> Filmen *Hot Fuzz* (Wright, 2006) refererer til *Bad Boys 2* (Bay, 2003) ved ganske enkelt å vise klipp fra den, og ved at karakterer i filmen snakker om den – før filmen senere gjør et poeng av å parodierte noen av actionsjangerkonvensjonene i mye mer grundig grad.



kategoriserer begrepet om «refleksive strategier», så ser vi at han poengterer at den refleksive bevisstheten (kognitiv) som kan oppstå hos tilskueren (det Nichols kaller: *politisk refleksivitet*) ikke trenger å være avhengig av den konkrete refleksiviteten filmen besitter (det Nichols kaller: *formal refleksivitet*) (Nichols, 1991, s.69).

Slik jeg ser det, mener Nichols at den politiske refleksiviteten kan oppstå uavhengig av formal refleksivitet. Dette kan muligens stemme for eksemplene han bruker, som stort sett er forskjellige uttrykk av dokumentarfilm som i varierende grad kan sies å inneha refleksivitet (konkret), eller oppfordre til refleksjon (kognitiv refleksivitet). Michael Moores *Roger and Me* kan, som nevnt, fungere som et eksempel på en film med politisk refleksivitet. Dette er også en refleksivitet som ikke nødvendigvis fremstår som avhengig av en formal refleksivitet til å begynne med. Nichols deler den formale refleksiviteten inn i fem underkategorier, hvor en mer åpenbar kategori er den *stilistiske*, mens en mer implisitt er den *dekonstruktive* (Nichols, 1991, s.69-73). Den stilistiske refleksiviteten kan kjennetegnes ved noen konkrete fokus på egen stil og produksjon, mens den dekonstruktive i større grad sies å angå struktur med et sikte på: «the main effect is one of a heightened awareness of what had previously seemed natural or had been taken for granted» (Nichols, 1991, s.72). I *Roger and Me* er det som kan spores av formal refleksivitet av den mer implisitte *dekonstruktive* varianten, fordi det er ikke stilen Moore er ute etter å konstruere ned, det er tilskuerens forhold til aspekter ved innholdet og tematikken. Moores retorikk er i seg selv et bevis på en mer implisitt dekonstruktiv formal refleksivitet, som er så lite konkret at den politiske refleksiviteten i sin tur kan virke å oppstå uavhengig av noen form for formal refleksivitet.

Likevel, som avsnittet over prøver å argumentere frem, så ligger det en implisitt formal refleksivitet til grunn (som Nichols kaller den dekonstruktive) som en katalysator for den politiske refleksiviteten i *Roger and Me*. Derfor er den, tross alt, ikke helt uavhengig av den formale refleksiviteten likevel. Dessuten, i diskusjonen av *Roger and Me* må vi heller ikke glemme noen glimt av en mer åpenbar konkret refleksivitet som for eksempel at Moore opplyser tydelig filmens narrative mål: å komme i kontakt med Roger Smith (øverste direktør i General Motors) (Sørensen, 2007, s.272). Som en følge av dette blir alle de mislykkede forsøkene på å få et intervju, hvor Moore i sin synlige performative rolle som filmregissør stadig blir avvist, et fokus på filmens prosess. Dette har imidlertid ikke like mye et selvstyrende mål om å vise frem dokumentarfilm-produksjonsprosess, som det har som mål å skissere hvor utilgjengelig og vanskelig en maktperson kan være i en problematisk situasjon.

Hvis vi spisser todelingen av konkret (*formal*) og kognitiv (*politisk*) refleksivitet til å angå mockumentary, mener jeg i alle fall at de må henge sammen. Dette er fordi at

mockumentary, i kraft av deres grunnleggende definisjon: dokumentarisk form og fiktivt innhold (Rhodes & Springer, 2006, s.4), til enhver tid reflekterer dokumentarfilmstil på dette nivået av konkret refleksivitet.

Poenget mitt med å trekke frem disse to formene for refleksivitet er for å gjøre det helt klart at når jeg benytter begrepet *refleksivitet* så snakker jeg enten om det filmen i seg selv prøver å reflektere, eller hvordan den tenkte tilskueren vil kunne føre frem en refleksiv tankegang i lys av filmens refleksivitet<sup>42</sup>. Nichols skisserer også at disse to formene for refleksivitet kan henge sammen: «Each type of formal reflexivity may have a political effect. It depends on how it works on a given viewer or audience» (Nichols, 1991, s.69).

Til syvende og sist er dette to sider av samme sak: En mockumentary har uansett en eller annen form for konkret refleksivitet i retning av dokumentarfilm, men denne blir først interessant når den kobles sammen med tilskuerens behandling og forståelse av dette forholdet – altså tilskuerens kognitive refleksivitet. Så hvis det virker forvirrende at en mockumentary – *en film* – kan ha refleksivitet, på samme tid som en tilskuer – *en person* – kan «utøve refleksivitet»<sup>43</sup>, så må jeg presisere at denne dualiteten i refleksivitet allerede er en intensjon i min benyttelse av begrepet.

En annen presisering er at tilskueren på ingen måte er nødt til å forvalte den konkrete refleksiviteten om til en kognitiv refleksivitet. Dette avhenger av hvor aktiv tilskueren selv er i persepsjonen av filmen, samtidig som det avhenger av om filmens konkrete refleksivitet har et høyt potensiale til å oppfordre tilskueren til egen kritisk refleksjon: Hvis filmen kun tilbyr noen enkle referanser eller noen uproblematiske parodieringer av en diskurs, trenger ikke den konkrete refleksiviteten bli prosessert til kognitiv refleksivitet. Slik sett kan konkret refleksivitet stå alene som en nokså uproblematisk attraksjon eller raritet. Den konkrete refleksiviteten kan også fremstå totalt usynlig for en eventuell uoppmerksom tilskuer.

### 3.3.2. Tilskueren: Kognitiv refleksivitet

Denne refleksiviteten, som er tydelig avhengig av tilskuerens oppfatning av filmens argumentasjon, kan belyses ved hjelp av et sitat:

«Reflexive texts such as *The Thin Blue Line* (1987) and *Roger & Me* (1989) make use of parody, irony and satire to raise questions for the audience concerning the taken-for-grantedness of documentary's claim to truth» (Roscoe & Hight, 2001 s.32).

---

<sup>42</sup> Altså, en to-delning med fokus på *filmens* refleksivitet på den ene siden, og *tilskuerens* refleksivitet på den andre.

<sup>43</sup> Tilskueren kan utøve refleksjoner angående det området filmens refleksivitet oppmuntrer til bevissthet om.

Hvis filmen stiller spørsmål, eller fremstiller problematikken på en slik måte at tilskueren selv må være med å fullføre argumentasjonen, har refleksiviteten potensiale til å være på sitt mest virkningsfulle<sup>44</sup>. I henhold til sitatet ovenfor angår refleksiviteten i hvilken grad tilskueren kan bli bevisst på dokumentarfilmers generelle sannhetspåstand. Mordet i *The Thin Blue Line* blir fremstilt gjennom rekonstruksjoner på forskjellige måter – på denne måten foreslår ikke filmskaperen direkte hva som er sannheten, men han overlater til tilskueren å selv reflektere over dette. Den refleksive dokumentarfilmen benytter seg av mange av de samme konvensjonene hos andre dokumentarfilmmodi, men den gjør dette for å kunne kommentere de samme konvensjonene. Og dermed kaste lys over hvordan disse konvensjonene i bunn og grunn «bare» er kunstgrep som blir tatt i bruk for å konstruere opp en representasjon av sannhet eller virkelighet (Roscoe & Hight, 2001, s.32).

Vi må huske at tilskuerens refleksjoner (kognitiv refleksivitet) er avhengig av kjennskap til konvensjoner og virkemidler. Dersom teksten kommenterer en bestemt diskurs ved bruk av en nokså ufarlig og utydelig parodi, vil den antageligvis kun ha påvirkningskraft hos de som allerede kjenner til, eller er interessert i diskursen eller tematikken. På den andre siden, hvis teksten kommenterer i retning av en diskurs på en mye mer tydelig og form-dekonstruerende måte, vil den kognitive refleksiviteten kunne bringes frem hos et større antall tilskuere. Slik sett ser vi i noen tekster at tilskuerens refleksive bevissthet i retning av den diskuterte diskursen kan være formålet (dekonstruksjonens egenverdi), mens i andre tekster kan dette være sekundært til et annet formål (som for eksempel parodiens komiske egenverdi).

Generelt sett kan «refleksivitet» forstås på et bredt spekter av måter: Konkret eller kognitiv, angående form og/eller innhold, med forskjellig kontinuitet, og med varierende kritisk innstilling. Alle disse variasjonene vil redegjøres for og diskuteres ytterligere utover i denne masteroppgaven.

---

<sup>44</sup> Her tenker jeg at det er virkningsfullt på en slik måte at tilskueren lærer noe, eller får en ny forståelse av den diskursen den originale teksten refleksivt kommenterer.



## 4. Tilskuerposisjoner

En presisering fra forrige kapittel er: Selv om vi kan argumentere for at alle mockumentary-filmer har konkret refleksivitet, så er det opp til tilskueren å forvalte dette. Det vil altså si, kognitiv refleksivitet avhenger til syvende og sist tilskuerens forståelse. På samme måte som filmens bruk av kritiske parodiske eller dekonstruerende midler er viktig for å katalysere kognitiv refleksivitet, må også tilskuerens kompetanse og forforståelse<sup>45</sup> i møte med teksten tas i betraktning for å kunne diskutere påvirkning på publikum. Tilskuerens kompetanse (sjanger-, form-, medie-kompetanse) er helt avgjørende for å spore muligheter til varierende persepsjon av en tekst.

«Forståelse tager udgangspunkt i læserens situation, og denne situation er i en vis forstand omkranset af en horisont» (Kjørup, 2012, s.76). Ut i fra varierende fortolkningshorisont, igjen farget av «leserens situasjon» (leserens kulturelle ballast), vil jeg gjøre bruk av forskjellige tilskuerposisjoner. Forskjellen på en snevrere og en bredere fortolkningshorisont er mest hensiktsmessig her. I dette forholdet representerer den snevre horisonten en mindre bevissthet om tekster og formater – og følgelig lavere kunnskap og kompetanse: Forforståelsen til teksten er knyttet til færre bevisste forventninger og fordommer om tekstens form eller representasjonsmodus. Det er imidlertid slik at denne snevre horisonten (lav kompetanse) kan utvides. I dette kapitlet skal vi se at et mulig formål hos noen refleksive mockumentary-tekster nettopp kan være det å prøve å utvide tilskuerens fortolkningshorisont fra en mindre form-bevisst forståelse til en mer form-bevisst forståelse, og dermed høyere kompetanse og motmakt (se også kapittel 6).

Møtet mellom tekst og mottaker er også spesielt interessant hva angår mockumentary når vi tar i betraktning muligheten til å inngå flere overlappende kontrakter. Ytterst forenklet kan vi forstå en mockumentary med bestanddeler fra to forskjellige kontrakter (som også nevnt i det andre kapittelets gjennomgang av bløffende mockumentary): Dokumentarkontrakten og fiksjonskontrakten. Kontraktenes prinsipper og deres samhandling kan forstås som en oversettelse fra Poul Behrendts litteraturteori om sakprosa-kontrakt som møter (og etter hvert overlapper) fiksjonskontrakt, slik han presenterer dette i *Dobbeltkontrakten* (Behrendt, 2006, s.19).

I redegjørelsen for forskjellige typer mockumentary i kapittel 2 kom jeg frem til et overordnet skille mellom parodisk og dekonstruerende mockumentary. Siden begge disse

---

<sup>45</sup> Fra hermeneutisk tradisjon: enhver forståelse har utgangspunkt i en tidligere forståelse (Kjørup, 2012, s.75).

kategoribegrepene vanligvis tilrettelegger for både fiksjon- og dokumentarkontrakt i tekst-mottaker-forholdet, vil det være naturlig å gi disse oppmerksomhet i sammenheng med tilskuerfokus. Likevel, er det en annen type mockumentary – *Hoax* (bløffende) mockumentary – som melder seg å være mest interessant i dette henseende. Som påpekt i kapittel 2 vil nemlig tilskuerens forhold til kontraktene være annerledes i bløffende mockumentary: Den ene kontrakten (dokumentar) vil være grunnlaget – det er denne kontrakten tilskuer inngår i første møte med teksten. Mens den andre (fiksjon) vil være skjult. Deretter forekommer en (potensielt radikal) endring i persepsjon når fiksjonskontrakten plutselig tvinger seg frem (Behrendt, 2006, s.20). Etter denne omveltningen må tilskuer inngå en ny og «uventet» kontrakt<sup>46</sup>.

Når prinsipielle kontrakter som er med å skape nokså spesifikke forventninger kan brytes, eller i alle fall endres på en slik måte at kontrakten blir ufullstendig med mindre tilskuer inngår en ny kontrakt for å forstå helheten, er det også forståelig at noen tilskuere kan føle seg lurt av et slikt forhold (en slik bløff). Samtidig burde det også være åpenhet for at det å plutselig måtte inngå en ny kontrakt<sup>47</sup> gir gode muligheter til å oppmuntre tilskueren til å gjøre en kritisk og selv-bevisst granskning av egen persepsjon. Dette har å gjøre med at en slik kontraktsendring kan ha en veldig dekonstruerende og omveltende effekt, som i sin tur gjerne kan oppfordre mottaker til å reflektere rundt sin egen (mer eller mindre) konvensjonelle lesning. Alt dette vil jeg utdype i den følgende diskusjonen av tilskuerreaksjoner i *Forgotten Silver* (Botes & Jackson, 1995).

#### **4.1. *Forgotten Silver* (1995)**

*Forgotten Silver* ble sendt for første gang på lineær newzealandsk TV (Television New Zealand) den 8. november 1995 (Roscoe & Hight, 2001, s.145). Den handler om den glemte og inntil nylig uoppdagede filmskaperen Colin McKenzie. I en biografisk-ekspositorisk dokumentarfilmstil, med tung bruk av intervjuer og fabrikkert arkivklipp har filmfremstillingen av fiktive McKenzie på overflaten en svært overbevisende autentisitet over seg. Jaimie Baron snakker om hvordan «arkiv-effekten» kan være med å utdype troverdigheten til et filmatisk uttrykk. Selv om vi vet at arkivklipp *kan* bli fabrikkert, har tilskueren likevel: «(a) desire to believe in the authenticity and evidentiary authority of the archival documents» (Baron, 2014, s.12). Argumentet om arkivklipp benyttet i film er at påvirkningen går begge veier. På den ene

---

<sup>46</sup> Dette er med tanke på det dokumentariske anslaget. Slik sett kan vi altså si at fiksjonskontrakten er «uventet». Resultatet er slik sett at hybridiseringen (om vi kan snakke om en «hybridkontrakt» i bløffende mockumentary) kan fremstå overraskende for tilskueren.

<sup>47</sup> «Ny kontrakt»: en kontrakt som alltid er der fra avsenders standpunkt, men som først blir synlig for tilskueren på et gitt tidspunkt.

siden gjør det noe med filmens helhetlige autentisitet og autoritet, på den andre siden vil arkivklippene også kunne få en ny mening i form av hvilken (argumenterende) kontekst de blir fremstilt i (Baron, 2014, s.71).

Her fokuserer jeg på et filmeksempel hvor arkivklippene er fabrikkert, og hvor arkiv-effekten slik sett har potensiale til en manipulerende effekt på tilskueren. Som vi skal se av tilskuerresponsen til *Forgotten Silvers* premieresending så er det i alle fall klart at den manipulererte autentisiteten hadde en effekt. For dette nevnte «ønsket», som sitert fra Baron ovenfor, til å legge stor troverdighet i autentisiteten hos arkivklipp slo ganske kraftig til hos (spesielt) den mindre form-bevisste tilskueren av *Forgotten Silver*.

### **Promotering som del av bløffen**

Ut ifra de fabrikkerte arkivklippene, og filmens argumentasjon for øvrig går det frem at Colin McKenzie faktisk var en av de viktigste, om ikke den viktigste pioneren for filmmediets opphav. For mange tilskuere uten spesiell kjennskap til tidlig filmhistorie, er det mulig å forstå hvordan man i ett øyeblikk faktisk kan ha trodd på filmens påstand om McKenzies rolle i filmhistorien, fordi den grunnleggende forståelsen av slikt ekspositorisk fremstilt informativt innhold vil være med høy troverdighet. Spesielt det faktum at filmen ble sendt på TV, til et veldig generelt publikum, som derfor heller ikke nødvendigvis hadde noen spesielt bevisst kompetanse på nivået om dokumentarfilmkonvensjoner, gjorde nok også at reaksjonene som følge av filmens «sannhetskrav» ble splittet. Et ytterligere viktig poeng å nevne for å forstå selve konteksten av den kollektive resepsjonen er hvordan filmen ble markedsført. Det vil si, historien om Colin McKenzie ble først skrevet om i magasinet *The Listener* (Roscoe & Hight, 2001, s.146). I likhet med filmen selv, gikk forhåndsomtalen i dette magasinet ut på å poengtere hvor stort et funn, og hvor en sensasjonell historie dette var. Bløffen ble altså underbygget av *The Listener*<sup>48</sup>. Derfor blir det også rimelig å anta at de aller fleste tilskuere (både de som hadde lest *Listener*, og de som ikke hadde lest det) gikk inn i seeropplevelsen med en forståelse grunnet kun i dokumentarkontrakt. Fra dette punktet hadde det avgjørende betydning hvilken form-kompetanse diverse tilskuere besatt for å forstå på hvilket punkt de koblet inn, og måtte godta en lesning av fiksjonskontrakten (les: bløffen).

---

<sup>48</sup> «Metatextual labelling» som hjelper filmen å «lyve for», bløffe tilskueren (Eitzen, 1995, s.91).

## Dokumentarisk troverdig anslag

Filmen åpner med at regissør Peter Jackson tar et skritt foran kamera, som fokuserer på et hus, i filmens åpningsinnstilling. Herfra begynner Jackson (i rollen som seg selv) å forklare. Han forklarer at i et skjul, ved dette huset, så har han funnet en hel haug med gamle filmruller. Dette er filmruller som skulle vise seg å ha mye mer signifikans enn det Jackson først antok. Her innleder altså Jackson allerede forventningene til hva vi skal få se: Nyoppdaget materiale som i sin tur ville komme til å skrive om hele filmhistorien. Filmen fokuserer på og skal handle om livet og verkene til den inntil nylig uoppdagede filmpioneren Colin McKenzie.

Fra dette innledende punktet i filmen, går fokuset over på å gi Jacksons' obskure oppdagelse troverdighet. I dette henseende blir vi servert intervjuer med viktige og innflytelsesrike film-navn, som i kraft av status og virke burde ha høy autoritet hva gjelder å fremstille noe som troverdig, ekte og autentisk. Filmhistoriker Leonard Maltin og Hollywood-sjefsprodusent Harvey Weinstein uttaler seg tidlig i filmen om hvilken implikasjon funnet av Colin McKenzie ville få på filmhistorien, og de drar sammenligninger til filmhistoriske storheter som blant annet D. W. Griffith.

På et tre minutter kort anslag blir alt dette redegjort for, og det legger grunnlag for resten av filmen. Det som følger etter disse intervjuene er tittelen «Forgotten Silver», før filmen begynner sin ekspositoriske og kronologisk-biografiske fortelling av McKenzie. Jeffrey Thomas' kommentarstemme tar her til for første gang, over et gammelt fotografi av McKenzie som barn, og starter gjennomgangen ved McKenzies fødsel i 1888. Herfra er representasjonsmodusen straks enkel å få et overblikk over: Kommentarstemmen driver informasjonen fremover, kronologisk i historisk tid, mens dette stadig blir brutt opp av understøttende intervjuer fra eksperter med stor troverdighet. Aller viktigst, for øvrig, er hvordan arkivklipp fra McKenzies filmer i seg selv er med og preger filmen. Hvis intervjuobjektene bringer autentisitet på banen, så gjør i alle fall arkivklippene det. Klippene fra filmene hans tjener som beviser på hvordan McKenzie faktisk, ganske utrolig, var først ute med fargefilm, lydfilm, i tillegg til oppfinnelsen av filmtekniske konvensjoner som nærbildet og kontinuerlig kameraføring (tracking shot).

Selv om det stadig blir lagt inn hint om bløffen – slik som at disse filmatiske nyvinningene ble oppfunnet ved uhell, i tillegg til hintene som kan spores ved nærmere lesning av innholdet i Thomas' ellers så troverdige kommentarstemme – så er altså hele denne tematikken lagt frem på slik et tilsynelatende grundig og autentisk vis, at det å være umiddelbart kritisk til innholdet ikke skulle vise seg å være den mest naturlige tilskuerposisjonen. Aspekter



ved innholdet som var så forbløffende og praktisk talt «for godt til å være sant» ble overskygget av en tilsynelatende saklig troverdighet ved dokumentarisk representasjonsmodus. Det «dokumentariske» hadde faktisk større påvirkningskraft enn hva regissørene hadde regnet med (Roscoe & Hight, 2001, s.147).

Når vi snakker om troverdighet, angår dette i *Forgotten Silvers* tilfelle, filmens form. Dette betyr at troverdigheten – troen på at den autentiske fremstillingen også er inderlig, ekte og sann – bestod i at tilskueren trodde på hvordan innholdet ble argumentert. Autoriteten ved representasjonsmodusens troverdighet trumfet slik sett en kritisk lesning av overdrivelsene i innholdet. Tilskueren så heller en representasjon som i aller høyeste grad virket å bli kommunisert på en saklig informativ måte gjennom nevnte aspekter som: intervjuer, kommentarstemme, arkivklipp som beviser, og Jacksons «oppriktige» introduksjon og dokumentariske tilnærming til det aktuelle. Denne spesifikke representasjonsmodusen bar altså slik en autoritet at dokumentarkontrakten ble inngått uten noe spesiell bevissthet på en fiksjonskontrakt mellom avsender og mottaker. Derfor er det spesielt interessant å ha et blikk på tilskuerresponsen (resepsjon) til filmen når vi vet at den innledende dokumentarkontrakten til slutt må ha blitt brutt når bløffen omsider ble tydeliggjort.

For å forstå resepsjonen av *Forgotten Silver* kan det være greit å lage et overordnet skille. Vi har de som ganske fort forstod bløffen, og de som ikke forstod – altså, de som faktisk trodde at hele denne historien hadde rot i virkelighet. For å hente inn Behrendts begrep igjen, så er denne dualiteten i publikums forståelse av filmen eksempler på forskjellig fortolkning av dobbeltkontrakten. Noen tilskuere oppdaget fiksjonskontrakten tidlig i filmens spilletid, eller i alle fall i løpet av spilletiden, mens andre tilskuere inngikk aldri en slik kontrakt, og ble gjort bevisst tilstedeværelsen av fiksjonskontrakt først i etterkant av å ha sett filmen (spesielt sett hos de negative tilbakemeldingene: Roscoe & Hight, 2001, s.148-150). Som nevnt er dette nokså naturlig med tanke på diverse grader av form-kompetanse hos publikum (hos Roscoe og Hight uttrykket som: «televisually sophistication», 2001, s.148). Det som er interessant å se på, i bakkant av disse varierende forståelsene av filmen, er forskjellene i tilskuerreaksjoner som oppstod som følge av bløffen – som følge av en mer eller mindre uventet dobbeltkontrakt.

## **Indeksering**

Det grunnleggende skillet mellom publikumsgrupper som tidlig forstod bløffen, og de som ikke gjorde det, kan bli utdypet ytterligere med et blikk på Noel Carrolls formulering om *indeksering* (Carroll, 1996, s.287). Dette begrepet formuleres først og fremst som et svar på Michael Renovs forsøk på å dekonstruere skillet mellom fiksjon og ikke-fiksjon, slik Carroll forstår det. For

Carroll blir det feil å foreslå at man kan bryte ned skillet mellom fiksjon og ikke-fiksjon ved å peke på stilistiske grep de to diskursene låner av hverandre, siden skillet mellom disse diskursene egentlig aldri har vært avhengig av spesifikke formale eller stilistiske grep etter Carrolls argumentasjon. I dette henseende nevner Carroll nettopp det at både fiksjon og ikke-fiksjon kan imitere hverandre for effekt uten at det får videre konsekvens for hva den bestemte teksten er eksempel på (s.286-287). Å lese en tekst som en bestemt sjanger eller kategori avhenger heller av det nevnte prinsippet «indeksering».

Ved å benytte dette begrepet trekker Carroll måten å kategorisere tekster vekk fra en overordnet oppmerksomhet rettet utelukkende på tekstens formale grep og konvensjoner, og åpner heller for å trekke inn forholdet mellom avsender/tekst og mottaker. Det vil si, først – før en ser filmen («ahead of time») – har tilskueren visse forventninger knyttet til den på bakgrunn av hvilket stempel («label») den har, eller synonymt med det: hvordan den er indeksert. Forståelsen av filmen (på bakgrunn av forventningene indekseringen har skapt) blir slik sett påbegynt allerede før tilskuer ser filmen, noe Dirk Eitzen tar opp til diskusjon i sin artikkel «When is a documentary?» (Eitzen, 1995, s.84). Indekseringen er iallfall med på å fokusere fortolkningshorisonten spesifikt for den gjeldende filmen. Og hvis noen elementer eller stilgrep i filmen ikke korresponderer med forventningene og fortolkningshorisonten som igjen er dannet av indekseringen, er argumentet at det skal veldig mye til før disse elementene snur om på forventningene knyttet til, og den påbegynte forforståelsen dannet av indekseringen. I første omgang vil slike elementer kanskje fremstå som en underbyggende effekt – Carroll (1996) nevner blant annet effektbruk av dramaturgiske virkemidler som kryssklipping og flashbacks i dokumentarfilm, samtidig som han nevner at fiksjonsfilmen kan bruke håndholdt kamera, som assosiert med dokumentarfilm, for effekt (s.286) – før de eventuelt i den lengste graden, og til syvende og sist, kan ha en omveltende effekt på forventningene som var knyttet til indekseringen i forkant av filmen. Det vil si, etter-forståelsen *kan* skille seg kraftig fra forforståelsen.

Forankret i diverse tilskuerperspektiver vil jeg i det følgende vise til forskjellige tilskueroppfatninger av kontraktoverlappingen og brudd på før-forstått indeksering i *Forgotten Silver*. Jeg vil referere til Roscoe og Hights bruk av utvalgte tilbakemeldinger til det nevnte magasinet *The Listener* (Roscoe & Hight, 2001, s.146-150).

#### 4.1.1. Ikke indeksert som dokumentarfilm

I dette tilskuerperspektivet er *Forgotten Silver* ikke indeksert som dokumentarfilm. Slik sett mener jeg at både dokumentarkontrakt (hovedsakelig angående form) og fiksjonskontrakt (hovedsakelig angående innhold) – og hvordan kontraktene tolker hverandre og fungerer sammen – er godtatt mellom avsender og mottaker. Dette forholdet gjør potensiale til «misforståelser» mellom tekst og mottaker mindre enn tilfellet i andre tilskuerperspektiver.

Her er det også slik at den delen av publikumet som tidlig fikk tak på, godtok, og leste ut i fra fiksjonskontrakten, var den delen av publikum som hadde flest positive tilbakemeldinger. Reaksjonene i dette perspektivet kommer altså fra et publikum som har en tenkt større mediekompetanse, som er mer «televisuell sofistisert». Dette er derfor også et publikum vi må kunne anta har større kjennskap til filmatiske konvensjoner, men som fortsatt ser en verdi i å bli påmint konvensjonene. Det følgende sitatet er et av få positive tilbakemeldinger til *The Listener*:

«The producers have done us all a service by showing how easy it is to hoodwink a viewing public that has been conditioned to believe that anything labelled «documentary» is necessarily the truth» (Roscoe & Hight, 2001, s.147).

Denne tilbakemeldingen fortsetter ved at tilskueren fokuserer på hva man faktisk kan lære av dette – at det kan være nyttig å ta info-dokumentarer og tilsynelatende «seriøse dokumentarer» med en klype salt, tatt i betraktning potensialet til bevissthetsøkning som *Forgotten Silver* tilbyr.

Roscoe og Hight er mest interessert i forskjellen på de negative og positive tilbakemeldingene som følge av det fenomenet *Forgotten Silver* ble. De er ikke interessert i å snakke om hvordan dobbeltkontrakten spilles ut i filmen, og selv om de ikke nevner dette, kan fortsatt diskusjonen deres brukes som en katalysator for å drøfte dobbeltkontrakten. Dette er i all hovedsak fordi at tilskuerforventningene – tilskuernes tro og vektleggelse på angitt førforstått indeksering – er svært gjennomskuelig i tilbakemeldingene Roscoe og Hight siterer og referer til. Derfor kommer det også frem, fra sitatene i Roscoe og Hights arbeid, at diskusjonen om hvilken betydning det har at kontraktene kan overlape hverandre på forskjellige tidspunkter, er avhengig av hver enkelt tilskuer<sup>49</sup>.

Sitatet ovenfor kan like godt stamme fra en tilskuer som fikk bløffen avslørt først etter filmens spilletid, på samme måte som vedkommende også kan ha sett bløffen fra filmens første

---

<sup>49</sup> Arild Fetveit støtter dette synet om at mottakelsen av slike overraskende og potensielt omveltende tekstforhold kan variere stort i henhold til hver enkelt tilskuer (med sine forskjellige for-kunnskaper og kjennskap til lignende tekster) (Fetveit, 2003, s.185).

sekund. Derfor vil jeg i det følgende diskutere noen potensielle forståelser hos en *tenkt tilskuer* som hele tiden er bevisst både fiksjons- og dokumentarkontrakt i *Forgotten Silver*.

Denne tenkte tilskueren er ganske enkelt basert i hvordan de aller fleste tilskuere, i alle fall med en viss interesse for filmhistorie og en nokså bevisst forståelse av filmatiske konvensjoner, *i dag* vil forstå *Forgotten Silver*. Denne konteksten innebærer også en mulighet for at tilskueren allerede vet at filmen i sin tid var en «bløff»<sup>50</sup>. I en slik kontekst har filmen ingen mulighet til å lure tilskueren. Den har ingen mulighet til å snu hele seeropplevelsen og verdien ved innholdet på hodet i kraft av et lite øyeblikk. I stedet har filmen refleksivitet i en mer kontinuerlig grad, men denne refleksiviteten er også mindre slagkraftig enn det jeg skal vise til ved del-overskrift 4.1.2.

### **Parodi eller dekonstruksjon – avhengig av tenkt tilskuerposisjon**

I dag antas det at vet vi at historien om McKenzie er noe Botes og Jackson har funnet opp. Derfor, i stedet for å tro på den saklige biografisk-ekspositoriske fremstillingen, så ser vi heller komedien i bruken av den. Her kommer for øvrig igjen tilskuerens form-kompetanse inn. Hvis tilskueren ikke er spesielt interessert i, eller kjent med diskusjoner om dokumentarfilmatiske form og representasjonsmodus, vil tilskuerposisjonen følgelig være mer intern. Appellen til å i det hele tatt se filmen ville da vært forventinger til komedien, eller muligens et ønske om å ha full oversikt over Jackson eller Botes' fullstendige filmografi. Dette vil si at tilskueren er lite distansert fra filmen, og han eller hun betrakter dermed verdien ved innholdet med klar innlevelse. Filmens viktigste aspekter kan da bli karakterengasjementet eller dramaturgien i seg selv (Bruun Vaage, 2007, s.38). Da vil det også være lite trolig at den samme tilskueren skulle forvalte filmens konkrete refleksivitet (den synlige dokumentarfilmatiske stilen) over til å bli et kritisk argument om biografisk-ekspositorisk dokumentarfilmmodus' evne til representasjon (som kognitiv refleksivitet). Har derimot tilskueren en viss kjennskap til denne diskursen – og derfor også en mulighet til en mer distansert, ekstern tilskuerposisjon – blir det også mye mer naturlig å koble den kontinuerlige konkrete refleksiviteten over til en kognitiv refleksivitet med en kritisk forståelse av noen aspekter ved representasjonsmodus. I en slik ekstern, og mer distansert posisjon blir dette umiddelbart mer naturlig siden tilskueren i dette henseende vurderer filmen som uttrykksform (Bruun Vaage, 2007, s.37).

---

<sup>50</sup> Dette kan være mer åpenbart i dag siden det er skrevet en del om bløffen i *Forgotten Silver*, og siden bløffen som fenomen i alle fall er nokså utbredt (for interesserte). Derfor blir det ikke feil å anta at filmen kan bli indeksert som bløffende mockumentary i dag. For, det er ikke lagt skjul på filmens fiksjonskontrakt lenger.

Grunnen til at form-kompetanse og varierende tilskuerposisjon trekkes inn her, er at den åpenbare dobbeltkontrakten, og følgelig den konkrete refleksiviteten, bare i begrenset grad er kritisk dekonstruerende. Slik at med en mindre kjennskap og kompetanse til filmatisk form og innhold, og hvordan dette spilles ut i forskjellige kontraktsfestede lesninger, vil man som tilskuer antageligvis se *Forgotten Silver* med en inngått fiksjonskontrakt (og innlevelse i den – intern tilskuerposisjon). I dette henseende er filmen en komedie, hvor dokumentarfilm aspektene fremstår som en raritet på siden av fiksjonen. Som ved prinsippene av *parodi*, faller da den kognitive refleksiviteten ned på innhold eller tematikk (det representerte) snarere enn form (selve representasjonen). Når tilskuerposisjonen er av den *interne* handler den kognitive refleksiviteten i *Forgotten Silver* spesifikt om nasjonale myter, pionerer og helter i nasjonal historie, og selvsagt filmhistorie i seg selv.

Fokuserer vi heller på den tenkte tilskueren i en ekstern posisjon, finner vi tilskuerne med høyere form-kompetanse og kjennskap til dokumentarfilmmodus (Roscoe & Hight, 2001: «televisually sophisticated» (s.147), Juhasz & Lerner, 2006: «educated viewers» (s.10)). Denne grupperingen kan se verdi i *Forgotten Silver* sin *dekonstruksjon* av visse konvensjoner og grep. Dette er fordi at i motsetning til den andre tilskuergrupperingen (intern posisjon), så vil denne grupperingen legge en større signifikans i dokumentarkontrakten til å begynne med. Slik sett er ikke filmen «bare» en komedie og fiksjonskontrakt, når lesningen av dokumentarkontraktens kontinuerlige overlappning med fiksjonen er minst like viktig. Dermed blir en kognitiv refleksivitet innebærende forståelse av fiksjonens innvirkning på dokumentar (og vice versa), mye mer naturlig. Konkret eksempel på kognitiv refleksivitet kan da være dekonstruksjonen av virkelighets-autoriteten til filmens (biografisk)-ekspositoriske representasjonsmodus. Og selv om filmen ikke nødvendigvis er spesielt provokativt insisterende på å få tilskueren til å gjøre en kritisk lesning av form eller representasjonsmodus, så mener jeg ganske klart at å se filmen i sammenheng med mockumentary-prinsipper knyttet til kritisk dekonstruksjon er gyldig.

Roscoe og Hight begynner med å kategorisere filmen som en «degree 1 mockumentary», altså som en parodi. Samtidig poengterer de også her at *Forgotten Silver* er et av de beste eksemplene på hvordan de prinsipielle mockumentary-kategoriene kan være flytende, og at tilskuerresepsjonen er helt avgjørende for hvilke implikasjoner filmen kan få (Roscoe & Hight, 2001, s.115). Poenget med argumentasjonen er at regissørene først og fremst hadde intensjoner om at filmen skulle være en humoristisk parodi. Når resepsjonen da heller ble preget av skuffelse av at innholdet var «faket», fikk filmen helt andre implikasjoner (skissert under neste del-overskrift – 4.1.2). Slik sett er i alle fall mockumentary-kategoriene veldig sammensatt, og dette avhenger i størst grad av muligheten til forskjellige (mer eller mindre)

uforventa mottakerresepsjoner. Til slutt kategoriserer Roscoe og Hight *Forgotten Silver* som en «degree 1 or 2 mockumentary» (Roscoe & Hight, 2001, s.195), altså: parodi eller kritikk. Jeg mener dog at dette kan være enda mer sammensatt, og at å diskutere inn dekonstruksjon også i aller høyeste grad er et gyldig poeng.

Disse forskjellige kategoriene er absolutt nyttige som introduserende og generelle prinsipper, og de er veldig anvendelige i analyse for å peke på grunnleggende forskjeller innenfor mockumentary. Men, som diskusjonen av *Forgotten Silver* i denne delen viser til, så avhenger filmens sammenheng med mockumentary-kategori (for eksempel parodi mot dekonstruksjon) tett med tilskuerens lesning av filmen – som igjen er sammensatt med tilskuerens egen forforståelse i lys av interesse og kompetanse. Parodi, kritikk og dekonstruksjon er altså veldig nyttige begreper til analyse, og til å avdekke noen overordnede forskjeller. Samtidig, å kategorisere mockumentary-filmer inn i en av dem, og sånn sett på mange måter utelukke nyanserende perspektiver hentet fra de andre prinsippene blir en litt for rask slutning. Hvis man skal kategorisere mockumentary-filmer inn i en av disse kategoriene, må man i alle fall ha en åpning for at de kan diskuteres sammen med de andre kategoriene, avhengig av varierende tilskuerpersepsjoner. Hele poenget her er igjen å gjøre det klart at kategoriseringen av en tekst aldri er uavhengig møtet med mottaker. Slik sett vil kategoriseringer heller være veiledende forslag, gjerne som katalysator til diskusjon, enn å være noe definitivt og udiskutabelt.

Selv om Roscoe og Hight ikke trekker inn dekonstruksjon i like stor grad som jeg ønsker, så poengterer de i sin avsluttende diskusjon av filmen at den er med å utdype hvordan mockumentary-filmens kategoriseringsprinsipper kan variere:

«*Forgotten Silver* shows, above all, the polysemic nature of mock-documentaries – in other words, the varying degrees of reflexivity with which audiences can engage with these texts» (Roscoe & Hight, 2001, s.150)

På den ene siden (intern posisjon) peker en mulig refleksiv lesning av filmen på å se parodien av newzealandsk kultur. Og, på den andre siden (ekstern posisjon), så kan det dekonstruerende refleksive poenget med å bringe oppmerksomhet til «fakta-teksters» og dokumentariske representasjoners opp-konstruerte natur («constructed nature of factual texts» - Roscoe & Hight, 2001, s.150) fremstå som den viktigste tilskuerlesningen av filmen.

Juhasz og Lerner (2006) argumenterer for at mockumentary på den ene siden kan snakke til et smartere publikum – «more educated viewers»: I dette tilfellet kan teksten ta seg bruk av mindre provokative midler, og heller bruke mer subtile virkemidler for å kommunisere til dette mer form-bevisste publikumet. Dette har gjenklang i ovennevnt diskusjon om hvordan tilskuerer

i en ekstern posisjon kan spore dekonstruerende elementer i *Forgotten Silver*. På den andre siden, så prøver mockumentary-teksten også å kommunisere til et mindre bevisst eller smart publikum og følgelig oppdra dette publikumet til å bli mer bevisst: Dette må gjøres ved bruk av provokasjon, eller overtydelige virkemidler for å tvinge refleksiviteten over på tilskueren (s.10). Denne sistnevnte taktikken jeg vil diskutere under den følgende del-overskriften.

#### **4.1.2. Indeksert som dokumentarfilm**

«These are the films that are modeled in such a way that their audience might discover the falseness of the story in the course of viewing, including a change in the audience's frame of interpretation from documentary to fiction» (Fetveit, 2003, s.173)

I sitt mockumentary-kapittel poengterer Arild Fetveit (2003) hvordan nettopp denne formen for avsender-mottaker-forhold, hvor tilskueren må endre forståelse og tolkningsramme *i løpet* av filmens spilletid, er den mest interessante typen mockumentary. Dette er fordi disse tekstene lærer tilskueren å velge en bevisst inngang til lignende tekster senere, og for å se hvordan tilskueren reagerer (s.173). Under denne del-overskriften skal jeg poengtere tilbakemeldinger som reflekterer forskjellige reaksjoner på bløffen, samtidig som å koble dette til en bevisst inngang, eller en skepsis til lignende tekster.

I motsetning til diskusjonen av resepsjon av *Forgotten Silver* ved den foregående del-overskriften (4.1.1), hvor bløffen – altså, den synlige dobbeltkontrakten – hele tiden var åpenbar, kan vi se at en lesning av mer kritisk dekonstruksjon bevisst i hele spekteret av tilskuergrupper og deres kognitive refleksivitet, er mye mer gyldig under denne del-overskriften (4.1.2): Det som skjedde med alle de tilskuerne som følte seg lurte, eller som i hvert fall lot seg lure av filmen da den kom ut, var et plutselig skifte i lesning av inngått kontrakt. Dette står altså i en ganske klar motsetning til den foregående del-overskriften, hvor dobbeltkontrakten hele tiden var åpenbar for tilskueren. Under denne del-overskriften, derimot, er det representativt for hver mottaker-tilbakemelding å tenke seg at tilskueren først i etterkant av filmens spilletid, eller kanskje mot slutten av spilletiden, ble bevisst fiksjonskontrakten.

I dette rent dokumentar-indekserte tilskuerperspektivet blir altså det grunnleggende indekserte kontraktsforholdet med avsender ved et eller annet tidspunkt snudd på hodet og dekonstruert. For, i forkant av denne omveltningen styrte dokumentarkontrakten tilskuernes forståelse av filmen, og reaksjonene fremprovosert av kontraktsendringen går altså ut på hvordan denne forekomsten av dobbeltkontrakt undergravde verdien ved dokumentarkontrakten. I mange av tilbakemeldingene kan det absolutt spores en skuffelse ved

at den tilsynelatende troverdige og opprinnelig inngåtte dokumentarkontrakten – uttrykket tilskueren satte sin lit til og trodde på – viste seg å være «fake»<sup>51</sup>:

Én tilskuer fremmer i all hovedsak en irritasjon i sin kommentar: «I am very irate that I was misled in thinking that this documentary was true» (Roscoe & Hight, 2001, s.148).

En annen tilskuer nevner hvordan det er synet på regissøren, Peter Jackson, sitt arbeid som ble forandret, og at han aldri ville se på Jacksons filmografi på den samme måten. (Roscoe & Hight, 2001, s.148)

Rent tematisk, og kanskje også på et mer personlig nivå for mange av tilskuerne, angikk skuffelsen hvordan *Forgotten Silver* spilte på tilskuernes nasjonale identitet. I en av tilbakemeldingene ble det nevnt at tilskueren var veldig skuffet over at den kortvarige illusjonen – den fantastiske beretningen om Colin McKenzie – ikke likevel var en del av hans eller hennes nasjonale arv som newzealender (Roscoe & Hight, 2001, s.148). Dette vitner i sin tur om at filmen, i alle fall for denne tilskueren, var såpass overbevisende i sin biografiske fremstilling av McKenzie at det vekket en nasjonal stolthet i all sin tilsynelatende troverdighet.

I et motsvar til kritikken poengterte Botes og Jackson hvordan de aldri hadde ønsket å avlede tilskuerne i slik en grad som noen av de negative brevene som ble sendt til *The Listener* og diverse andre tidsskrifter ga uttrykk for. I et intervju med Peter Jackson i *Midwest Art Magazine*, nevner han hvordan det ble lagt inn flere hint underveis i filmens spilletid som i sin tur var ment å peke tydelig på fiksjonen. Her fremmer Jackson et syn om at han ikke hadde intensjoner om å skape så krasse reaksjoner, men heller benytte forholdet mellom fiksjon og dokumentar som et mindre problematisk og humoristisk virkemiddel: «We wanted the audience to start out believing it and although by the time it was finished they no longer believed it they would still have had a good time» (Roscoe & Hight, 2001, s.149). Denne avsenderintensjonen peker i all hovedsak på bruk av parodiske prinsipper.

Slik sett er Costa Botes' respons til de negative og forvirrede tilbakemeldingene (skrevet til redaktøren for *The Evening Post*) mer på ballen med tanke på en mulig nytteverdi ved de samme negativt orienterte reaksjonene: «If *Forgotten Silver* causes people never to take anything from the media at face value, so much the better» (Roscoe & Hight, 2001, s.149). Med denne bevisstheten i bakhånd poengterer han dermed også hvordan *Forgotten Silver* er mer «sann», eller «ærlig», enn de fleste produkter av «infotainment» (s.149). Botes' respons har for øvrig direkte gjenklang i dette kapitlets innledende formulering om refleksive teksters mulighet

---

<sup>51</sup> Lignende skuffelse – hvor tilskuerne retter sinne mot filmskaperen som har lurt dem – diskuterer Eitzen i gjennomgang av *No Lies* (Block, 1973) (Eitzen, 1995, s.93).



til å gi økt form-bevissthet og mediekompetanse (Kjørup: utvidelse av fortolkningshorisont) som et idealistisk formål.

Med et blikk på noen nevnte reaksjoner fra publikum, spesielt de negative tilbakemeldingene som baserer seg i en skuffelse i at dokumentarfilm ikke lenger har like stor kredibilitet som sannhetsbærer og aktør i å fortelle om virkelighet, kan det argumenteres at filmen hjalp å utdype form-bevissthet og mediekompetanse. Disse tilskuerne ble jo (bevisst eller ubevisst) gjort oppmerksom noen «opp-konstruerende» aspekter knyttet til biografisk-ekspositorisk dokumentarfilmmodus. Det vil si, tilskuerne ble tvunget til å se en dekonstruksjon av representasjonsmodusen. I stedet for å ta innholdet for god fisk ble tilskueren heller spurt om å lese *Forgotten Silver* – og som Botes poengterte: hvilket som helst medieinnhold – med en større bevissthet på form (heller eksternt enn internt: mer distansert fra innhold). Ideelt sett kan vi altså se nytten av bløffen som en mulighet til en oppdragelse av tilskueren i retning av en mer bevisst og ekstern tilskuerposisjon.

En innordning fra intern til ekstern tilskuerposisjon er imidlertid ikke automatisk – det er ikke gitt at alle tilskuere ønsker å forvalte bløffen til refleksiv bevissthet. Men, hvis tilskueren tar til seg den overraskende kontraktendringen som en konstruktiv lærdom av ens egen rolle som aktiv tilskuer, burde potensialet til en økt form-kompetanse over tid, være tilstede. De tilskuerne med tilbakemeldinger som i størst grad ble skuffet, forvirret og oppgitt over bløffen, kan vi nok anta at heller forkastet noen eventuell verdi bløffen. De ble kanskje såpass fremmedgjort at det ikke var noen «lærdom» å hente. Likevel, også disse tilskuerne burde ha fått en økt skepsis til visse lignende (dokumentar)filmatiske fremstillinger. Så blir spørsmålet i bakkant av dette igjen om en slik skepsis er sunn eller ikke.

Vi kan også snakke om tilskuere som ble skuffet over filmen på bakgrunn av forventninger og troverdighet knyttet til regissørene. Skuffelsen og forvirringen av å ha blitt «lurt» av regissørene, og av både TV New Zealand og magasinet *The Listener*, kan absolutt være med å overskygge potensialet til en økt bevissthet som følge av filmens refleksivitet. Dette underbygger for øvrig også mange av sitatene hos Roscoe og Hight – hvor mange av tilbakemeldingene handler om at tilskuerne var skuffet over at disse aktørene førte dem bak lyset og fikk dem til å tro at *Forgotten Silver* var en inderlig og sann oppdagelse av en nasjonalskatt (Roscoe & Hight, 2001, s.146-150).

Med *Forgotten Silver* som hovedeksempel i dette kapitlet vil jeg presisere et viktig forhold i refleksivitet hos bløffende mockumentary, som i sin tur er mye av årsaken til at slike ovennevnte varierende tilskuerperspektiver har kunnet oppstå. Her tenker jeg på hvordan samspillet mellom konkret og kognitiv refleksivitet skiller seg fra alle andre typer

mockumentary: I bløffende mockumentary er nemlig tilskueren *ikke* bevisst den kontinuerlige konkrete refleksiviteten. Den konkrete refleksiviteten er jo ellers vanligvis en forutsetning som ligger til grunn for at den kognitive refleksiviteten kommer i spill. Hva gjelder mockumentary-bløffen oppstår imidlertid den kognitive refleksiviteten «ut av ingenting» i det øyeblikket fiksjonskontrakten tvinger seg frem og «må bli» godtatt eller inngått av tilskueren: Fiksjonskontraktens plutselige inntog har konsekvensen å radikalt endre den tidligere inngåtte dokumentarkontrakten. Følgelig består den kognitive refleksiviteten i å umiddelbart måtte fylle inn forståelsen av filmen ved bruk av egne refleksjoner om endringen, og hva dette har å si for filmens helhet. Når tilskueren altså gjenkjenner bløffen – gjenkjenner den plutselige kognitive refleksiviteten er det snakk om en ny bevissthet: «(...) a viewer comes into a selfconsciousness about documentary, authority, realism, history, and the like by recognizing the act of fakery» (Juhasz & Lerner, 2006, s.10).

Denne bevissthetsendringen vil som regel oppstå på bakgrunn av en dekonstruerende lesning, slik som diskutert i sistnevnte tilskuerperspektiv (indeksert som dokumentarfilm) i *Forgotten Silver: Dokumentarfilm* uttrykket, og den plutselige oppmerksomheten rettet mot konvensjoner og grep som er med å danne dette ordinære uttrykket, er det plutselig sådd tvil om. Den plutselige kognitive refleksiviteten angår derfor i første omgang bare å bli bevisst kontraktsendringen, for i neste omgang også å skape en ny mening og reflektere rundt endringen. Dette handler gjerne om å stille kritiske spørsmål til kommentert (dokumentarfilm)-uttrykk.

#### **4.2. «Konspirasjonsdokumentar» – Tilskueravhengig dokumentarisk verdi**

I sin diskusjon av hvilken mulig effekt arkivklipp kan ha på tilskueren legger Jaimie Baron vekt på «konspirasjonsfilmer». Hun bruker blant andre månelandings-konspirasjonsfilmen: *Conspiracy Theory: Did we Land on the Moon?* (Moffet, 2001) som eksempel på filmer som benytter seg av arkivklipp, for å antyde at arkivklippene i seg selv er fabrikkert. Disse «konspirasjonsfilmene» kan i det minste stille spørsmål ved statusen disse arkivklippene besitter historisk sett: «The moon landing images are thus mobilized as proof of their own status as fictional rather than historical documents of real events» (Baron, 2014, s.71).

Formålet her er å overbevise tilskueren om at tidligere godtatt arkivklipp som bevis på en slik historisk hendelse ikke er tilstrekkelig. Hvis vi skal godta formuleringen om tilskuerens «ønske om å tro på» (desire to believe) arkivklippenes umiddelbare autoritet som bevis (Baron, 2014, s.12), så går det også an å forstå hvorfor det er nyttig å stille spørsmål til autentisiteten ved arkivklippene som viser menneskets første skritt på månen. I noen tilfeller er det absolutt

slik at en ukritisk tro på autoriteten og sannhetsverdien til diverse arkivklipp kan være problematisk, all den tid det er mulig å fabrikke og manipulere arkivklipp. For, vi så jo mangfoldige tilsynelatende troverdige arkivklipp i (eksempelvis) *Forgotten Silver*. Slik sett blir det også vanskelig, om ikke umulig, å fastslå motbevis mot konspirasjonsteoretikerne: Nye arkivklipp, dokumenter, eller bare generelle argumenter som «beviser» mot konspirasjonsteoretikerne kan ganske enkelt igjen bli stemplet som simulert eller manipulert. (Baron, 2014, s.73) Slik sett er det forståelig at konspirasjonsteoretikernes argumentasjon har en slags sikker logikk.

Dokumenter, argumentasjoner og dokumentarer er sånn sett uttrykk som må prøve å *overbevise* snarere enn å *bevise*. Derfor blir (det høyst relative) spørsmålet om hva som er «sant» ikke like avgjørende som spørsmålet om hva publikum velger å *tro* på. På denne måten kan også enhver argumentasjon ha et potensiale til dokumentarisk verdi. *Did we Land on the Moon?* er stemplet som en «documentary» på filmnettsiden Internet Movie Database (IMDb), dette har selvsagt med å gjøre at den benytter noen gjenkjennelige dokumentarfilmatiske koder og konvensjoner. Selv om mange vil rette skepsis mot insisteringen om at mennesket aldri var på månen er ikke *Did We Land on the Moon?* noen mockumentary:

I motsetning til eksempler vi kan kalle for mockumentary vil ikke *Did we Land on the Moon?* reflektivt kommentere egen form eller innhold. I stedet prøver den å gjøre en oppriktig argumentasjon angående de «faktiske forholdene» rundt månelandingen i 1969. Én tilskuer vil kanskje bli overbevist av argumentasjonen, og for denne personen har den dokumentariske representasjonen av at månelandingen bare var et spill for galleriet – en simpel studioinnspilt konstruksjon – stor påvirkningskraft og høy dokumentarisk verdi. For en annen tilskuer som ikke blir overbevist vil dette fremstå som en banal spekulasjon uten noen som helst dokumentarisk verdi. Den troverdige, eller «subjektive sannhetsverdien», knyttet til spørsmålet om hva som har dokumentarisk verdi er altså totalt avhengig av tilskuer. Slik sett blir det vanskelig å fortsatt operere med det grunnleggende begrepet om en overordnet og generell dokumentarisk verdi – når persepsjonen av informasjon og argumentasjon er minst like viktig som det informasjonen og argumentasjonen er i seg selv<sup>52</sup>.

Selv om reflektiv kommentar er utenfor regissørens intensjon i konspirasjonsfilmen, har den visse fellestrekk med mockumentary. Begge uttrykkene tar i bruk dokumentarfilmestetikk og konvensjoner. Begge er argumenterende. Og begge har også til felles det at tilskueren ofte

---

<sup>52</sup> Begrepet om dokumentarisk verdi er uansett fortsatt relevant, og fortsatt et nyttig ideal å forstå dokumentarisk representasjon ut i fra. Samtidig er det også ekstremt viktig å trekke inn, og diskutere det i møte med mottaker.

ikke vil tro på – legge noen sannhetsverdi i – argumentasjonen. Hensiktene deres er likevel helt forskjellig: Ironi er et refleksivt virkemiddel (av varierende kritisk grad) i mockumentary. I konspirasjonsfilmen er målet å kommunisere omveltende forhold med troverdighet – u-ironisk. Finner du likevel (selv-)ironiske elementer i konspirasjonsfilmen, er det nok utilsiktet plassert der.

Vi kan argumentere for at konspirasjonsteorier angående fakta rundt månelandingen er nokså lite utbredt i en større sammenheng. Samtidig er disse teoriene bygget opp av en holdbar og idiotsikker logikk hvor mot-argumenter heller ikke kan bevises. Derfor er det interessant å se en spesifikk måte man kan føre kritikk mot slike teorier: Nettopp ved bruk av mockumentary, som for eksempel *Dark Side of the Moon* (Karel, 2002). Filmen opererer i tråd med et svært grunnleggende refleksivt poeng ved å benytte seg av mye av den samme filmstilen og argumentasjonen som i «konspirasjons-dokumentarer» for å etter hvert føre kommentar mot disse grepene. Karel prøver da å gjøre argumentasjonen i filmen høyst banal, og hjelper dette videre ved å trekke inn noen hint som åpner for å inngå fiksjonskontrakt.

Baron (2014, s.73-77) peker på en rekke konkrete grep gjort i *Dark Side of the Moon* for å synliggjøre dens fiksjonsstatus – og ut i fra dette igjen få tilskueren til å reflektere rundt denne parodierte tematikken. Eksempler på dette er blant annet hvordan filmen har en «unreliable narrator», altså en kommentarstemme hvor misforholdet mellom troverdig tone, og til tider banalt og humoristisk innhold<sup>53</sup> er et hovedpoeng for å få tilskueren til å stille spørsmål ved «sannhetskonstruksjon» (Baron, 2014, s.75). Et annet eksempel fra *Dark Side of the Moon*, synlig for den observante tilskuer er hvordan navnet på en av ekspertene er «Jack Torrance». Dette navnet er nemlig bedre kjent fra Stanley Kubricks *The Shining* (1980), hvor det etter hvert blir ganske tydelig at Jack Torrance (Jack Nicholson) ikke er noen egnet modell for mental helse eller rasjonell tenking. Denne intertekstuelle koblingen kan selvsagt ha implikasjoner for hva vedkommende med navnet «Jack Torrance» sier, og følgelig hvilken troverdighet det får.

Selv om fiksjonen i kraft av blant annet nevnte eksempler fra filmen burde være nokså tydelig, er det også viktig å trekke inn implikasjonen av forskjellige tilskuerpersepsjoner av en film som dette også. Fordi filmen, på samme måte som *Forgotten Silver* ikke med all tydelighet opplyser om fiksjonskontrakten. Med andre ord må tilskueren finne og lese denne kontrakten underveis, eller eventuelt kjenne til filmens posisjon fra før av. Derfor finnes det også et potensiale i at tilskuerne faktisk også tror på argumentasjonen slik den står, i seg selv, i *Dark Side of the Moon*. Altså, en forståelse av dette uten noen form for refleksiv lesning.

---

<sup>53</sup> Se også diskusjon av *Zelig* i kapittel 5.

Baron er også inne på hvordan dette kan være problematisk: «not everyone will recognize the parody<sup>54</sup> as parody (and) will take the film's claims seriously» (Baron, 2014, s.76). Det Baron imidlertid ikke nevner her er muligheten den samme tilskueren har til å selv finne ut i etterkant hvilket (både) tematisk-parodierende og form-dekonstruerende formål filmen er konstruert opp rundt. Denne omveltende etter-forståelsen kan for eksempel oppstå i videre undersøkelser rundt tema eller filmen selv, eller kanskje i en hvilken som helst samtale om filmen. Uansett, hvis tilskueren først tok filmens påstander og argumentasjoner inn som oppriktig og seriøst ment fra avsender (uavhengig om tilskueren er enig eller uenig), og deretter senere lærte at dette slett ikke var oppriktig, men refleksive virkemidler – vil vi se en mulighet til en lignende «påtvunget» kognitiv refleksivitet slik som i eksempelet med *Forgotten Silver*: Som følge av plutselig lesning av fiksjon (som ny kontrakt) blir tilskuerens tidligere antatte forståelse snudd på hodet, og refleksjonene og spørsmålene må stilles på nytt – og til slutt skape en helt ny forståelse av uttrykket.

### 4.3. Fra generelle til spesifikke kontrakter

I dette kapitlet har jeg stort sett snakket om «fiksjonskontrakt» og «dokumentarkontrakt». En «fiksjonskontrakt» er veldig sammensatt. Dette kan være forventninger knyttet til en bestemt sjanger – og slik sett kan vi snakke om en konkret thrillerkontrakt, komediekontrakt, actionkontrakt når vi ser en konvensjonell sjangerfilm. Samtidig, så er selvsagt også dokumentarkontrakten sammensatt. Der begrepet heter *sjanger* i fiksjon<sup>55</sup>, heter det gjerne *modus* i dokumentarfilm. Her har Bill Nichols spilt en monumental rolle<sup>56</sup>. Kontrakten for en dokumentarfilm vil kunne variere fra om det er en ekspositorisk, interaktiv, performativ, poetisk, observasjonell, eller refleksiv modus<sup>57</sup> som preger filmen. Disse modiene er også ofte overlappende i bestemte filmeksempler. En viktig presisering, for øvrig, er det at en hvilken

---

<sup>54</sup> Måten Baron bruker begrepet «parodi» er en nyttig presisering. Hun bruker nemlig dette til å angå nært sagt all form for refleksiv kommentar mockumentary-filmen fører: Fokus på hvordan *Dark Side of the Moon* er en vellykket «parodi» av dokumentarfilmkonvensjoner i konspirasjonsdokumentarer (Baron, 2014, s.76). Det samme angår hvordan parodien av kommentarstemmen forekommer gjennom den «upålitelige» fortelleren. Dette får deg til å: «pay attention to how truth is constructed in documentary films» (Baron, 2014, s.74). For meg er disse aspektene form-dekonstruerende og ikke parodiske, siden de prøver å få tilskueren til å reflektere rundt aspekter hos, og rollen til gjeldende representasjonsmodus. Parodien, derimot, består av hvordan selve innholdet i filmens argumentasjon fremstår. Altså overdrivelser og misforhold mot form i konspirasjonsteoretikernes argumentasjoner og ideer (som tematikk).

<sup>55</sup> Fortrinnsvis i sjangerteori (fiksjon): Har alt en sjanger, og skal vi kategorisere alle tekster etter begrepet om sjanger? For en annen måte å kategorisere tekster på, som i sin tur opererer utenfor rammeverket av generiske tekster, er å arbeide med begrepet om auteurisme. Det finnes flere forskjellige posisjoner angående dette (Chandler, 1997, s.1-7).

<sup>56</sup> I blant annet *Representing Reality* (1991) og *Introduction to Documentary* (2010).

<sup>57</sup> Disse modiene blir differensiert og spesifisert/beskrevet over to kapitler hos Nichols (2010, s.142-211).

som helst tilskuer vil ikke ha et like bevisst forhold til diverse dokumentarfilmmodi som vedkommende har til fiksjonssjangere. Slik sett vil det være mer rimelig å anta at «dokumentarfilm» er *ett eneste* uttrykk for den tenkte gjengse tilskueren – som altså ikke nødvendigvis har noen forutsetninger til å skille en observasjonell eller ekspositorisk dokumentarfilm, på samme måte som denne tilskueren lett kan skille mellom en skrekkfilm og en komedie.

Som en konsekvens av dette, så fremstår «dokumentarkontrakten» mye enklere enn det «fiksjonskontrakten», med alle sine distinkte sjangre gjør. Med blick på diskusjonen av *Forgotten Silver* kan vi se eksempler på hva dokumentarkontrakten innebar for mange av tilskuerne. For så lenge innholdet i «dokumentarfilmen» var sant – så lenge bløffen ikke var avslørt – var også dokumentarkontrakten i spill. Kontraktsbruddet fremstod for øvrig umiddelbart når det viste seg at fiksjon også var i bildet. Slik sett er det tydelig at for disse tilskuerne så var det først og fremst troen på at «dokumentarfilmen» var ekte, at den var informativ i det å opplyse om historisk virkelighet som opprettholdt kontrakten. Det viktigste båndet mellom avsender og mottaker (kontrakt) var altså at dokumentarfilmen var sann i sin representasjon. I den grad responsen og forståelsen av *Forgotten Silver* er representativt for det gjengse publikum, så blir det dermed riktig å foreslå at den viktigste forskriften i en dokumentarkontrakt ikke er hvilken modus filmen har, men heller at filmen har en ærlig og oppriktig argumentasjon, og at den representerer «sann virkelighet».

Vi kan også foreslå kontrakter bundet av forventninger til de forskjellige modiene i en dokumentarfilm. Da snakker vi imidlertid om en mer «modus-kompetent» tilskuer, som i sin tur kjenner til teorien eller begrepene om forskjellige modi, eller i alle fall forskjellige «typer» dokumentarfilm. Denne tilskueren har da forutsetninger for å skille refleksiv kommentar av eksempelvis observasjonell og ekspositorisk modus, og kan sånn sett nyansere inn underkontrakter for dokumentarfilm på samme måte som en annen tilskuer kan tenke på underkontrakter for fiksjonsfilm. I det store og det hele er likevel intuitiv lesning av underkontrakter for dokumentarfilm langt fra like naturlig som hos fiksjonsfilm.

## 5. Analyser

I dette kapitlet vil jeg analysere relevante eksempler for begrepet om mockumentary-film: *Larry David: Curb Your Enthusiasm* (Weide, 1999), *A Mighty Wind* (Guest, 2003), *Get Ready to be Boyzvoiced* (Eckbo, Elvestad & Fürst), *Man Bites Dog* (Belvaux, Bonzel & Poelvoorde, 1992), *David Holzman's Diary* (McBride, 1967), *Radiant City* (Brown & Burns, 2006), *A Sense of History* (Leigh, 1992) og *Zelig* (Allen, 1983). Jeg vil analysere disse for å vise til forskjellige kontinuiteter, forskjellige forhold til refleksivt potensiale i parodiske og dekonstruerende tekster (også med spesifikt fokus på to overordnede dokumentarfilmmodi), og for å vise til et utvalg filmer det kan være fruktbart å forstå som mockumentary. I tråd med sistnevnte formål vil jeg innlede dette kapitlet med å oppsummere mockumentary-filmens viktigste kategoriseringsprinsipper (5.1.), samt definere to varianter av kontinuitet (5.2.).

### 5.1. Kategoriseringsprinsipper for mockumentary?

Basert på det som til nå har vært presentert og drøftet i oppgaven kan man noe forenklet si det er to hovedelementer som konstituerer en tekst som mockumentary:

- 1) Det må være en hybrid
- 2) Denne hybridteksten må ha refleksivitet

#### 1) Hybridteksten

Som nevnt i kapittel 2, er mockumentary medlem av en familie med tekster som befinner seg i landskapet mellom to hovedkategorier (fiksjon og dokumentar). Mockumentary er en hybrid som har aspekter fra siden hvor man kan kategoriserer ved hjelp av sjangre, og aspekter fra siden hvor man snakker om modi. Mockumentary-filmen benytter seg ofte av komedie eller aspekter fra drama på varierende kritisk vis, samtidig som mockumentary benytter stilgrep fra dokumentarfilm. Kjennetegnet er at mockumentary-filmen utkler seg i en modus for å etter-ape et tilfelle av dokumentarfilm, men dette må hjelpes av aspekter og sjangerkonvensjoner hentet fra fiksjon – slik som komiske eller dramatiske overdrivelser – for å føre frem parodien, kritikken eller dekonstruksjonen. Som en hybrid gjør den seg altså avhengig av elementer fra både fiksjon og dokumentar for å samtidig skille seg fra de to kategoriene. I dette skillet er det selvsagt også implisitt at mockumentary ikke er en del av fiksjonens underkontrakter av definerte sjangre, på samme måte som mockumentary ikke er en del av dokumentarens underkontrakter av definerte modi.

## 2) Hybridteksten som refleksiv

Derfor tilføyer vi heller det viktige prinsippet som forener hybridtekster innunder begrepet mockumentary: Prinsippet om refleksivitet. De konkrete eksemplene på forekomster av refleksivitet i en hybridtekst er gjennom de prinsipielle kategoriene parodi og dekonstruksjon. Selv om jeg ser størst hensikt i å forstå parodi og dekonstruksjon som flytende begreper<sup>58 59</sup>, er disse to interessante å holde adskilt av analytisk hensikt.

En mockumentary er slik sett en tekst som tydelig benytter både fiksjon- og dokumentaraspekter, og som gjennom parodi og dekonstruksjon, eller kun én av disse, har konkret refleksivitet (med potensiale til kognitiv refleksivitet<sup>60</sup>). Bløffende mockumentary er imidlertid et unntak fra denne kategoriseringen. I sin bløffende natur, ved å avlede tilskueren til å legge troverdighet i en «falsk indeksering» om at teksten er en reell dokumentarfilm, har ikke bløffen noen kontinuerlig konkret refleksivitet (jamfør diskusjon i kapittel 4, del-overskrift 4.1.2.). Likevel, i det forestående kontraktsbruddet i lesning av dokumentarkontrakt har bløffen et stort potensiale til «fremtvunget» kognitiv refleksivitet. Så, på tross av manglende kontinuerlig og åpen konkret refleksivitet, plasseres fortsatt bløffende mockumentary rettmessig sammen med de andre *refleksive hybridtekstene* – som altså er: Mockumentary.

## 5.2. To typer kontinuitet

Her skal jeg redegjøre for min bruk av to selvkomponerte begreper. Disse begrepene later til å handle om to sider av samme sak, men viser vitterlig til et viktig skille i det å forstå varierende refleksiv innstilling hos diverse mockumentary-filmer – *dokumentarisk kontinuitet* og *form-refleksiv kontinuitet*.

Dokumentarisk kontinuitet vil si at filmens helhetlige uttrykk – og bruk av stil generelt – bærer preg av en konsekvent bruk av dokumentarfilmestetikk eller -modus. Denne «dokumentariske stiliseringen» kan eksempelvis være kjennetegn fra en, eller flere av Nichols' definerte modi, og hvordan disse bevisst blir benyttet for å forme det filmatiske uttrykket. Dette er imidlertid uavhengig av om disse virkemidlene blir tatt i bruk for å gjøre en refleksiv kommentar i retning av dokumentarfilmformat. *Dokumentarisk kontinuitet* er sånn sett et

---

<sup>58</sup> Jeg er ikke like interessert i å sette definitivt stempel på filmeksempler for å avgjøre hvorvidt de er en parodi eller en dekonstruksjon, slik som blant annet Roscoe & Hight gjør i sin filmliste (Roscoe & Hight, 2001, s.190-203).

<sup>59</sup> Som vi skal se i dette kapitlet så blir gjerne parodi og dekonstruksjon flytende ettersom vi trekker inn tilskuerperspektiver. Med lavere form-kompetanse vil noen av tekstene kunne ha en helt annen verdi, og tilskueren ha en helt annen persepsjon, enn de diskutert i dette kapitlet.

<sup>60</sup> Kognitiv refleksivitet, som nevnt, angående representasjonsmodus, filmstil, eller tematisk innhold.



stempel på om dokumentarfilmatiske elementer<sup>61</sup> som sådan blir benyttet i en viss kontinuerlig grad.

*Form-refleksiv kontinuitet* blir derimot et stempel på om den samme dokumentariske kontinuiteten blir benyttet for å kommentere aspekter knyttet til dokumentarfilmform: Med refleksivt blikk på konstruksjon av dokumentarisk (virkelighets-)representasjon, argumentasjon, sannhetskrav, og generell stil<sup>62</sup>. En avgjørende presisering er at form-refleksiv kontinuitet nødvendigvis må bygge på en allerede etablert dokumentarisk kontinuitet: Bruken av det dokumentariske er en forutsetning for det form-refleksive. Begrepene bygger på hverandre, men er forskjellige med tanke på hvilken kritisk-potensiell grad av refleksivitet de kan tilby. I analyser av eksempeltekster vil jeg utdype disse begrepene ved å anvende dem i løpende tekst.

### **5.3. *Curb Your Enthusiasm* – TV-film (1999) vs. TV-serie (2000)**

*Curb Your Enthusiasm* er mest kjent som en HBO<sup>63</sup>-produsert TV-serie (David, 2000) hvor serieskaper Larry David selv spiller hovedrollen under sitt eget navn. Serien tar for seg diverse ukomfortable sosiale situasjoner og mellommenneskelige relasjoner, ofte basert på Davids personlige erfaringer innenfor den kommersielle TV- og filmbransjen i Los Angeles. Dog startet det hele med en TV-film (Weide, 1999), som i sin tur fungerer som en pilot, eller i alle fall en introduksjon til resten av serien. Som vi skal se av eksemplene fra TV-filmen og TV-serien skiller de seg med tanke på definerte mockumentary-prinsipper.

TV-filmen *Curb Your Enthusiasm* (Weide, 1999) åpner med at Jeff Greene (Jeff Garlin) og Larry David (Larry David) går ut av en heis. I det øyeblikket heisdørene åpnes, og de to kommer gående ut, vinker Greene og smiler til kamera mens David lunter etter med en oppgitt holdning. Dette er alene TV-filmens første innstilling, og allerede her etableres konkret refleksivitet i form av å legge merke til kamera. Dette igjen åpner for tilskuerens potensielle videre refleksjon angående dokumentarfilmformen.

Etter dette følger en treminutters ekspositorisk/interaktiv gjennomgang av Larry David som person, og antageligvis hans største suksess som manusforfatter og serieskaper – *Seinfeld* (David & Seinfeld, 1989). Dette blir gjennomgått og forklart fort i intervjuer med personer som

---

<sup>61</sup> Dokumentarfilmatiske elementer betyr her om representasjonsmodi, kjente aspekter av dokumentarisk prosess og fremgangsmåte – i det hele tatt aspekter brukt for å hjelpe å opprettholde en illusjon om dokumentarisk filmstil – er benyttet.

<sup>62</sup> Å se disse aspektene for hva de er: Ideelt sett bør form-refleksiv kontinuitet gjøre oppmerksom på aspekter som Eitzen poengterer at tilskueren *ikke* alltid aktivt legger merke til i dokumentarisk representasjon: implisitte sannhetspåstander og argumentasjoner (som argumentasjon snarere enn implisitt sannhet) (Eitzen, 1995, s.88).

<sup>63</sup> Home Box Office.

har hatt noe med David å gjøre. Funksjonen denne presentasjonen av Larry David yter, er ganske enkelt å introdusere ham, å opplyse enhver tilskuer hvem han faktisk er. Slik sett trenger ikke disse intervjuene<sup>64</sup> nødvendigvis være usanne beretninger om David. I stedet kan dette være et godt eksempel på et reelt dokumentarisk anslag som igjen er med å gi økt autentisitet til observasjonsstilens vei videre i resten av TV-filmen. Etter dette blir observasjonsstilen forklart som et ledd i Davids forberedelsesprosess. Her blir altså grunnen til at et kamerateam følger David, gjort rede for: Jeff Greene, Davids manager, forklarer at han allerede har snakket med David om å lage en «HBO-special» – en Stand-up-forestilling, hvorpå Greene selv har kommet opp med idéen om å ha et kamerateam følge Davids forberedelser til det store showet. Planen er at den første delen av «HBO-spesialen» blir en dokumentar om Davids vei frem til forestillingen, og den andre delen skal da være selve forestillingen. Det er denne første delen, altså prosessen fra idé frem til dagen Stand-up-forestillingen skal finne sted, med alt dette innebærer av møter og forberedelser på veien, som denne times-lange TV-filmen fremstiller.

Etter denne informative, korte gjennomgangen av Larry David, i tillegg til redegjørelsen for prosessen som observasjonelt skal følges, vender vi tilbake det samme kameraet som til å begynne med filmet Greene og David. I denne scenen ser Larry David inn i kamera, før han til sin manager kommenterer på kameraets tilstedeværelse: «What is it? It's gonna be on us all the time?». Greene svarer: «Most of the time, yeah». Larry David poengterer deretter: «Are we suppose to sit and have a conversation with this thing watching all the time?». Greene bekrefter: «That's the point. They're gonna watch us sit and have a conversation. Forget that it's here». Dette er ikke bare en synliggjøring, og slik sett en indirekte tematisering av kameraets tilstedeværelse i en observasjonell situasjon, men en direkte tematisering av det i kraft av at personene foran kamera faktisk selv reflekterer over dets tilstedeværelse. Slik sett er dette et eksempel på rent konkret refleksivitet i tilnærmet tydeligst grad (om mulig like tydelig som å bevisst fange innspillingsverktøy eller kamerateam i bildet). Denne konkrete form-refleksiviteten er stort sett kontinuerlig tilstede i filmen. Kontinuiteten opprettholdes i alle fall godt i filmens første halvdel.

Kontinuiteten (form-refleksiv) sklir imidlertid litt ut i filmens siste halvdel. Da virker det som om at regissøren ikke lenger er like opptatt av å gjøre et refleksivt poeng ut av innspillingsprosessens innvirkning på sosiale settinger, fordi han allerede i filmens første halvdel gjorde en tydelig etablering av dette refleksive aspektet. Slik sett kan det til syvende og sist argumenteres for at den tidlige (og tydelige) etablerte form-refleksive kontinuiteten etter

---

<sup>64</sup> Intervjuer med blant andre med Jerry Seinfeld, Larry Charles, Jason Alexander og Richard Lewis.

hvert fases noe ut, og blir erstattet av humoristisk egenverdi ved ukomfortable sosiale møter som den uheldige og tafatte Larry David havner i. Dette er imidlertid en vanlig trope og intensjon ved humoristisk-parodiske mockumentary-uttrykk: At de til slutt har et mest iøynefallende fokus på komisk attraksjonsverdi ved parodierte innhold (slik som stereotypiske representasjoner av tematikker eller personer), snarere enn å utnytte mulighetene til dekonstruksjon av format.

### **Observasjonell representasjonsmodus eller realistisk filmstil?**

Uavhengig av hvilken grad av dekonstruerende refleksive midler som er benyttet eller ikke i TV-filmen, er det fortsatt, etter min mening, slik at en lesning av både dokumentarisk og refleksiv kontinuitet er gyldig for TV-filmens del. Og det er nettopp dette som gjør sammenligningen med TV-serien *Curb Your Enthusiasm* så interessant. For, i krass motsetning til TV-filmen fra 1999, har episodene i TV-serien *Curb Your Enthusiasm* fra 2000 ingen dokumentarisk kontinuitet, og i alle fall ingen form-refleksiv kontinuitet. Dette kan lett eksemplifiseres ved å peke på noen forhold i den første episoden (*The Pants Tent*, 2000) i seriens første sesong, som for øvrig kan sies å være representativ for bruk av filmstil og generell struktur i serien ellers. Her klippes det ikke til noen intervjusituasjoner, det er ingen interaksjon mellom personer foran og bak kamera generelt, ei heller er det noen diskusjoner foran kamera som reflekterer kameraets tilstedeværelse, eller i det hele tatt noen blikk i retning kamera. Ingen av disse form-refleksive elementene er tatt med over fra TV-filmen til TV-serien. Likevel benyttes håndholdt kamera, som i sin tur er et virkemiddel normalt knyttet til observasjonell dokumentarfilm, og mockumentary for øvrig (O'Brien, 2006, s.198). Bruken av dette kan imidlertid også kjennetegne eksempler på (restriktiv) realistisk filmstil, uavhengig av om det er brukt i tjeneste for å kommentere dokumentarfilm<sup>65</sup>. Slik sett er dette grepet (som slekter på tidligere observasjonelle *direct cinema*-grep) på ingen måte eksklusivt for dokumentarfilmstiliseringer.

Bruken av slik filmstil har nok for øvrig å gjøre med at i en realistisk observasjonell *direct cinema*-stil (uavhengig av bruk av refleksivitet) så kan formålet være at sosiale settinger får høyere autentisitet. Dette skjer i kraft av at det ser ut, og oppleves som, mer ekte når det håndholdte kamera (og følgelig tilskueren) kommer nærmere innpå subjekter samtidig som kamerainstansen opprettholder sin tilsynelatende «nøytrale» posisjon som observatør. I sin

---

<sup>65</sup> Noen eksempler på håndholdt kamera, restriktiv filmstil i fiksjonsfilm for å utdype autentisitet: *Festen* (Vinterberg, 1998), *Sauls Sønn* (Nemes, 2015), *Ma' Rosa* (Mendoza, 2016), *The Wrestler* (Aronofsky, 2008), *Hoggeren* (Myklebust Syversen, 2017), *Idiotene* (von Trier, 1998), og *Deepwater Horizon* (Berg, 2016) på tross av høyst sensasjonelt innhold og dramaturgi i sistnevnte eksempel.

introduksjon av begrepene *direct cinema* og *cinéma vérité* nevner Sørensen (2007) hvordan Lindsay Anderson (i produksjonen av *Every Day Except Christmas* (1957)) i sin tid strevde for å fremstille spontanitet (og følgelig verdien i observasjon av det hverdagslige) hos grønnsakshandlerne i Covent Garden, og hvordan den påventede tekniske revolusjonen i årene som fulgte endelig viste til en mulighet for å vike bort fra overdreven bruk av kommentarstemme og dramatiseringer (s.199). Dette, i tillegg til eksemplifiseringen om hvordan David og Albert Maysles i *Salesman* (1969) gjorde et større poeng ut av å klippe bort alle mulige tegn til synlighet av, eller interaksjon med, filmteamet (s.211), er med å peke på et overveldende potensiale i den autentiske verdien til observasjonelle representasjoner.

Det eksisterer imidlertid en liten forvirring i begrepene om *direct cinema* og *cinéma vérité*<sup>66</sup>. Dette er nyttig å bemerke nettopp fordi at betegnelsen om *verite* ofte blir brukt for å forklare uttrykk som slekter på observasjonell representasjonsmodus slik som minimalistiske naturalistisk-, neorealitisk-, dogme-, dokumentar-lignende stiluttrykk. Denne forståelsen av *cinéma vérité* blir brukt i en beskrivelse av *Curb Your Enthusiasm*:

I et intervju med flere av skaperne av TV-serien *Curb Your Enthusiasm* i *DGA Magazine* forklares det nettopp at de spiller inn serien med en slik *cinéma vérité*-stil. Hele intervjuet peker på hvordan skrevet dialog er sekundært til selve konseptet, og følgelig hvordan bruk av improvisasjon og spontanitet er en nøkkel for å få til den graden av autentisk realisme de ønsker (Richmond, 2003). Imidlertid er serien blottet for interaksjon mellom filmteam/regissør og subjekter foran kamera. Det er altså ingen tegn på bruk av noen interaktiv representasjonsmodus, som i sin tur knyttes til den franske opprinnelsen av *cinéma vérité*. Dette gjør at den *opprinnelige* definisjonen av *cinéma vérité*, som alternativ til *direct cinema*<sup>67</sup>, i alle fall ikke er dekkende.

Slik sett kunne betegnelsen *direct cinema* vært like mye, kanskje enda mer brukt, med tanke på sitt klare forhold til observasjonell stil, for å beskrive det nærmest dokumentariske og naturalistiske i rent realistiske – forsøksvis ikke-manipulerte – filmatiske representasjoner av virkeligheten.

I TV-serien er tilfellet slik at skaperne allerede tar seg friheten til å benytte seg av denne «realistiske observerende *direct cinema*-stilen» for å utdype autentisk ukomfortabel stemning i de krevende sosiale settingene Larry David blir fanget i, *uten* å måtte forklare den samme

---

<sup>66</sup> Sørensen viser til Bill Nichols' distinksjon om å forstå begrepet om *direct cinema* som del av observasjonell modus, og *cinéma vérité* som interaktiv modus (Sørensen, 2007, s.200), men med presiseringen (ved referanse til Nicholas Stoller) om at *verite* gjerne er både observasjonell og interaktiv, mens *direct* kun er observasjonell (Sørensen, 2007, s.231).

<sup>67</sup> Jamfør fotnote 66.

filmstilen. Dette er for øvrig i tydelig motsetning til TV-filmen, hvor den nokså like observerende stilen blir forklart og sannsynliggjort gjennom en god dose form-refleksivitet. Uansett er nok TV-serien best forstått som ren situasjonskomedie uten noen annen refleksivitet enn den selv-refleksiviteten Larry David gjør seg til gjenstand for. Serieskaperne bryr seg ikke om å forklare filmstilen, eller å benytte muligheten til form-refleksivitet. I stedet fokuseres serien i sin helhet inn på komiske, banale, ukomfortable sosiale situasjoner og relasjoner styrket av den uproblematiske (ikke-reflekterte) *direct cinema-lignende* stilens autentisk-stemningsskapende effekt.

På grunn av manglende konkret refleksivitet i retning av eventuell dokumentarfilmstil, som igjen stammer fra manglende tilstedeværelse av det totalt forutsettende aspektet av hybridisering av form og innhold, er TV-serien *Curb Your Enthusiasm* neppe et fruktbart eksempel på mockumentary.

Resultatet blir at i TV-serien *Curb Your Enthusiasm* omhandler den konkrete refleksiviteten personen Larry David i all hovedsak. I TV-filmen kan derimot den konkrete refleksiviteten angå både angitt tematikk, men også hvordan dette blir behandlet gjennom – og påvirket av – den dokumentarfilmatiske stilen eller prosessen på grunn av den *form-refleksive kontinuiteten*.

Den minimalistiske, restriktive, nære realismestilen – denne *direct cinema-lignende* stilen, eller *cinéma vérité-lignende* stil som noen vil kalle den – er imidlertid tilstede i både TV-serien og i TV-filmen. Og mitt poeng er å vise til at denne stilen ikke betyr noen automatisk refleksivitet på dokumentarfilmdiskurs. Refleksiviteten må oppstå ved en form for tematisering eller synliggjøring av stilen (eller muligens en mellomtittel eller kommentarstemme som opplyser om «dokumentarisk prosjekt»). Dette er slikt TV-filmen gjør et poeng ut av, i motsetning til TV-serien. Det er muligens likevel rom for en viss nyanse her, med tanke på at bruken av håndholdt kamera (og følgelig implikasjonen i retning av realistisk filmstil) kan argumenteres å være en tematisering av dokumentarfilmkonvensjon. Nå har jeg likevel argumentert for at dette ikke er et grep eksklusivt for dokumentarfilm, og derfor er koblingen av kun håndholdt kamera som tematisering av dokumentarfilm alene fortsatt noe omstridt. Dette korresponderer også med den nevnte formuleringen om at fiksjon og ikke-fiksjon kan imitere hverandre for effekt uten at det endrer på tekstens indekserte utgangspunkt (Carroll, 1996, s.286-287).

Restriktiv realistisk filmstil<sup>68</sup> kan altså finnes i både fiksjon- og dokumentartekster, og ikke minst ha mange forskjellige betegnelser. I det hele tatt betyr dette at selv om noen ønsker å betegne form – bruken av stilisering i et audiovisuelt *fiksjonsprodukt* – ved begreper i utgangspunktet knyttet til *dokumentarfilm* (som f.eks. *cinéma vérité* eller *direct cinema*), trenger ikke dette fiksjonsproduktet være en refleksiv hybrid – en mockumentary.

#### 5.4. Parodi

To gode eksempler på den parodiske mockumentary er Christopher Guests *A Mighty Wind* (2003) og Espen Eckbo, Henrik Elvestad og Mathis Fürsts *Get Ready to be Boyzvoiced* (2000). For øvrig gjelder denne mindre kritiske og mer parodiske formen for mockumentary som nevnt tidligere i oppgaven også de andre filmene i Christopher Guests mockumentary-trilogi (*Waiting For Guffman* (1997) og *Best in Show* (2000)). Som jeg har vært inne på angående parodiske mockumentary-filmer er dette uttrykket hvor en kritisk kommentering av dokumentarfilmstilen er tonet ned og forstått som sekundært til den humoristiske verdien av treffende parodier angående angitt tematikk eller stereotyper. Som vi så i innledningskapitlet tematiserer *Get Ready to be Boyzvoiced* noen trekk og klisjeer knyttet til stil-ikoner og deres atferd innenfor den hyper-popkulturelle musikk-trenden av boyband. I tillegg kommenterer filmen implisitt musikkbransjen, samtidig som den parodierer boyband-musikken i seg selv. I *A Mighty Wind* er det stereotypiske folk-musikere i en liten og sær krets hvor alle kjenner alle, i tillegg til parodier av musikken de spiller, og måten de gjør det på (også i to forskjellige generasjoner), som blir gjort til gjenstand for en nokså vennligsinnet parodi. Sammenligningsgrunnlaget filmene imellom ligger i musikk-tematikken, i tillegg til at begge filmene prioriterer humor foran kritisk kommentar. Det er klart, tilskueren *kan* lese inn en nokså kritisk kommentar bak den humoristiske parodien av blant annet svært attraktive sjangerspesifikke sanger og komiske sangtekster, men denne formen for kognitiv refleksivitet er mindre intuitiv i lesning av disse filmene.

De to eksemplene viser likevel til to forskjellige måter å tilnærme seg dokumentarfilmstilen de anvender. Dette har med kontinuitet i dokumentarfilmstil og i bruken av konkret refleksivitet å gjøre. Til felles har begge filmene at et dokumentarteam følger karakterene, mens det ofte brytes inn med intervjusituasjon («talking heads»). Begge

---

<sup>68</sup> Gjerne fundert på idealer definert av klassiske realist-filmteoretikere som Sigfried Kracauer (Andrew, 1976, s.106-133) og André Bazin (Andrew, 1976, s.134-178). Om ikke deres terminologier nødvendigvis skinner igjennom, eller er en bevisst del av forståelsen av realistisk filmstil i dag, så kan i alle fall minimalistisk realistisk filmstil vise til et resultat av en estetikk som går i tråd med idealer slike klassiske realist-filmteoretikere ønsket å fremheve som formål ved filmmediet.

eksemplene har altså preg av både den observasjonelle og interaktive modus, forstått med Bill Nichols' dokumentarfilmteoretiske terminologi, samt enkelte ekspositoriske grep. Det er imidlertid slik at *Get Ready to be Boyzvoiced* har en gjennomført kontinuitet i dokumentarfilmstilen, mens i *A Mighty Wind* derimot, finnes det flere eksempler på hele scener hvor kameraets tilstedeværelse på ingen måte blir tematisert. I disse scenene vil man, hvis man ønsker å kritisk gå etter muligheten for kamera til å observere noen av situasjonene, finne at den dokumentarfilmatiske stilens kontinuitet muligens ikke er opprettholdt. Denne grunnleggende forskjellen på hvordan filmskaperen kan benytte eller tematisere dokumentarfilmstil i en mockumentary vil jeg redegjøre for med noen eksempler fra filmene.

#### **5.4.1. *A Mighty Wind* (2003)**

*A Mighty Wind* åpner med et nyhetsanker som bidrar til å etablere filmens anslag, eller i alle fall – filmens generelle utgangspunkt. Han forteller at en av de aller viktigste pionerene for Folk-musikken, Irving Steinbloom, har gått bort. Nyhetsankeret forteller også at Steinbloom etterlatte seg sin kone og tre barn. I den neste scenen blir vi kjent med Jonathan Steinbloom (Bob Balaban), sønn av Irving, som kamera først følger i observasjonell stil i noen få sekunder før det klippes til en intervjusituasjon (interaktivt) med ham. For øvrig er denne vekslingen mellom observasjonell og interaktiv modus gjennomgående for filmen i seg selv, i tillegg kan det være greit å bemerke hvordan informasjonen fra intervjusituasjonene også i veldig stor grad støtter filmens anslag med ekspositorisk informasjon – gjerne lagt som en kommentarstemme over diverse arkivklipp eller platecover. Slik sett er det aspekter fra flere grunnleggende dokumentarfilmmodi (slik Bill Nichols har beskrevet dem) som blir benyttet stilistisk sett.

Uansett, i det første intervjuet med Jonathan Steinbloom forteller han at han og familien ønsker å samle noen av farens viktigste grupper til en TV-sendt konsert i hans minne. Etter at Jonathan forklarer dette er i grunn filmens premiss og grunnlag for en dokumentarisk prosess gjort rede for: Kamerateamet skal frem til konserten følge disse gruppene, i tillegg til å følge familien som planlegger den. På veien skal tilskuerne få høre og se arkivklipp og bli kjent med de gjeldende gruppene (ekspositorisk), vi skal se og høre de fortelle historier om da de var aktive («talking heads», interaktivt), og vi skal følge forberedelsene deres - fra å møtes på nytt, til øving for konserten, og helt frem til og med selve konserten (observasjonelt).

Det interaktive og det ekspositoriske fungerer tett sammen i *A Mighty Wind*: Krysningen blir noe tydeligere hvis vi ser hvordan interaktive intervjusituasjoner blir klippet sammen med arkivklipp og -bilder. Funksjonen av dette blir anslagsvis ekspositorisk grunnleggende informasjon. Poenget med intervjusituasjonene er dermed å legge frem diverse (mer eller

mindre) absurd og humoristisk informasjon om de forskjellige gruppene og Folk-musikkbransjen generelt. Christopher Guest har benyttet muligheten til å eksperimentere litt med dokumentarfilmformat for å legge inn noen vittige kommentarer i intervjusituasjonene, i tillegg til å vise til noen ekstreme forhold for overdrivelse og parodi av musikk-tematikken filmen tar for seg. Et eksempel på dette er hvordan George Menschell, tidligere medlem av 60-talls Folk-musikkgruppen «The Main Street Singers», forteller til oss i et intervju at gruppen deres ble dannet. Han gir også et inntrykk av hvor voldsomt produktivt gruppen var i å gi ut album:

«I always thought we should have something bigger, a more fuller sound. And one night in 1960, I'll never forget this, we were at a hootenanny and we were jamming with the Clapper Family and all of a sudden I heard it – the sound that I was thinking about. The harmonics was amazing, and I thought: «there's five of us and there's four of them: It's a neuftet». And it was all there, in a moment it was all there: «The neuftet sound»! Well, this thing clicked with the Clappers to, so we joined forces and we became The Main Street Singers. Well, ten years and thirty albums later we disbanded.»

Bruken av slik ekspositorisk informasjon, som enkelt forklarer historikk ved sammenklipping av arkivklipp, bilder og forklarende stemmer, er også et veldig ryddig virkemiddel for å introdusere karakterer, og for å vise til at disse karakterene er viktig (altså: motivasjonen for at de er med i filmen). Slik sett kan bruken av en ekspositorisk/interaktiv kontinuitet i filmens første minutter også forklares ved at dette er et nyttig virkemiddel for et tilsynelatende dokumentarisk anslag. Dette igjen gjør det enklere for Guest å senere fokusere på mer observasjonell situasjonskomedie, når altså både karakterene og formålet med den dokumentariske prosessen er redegjort på slik en grundig og (gyldig) informativ måte i filmens anslag. I seg selv viser dette til hvordan bruken av dokumentarfilmformat i denne formen for parodisk mockumentary antageligvis er benyttet som et virkemiddel for å føre frem komedie. Dette er ikke ulikt hvordan benyttelsen av lignende ekspositorisk/interaktive elementer forekommer i den nevnte TV-filmen *Larry David: Curb Your Enthusiasm*: Filmene introduserer anslagsvis karakterer, i tillegg til å redegjøre formålet ved innspillingsprosess i observasjonell stil.

I slike eksempler blir filmens dokumentarfilmatiske refleksivitet sekundært til underholdningsverdien og den mindre kritiske parodien. Potensiell kognitiv refleksivitet går i retning av parodierte tematikk og stereotypi, snarere enn i retning av dokumentarfilmformat. Imidlertid, har jeg allerede pekt på at dette er et naturlig forhold for parodisk mockumentary, som altså noe mindre kritisk parodierer heller enn å dekonstruere (se diskusjonen av parodi og dekonstruksjon i kapittel 2).



Etter anslaget med svært ryddig dokumentarisk kontinuitet i *A Mighty Wind*, følger en litt mer frigjort og mindre streng observasjonell stil. Samtidig er bruken av intervjuer og introduksjon av nye, ikke fullt så viktige karakterer noe som stadig vekk, igjennom hele filmens spilletid blir brakt frem. Når jeg likevel nå velger å fokusere på de observasjonelle sekvensene, blir det klart at den dokumentarfilmatiske kontinuiteten ikke alltid er like tydelig i disse sekvensene. Jeg foreslår ikke at kontinuiteten i de observasjonelle delene er brutt i en slik grad at disse sekvensene må diskrediteres som anvendt dokumentarfilmformat, men jeg ser en ganske klar forskjell i bruken av observasjonell stil i denne filmen til motsetning til *Get Ready to be Boyzvoiced*, noe jeg skal utdype senere. I *A Mighty Wind* er det nemlig slik at det sjeldent eller aldri blir rettet oppmerksomhet mot kameraets tilstedeværelse i observasjonelle sekvenser. Selv om disse sekvensene er preget av det autentisitetsøkende observasjonelle virkemidlet håndholdt kamera, er ikke dette nødvendigvis nok for at tilskueren intuitivt leser det som dokumentarisk kontinuitet<sup>69</sup>. Lesningen utenom dokumentarisk kontinuitet er mest påfallende når vi, av analytisk interesse, isolerer de «observasjonelle» sekvensene vekk fra de ellers intuitivt dokumentariske sekvensene av ekspositorisk kommentarstemme og interaktive intervjuer:

Et slikt eksempel kan være når karakterene fra den tidligere folk-musikk-duoen «Mitch & Mickey»: Mitch (Eugene Levy), og Mickey (Catherine O'Hara) sitter og spiser middag sammen med Mickeys nye ektemann Leonard (Jim Piddock) og samtaler uten preg av å være påvirket av kameraets tilstedeværelse, noe de i en faktisk situasjon kunne ha vært<sup>70</sup>. I denne scenen, representativ for de observasjonelle sekvensene i filmen ellers, kan vi argumentere for at dokumentarisk kontinuitet tidvis er prioritert bort. Denne prioriteringen henger nok delvis sammen med det at, som jeg allerede har vært inne på, Christopher Guest ikke er spesielt interessert i å tematisere dokumentarfilm. Han ønsker åpenbart ikke å kommentere tilstedeværelsen av et kamerateam i diverse sosiale settinger, men heller å la disse sosiale situasjonene preges av varierende sjanger-komiske elementer.

Likevel er vi nødt til å huske på at mange observasjonelle dokumentarfilmer i seg selv også ønsker å fremstille sosiale situasjoner som om kamera ikke var tilstede (*Mannen fra Snåsa*

---

<sup>69</sup> Jamfør diskusjonen av håndholdt kamera i TV-serien *Curb Your Enthusiasm*.

<sup>70</sup> En lignende scene, hvor poenget om å ikke legge merke til filmteam eller kamera er så åpenbart et hovedmål, blir referert til i Sørenssens diskusjon av *Salesman* (Sørenssen, 2007, s.209-211). del-overskriften er for øvrig: «filmskaperens påfallende fravær», og det kan vel diskuteres om implikasjonen av dette eksempelet er et kamera så åpenbart usynlig at det blir synlig?

Olin, 2016<sup>71</sup>, og *Salesman*, Maysles & Maysles, 1969<sup>72</sup>). Derfor trenger ikke dette være dokumentarisk si-kontinuitet, men heller en indikasjon på at Guest ikke er særlig interessert i å synliggjøre produksjonselementer i observasjonell stil, eller altså i det hele tatt å skape en diskusjon rundt observasjonell dokumentarfilmmodus. Slik sett går det også an å argumentere for at disse scenene som «overser» kameraets tilstedeværelse, og følgelig dokumentarfilmproduksjonen i seg selv, ikke er noe direkte brudd på en realistisk dokumentarisk kontinuitet.

Det vil altså være omstridt å argumentere at korte observasjonelle situasjoner hvor karakterene overser kamera er beviser på brudd i dokumentarisk kontinuitet. Derimot viser følgende eksempel til et tydelig brudd i kontinuitet: Mot slutten av filmen, og i mens den avsluttende konserten finner sted skal Mitch & Mickey straks på scenen. Plutselig finner ikke Mickey Mitch, og hun spør to av medlemmene fra «The New Main Street Singers» om de har sett ham, hvorpå de svarer nei. I den neste innstillingen går Mickey inn i et nytt rom med en trappeoppgang mens hun ser og roper etter Mitch. I denne innstillingen ser vi fra kameraets point-of-view oppe i trappen, som fokuserer ned på Mickey, som igjen skuer oppover trappeoppgangen for å se om det er noen der. Hun gransker så å si hele trappeoppgangen med et panorerende blikk, men ser aldri på kamera, eller anerkjenner dets tilstedeværelse, før hun går videre. I en dokumentarisk kontinuitet ville vi muligens kunne forvente at hun også spurte personen bak kamera om vedkommende hadde sett Mitch – og hvis hun hadde brutt den «fjerde veggen», ville det fremkommet i innstillingen, eller så ville det blitt klippet bort. Et annet aspekt som peker på at dette lille øyeblikket er et brudd på den dokumentariske kontinuiteten, er det faktum at kamera stod der til å begynne med. Når noe så spontant og uforutsett som en forsvinning finner sted, kan vi kanskje forvente at et kamera følger etter de som leter, snarere enn at det er plassert et filmende kamera på en unaturlig plass, som strengt talt bærer tydelig preg av at det samme kameraet vet at Mickey kom til å lete akkurat der. Plasseringen av kameraet oppe i trappen er nok heller ganske enkelt et bevis på verktøyet som hovedsakelig er

---

<sup>71</sup> Dette «usynlige kameraet» virker å være et formål for hele filmen. Kanskje spesielt interessant er det i scenene inne hos «Snåsamannen» Joralf Gjerstad, når han helbreder pasienter med sine varme hender. Pasientene har sine respektive reaksjoner – enten ytterligere skeptisk til Gjertads evner, eller overrasket over en følelse av virkning. Spesielt sistnevnte, reaksjoner preget av et øyeblikks overlykkelighet i det innerste av det private er interessant å observere. På en måte kan vi tro det vi ser, vi kan føle det som om at vi selv er tilstede hos Snåsamannen. På et annet nivå kan vi også spore mulighet til at pasientene legger på (eller holder igjen) i sine reaksjoner når kamera, og kamerapersoner er også er i rommet – for usynlig i sann forstand blir de jo aldri. I denne observasjonelle modusen blir blikk i kamera (hvis de har funnet sted) klipt bort – den observerende kontinuiteten opprettholdes. I noen sekvenser føles det som om pasientene er like ved, men likevel velger akkurat å *ikke* legge merke til kamera. Grensen mellom observasjon og interaksjon virker ganske tynn selv i dette observasjonelt typiske eksempelet på representasjon.

<sup>72</sup> Som nevnt ovenfor – all form for brudd på observasjon (utilsiktet interaksjon) klippet bort for å opprettholde observasjonell kontinuitet (Sørenssen, 2007, s.209-211).

assosiert med konvensjonell fiksjonsfilm, altså kontinuitetsklipp og hvordan dette også fremmer narrativ kontinuitet (Bordwell & Thompson, 2010b, s.236). Det er klart at kontinuitetsklipping hjelper å skape en tilsynelatende naturlig og usynlig overgang fra rom til rom, og fra et perspektiv til et annet. For en dokumentarisk stil som ønsker å være realistisk observasjonell, drar imidlertid bruken av dette ned det dokumentariske inntrykket og altså den dokumentariske kontinuiteten.

Det finnes en del slike små kontinuitetsbrudd igjennom filmen – blant annet like etter foregående nevnte eksempel hvor et kamera har fanget opp Mitch som er på gaten utenfor, og han snur seg og sperrer opp øynene mot noe han legger spesielt merke til. Deretter klippes det til en ganske tydelig point-of-view-innstilling hvor kamera zoomer inn på det han tilsynelatende fikk øye på: En stor videoplakat med en reklame-animasjon for elektrofirma-giganten Samsung.

Når vi til slutt setter sammen alle grepene og prioriteringene gjort i ånd for diverse modi i *A Mighty Wind*, har filmen likevel, til syvende og sist, dokumentarisk kontinuitet. Selv om mindre eksempler som ovennevnt kan forstås som brudd på dokumentarisk kontinuitet (og dermed det dokumentarisk-autentiske inntrykket) i deler, er det altså ikke slik at de gjør utgjør all verdens forskjell for det helhetlige uttrykket. Skjønt disse eksemplene nok en gang peker på at Christopher Guest ikke virker interessert i å opprettholde eller diskutere dokumentarfilmformat gjennom hele filmens spilletid.

#### **5.4.2. *Get Ready to be Boyzvoiced* (2000)**

I *Get Ready to be Boyzvoiced* forekommer en forviklingsproblematikk rett opp under den store avsluttende konserten HitAwards 2000. Dette blir imidlertid skildret med en tydeligere dokumentarisk kontinuitet enn ved eksempelet i *A Mighty Wind*. Frontfigur for det skandaleombruste boybandet Boyzvoice, M’Pete (Espen Eckbo), forsvinner i sinne inn i rommet ved siden av backstage når hans tidligere, kun 12 år gamle kjæreste, dukker opp uanmeldt. Innspillingsteamet følger ikke etter M’Pete, men forblir i det første rommet sammen med resten av bandet, hvor en heftig diskusjon oppstår som følge av denne hendelsen. Dette blir plutselig avbrutt når vi hører et skrik av smerte fra rommet (et badrom) hvor M’Pete stormet inn. Først nå følger kamera og lydmann etter Timothy Dahle (Henrik Elvestad) inn på badet for å se hva som gikk galt. Der ligger M’Pete på badromsgulvet med en veltet søppelkasse foran seg og forklarer at han sparket til søppelkassen og skadet foten. Aspektene som peker på at filmen her opprettholder sin dokumentariske kontinuitet, er at det ikke var noe kamera plassert inne på badrommet når M’Pete først gikk inn dit, ei heller ble det klippet direkte til at han faktisk sparket til søppelkassen. I stedet fulgte kamera etter når karakterene

først reagerte på ropet hans. Kamera fulgte i tillegg etter i én håndholdt kameraføring, som i sin manøvrering gjennom rommet virker nokså klumsete – spesielt da den også fanger opp lydbommen i bildet i den samme tagningen.

Det er slike aspekter som utdyper autentisiteten i en situasjon, og ikke minst hvordan denne «spontane» situasjonen potensielt kunne blitt fanget opp i en observasjonell innspilling. Denne restriktive filmstilen, sammen med det at konkrete deler av innspillingsprosessen (lydbommen) slumper til å dukke opp i bildet, er med å opprettholde den observasjonell-dokumentariske kontinuiteten. I *Get Ready to be Boyzvoiced opprettholdes* dokumentarisk kontinuitet fordi kamera følger *etter* handlingen – kamera følger de tilsynelatende tilfeldige hendelsene etter at de skjer, akkurat slik man ville forvente det av en observasjonell dokumentarfilm. Kamera er altså *i etterkant* av hendelsene. I *A Mighty Wind*, derimot, *brytes* tidvis dokumentarisk kontinuitet fordi den observasjonelle stilen fanger opp hendelser på en mer overlagt måte<sup>73</sup>. Her er kamera altså *i forkant* av hendelsene, og rammer inn handlingen på en slik måte at handlingen på et mye tydeligere vis virker planlagt og skrevet – slik som i tradisjonell fiksjonsfilm ellers.

I *Get Ready to be Boyzvoiced* er det ikke et like klart skille mellom det observerende kameraet og interaksjon med kamerateam som det er i *A Mighty Wind*. I *A Mighty Wind* er det som nevnt ingen spor til anerkjennelse av kamera i observasjonelle sekvenser, dette bidrar til at intervjusituasjonene skiller seg tydelig fra observasjonen. I *Get Ready to be Boyzvoiced* er på sett og vis også dette skillet tilstedeværende, det vil si, det er en håndfull intervjusituasjoner som filmen stadig vekk klipper til for å variere stil og informasjonsflyt. Likevel, forekommer det stadig interaksjon mellom personer foran og bak kamera i det som i utgangspunktet fremstår som observasjonelle sekvenser. Et eksempel på dette er når plateprodusent Jens Ovesen (Trond-Viggo Torgersen), i en scene hvor kamerateamet følger Boyzvoice i musikkstudio, blir spurt av regissør om hvordan det er å jobbe med Boyzvoice. Ovesen ser i retning kameraets posisjon og svarer: «Hva faen er dette her? Dere skal ikke ta noen bilder av meg! Jeg sa dere kunne være her, men dere skulle ikke ta noen bilder. Dere må vel kunne respektere privatlivets fred eller?». Samtidig tar han også hånden opp mot kamera og skyver det vekk fra ham selv for å understreke dette.

Denne situasjonen peker på noen potensielt problematiske sider ved det observerende kameraet, samtidig som at tematiseringen av kameraets tilstedeværelse i seg selv holdes i hevd. Det er imidlertid ikke bare i den skarpe overgangen fra observasjon til interaksjon at

---

<sup>73</sup> Jamfør de ovennevnte eksemplene om kameraets unaturlige plassering i trappeoppgangen da Mitch ble borte, og eksempelet på kontinuitetsklipp da Mitch fikk øye på Samsung-reklameplakaten.

tilstedeværelse av innspillingsprosess blir tematisert. Den allerede nevnte synliggjøringen av diverse innspillingsutstyr er også et helt konkret eksempel på dette. I tillegg er det lagt inn små bemerkninger fra (hovedsakelig) ny-introduserte karakterer når kamerateamet dukker opp i diverse møter og sosiale situasjoner. Når Timothy Dahle møter med Dag Hoff (Espen Eckbo), som er ansvarlig for å lage en nettside for boybandet, bemerker Hoff mens han retter blikket mot kamerateamet: «Se her er vi med full TV-dekning, ja!». Hvorpå Dahle svarer: «Nei, det er ikke noe å bry seg om de».

Slike banale bemerkninger og blikk-kontakt med personer i kulissene finner sted flere ganger i løpet av filmen, og er definitivt med å bringe en viss autentisitet til helhetsuttrykket i kraft av å rette fokus mot hvilken rolle en produksjon, eller en innspillingsprosess, spiller i å observere diverse sosiale settinger. Hvis filmskaperne har et ønske om å anvende dokumentarfilmformat så nært et realistisk ideal for konvensjonell dokumentarfilmestetikk innenfor gitt modus, er nettopp slike eksempler hvor personer foran kamera bemerker teamet bak kamera viktige virkemidler for å opprettholde et autentisk uttrykk<sup>74</sup>.

Nå er det fortsatt slik at det å til enhver tid legge merke til kameraets tilstedeværelse, og i blant fange opp konkrete deler av innspillingsprosess ikke er nødvendig for en generell *dokumentarisk kontinuitet* innenfor rammene av observasjonell modus. Dette har jeg prøvd å argumentere for også i diskusjonen av *A Mighty Wind*, med hovedargument om at observasjonell dokumentarfilm ofte prøver å vike unna noe fokus på kameraets innvirkning. *Form-refleksiv kontinuitet*, derimot, er mye tydeligere i *Get Ready to be Boyzvoiced* sine observasjonelle sekvenser<sup>75</sup>. Nå er det faktisk slik at form-refleksiv kontinuitet er mer forventet og naturlig hos dekonstruerende mockumentary, siden denne kategorien av mockumentary befatter seg i mer inngående grad med aspekter tilknyttet dokumentarfilmformatet: produksjonen eller konstruksjonen, og bruken av representasjonsmodus.

#### **5.4.3. To forekomster av konkret refleksivitet – direkte og indirekte**

Som tidligere nevnt, er en forutsetning for en tilstedeværende form-refleksiv kontinuitet den noe mer overordnede dokumentariske kontinuiteten i seg selv. Dette har å gjøre med at hvis en mockumentary skal ha noen som helst mulighet til å kunne invitere til en kognitiv refleksivitet på form, er den nødt til å være en hybrid. Det vil altså si, den er nødt til å anvende dokumentarfilmformen (og gjerne så kontinuerlig som mulig) for å samtidig kunne ha noen som helst mulighet til å refleksivt kommentere den. Hybridaspektet forutsetter derfor en viss

---

<sup>74</sup> Kanskje spesielt tydelig er dette når personene foran kamera tilsynelatende hilser på kamerateam for første gang.

<sup>75</sup> Som også grenser mye tydeligere til det interaktive – vist til ved eksempler over.

dokumentarisk kontinuitet i formen, selvsagt i tillegg til forutsetningen av det fiktive innholdet. Samtidig forutsetter det refleksive aspektet en eller annen form for konkret refleksivitet – enten det er (1) veldig direkte<sup>76</sup> i form av kontinuerlige blikk i kamera og elementer av innspillingsprosess i bildet, eller det er (2) mindre direkte<sup>77</sup> i form av et kontinuerlig humoristisk, kritisk, eller overdrevent misforhold mellom dokumentarisk form og fiktivt innhold.

Herunder er det det førstnevnte forholdet av direkte synliggjøring av innspillingsprosess som kan sammenfattes med *form-refleksiv kontinuitet* – noe *Get Ready to be Boyzvoiced* definitivt besitter. Det andre forholdet, som peker på konkret refleksivitet ved hjelp av misforholdet mellom form og innhold, klarer seg lenge med en viss *dokumentarisk kontinuitet*. Denne indirekte strategien av konkret refleksivitet retter altså fokus mot parodierte tematikker, karakterer og stereotypier – *A Mighty Wind* er ett eksempel på dette<sup>78</sup>.

I *A Mighty Wind* sitt tilfelle er det aspekter som rare platecover, underlige sangtekster, og alt som måtte oppfattes som stereotypiske holdninger for representasjonen av folk-musikk-personligheter som må oppfattes som konkret refleksivitet. Med andre ord så finner vi indirekte konkret refleksivitet i *A Mighty Wind*, siden noen tydelig form-refleksiv kontinuitet aldri er spesielt viktig i filmen.

Selv om *Get Ready to be Boyzvoiced* har en mye tydeligere form-refleksiv kontinuitet, er den faktisk til syvende og sist mye mer lik *A Mighty Wind* enn den er dekonstruerende mockumentary-filmer. All den tid dekonstruerende mockumentary i tydeligere grad angår aspekter knyttet til dokumentarisk representasjonsform, er nettopp *form-refleksiv kontinuitet* en viktig forutsetning for denne mockumentary-kategorien (del-overskrift 5.5.). Likevel er det altså slik i *Get Ready to be Boyzvoiced* sitt tilfelle at den samme konkrete refleksiviteten som i *A Mighty Wind* – angående underlige sangtekster, sære holdninger og atferd – er den konkrete refleksiviteten som har størst potensiale til å katalysere den kognitive refleksiviteten for tilskuer. Dermed angår kognitiv refleksivitet parodierte tematikk. Derfor er det faktisk slik at begge disse filmene til slutt er riktigst å betrakte innenfor rammene av parodisk mockumentary, selv om *Get Ready to be Boyzvoiced* altså også besitter dekonstruerende elementer av form-refleksiv kontinuitet.

---

<sup>76</sup> «Direkte konkret refleksivitet» bygger gjerne på tydelig *form-refleksiv kontinuitet*.

<sup>77</sup> «Indirekte konkret refleksivitet» bygger gjerne på *dokumentarisk kontinuitet* alene (i møte med fiktivt innhold).

<sup>78</sup> På samme måte er de fleste parodierende mockumentary-filmer eksempler på denne mer indirekte konkrete refleksiviteten: *This is Spinal Tap*, *Waiting For Guffman*, *Best in Show*. Dette er også alle eksempler hvor Christopher Guest har hatt manus og/eller regi.

#### 5.4.4. Kontinuitet og dis-kontinuitet

En årsak til at jeg tidligere gjorde et større poeng ut av å diskutere noen mindre brudd på *dokumentarisk kontinuitet* i *A Mighty Wind* var for å kunne runde av denne hoveddelen (5.4. – fokuserende på parodiske mockumentary-filmer) med en åpenhet til variasjon i kontinuitet. For, hva angår *A Mighty Wind* sin dokumentariske kontinuitet, kan det være vanskelig å se at den blir brutt i visse scener, siden en tilsynelatende «realistisk» bruk av observasjonell dokumentarfilmstil ofte vil bli erstattet av en til forvirring lik restriktiv realistisk-fiksjonsstil. Dette som kan minne om *direct cinema* innenfor fiksjonsstil er som jeg var inne på tidligere (i diskusjonen av *Curb Your Enthusiasm*) ikke nødvendigvis et eksempel på dokumentarfilmatiske form, men heller til forveksling lik dokumentarfilmform i kraft av å være en virkelighetslignende og restriktiv fiksjonsstil. Dette kan minne om noen av idealene ved Dogme 95<sup>79</sup>. Dogmefilmen deler med mockumentary-filmer flest et ønske om økt stilistisk autentisitet, men skiller seg fra mockumentary ved at den på ingen måte har noen intensjon om å kommentere dokumentarfilm. Dogmefilm skiller seg også fra observasjonell dokumentarfilm ved å ikke fremme noe påstått krav om å presenteres som virkelig eller ekte<sup>80</sup>. Dogmefilmen tjener eller kommenterer slik sett ikke observasjonell dokumentarfilm, eller mockumentary, men benytter seg av en lignende estetikk (restriktiv, virkelighetsnær, *direct cinema*, for økt autentisitet) i tjeneste for det autonome hovedpoenget om «ren»<sup>81</sup> og ukalkulert fiksjonsstil.

Hvis en mockumentary i noen øyeblikk kan vise til mindre brudd på dokumentarisk kontinuitet, og følgelig skifte over til ovennevnte dogme-lignende, realistiske og virkelighetsnære filmstil, kan vi i teorien argumentere for at slike mockumentary-filmer går vekk fra å være hybrider i noen enkeltscener, nettopp fordi de delvis «glemmer» dokumentarfilmformatet. Samtidig vil jeg *ikke* ekskludere eksempeltekster med lettere grad av dis-kontinuitet ut fra mockumentary-sjiktet: Så lenge hybridiseringen og refleksiviteten er klar, og form-refleksiv eller dokumentarisk kontinuitet er av standarder uten for mange, og for gjennomgående brudd, er det mer fruktbart å forstå mockumentary-begrepet som et mangfold

---

<sup>79</sup> Thomas Vinterberg og Lars Von Triers manifestering av et sett regler for filmskaping ment som en redningsaksjon fra, og motaksjon mot, hva de forstod som en «dødelig kosmetisering» av film (cosmetized to death) (Von Trier & Vinterberg, 2000, s.6-7).

<sup>80</sup> Ove Christensen sammenligner her dogmefilmen med dokumentarfilm, og hans forståelse av *cinéma vérité* i særdeleshet. Det går frem at visuell stil er nokså lik, men at intensjonen bak stilen er ulik (Christensen, 2000, s.115).

<sup>81</sup> «Purity». Det argumenteres for at dette er et Neo-Baziniansk ideal for bruk av realisme og portrettering av virkelighet i Ian Conrich og Estella Tincknells diskusjon av Dogme 95. I tråd med dette er altså idealet at ingen «kunstig manipulasjon» av virkelighet, som kan vri og vende på virkelighet («nature»), skal bli brukt (Conrich & Tincknell, 2000, s.173-174).

av eksempler på forskjellig kontinuitet<sup>82</sup>. Siden det heller ikke er noen klar fasit på «hvor mye dokumentarfilmstil det må være i en mockumentary», eller «hvor mye (og hvor kontinuerlig og direkte) konkret refleksivitet en mockumentary burde ha», er det også viktig å *ikke* gjøre bastante indekseringer av hva som er, og hva som ikke er mockumentary. I stedet er det hensiktsmessig å diskutere diverse tekster i henhold til visse avgjørende prinsipper, kjennetegn og formål for mockumentary.

Tidligere har jeg poengtert at Roscoe og Hight i sin filmliste (2001, s.191-202) virker litt for «streng» i sine spikrede kategoriseringer. Arild Fetveit har et alternativt syn på dette. Han poengterer hvordan Roscoe og Hight heller er litt for «sjenerøse» i sin kategorisering. Jeg må imidlertid presisere at dette ikke angår hvilken kategori (av parodi, kritikk og dekonstruksjon), som en bestemt mockumentary kategoriseres i, men heller *hvilke* filmer som blir kategorisert som mockumentary. Slik sett er jeg enig med Fetveits innvending mot eksemplene *To Die For* (1995, Van Sant) og *Husbands and Wives* (Allen, 1992) som mockumentary. Disse slipper til i kategoriseringen fordi de er fiksjonsfilmer som benytter en liten grad av dokumentarfilmkonvensjoner (Fetveit, 2003, s.172). Og selv om jeg ovenfor har poengtert hvordan det *ikke* er fruktbart å gjøre bastante indekseringer på hva som er og ikke er mockumentary når filmene har en viss grad av dis-kontinuitet, så har disse to filmene så lite dokumentarisk kontinuitet at de skiller seg kraftig fra andre teksteksempler diskutert i henhold til mockumentary-prinsipper. Som også nevnt ovenfor er det ingen fasit på hvor mye dokumentarisk kontinuitet som behøves, men disse to eksemplene benytter dokumentarisk kontinuitet i så liten grad at å kategorisere dem som mockumentary bidrar til å utvanne begrepet, heller enn å presisere det. Formålet om å kunne se «mockumentary-prinsipper» (overordnet som refleksiv hybridtekst) i enkelte sekvenser lever imidlertid filmene opp til – Roscoe og Hight nyanserer dette delvis selv i sin kategorisering av *To Die For*: «operates at the margins of the mock-documentary form» –, men å indeksere de som helhetlige mockumentary-filmer blir litt for «sjenerøst» (Fetveit, 2003, s.172).

---

<sup>82</sup> Dette mangfoldet er også nødvendig å huske på med tanke på hvordan forståelsen av begrepet, og eventuelt tilhørende tekster, er tilskueravhengig i så stor grad (som vist til i diskusjonen av *Forgotten Silver* i kapittel 4).



## 5.5. Dekonstruksjon

### 5.5.1. *Radiant City* (2006)

Filnettsiden IMDb<sup>83</sup> kategoriserer filmen *Radiant City* (Brown & Burns, 2006) som *documentary*, så vel som både *comedy* og *drama* – en klar hybridfilm, med andre ord.

Satt i ett av forstadsområdene til den canadiske storbyen Calgary, omhandler denne filmen temaet forstadsutbredelse. Anslagsvis forklarer medlemmene av det som presenteres som familien Moss; Nick (Daniel Jeffrey), hans søster Jennifer (Ashleigh Fidyk), og deres foreldre Evan (Bob Legare) og Anne (Jane McFarlane) på hver sin måte om hvor skuffende forstadsområdet er som samfunn («community»), og hvordan boforhold, lange avstander, mangel på kultur, og overflod av kommersielle interesser danner en helt annen virkelighet enn den de kunne forvente ut i fra den mer romantiske opp-konstruerte forestillingen av forstaden. Dette forekommer i en miks av interaksjon og observasjon: Filmteamet følger menneskene i deres «hverdagsaktiviteter» fra første sekund, men fremstår heller ikke usynlig all den tid personene foran kamera bevisst viser, guider og presenterer i retning kamera. Dette fremstår også gjennomgående kontinuerlig i filmen. Personer foran kamera er hele tiden bevisst på filmteamets tilstedeværelse, og forklarer med egne ord (interaktivt), mens de blir fulgt i normal hverdag (observasjonelt). Slik sett er filmen interaktiv uten å bare fremstå som en overforklarende «talking head»-dokumentar, samtidig som den er observasjonell uten å neglisjere den selv-bevisste påvirkningen kameraets tilstedeværelse kan ha. Denne dokumentariske metoden er familiær, og kanskje til og med beskrivende for *cinéma vérité*<sup>84</sup>.

Et preg av mer tradisjonell interaktiv talking head-informasjon finnes imidlertid i intervjuer med eksperter. Disse ekspertintervjuene klippes nokså hyppig inn i mellom de observasjonelt/interaktive sekvensene, og hjelper å danne et nokså tydelig kritisk argument om tematikken i samspill med det «observerte». I en tilsynelatende etterrettelig fremgangsmåte som kombinerer observasjonelle/interaktive sekvenser med informasjon utledet fra ekspertintervjuer (med høy troverdighet), fanger altså filmen problematikken på et personlig nivå, i tillegg til å diskutere den på overordnet tematisk nivå. Kontinuiteten i observasjonell/interaktiv stil, i samspill med ekspertintervjuer er gjennomgående, og danner en nokså konvensjonell veksling

---

<sup>83</sup> Internet Movie Database.

<sup>84</sup> Dette spesielt med tanke på at stilen i *Radiant City* – i likhet med formålene for *cinéma vérité* – skiller seg betraktelig fra *direct cinema* ved å erkjenne egen stemme, erkjenne filmskaperens rolle i observasjon, og generell konstruksjon av argument (Sørensen, 2007, s.226). Dette er altså ikke usynlig på samme måte som ren observasjonell *direct cinema*. Samtidig, presiseres det at *cinéma vérité* gjerne er både observasjonell og interaktiv (Sørensen, 2007, s.231). Dette har i all hovedsak å gjøre med at utgangspunktet gjerne var observerende i *cinéma vérité*, men i tillegg med hjelp av interaksjon (spørsmål, provokasjon) fra filmskaper.

av observasjon og informasjon. Denne saklige og troverdige (og tilsynelatende reelt dokumentariske) representasjonen snus imidlertid ganske kraftig om når filmen, nært slutten, presenterer et overraskelsesmoment:

### **Plutselig hybridiseringsopplysning**

Etter vel en time og ti minutter av filmens spilletid, i et dramaturgisk klimaks hvor sønnen Nick ved et uhell kommer til å skyte sin søster Jennifer, blir vi umiddelbart presentert med et kontrasterende anti-klimaks. Dette anti-klimakset kan vi godt kalle «virkeligheten»: Evan, deres far, ser med desperasjon datteren ligge urørlig på gresset før han plutselig slutter å spille skuespill. Deretter klippes det tilbake til datteren som nå reiser seg opp, og forlater scenen i det også hun slutter å spille. Det som følger er et sett intervjuer med karakterene fra filmen, som nå forklarer hvem de egentlig er, og at de i filmen «kun» spilte roller:

«Hi, I'm Ashleigh. I played the role of Jennifer. I'm eleven years old. I live in Mackenzie. This is my real house, I don't actually live in Evergreen. And, these are my parents.»

Regissørene opplyser at de har brukt skuespillere, og gjør samtidig et refleksivt poeng ut av det: Disse intervjuene, hvor skuespillerne forklarer hvor de *egentlig* bor, og hvem de i *virkeligheten* er, har et stort dekonstruerende potensiale når tilskueren plutselig må stille spørsmål ved sannhetsverdi og virkelighetsrepresentasjon.

Fordi, frem til dette punktet i filmen har det reelt dokumentariske ikke vært stilt spørsmål ved, og tanken om at filmen i seg selv skulle benytte konvensjonelt fiksjonelle grep har vært fremmed. Derfor har det ikke vært tilstede noen usikkerhet («hesitation») angående fiksjon og dokumentar (Fetveit, 2003, s.187). I stedet ble denne usikkerheten (som aldri egentlig var tilstede) fjernet i det samme sekundet den ble synlig i hybridiseringsopplysningen. For, når filmen plutselig opplyser om fiksjongrep (b.la. skuespillere og et nøye planlagt manus), er vi nødt til å stille spørsmålet om hva dette gjør med filmens «dokumentariske verdi», og om det i det hele tatt har noen betydning for filmens argumentasjon? Det er nettopp når tvilen og usikkerheten fjernes (tross den strengt tatt bare var underforstått i *Radiant City*) Fetveit poengterer at vi enklest kan evaluere teksten. Som han sier avhenger det av uttrykkets oppfinnsomhet og potensielt nyskapende omveltende natur om vi evaluerer det som interessant eller kjedelig. Kjedelig er det da selvsagt om teksten *ikke* er nyskapende (Fetveit, 2003, s.187). I *Radiant City* vil jeg si at oppfinnsomheten i blanding av fiksjon og dokumentar, samt valget om å opplyse om det på gitt tidspunkt, fremstår særdeles interessant og nyskapende. Derfor tenker jeg at argumentasjonen ikke trenger å tape seg som en følge av

hybridiseringsopplysningen. Resultatet kan heller være at argumentasjonen i seg selv blir styrket når den blir støttet opp av en slik refleksiv bevissthet om filmen som en konstruksjon av argumenter. Kanskje dette også gjør hverdagshendelsene mer representative?

Regissørene legger alle kortene på bordet: de er åpne på at de ville bruke skuespillere, men støtter dette opp med å forklare at skuespillerne var nødt til å kjenne til, og bo i forstedene fra før av. Dette fremstilles som et krav for best mulig å kunne danne en presis representasjon av forstadslivet – en motpol til romantisk fremstilling av forstadslivet i TV, film og reklame. Implikasjonen av dette igjen er det at regissørene også gjør oppmerksom på at å bruke skuespillere vil være mest effektivt for å kommunisere akkurat den argumentasjonen de ønsker. Det er som nevnte elleve-år-gamle Ashleigh Fidyk svarer på spørsmålet om bruken av skuespillere: At dette antageligvis gjør det enklere for regissørene å gjøre et poeng, og å kommunisere deres mening om saken. Slik sett setter regissørene et skille mellom «virkeligheten», og representasjonen av den: De gjør en tydelig prioritering i å kunstig fremstille tematikken gjennom manus og skuespillere skreddersydd til deres argumentasjon. Dette er en kreativ behandling av virkeligheten, som i sin rolle som et egenverdig argument, blir en mer «sann» representasjon av tematikken, enn hvis fremstilt som virkelighet i seg selv.

Opplyst som en fininnstilt representasjon av virkeligheten, tilskrudd og justert etter regissørenes oppfatning og argumentasjon om den, er *Radiant City* i alle fall en mer ærlig (om ikke også mer «ekte») representasjon av virkelighet enn mange andre representasjoner som etterstreber og prøver å gi inntrykk av objektivitet. Likevel, en viss forvirring er også forståelig. Daniel Jeffrey, som spiller Nick Moss, spør undrende om bruken av skuespillere:

«They hired actors, to make it more phony or to make it more real?<sup>85</sup> Thats what I don't get, because it's like, contradicting itself».

Som jeg har vært inne på, er det altså slik at bruken av skuespillere hjelper å fremme regissørenes argumentasjon. På sett og vis kan vi også si at oppdiktete (phony) personer (actors) er med å gjøre den tematiske argumentasjonen mer genuin, ærlig og ekte (real). Dette kan fremstå paradoksalt. Men, om vi ser det selvstyrende målet om å helt konkret fremme subjektiv argumentasjon<sup>86</sup>, burde det ikke være så paradoksalt at selektivt utvalgte skuespillere og et manus skrevet i henhold til regissørenes tematiske blikk (subjektivitet) på saken utdyper

---

<sup>85</sup> Valget å inkludere dette spørsmålet i den avsluttende delen av filmen er veldig interessant i seg selv. Dette valget hjelper nemlig å indikere filmens refleksive funksjon: Dette peker på selve produksjonen, og på flere av kunstgrepene som konstituerer en produksjon, slik at valget om å benytte skuespillere aldri blir noen simpel raritet, men heller noe tilskueren faktisk er nødt til å reflektere over.

<sup>86</sup> Dermed indirekte foreslå problemer ved forsøksvis objektiv sannhet.

genuinitet. Filmen kan nettopp sies å være mer virkelig og genuin ved at den *ikke* lyver for oss<sup>87</sup>.

Frem til hybridiseringsopplysningen er det imidlertid slik at filmen holder tilskueren for narr, før den altså forteller sannheten – «sannheten» som altså i seg selv er subjektivitet: Det mest sanne er subjektiv argumentasjon, og ikke «objektiv sannhet»<sup>88</sup>. Dette kan filmen lære oss fordi den aldri prøver å lyve om, eller insinuere at dens påstander og observasjoner på noe som helst vis er en eneste bastant sannhet. I stedet gjør filmen en indirekte diskusjon av at alle statistikk-plakater, meninger, observasjoner og ekspertuttalelser er satt inn i et system for å fremme et argument.

En lignende selv-refleksiv bevissthet ved å argumentere en tekst som «fake» dokumentarfilm kan vi spore i et sitat fra Steven Andersons analyse av *Ruins* (Lerner, 1999):

«Lerner thus establishes a contract with the viewer that is based not on the belief that he is presenting reliable information, but on a tacit agreement to collectively investigate and draw meaning from a range of historical perspectives, images, artifacts, and documents.<sup>89</sup>» (Anderson, 2006, s.83)

Slikt et selv-refleksivt argument trenger ikke fjerne noe av legitimiteten ved argumentet, men det tjener heller den enkle hensikt å poengtere filmen som argument, filmen som subjektiv. Denne potensielle tilskuerpåminnelsen er for øvrig et tegn på filmens muligheter til refleksiv bevissthetsøkning, som oppstod ene og alene på grunn av filmens plutselige hybridiseringsopplysning. Denne hybridiseringsopplysningen kan sies å være filmens avsluttende *ærlighet* om at den frem til et punkt hadde *løyet*, at den skjulte oppkonstruerte fiksjonsgrep i det rent dokumentariske. Dermed er paradokset at *Radiant City* lyver for å være sann – for å være genuin. Dog faller fort dette paradokset bort siden filmen ikke bare er avhengig av å *lyve* for å være *sann*, men snarere tvert imot: Det mest avgjørende er at filmen på et eller annet punkt er *bevisstgjørende* på at den *løyer*<sup>90</sup>. Slik sett er det slettes ikke noe

---

<sup>87</sup> Her kan det trekkes en interessant parallell til Steven Andersons diskusjon av *Ruins* (Lerner, 1999): Hvor det diskuteres at denne filmen er svært åpen og tydelig på sin rolle som «fake documentary», som igjen gjør at Lerner distanserer seg fra kravet om ren fakta i dokumentarfilm, og dermed bidrar til å refleksivt kommentere den historiske dokumentarfilmens ønske om en (problematiske) historisk autentisitet (Anderson, 2006, s.80-82).

<sup>88</sup> Dette samsvarer med Hayden Whites tanker om at alle former for «sannheter», virkelighetsrepresentasjoner, historiske «fakta», o.l. preges og endres gjennom selektiviteten ved fremstillingsformen (representasjonsmodusen) de kommuniseres gjennom. Altså preger formen innholdet – og følgelig vil sannhet eller fakta preges av avsenders behandling av det (White, 1978, s.91 og 1988, s.1194). Objektivitet og nøytralitet er slik sett umulig. I alle fall i den grad vi betrakter det som motpoler til subjektivitet/selektivitet.

<sup>89</sup> Her kan vi se for oss at formålet kan være å øke tilskuerens form-bevissthet, i tillegg til å prøve å opprette en sunn skepsis i lesning av tilsynelatende «pålitelig informasjon».

<sup>90</sup> Ikke ulikt Lerner's bevisstgjørende opplysning om at filmen hans, *Ruins*, er en «fake documentary» (Anderson, 2006, s.81).

paradoks at filmen må være *ærlig* for å være *sann*<sup>91</sup>. Filmene førte oss kanskje bak lyset, men gjorde dette i all ærlighet og bare i den beste mening. Kanskje kan vi se det som et dobbeltspill utført til tilskuerens eget beste. I alle fall om vi ser verdien i regissørenes noe radikale og innovative hybridiseringsopplysning.

### **Hvorfor radikal som mockumentary?**

Siden både hybridisering og refleksivitet blir opplyst sent og svært plutselig er filmen kanskje ikke den mest intuitive mockumentary. Likevel, en slik sen kontraktsendring kan også være tilfelle i liknende eksempler på bløffende mockumentary (se kapittel 4). *Radiant City* skiller seg fra bløffende mockumentary igjen ved at kategoriseringen som en «tradisjonell» dokumentarfilm ikke nødvendigvis trenger å falle bort. Selv om det gjøres et poeng ut av å opplyse om filmens kunstgrep, trenger ikke filmen å diskrediteres som dokumentarfilm, i alle fall ikke om vi forstår dokumentarfilmbegrepet etter formålene om «dokumentarisk verdi» og «kreativ behandling av virkelighet»<sup>92</sup>: Det at observasjonssekvensene var planlagt, spilt og velregissert trenger ikke fjerne noe av argumentasjonsverdien hos ekspertintervjuene. I stedet er «observasjonene» planlagt slik at de helt åpenlyst er satt inn i et system for å fremme et argument. Én måte å lese dette på er at filmen skuffer fordi den viste seg å være «fake». En annen, og mye mer fruktbar måte å forstå dette på, er å lese filmen som refleksivt *ærlig* angående sin egen rolle som argumenterende<sup>93</sup>. Dette kan føre til en bevissthetsøkende effekt på tilskueren angående dokumentarisk representasjon (slik som ideelt formål ved dekonstruksjon), samtidig som det også kan tjene den hensikt å øke filmens tematiske argumentasjon. Begge disse virkningene av filmens avgjørende hybridiseringsopplysning stammer fra hva vi kan kalle en form for ærlig selv-refleksivitet.

Spesielt denne bevissthetsøkende effekten angående dokumentarisk representasjon kan jeg forstå i parallell til Jesse Lerner's essay om filmen hans, *Ruins* (Lerner, 2006, s.67-76). I denne teksten poengterer han hvordan tematikken om kunst- og artefaktsforfalskere inspirerte ham til å gjøre en parallell til dokumentarfilmen selv som en «forfalskning». Dette gjorde han

---

<sup>91</sup> Til syvende og sist er filmen ærlig om hva den er – filmer lyver sjeldent i seg selv. Filmer kan imidlertid lyve i henhold til forventningene skapt av indeksering (metatextual label), akkurat som *Radiant City* gjør med forventningene om reell «dokumentarfilm» (Eitzen, 1995, s.91).

<sup>92</sup> Både med tanke på den grunnleggende tanken om «kreativ behandling av virkelighet» (Eitzen, 1995, s.82), og ikke minst i henhold til diskusjonen av Plantingas formuleringer om hva som skiller fiksjon og dokumentarfilm – «Like fiction films, (...) documentaries present a world for our consideration. Unlike fiction films, they make claims about it» (s.86) – så ser vi at å forstå *Radiant City* som dokumentarfilm ikke er misplassert: Å presentere en verden, enten sann eller ei (det kommer an på øyet som ser), for dermed å gjøre påstander og argumenter om denne verdenen er jo nettopp det *Radiant City* gjør.

<sup>93</sup> Jamfør igjen Whites (1978 og 1988) diskusjon om hvordan faktiske forhold (innhold) må skreddersys til argumentasjonsform, eller generell fremstillings-sjanger.

ved blant annet å fabrikkere tidskoloritt og stiler på bilde- og lyd kvalitet til å ligne 40-talls «news-reel»-estetikk, noe som dermed hvisket bort distinksjonen mellom faktisk arkivmateriale, og fabrikkert (forfalsket) «arkivmateriale». Imidlertid gjør han oppmerksom på dette ved å stemple filmen som «fake» dokumentar i en tekstplakat. Alt dette er gjort i tjeneste for den grunnleggende metaforen: «forging as a metaphor for documentary filmmaking» (Lerner, 2006, s.69). Det han følgelig beskjeftiger seg med er da spørsmålene om likheten mellom sannhet og virkelighet, og representasjonen (kopien) av det. Lerner fant fort ut at enkelte forfalskninger kan ha en slående autentisitet uten å faktisk være «autentisk originale (ekte)» (Eitzen, 1995, s.90). Siden denne misforståelsen har slikt et høyt potensiale til å oppstå, kan vi igjen se nytten av å stille spørsmål rundt hva forskjellen er på virkelighet/sannhet og en representasjon (kopi) av den. Det er imidlertid ikke slik at Lerner er umiddelbart kritisk til replikaer og forfalskninger – disse har også kunstnerisk verdi –, men han avslutter teksten med en konstatering som i aller høyeste grad støtter opp min argumentasjon om den refleksive nytten ved å stille spørsmål rundt autoritet samt sannhets- og argumentskonstruksjon i dokumentarfilm (uavhengig av modus):

«(...) forging, reconstruction, the simulation of markers of age, and related strategies prove to be important techniques for questioning the authority of documentary film. At times subtle, at times blatant, these methods conspire to encourage active participation of the audience, who is compelled to view the film critically, and to skeptically consider the authenticity of the images and information being presented» (Lerner, 2006, s.74).

Denne aktive tilskuerdeltakelsen, samt oppmuntringen til å stille spørsmål ved dokumentarfilm autoritet skal vise seg å være selvstyrende formål ved diskusjonen i det neste kapitlet (kapittel 6).

Før det, kan vi oppsummerende si at i *Radiant City* sporer vi en grunnleggende hybridisering, i tillegg til en refleksiv kommentar på filmens evne til å kommunisere på en bestemt måte. Vi kan også forstå en egenverdi ved å reflektere seg selv som konstruert kunst – som film snarere enn virkelighet. Denne refleksive tilskuerpåminnelsen, i samspill med det forutsettende aspektet av hybridisering, gjør filmen høyst aktuell å kunne diskutere innenfor flere prinsipper og kjennetegn for mockumentary.

### **5.5.2. *Man Bites Dog* (1992)**

Som jeg var inne på i kapittel 2 angående diverse typer mockumentary, er som regel de dekonstruerende de mest kritiske. Dette er tekstene som har størst fokus på bevissthetsøkning hos publikum angående filmformat og konstruksjon av troverdige argumenter (O'Brien, 2006, s.204). Den konkrete synliggjøringen av kamerateam, tematisering av kameraets

tilstedeværelse, og dets innvirkning i observasjonelle sekvenser er elementer jeg har poengtert som viktige kjennetegn på form-refleksiv kontinuitet hos *Get Ready to be Boyzvoiced*. Vi kan se at svært lignende form-refleksive elementer er tatt i bruk for å tematisere en direkte konkret refleksivitet i *Man Bites Dog*.

I *Man Bites Dog* følger et kamerateam seriemorderen Ben (Benoit Poelvoorde) i sitt daglige virke. Følgelig blir vi som tilskuere vitne til ekstreme handlinger og svært problematisk dokumentarfilm-etikk igjennom filmens observasjonelle modus. Noen problematiske aspekter er hvordan Ben alltid tar bruk av muligheten til å rettferdiggjøre eller forklare sine handlinger direkte til kamera, og enda mer problematisk, hvordan hele kamerateamet etter hvert blir blandet inn og delaktig i mord og overgrep. Ved siden av det totalt absurde og radikale subjektet Ben og hans metoder som seriemorder<sup>94</sup> er, så finnes det klare eksempler på rent form-dekonstruerende elementer i filmen. Her tenker jeg på hvordan filmen tar seg bruk av en dokumentarisk observasjonell representasjonsmodus, for deretter å kommentere den ved å endre på noen grunnleggende konvensjoner: Dette skjer allerede når flere av aktørene bak kamera ganske tidlig i filmen blir blandet inn i handlingen. Jo mer synlig kamerateamet er, rent konkret i bildet, eller i diskusjoner, desto større brudd oppstår på illusjonen om at (som også Bill Nichols definerer det) observasjonell dokumentarfilm kan observere på en måte som om kamera ikke var tilstede (Nichols, 1994, s.95). Et mer konkret eksempel på dekonstruksjonen av den observasjonelle dokumentarfilmens forhold til å ta opp og fange naturlig virkelighet blir nevnt hos Roscoe og Hight:

«Ben attacks a postman in a darkened shop doorway. In the outer edges of the shot, the crew's reporter Remy can be seen and heard shouting «lights!». Thus we are made aware not only the camera and the crew but also the artificial nature of such observational documentary moments.» (Roscoe & Hight, 2001, s.173)

Eksempler som dette, og i det hele tatt alle eksempler på en konkret synliggjøring av kamerateam<sup>95</sup>, er med på å bryte ned og kommentere den observasjonelle modusen filmen innledningsvis etablerte. For øvrig er det slik at alt som fremstår for grovt i filmen (mangfoldige drap, og at tilskueren blir vitne til det), og alt som går galt (blant annet produksjonens direkte innblanding foran kamera), er med å fremstille et overdrevet eksempel på uetisk bruk av filmatisk representasjon. Slik sett er det ikke bare konvensjonsbrudd og formalistiske kommentarer som er med å dekonstruere representasjonsmodus. Også etiske implikasjoner av disse konvensjonsbruddene, og dermed spørsmål om hva en dokumentarfilm kan ha som ansvar

---

<sup>94</sup> Det enkle faktum at kamerateamet følger en seriemorder er i seg selv er med å dekonstruere tilskuerens forhold til hva en dokumentarfilm kan eller burde observere.

<sup>95</sup> Og dermed deler av selve innspillingsprosessen.

å vise (eller eventuelt skjermes publikum for), er med å stille spørsmål rundt noen grunnleggende etiske prinsipper i dokumentarisk innspilling og representasjon. Det kan diskuteres om dekonstruksjonen i *Man Bites Dog* er representativ for de fleste observasjonelle representasjonsmodi for dokumentarfilm all den tid eksemplene og argumentene i *Man Bites Dog* er så ekstreme og nærmest utenkelige i en reell dokumentarfilmdiskurs. Likevel, i henhold til å ta for seg noen dokumentarfilmkonvensjoner og etiske problemstillinger angående produksjonsprosess og representasjon (konkret form-refleksivitet), gjør den i alle fall mulig en økt tilskuerbevissthet og stor grad av (kognitiv) refleksivitet.

Hvis form-refleksiv kontinuitet slik som i *Man Bites Dog* kan være med å lære opp – utdype kompetanse og motmakt hos tilskueren – gjennom den dekonstruerende mockumentary-kategorien, er det nettopp i denne instansen at kontinuerlig form-refleksivitet<sup>96</sup> er mest virkningsfull. Dette henger naturligvis også sammen med hvordan form-refleksiviteten – i sin dekonstruksjon av tekniske, oppkonstruerende elementer – tolker og utdyper den grufulle overgrepstatikken. «Råmaterialet» – innhold og tematikk – er i seg selv så omveltende og fullt av kritisk kommentar at en kritisk lesning av observasjonell innspillingsprosess (og filmskaperens fortapelse av nøytralitet), sannsynligvis også blir mer naturlig å foreta seg. Det at filmen fremmer en slik kritisk innstilling på alle nivåer (angående innholdet, formen, eller begge samtidig), katalyserer uansett potensialet til generell bevissthetsøkning i kognitiv refleksivitet. Dermed er det naturlig å tenke seg at form-refleksivitet best støttes av problematiske innholds-tematikker – i alle fall om teksten ønsker å dekonstruere – akkurat slik som *Man Bites Dog* gjør.

Som en oppsummering så er denne filmen svært kritisk-dekonstruerende hva angår format. Den stiller etiske spørsmål angående filmskaperens involveringer, og spørsmål rundt ansvarligheten eller nytteverdien ved å følge en seriemorder med observasjonelt kamera. I tillegg dekonstruerer den observasjonell modus konkret gjennom noen tydelige synliggjøringer av produksjonsprosess. Samtidig, hvis vi for et øyeblikk glemmer filmens refleksive argumenter om dokumentarfilmformat, så er den også en film som i kraft av den angitte tematikken står godt på egne bein med tanke på å gjøre en satirisk kommentar til samfunn (innhold) – spesielt i kraft av de skrekkelige konsekvensene når en psykologisk ustabil seriemorder får lov til å holde på uforstyrret. Slik sett burde det være tydelig at form og innhold – dekonstruksjon og parodi – ofte er gjensidig avhengig av hverandre, og at de i alle fall ikke

---

<sup>96</sup> Allerede argumentert som den mest direkte forekomst av konkret refleksivitet



kan sies å være rent uavhengig. Derfor er det også klart at et definitivt stempel på en bestemt tekst som enten dekonstruksjon eller parodi ikke kommer uten diskusjon.

### ***Man Bites Dog* mot parodiske eksempler**

Mens kritisk innstilling i persepsjon av innhold og form er naturlig i *Man Bites Dog*, fungerer dette litt annerledes i den nevnte *Get Ready to be Boyzvoiced*. I denne filmen var i stedet den komiske egenverdien antageligvis viktigst. Følgelig kan det argumenteres at den komiske attraksjonsverdien overskygget noen spesielt inngående kritisk lesning av filmens konkrete form-refleksivitet. All den tid *Get Ready to be Boyzvoiced* burde forstås tettest på parodierende prinsipper blir det klart at kritikken og form-refleksiviteten den fremstiller ikke har like stor skuddkraft som mer dekonstruerende eksempler.

Mot slutten av diskusjonen av parodisk mockumentary nevnte jeg to forskjellige forekomster av konkret refleksivitet. Den første nevnte – den mest direkte konkrete refleksiviteten – assosieres best med dekonstruerende mockumentary. Heri ligger aspektet om form-refleksiv kontinuitet som et viktig grunnlag for å føre denne direkte (konkret)-refleksiviteten. Den andre nevnte, mer indirekte forekomsten av konkret refleksivitet assosieres best med parodiske mockumentary (eksempelvis *A Mighty Wind*). Dette er likevel et flytende skille. Bare se hvordan *Get Ready to be Boyzvoiced* kan betraktes i sammenheng med en rigid og direkte form-refleksiv kontinuitet, men likevel forstås best i sin helhet som en parodisk mockumentary.

Spesielt på bakgrunn av den eksisterende kategoriseringen av mockumentary, hvor parodiske og kritiske eksempler får størst oppmerksomhet<sup>97</sup> – og i alle fall skisseres ved flest eksempeltekster<sup>98</sup> –, gjør jeg et stort poeng av dekonstruerende prinsipper. Det ovennevnte eksempelet, *Man Bites Dog*, har i så måte vært viktig som et skoleeksempel på (observasjonell) dekonstruksjon. *Radiant City*, derimot, kan være noe mer omstridt, men fortsatt beskrivende for dekonstruksjonsbegrepet. I det følgende skal jeg ta for meg ett observasjonelt eksempel til, før jeg vil gjøre en sammenligning mot ekspositorisk dekonstruksjon.

---

<sup>97</sup> Roscoe og Hight poengterer at angrepet på dokumentarfilmskaperens etikk i innspillingsprosess, som gjort mulig av dekonstruksjon slik som i *Man Bites Dog* er nokså sjeldent for mockumentary-filmer (Roscoe & Hight, 2001, s.74). Dette impliserer selvsagt sammenligningen med «parodi» og «kritikk».

<sup>98</sup> Roscoe og Hights filmliste av kategoriseringer, hvor kun 3 eksempler er indeksert «deconstruction» (2001, s.191-202).

### 5.5.3. *David Holzman's Diary* (1967)

Et tidlig eksempel på en dekonstruerende observasjonell mockumentary er *David Holzman's Diary* (McBride, 1967). Filmen handler om den besynderlige karakteren David Holzman (L. M. Kit Carson) som etter å ha mistet jobben sin ønsker å lage en film om sitt eget liv. Det er tilsynelatende kun Holzman selv som filmer, produserer, klipper, regisserer – det er virkelig et enmannsprosjekt. Som en følge av dette bruker filmen aldri noen unødvendige klipp til alternative perspektiver, og bærer generelt kontinuerlig preg av at alt er filmet med hans kjære Eclair NPR-kamera, og lyden tatt opp med hans Nagra-båndopptaker. Som en forutsetning for de tekniske begrensningene for å lage slik en hjemmelaget «dagbok-dokumentar» i 1967, er det ikke vanskelig å forstå at Holzman må holde seg til det enkle. I den enkle, personlige stilen – uten alternative perspektiver – følger dermed en svært så streng dokumentarisk kontinuitet. Dette bidrar også til at filmen føles veldig autentisk: Holzman uttaler i filmens begynnelse hva prosjektet er, videre preges stilen av at han gjør alt alene. I tillegg gjør autentisitetssøkende prioriteringer (av direkte-konkret form-refleksivitet) synlig produksjonsutstyr i bildet, og kameraet i speil. I sin tur gjør dette enmannsproduksjonen særdeles konkret og «ærlig». Denne direkte form-refleksiviteten er selvsagt også avgjørende da den åpner for dekonstruksjon av produksjonen – og det observasjonelle prosjektet.

Regissør Jim McBride skisserer altså en svært autentisk observasjonell stil: Den dokumentariske kontinuiteten er presis. Kontinuiteten er tydelig forankret i hovedkarakterens (David Holzman) tekniske begrensninger, og hans uttalte prosjekt om å egenhendig prøve å fange en sannhet ved å filme sitt eget liv.

Den refleksive oppgaven filmen tar på seg er å dekonstruere muligheten observasjonell modus<sup>99</sup> har til å observere virkelighet: Holzmans uttalte mål er å fange virkeligheten eller sannhet (truth), og kunne forstå den i samme ånd som Jean-Luc Godards populære sitat om «film er sannhet 24 ganger i sekundet». Imidlertid klarer han aldri å fange den sannheten han ellers kjenner med sitt blotte øye. Når han drar med seg kameraet skapes en annen virkelighet, da blir verden selv-bevisst og rammet inn i et kunstig format (slik Holzman forstår det). Selv om kamera ikke fanger den sannheten Holzman ønsker, er det fortsatt mer «sannhet» i de selv-bevisste reaksjonene til menneskene som blir observert, enn det ellers er i reaksjoner til mennesker som åpenbart later som om kamera ikke er tilstede. I *David Holzman's Diary* reagerer personer selv-bevisst – slik man naturlig ville reagere om man (uten samtykke) ble

---

<sup>99</sup> Også tidsriktig å forstå som en (forsøksvis) direct cinema-tilnærming.

observerert av et insisterende kamera (Eitzen, 1995, s.92<sup>100</sup>). Dette er derfor et kamera som i sitt ønske om å forbli usynlig, blir *mer synlig*. Slik sett viser *David Holzman's Diary* til en alternativ måte å betrakte observasjonell fremgangsmåte på, filmen viser nemlig alle begrensningene metoden preges av: Uten en nøye planlagt instruks eller gjensidig forståelse av å bestemt overse kamera, blir situasjonene selv-bevisste og kunstige. Karakteren Holzman demonstrerer (ufrivillig) at kamera rett og slett ikke kan gå ut uten planlegging å observere det samme som menneskeøyet<sup>101</sup> gjør. McBride, regissøren, demonstrerer dermed (gjennom Holzmans feilslåtte prosjekt) hvordan alle disse elementene av konkret form-refleksivitet er et refleksivt argument – en kommentar, en dekonstruksjon – i retning av det observerende kameraets omstridte evne til nøytral observasjon. Et sitat fra filmen, hvor Holzmans venn, Pepe, forklarer feilen ved Holzmans prosjekt, kan hjelpe å poengtere det kritisk-refleksive argumentet om det observerende kameraet:

«You don't understand the basic principle. As soon as you start filming something, what happens in front of the camera is not reality anymore; it becomes part of something else, it becomes a movie. You start becoming very self-conscious about everything you do. Should I put my hand here, should I put my hand here? Should I place myself in this part of the frame, should I place myself in this side of the frame? And your decisions stop being moral decisions and start being aesthetical decisions. And your whole life stops being your life and starts being a work of art – a very bad work of art.»

En presisering i *David Holzman's Diary* er for øvrig hvordan også interaktiv og performativ modus kan diskuteres. Den performative (Nichols, 2010, s.199-209) er mulig å lese siden Holzman selv plasserer seg i en avgjørende rolle, både som kameramann – observatør –, og i hans fasjonable monologer siktet rett i kameralinsen. Dette grenser også til det interaktive (Nichols, 2010, s.179-194) og hvordan Holzman i enkelte scener fungerer som intervjuperson med menneskene i bildet. Imidlertid virker det som at Holzman er ufrivillig nødt til å ty til interaktive grep når observasjonen ikke fungerer slik han ønsket<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> Her med referanse til en annen observerende/interaktiv (dog mer tilsiktet *cinéma vérité*-tilnærming enn *direct cinema*) «fake documentary» *No Lies* (Block, 1973).

<sup>101</sup> Dette blir på mange måter motsatt Dziga Vertovs manifestering. Både Vertov og Holzman viser at filmkameraet nødvendigvis ser noe annet enn menneskeøyet. Der Holzman ufrivillig ender med å demonstrere at filmkameraet står tilbake for menneskeøyet evne til å observere virkelighet (kamera gjør altså virkeligheten mindre virkelig), mener Vertov at filmkameraet, «Kino-eye», er mer perfekt enn menneskeøyet (kamera gjør virkeligheten mer virkelig, mer perfekt) (Vertov, 1923).

<sup>102</sup> Slik sett balanserer han samtidig *direct cinema* med *cinéma vérité*, selv om sistnevnte tilnæringsmåte blir bruk først når Holzman innser at førstnevnte ikke strekker til.

#### 5.5.4. *David Holzman's Diary vs. Man Bites Dog* – to måter å dekonstruere på

Både *David Holzman's Diary* og *Man Bites Dog* viser til forskjellige eksempler hvor idealet om observasjonell representasjonsmodus ikke strekker til: *David Holzman's Diary* viser hva vi ikke *kan* observere, mens *Man Bites Dog* viser hva vi ikke *bør* observere. *David Holzman's Diary* viser til kunstighet ved observasjon, mens *Man Bites Dog* viser til (nesten *for* ekte) dødelig nærhet og overgrep i observasjon. Forskjellen er at i *Man Bites Dog* er det etablert en kontrakt mellom filmskaperne og subjekt. Derfor klarer de å følge mer «nøytralt». Imidlertid er kritikken av observasjonelt prosjekt i *Man Bites Dog* angående: Om filmteamet burde gripe inn eller ikke, i tillegg til spørsmålet om etikken bak å vise dette. Når filmteamet også faktisk blir med i hovedkarakteren, Ben, sine forbrytelser, blir også det innspillingsetiske problemet ytterligere åpenbart.

På hver sin måte, skisserer uansett begge filmene at upassende, eller overdreven innblanding av filmskaper i observasjonell prosess velter om på det observerte, og danner en totalt alternativ virkelighet: Enten det er på grunn av subjektens selv-bevissthet (*David Holzman's Diary*), eller filmskaperens dilemma om å bryte inn – og følgelig det etiske overtråkket når de heller blir en del av overgrepene snarere enn å stoppe dem (*Man Bites Dog*). Dekonstruksjonen i *Man Bites Dog* blir for øvrig også hjulpet kraftig frem av subversiv tematikk, fordi filmen viser hvordan det kan være problematisk å skildre en *for* «virkelig» representasjon av noe. Dekonstruksjonen i *David Holzman's Diary* styres derimot nesten alene av form-refleksiviteten, fordi dette er et autonomt poeng i og med at det observerte fremstår mindre virkelig. I motsetning til *Man Bites Dog* er det hos *David Holzman's Diary* et ganske «uspektakulært» innhold: *Man Bites Dog* fremstår samfunnskritisk i innhold, og reflektiv i form, mens *David Holzman's Diary* fremstår i grunn kun reflektiv i form (da dette ganske betraktelig overgår innholdstematikk). Slik sett er *David Holzman's Diary* en enda mer stilfokusert (form)-dekonstruksjon, mens *Man Bites Dog* har denne samme (form)-dekonstruksjonen, i tillegg til en hybridisering med mulig selvstyrende lesning av kriminal- og samfunnsproblematikk (hvis vi altså isolerer (innholds)-tematikk).

Dekonstruksjon av observasjonell stil kan også trekkes frem hos ytterligere filmeksempler jeg allerede har trukket frem tidligere. *Kids Auto Races at Venice* (kapittel 2) er et interessant eksempel fordi denne filmen umiddelbart kan fremstå som en ren slapstick-stumfilmkomedie (fiksjon). *Radiant City* er like interessant med tanke på at den kan forstås som en nokså tradisjonell kategorisert dokumentarfilm. Min argumentasjon sikter på å poengtere at dekonstruerende mockumentary helst prøver å bryte ned (og diskutere) dokumentarfilmens stil

– dens konstruksjon som representasjon –, altså på et overordnet nivå å kommentere dens form. Dette igjen forutsetter en nokså kontinuerlig form-refleksivitet (og ikke bare en mindre kommentert dokumentarisk kontinuitet). Med forbehold om det tilskueravhengige persepsjonsaspektet vil jeg si at begge disse filmene besitter grunnleggende kvaliteter ved dekonstruerende (observasjonell) mockumentary. Den konkrete refleksiviteten i *Kids Auto Races at Venice* er så direkte en kan tenke seg hvis vi husker hvordan kamera i filmen filmer et annet operativt kamera. Samtidig som også Charles Chaplins insisterende blikk og hans tilgjorte væremåte foran kamera er med å direkte reflektere dets tilstedeværelse på ola-bilarrangementet. Disse form-refleksive aspektene av direkte konkret refleksivitet har i sin tur høyt potensiale til å koble opp form-refleksiv bevissthet i tilskuerens kognitive refleksive aktivitet.

I *Radiant City* finner vi ikke på samme måte en direkte konkret refleksivitet, ei heller en kontinuerlig form-refleksivitet. I stedet kommenterer filmen dokumentarfilmformat i en plutselig kontraktsendring, når tilskueren i et avgjørende øyeblikk av en hybridiseringsopplysning er nødt til å inngå en uventet fiksjonskontrakt. Denne måten å avlede tilskueren til å inngå en slags ufullstendig dokumentarkontrakt (ved nettopp å skjule lesningen av fiksjonskontrakten) er som nevnt svært likt bløffende mockumentary (kapittel 4): Hybridiseringsopplysningen – den plutselige konkrete refleksiviteten i *Radiant City* – hjelper å dekonstruere representasjons-, argumentasjons-, og sannhetsaspekter ved de observasjonelle/interaktive sekvensene.

## **5.6. Refleksiv kommentar av ekspositorisk modus**

Den mest fremtredende måten å dekonstruere ekspositorisk representasjonsmodus på, er som jeg skal vise til med to eksempelfilmer, *A Sense of History* og *Zelig*, å skissere et litt for spektakulært innhold. Dette er da et innhold som i sin overdrivelse eller absurditet kontrasterer filmens saklige og tilsynelatende etterrettelige ekspositoriske form-konvensjoner. Som vi vil se er det altså slik at form-dekonstruksjonen i ekspositoriske tilfeller er direkte avhengig av et samspill med det parodierte og absurde innholdet. Dette skiller seg fra observasjonelle eksempler, hvor dette samspillet ikke er like avgjørende, men gjerne understøttende for å ytterligere fremme en tematisk kritikk i tillegg til form-dekonstruksjonen.

### **5.6.1. *A Sense of History* (1992)**

I *A Sense of History* blir denne kontrasten, dette misforholdet, åpenbart i økende grad gjennom filmens 22-minutters spilletid (Fetveit, 2003, s.170). Filmen er anslagsvis satt opp som en romantiserende TV-dokumentar om den britiske adelen. Den handler om jarlen av Leete (Jim

Broadbent), som eier et enormt familiearvet gods. Filmen er innspilt i sin helhet rundt om på godset, og inneholder kun innstillinger av jarlen selv, som vandrer gjennom sin fantastiske eiendom og forteller villig om sitt liv i direkte henvendelse til kamera. Selv om vanligvis ekspositorisk-konstituerende elementer som kommentarstemme, arkivklipp og -bilder, tekstplakater og statistikker ikke er tilstede i filmen, vil jeg argumentere for jarlens gjenfortelling av historie (som informasjon) kobler opp en tydelig ekspositorisk ramme. Jarlens historie (filmens innhold) starter nokså troverdig og avmålt, før det ganske raskt virker litt for utrolig. Etter hvert kommer stadig flere slående innrømmelser for dagen: Jarlen forteller om hvordan han fant ut at hans eldre bror var homofil, og legger til hvordan han da, med tanke på godsets fremtid, myrdet sin bror. En annen innrømmelse er når Jarlen forteller at han også så seg nødt til å myrde sin kone og deres to barn ved drukning. Det er ikke bare historiene om *at* han gjennomførte disse grufulle handlingene som gjør innholdet overdrevent spektakulært, men også hvordan han forteller og nærmest rekonstruerer hendelsene på slikt et entusiastisk vis – ved blant annet å selv gå ut i innsjøen for å demonstrere hvordan han gjorde det. Ettersom disse vonde og overdrevne historiene blir fortalt burde tilskueren stille stadig større skepsis til sannhetsverdien ved det samme innholdet<sup>103</sup> (Fetveit, 2003, s.174-176). Tilskuerusikkerheten («hesitation») burde være kontinuerlig tilstede i denne teksten (i motsetning til *Radiant City*), og ganske snart mot filmens slutt logisk nok kunne kobles bort, for deretter å foreta evaluering av uttrykket (s.187).

Ved filmens slutt, når Jarlen fullfører en tirade mot resten av samfunnet, eller i alle fall interessenter av hans enorme eiendom («the motorway-builders, the town-planners, the property-developers, the golf course-designers, the parachuters») er det kanskje mest tydelig at filmen er en ren kritikk av overklassen den portretterer. Likevel, spørsmålene tilskueren potensielt er nødt til å stille når den anslagsvis troverdige historien blir mer og mer spektakulær, viser til en interessant inngang til bevisstgjøring angående konstruksjon av historier, «sannheter» og argumenter i troverdige og autentiske ekspositoriske representasjoner. Slik sett hjelper *A Sense of History* til å dekonstruere den tilsynelatende troverdige verdien ved historier og informasjon i ekspositoriske representasjoner (form). I likhet med *Zelig* (som vi skal se) dekonstruerer *A Sense of History* mindre avhengig av direkte konkret refleksivitet, men heller gjennom dette misforholdet mellom spektakulært innhold og troverdig form. Filmen går ikke direkte inn på formen for å dekonstruere den, slik som form-refleksiviteten i eksempelvis den

---

<sup>103</sup> Dette avhenger selvsagt av at tilskueren ikke kjenner til skuespiller og manusforfatter Broadbent, og regissør Leighs prosjekt om å kritisere den britiske overklassen og adelen, men at tilskueren heller betrakter filmen som TV-dokumentaren den til å begynne med utgir seg for.

observasjonelle *David Holzman's Diary* viser til. I stedet holder det lenge med den indirekte forekomsten av refleksivitet gjennom dokumentarisk kontinuitet, og denne kontinuitetens kontrastering mot filmens spektakulære innhold, for å koble opp form-dekonstruksjonen. En lignende måte å dekonstruere på, men i en enda mer modus-gjenkjennelig ekspositorisk stil finner vi i Woody Allens *Zelig*.

### 5.6.2. *Zelig* (1983)

*Zelig* handler om kameleon-mannen Leonard Zelig (Woody Allen), som i ukomfortable sosiale situasjoner tar samme fysiske form som meningsmotstanderen. Filmen er gjort i svart-hvitt og er bygd opp av hva som later til å være arkivklipp fra mellom 1920 til om lag 1950-tallet. Sammen med intervjuer med andrehåndskilder som forteller om Leonard Zeligs liv og hans rolle som samfunnsfenomen, samt noen obskure videoklipp fra Zeligs behandlingsperiode med eksperimentell psykologi, er dette strukturen i den dokumentariske kontinuiteten. For uten de nevnte aspektene av konvensjonell autentisk dokumentarisk kontinuitet, er Patrick Horgans autoritative og ekspositoriske kommentarstemme (saklig i form, usaklig i innhold) et avgjørende aspekt ved filmens kontinuitet. Kommentarstemmen kan i grunnen sies å reflektere filmens helhet – begge er de saklige i form (fremmer autenticitet) og usaklige i innhold (kontrasterer med absurditeter):

«As a boy, Leonard is frequently bullied by anti-Semites. His parents, who never take his part and blame him for everything, side with the anti-Semites.»

Når Zelig skifter hudfarge, intellekt og utseende, og dette etter hvert leder frem til en mediekritisk kjendishistorie med oppmerksomhet og meninger på alle sider, er det nok innholdet vi gir mest oppmerksomhet. Enten vi ler av humoren, eller sporer en viss kritikk i skildringen av den tynne linjen mellom heltedyrking og heksejakt i mediefremstillinger (og følgelig folkeopinion). På tross av dette, ser jeg også at fokus på form er likeså gyldig. Dette handler igjen om hvordan den troverdige og saklige formen tolker det nevnte innholdet. I sin tur er argumentasjonen at dette misforholdet tilbyr et stort potensiale til tilskuerrefleksjoner om gitt (ekspositorisk og informativ) dokumentarfilmstil – både hvordan stilen fremstiller tematikken, og hvordan stilen i seg selv er bygget opp for å øke autenticitet.

Roscoe og Hight gjør en nokså definitiv kategorisering av *Zelig* i den parodiske kategorien (Roscoe & Hight, 2001, s.111). Ut i fra bruk av humor og en interessant og absurd bevandring rundt kjendistematikk og ikke minst tematikken om å passe inn i sosiale sammenhenger, så passer den absolutt fint inn i kategorien av parodisk mockumentary. Samtidig, så vil jeg ikke si at filmen «kun» benytter seg av dokumentarisk ekspositorisk modus

for å gjøre humor av, og parodierte stjernementalitet i media over tid i moderne historie. Den har også noen klare pekere i retning av dekonstruksjon. Slik sett er det åpenhet for at filmen kan diskuteres innenfor *både* parodi og dekonstruksjon: Dekonstruksjonen stammer ut i fra det samme absurde innholdet parodien bygger på, men dekonstruksjonen blir enda tydeligere i samspill med dokumentarfilmkonvensjoner og typisk ekspositoriske form-grep. Dekonstruksjonen oppstår nemlig i det avgjørende misforholdet mellom saklig, kontinuerlig og gjenkjennelig bruk av ekspositoriske konvensjoner, mot det kontrasterende og ironiserende absurde innholdet. Følgelig handler dekonstruksjonen om hvordan filmen gjør en ganske tydelig kommentar av ekspositorisk dokumentarfilmmodus. Dette hjelpes av at dokumentarisk kontinuitet står sterkt i *Zelig*: Hele filmen er bygget opp rundt autentiske arkivklipp og form-troverdig autoritær kommentarstemme. Med kommentarstemmen som forteller av Leonard Zelig's liv, og bildene og arkivklippene som underbyggende «beviser» på historien, gjør filmen en presis etterligning av en biografisk-ekspositorisk dokumentarfilmatiske representasjon.

Det store spørsmålet for øvrig, når den beskrivende ekspositoriske modus skal kommenteres, er om noen lignende grad av form-refleksiv kontinuitet er tilgjengelig på samme måte som mest naturlig diskutert innenfor observasjonelle representasjoner? Vel, en ting som er sikkert er at den konkrete refleksiviteten ikke er like direkte som den er i visse observasjonelle representasjoner. Dette har å gjøre med at muligheten for konkret synliggjøring av innspillingsprosess, og tematisering av innvirkningen av kameraets tilstedeværelse, strengt tatt er utelukket når det ikke er noen form for observasjonell tilnæringsmåte tilstede i filmen. I stedet må dette foregå på en indirekte måte, gjennom slik et misforhold mellom form og innhold<sup>104</sup>: Uten spesiell form-refleksiv kontinuitet, men med tydelig dokumentarisk kontinuitet retter dette humoristiske misforholdet mellom form og innhold potensielt (tilskueravhengig) fokus på form. Det refleksive fokuset flyttes på selve representasjonen snarere enn det representerte. Argumentasjonen er altså at den dokumentariske kontinuiteten ganske enkelt ikke «bare» benyttes i tjeneste av komediens attraksjonsverdi. I alle fall ikke i ekspositorisk mockumentary – hvor dokumentarisk kontinuitet alene kan være avgjørende for å koble opp eventuell dekonstruksjon.

---

<sup>104</sup> Dette kan være eksemplifisert ved misforholdet mellom troverdig autoritet og absurd innhold i kommentarstemmen, samt den fabrikkerte plasseringen av Woody Allens umiskjennelige flåsete ansiktsuttrykk og fysiske trekk i ellers historisk kjente arkivklipp og bilder, og generelt skisseringen av Leonard Zelig som en av moderne amerikansk histories viktigste personligheter.



## 5.7. Ideell tilskuerlesning av dekonstruksjon – uavhengig av modus

Hvis mockumentary-filmskaperen ønsker å oppmuntre til, eller kanskje til og med tvinge frem kognitiv refleksivitet<sup>105</sup> burde en tydelig grad av dekonstruerende elementer eller grep benyttes.

Jeg har prøvd å vise til noe varierende forståelser av dekonstruksjon gjennom mer eller mindre direkte konkret refleksivitet i dette kapitlet (*Man Bites Dog*, *David Holzman's Diary*, *Radiant City*). Deres form-refleksivitet skal ha et (tilskueravhengig) potensiale til å problematisere filmens form: *David Holzman's Diary* diskuterer kanskje mest tydelig observasjonelt dokumentarfilmprosjekt, mens *Man Bites Dog* ytterligere hjelpes frem av subversiv tematikk. *Kids Auto Races at Venice* (kapittel 2) kan sies å være svært direkte i sin konkrete refleksivitet, og gjennom form-refleksivitet tilbyr den en tidlig dekonstruksjon av den observasjonelle aktualitetsfilm-estetikken (og forventningene knyttet til det), på tross av å være langt forut for mockumentary-begrepets tid. *Radiant City* og *Forgotten Silver* (kapittel 4) besitter begge mindre form-refleksiv kontinuitet ved første møtet med tilskueren, fordi de på overbevisende vis har muligheten til å bløffe tilskueren til å lese filmen som tradisjonell dokumentarfilm. Selv om *Radiant City* i seg selv fortsatt kan grense til en forståelig indeksering som «dokumentarfilm», er det tydelig at både *Radiant City* og *Forgotten Silver* i retrospekt har et høyt potensiale til dekonstruksjon av modiene de etterligner, når tilskueren har latt kontraktsendringen synke inn. *Radiant City* beskjeftiger seg som nevnt med observasjonell modus i en miks med interaksjon. Samtidig kan bruk av informasjon fra statistikker og tekstplakater – støttet opp av uttalelser i ekspertintervjuer – også hjelpe å rette fokus på det ekspositoriske i *Radiant City*. *Forgotten Silver* og *Dark Side of the Moon*, i likhet med *Zelig* og *A Sense of History* fremstår ytterligere tydelig som dekonstruksjon av ekspositorisk modus. Disse tekstene er kanskje ikke like direkte i sin tilnærming til konkret refleksivitet, men klarer altså likevel å koble opp dekonstruksjon ut i fra kontrasten mellom troverdig form og komisk eller absurd innhold.

Gjennomgående for alle disse eksemplene er at hybridiseringen (dokumentarfilm-form + fiksjon-innhold, Rhodes & Springer, 2006, s.4) er tydelig, og at refleksiviteten hovedsakelig angår formen. Med andre ord burde det være tydelig at det er angitt dokumentarfilmformat som underlegges (mer eller mindre direkte) konkret refleksivitet. Når dette er etablert kan en krassere dekonstruksjon tilta. Nå kan mockumentary-filmene, på hvert sitt vis bryte ned dokumentarfilmuttrykket ved å vise til aspekter som går galt, eller i veldig åpenbar grad

---

<sup>105</sup> Kognitiv refleksivitet som i sin tur kan være starten på en bevisst kritisk-refleksiv lesning av film (samt medieinnhold) i ettertid.

tydeliggjøre visse innarbeida konvensjoner. Når disse konvensjonene er synliggjort, og følgelig avmystifisert, så blir de også fjernet fra sin funksjon. De tjener på mange måter ikke lenger sin implisitte hensikt siden de er poengtert og avkodet som en del av en konstruksjon. På mange måter kan vi argumentere at det ikke er noe dokumentarfilm igjen – hele uttrykket er dekonstruert.

Ideell tilskuerlesning av dette igjen er *den kognitive refleksiviteten*. Nå er det nemlig slik at tilskueren står helt på bar bakke. Alle konvensjoner og virkemidler er «fjernet», og vedkommende er nødt til å gjøre egne refleksjoner, egne forståelser av uttrykket slik det nå fremstår. Tilskueren er nødt til å fylle inn en mening, et poeng ved dekonstruksjonen – og burde definitivt på veien spotte kritiske kommentarer. Prosessen hos tilskuerens kognitive refleksivitet handler deretter om å konstruere opp igjen det dekonstruerte. Imidlertid handler ikke dette om å *bare* konstruere opp en intern mening eller tematisk innstilling hos filmen, men å benytte filmens dekonstruksjon av seg selv (eller kommentert diskurs) som grobunn for å i tillegg «konstruere opp», eller øke egen bevissthet i retning av et slikt generelt format – av slike representasjoner. Går man igjennom denne prosessen slik jeg her foreslår («den ideelle tilskuerlesningen av dekonstruksjon»), så har det kritisk-refleksive formålet om å skape bevissthet på form lyktes.

## **6. Diskusjon om mockumentary-filmens refleksive formål**

Som jeg har vært inne på trenger ikke den *ideelle* tilskuerlesningen forekomme i alle tilfeller. Forskjellige tilskueroppfatninger vil hele tiden kunne finne sted. Dette potensialet til varierende tilskuerlesning av (både dokumentar og mockumentary)-film, med blant annet muligheter til misforståelser og utilsiktet påvirkning, er en viktig motivasjon for å trekke inn dette kapitlet. I dette kapitlet vil jeg rette fokus mot formål og nytte ved mockumentary-filmens refleksive potensiale, og prøve å knytte dette til diverse etiske hensyn. I dette henseende retter jeg meg mot ideelle tilskuerforståelser av mockumentary-tekst. Dette handler ikke bare om hvordan tilskuere med høy kompetanse til refleksive tekster forstår mockumentary-filmens refleksivitet, men også hvordan mockumentary-filmen kan oppmuntre tilskuere med lavere kompetanse til å reflektere – og muligens, i forlengelsen av dette, øke form-bevissthet og -kompetanse.

Som vi skal se fokuserer jeg på mockumentary som en motsats til desinformasjon i andre medieuttrykk i dette kapitlet. Jeg vil starte med å vise til noen eksempler på slik desinformasjon (som historisk eksempel vil jeg nevne propaganda, før jeg vil trekke inn begrepet «fake news» (falske nyheter) for å fokusere dagens mediebilde). Dette er konkrete områder som mockumentary-film, med sin refleksive innstilling, kan hjelpe oss å reflektere over, forstå og bearbeide. Når jeg trekker inn mockumentary-begrepet igjen, etter å ha redegjort for slike instanser av desinformasjon (6.1.) og alternative forebyggingstiltak (6.2.), gjør jeg dette med fokus på hvordan mockumentary-teksten kan gardere mot desinformasjon på et annet vis enn henviste forebyggingstiltak.

### **6.1. Systematisk desinformasjon, forenkling og polarisering**

Dette er kort sagt informativ mediekommunikasjon som ofte kan sies å preges av «mindre ærlige» intensjoner. Disse representasjonene avhenger ofte av at mottakeren har en naiv inngang til troverdigheten ved sannhets- og objektivitetsuttrykket i journalistiske og redaksjonelle representasjoner. Dette kan blant annet ha vært en avgjørende faktor når propaganda-fremstillinger har fått tidvis stor påvirkningskraft i å styrke idealer og image ved personer, nasjoner og ideologier. Samt å spre hatefulle, og forenklete menneskesyn som verktøy for rasekonflikt og krigspolitikk. Da Adolf Hitler tok over makten i Tyskland i 1933, gjorde han dette med en overbevisende retorikk. Med fokus på det ydmykende tapet i første verdenskrig, også ved å legge skyld på jøder og kommunister for økonomisk krise, utnyttet Hitler muligheten til en samfunnsreaksjon og politisk omveltning (Bordwell & Thompson, 2010a, s.248). Hitler fremstilte håp og mobilisering for en sterk ny nasjon, etter tydelige idealer,

til et folk som lå nede. Med et folk desperate etter endring og en ny leder, fikk dermed Hitlers ekstreme nasjonalisme fotfeste. Ved en slik voldsom politisk omveltning i et skjørt samfunn er det klart at polariserte representasjoner lettere kunne tale til masser av folket. Leni Riefenstahls filmatiske visjon av det sterke, samlede Nazi-Tyskland i *Viljens Triumf* (1935) er kanskje det beste eksempelet på et bilde av de nazistiske idealene, og en formaning til samhold under den kraftige og kompromissløse ikonografien som den nazistiske ideologien bar frem og skapte<sup>106</sup>.

Etter angrepet på Pearl Harbor i andre verdenskrig ble det også produsert amerikansk krigspropaganda. Under tittelen *Why We Fight* (Capra, 1942-1945) ble det produsert en serie filmaviser for å hjelpe til å rettferdiggjøre og forklare hensikten med USAs innblanding. Naturlig nok handlet mye av representasjonen om å fremstille de amerikanske styrkene som sterkest, smartest og viktigst, samt å forsvare amerikansk ideologi. Det ble blant annet gjort nytte av kanskje den mest populære og innflytelsesrike amerikanske regissøren beskjefteget med klassisk fortellende «Hollywood-narrativer», Frank Capra, for å integrere argumentene i en dramaturgisk forståelig fortellerstil (Sørenssen, 2007, s.144-149).

Vi kan argumentere at forskjellige propaganda-eksempler i samme historiske periode også vokser frem som reaksjoner på hverandre. Slik sett kan de ovennevnte være tidlige eksempler på polarisert og radikal medie-debatt og -fremstilling.

Mye mer oppe i dagen, i form av et annet begrep, som ikke nødvendigvis skiller seg noe særlig fra formålene og bruken av det nevnte propaganda-begrepet, har vi i kjølvannet av det amerikanske presidentvalget i 2016 hørt mye om begrepet falske nyheter. I verste tilfelle er det nettopp det det også er; altså nyheter som er falske. Det problematiske aspektet ved disse igjen, som også henviser til et «worst case scenario», er at falske nyheter kan ha høy troverdighet – og bli lest og delt i sosiale medier uten spesielt kritisk innstilling. Hvis en slik falsk nyhet faktisk ender med å gå viralt, få global oppmerksomhet, vil den kunne ha svært stor påvirkningskraft – selv på tross av om andre meningsyttere stiller seg imot den.

I The Telegraph ble det listet opp fem forskjellige typer av falske nyheter:

1. Intendert bedrag (intentionally deceptive)

Denne typen kan kjennetegnes av ren løgn og usannheter fremstilt på slik en måte for å lure og bedra mottakeren<sup>107</sup>. Eksempel kan være at en gitt kjendis

---

<sup>106</sup> Propagandasjef Josef Goebbels var faktisk ikke tilhenger av denne formen for tradisjonell utslørt propaganda-estetikk – med pompøs ikonografi og et veldig insisterende uttrykk. Han var imot å vise «partifilm» utad. I stedet ville han kontrollere produksjon av nyhetsavis (og etter hvert tematisk innhold i tradisjonelle narrativer) for å gi inntrykk av «nøytral» nyhetstjeneste. Likevel er det altså den spektakulært-dramatiske og propaganda-tradisjonelle *Viljens Triumf* som er mest beryktet fra den Nazi-tyske filmproduksjonen (Sørenssen, 2007, s.119).

<sup>107</sup> Jamfør også hvordan fotomanipulasjon av Oprah Winfrey ledet folk til å foreta feilaktige konklusjoner, og tro på at hun hadde benyttet en «dramatisk diett» (Eitzen, 1995, s.90-91).

angivelig gir sin støtte til en gjeldende presidentkandidat, når dette likevel ikke er tilfellet.

2. Parodier og vitser tatt på alvor (jokes taken at face value)

Her er det i mindre grad avsenders intensjon, men heller tilskuerens manglende evne til å spore den refleksive kommentaren som danner misoppfatning<sup>108</sup>. Eksempel kan være humor- og satirenettsteder som blir misforstått, og delt videre som seriøse innslag – som sannheter.

3. Stor-skala bløff (Large scale hoaxes)

Enda større, mer omfattende bedrag som blir rapportert med troverdighet og god-tro også fra renommerte nyhetskilder. Slik sett starter ikke bløffen hos avsender (hver enkelt nyhetskilde), men i forkant av deres rapportering av det.

4. Skjev representasjon av fakta (slanted reporting of real facts)

Selektivt utvalgte aspekter av halvsannheter, eller visse sannhetstrekk som settes i kontekst for å tjene en agenda. Her er vi inne på et anliggende som er vanskeligere å avkode. Halvsannheter og skjevt fokus i representasjon er i det hele tatt ikke eksklusivt for falsk nyhet-fenomenet. Dette er en problematikk i medierepresentasjon generelt, også lenge før begrepet om falske nyheter ble allemannseie. Denne typen er kanskje mest problematisk fordi det er så vanskelig for selv den mediekompetente mottaker å spore denne typen representasjon.

5. Representasjoner hvor «sannhet» er relativt (Stories where the «truth» is contentious)

I disse sakene kan muligens et omstridt problemområde, eller en side i en konflikt skildres til å ha retten på sin side. Partisk rapportering av sannhet og rett kan føre til misrepresentasjon av situasjoner som vitterlig er mye mer nyansert (Carson, 2017).

Når vi betrakter hvordan potensialet til troverdighet kan være stort i konvensjonelle massemedieformater, er de problematiske aspektene knyttet til misrepresentasjon, usannheter, og i det hele tatt presseetiske overtråkk i slike falske nyheter selvforklarende. Disse fem typene er samtidig bare fem spesifikke, og nokså beslektede, eksempler på potensial til misrepresentasjon og følgelig feil-opplysning for mottaker. Uten noe mediebevisst forsvar

---

<sup>108</sup> I seg selv ligner denne typen ganske klart på hvordan dynamikk mellom avsender og mottaker kan fungere i mockumentary – spesielt bløffende mockumentary: Uten evne til å se refleksiviteten, evne til å forvalte parodi eller dekonstruksjon, vil en lignende misoppfatning kunne finne sted.

burde vi anta at mottaker med høy sannsynlighet kan påvirkes og bli gjenstand for agendaer og bakenforliggende tanker ved slike uærlige former for medierepresentasjon.

Falske nyheter eller ikke, vi kan alltid spore variasjoner av skjev representasjon, halvsannheter, polariseringer og spissformuleringer i massemedia, og populærkulturell representasjon for øvrig. Slike variasjoner av skjev representasjon kan også forekomme helt uten intensjon eller overlegg fra avsender. For eksempel kan folkeopinionen bli preget av nyhetsdekningen av konfliktområder: Man kan fort gjøre den unyanserte koblingen at Midtøsten er ekvivalent med krig og konflikt – at det er det *eneste* som kjenner seg ut som en stor del av verden – nettopp fordi nyhetsfokuset i all hovedsak kun fokuserer på konfliktvinklingene når dette området utforskes i medierepresentasjon. Slikt representasjonsfokus er preget av en «nord/sør-problematikk»<sup>109</sup>, som i det hele og fulle aldri klarer å representere mangfold, muligheter og alle sider ved respektive geografiske områder gjennom sitt nyhetsblikk.

## 6.2. Presseetiske forebyggingstiltak

I Norge har vi den forebyggende «Vær Varsom-plakaten», håndhevet av Pressens faglige utvalg som del av pressens selv-justis<sup>110</sup>. «Vær Varsom-plakaten» viser retningslinjer til å motvirke ensidighet og uetiske fremstillinger i massemedia. I seg selv er dette et nobelt virkemiddel ved å oppmuntre til mangfold i representasjoner, ansvarlighet overfor materiale og personer fremstilt i media, og en nyansert generell dagsorden ideelt sett fri for polarisering. Faktisk kan «Vær Varsom-plakaten» sammenlignes med en tanke om objektivitet som en idealistisk protokoll – ett sett retningslinjer for saklighet og nyanser i fremstillinger (Carroll, 1996, s.284, 300). Selv om vi har slike forebyggende tiltak – som i seg selv fremstår geniale fordi de ikke innebærer statlig kontroll, men heller en selv-justis slik at ytringsfrihetsparagrafen blir opprettholdt – så ruster det oss ikke fullstendig mot polarisert debatt og misrepresentasjon. Betente debatter, valgkampanjer og store nasjonale (eller internasjonale) saker vil preges av spissformuleringer, forenklinger og manglende nyanser. Selvsagt, det vil være mangfoldige vinklinger og representasjoner på det generelle plan, men én mediebruker leser ikke alt. Én mottaker leser kanskje bare saker fra ett mediehus, eller kanskje vedkommende bare leser tabloidiserte overskrifter og danner seg sitt verdensbilde derfra? Med Facebook og diverse sosiale medier som nyhetsstrømmer vil også i stor grad de saftigste og polariserende

---

<sup>109</sup> Hvor vi *kun* får se problemer og sosiale vanskeligheter fra sørlige deler av verden (u-land) – sett fra mer privilegerte forhold i det siviliserte nord (i-land). Dette er spesielt fordi produsentene av nyhetene som regel er fra «nord», og vinkler «sør» i kjente elendighetsperspektiv (K-stoff: krise, konflikt, krig, katastrofe). (Skare Orgeret, 2012).

<sup>110</sup> Referer til Vær-Varsom-plakaten på pressens faglige utvalg sine nettsider (Pressens faglige utvalg, 2017).

overskriftene få høyst popularitet, noe som gjør at de flyttes opp i nettsidens algoritmer<sup>111</sup> for hva som vises (og ikke minst hva som ikke vises). Bare med et kort blikk på dette er det vel ingen tvil om at tabloidoverskrifter og forenklinger ( gjerne med kommersielle interesser som katalysator) har et voldsomt potensiale til å stå som representativt for saker hvis øvrige nyanser egentlig finnes i hopetall.

Det er enkelt å se idealene ved «Vær Varsom-plakaten» og Pressens faglige utvalg som håndhevere, og den *sosialt ansvarlige mediepolitikken* (Democratic Corporarist Model) generelt – hvor blant annet konsesjoner og den nevnte selv-justisen<sup>112</sup> skal sikre mangfold og nyanser i representasjon (Hallin & Mancini, 2004, s.67-68). Likevel, med en kort betraktning av potensialet ved spissformulerte overskrifter og tilgjengelighet i sosiale medier, så ser vi det at muligheten til skjeve representasjoner til enhver tid er tilstede for hver enkelt mottaker. Da er denne problematikken selvsagt også svært aktuell for representasjon i andre deler av verden. Det nevnte fenomenet av falske nyheter får enda lettere gro frem innenfor en *liberalistisk modell* (Liberal Model – Hallin & Mancini, 2004, s.67-68) av mediepolitikk slik som i USA, hvor de kommersielle kreftene har mye mer innvirkning på redaksjonelt innhold – både fordi økonomisk profitt i seg selv er en stor motivasjon, og fordi statlig innsyn eller retningslinjer av presseetikk ikke er like tydelig formulert<sup>113</sup>. Slik sett kan også store maktinnehavere gå inn å sette sitt preg på representasjonene i massemedia. Interessenter kan i større grad styre innholdet i massemedia i kraft av sine økonomiske forutsetninger og maktposisjoner. I tillegg til dette, så er det også ytterligere problematisk at polariserte overskrifter og forenklete vinklinger selger godt. Når alle disse faktorene så tydelig arbeider imot et ideal om sannhet, nyanser, mangfoldige fremstillinger, og en saklig representativ dagsorden, er det ikke vanskelig å forstå hvorfor fenomener som falske nyheter, halvsannheter og propaganda kan finne grobunn.

Aller mest problematisk er nok medieforholdene i diktaturer og totalitære stater hvor medieinnholdet styres, manipuleres og produseres av staten eller en avgjørende aktør. Her er det mest åpenbart at makt og økonomi styrer representasjon i massemedia. Samtidig har vi sett at absolutt alle bak-interesser og økonomisk motiverte vinklinger har et stort potensiale til misrepresentasjon fremstilt i troverdige formater. Dette er uavhengig om vi kaller det falske

---

<sup>111</sup> Problemet med disse algoritmene er at tilpasningene for innholdet du søker etter ikke er synlig. Slik sett har vi ingen reell kontroll på det vi søker etter, eller det som dukker opp i nyhetsstrømmen. Systemet lærer seg det du søker på og leser mest av, og gir deg mer av det (over-representerte) og mindre av annet (under-representert). Løse bånd svekkes, sterke bånd styrkes (Aalen, 2013, s.136-137).

<sup>112</sup> Det Hallin og Mancini kaller «institutionalized self-regulation» (s.67).

<sup>113</sup> Det Hallin og Mancini kaller «non-institutionalized self-regulation» (s.67).

nyheter, propaganda, «alternative facts», eller tabloidnyheter. Og det angår alle mediebrukere uavhengig av geografisk tilhørighet.

### 6.3. Mockumentary som ansvarlig forbilde – refleksiv nytte

Det er på grunn ovennevnte aspekter vi bør snakke om å opparbeide en motmakt – en økt kritisk bevissthet i møte med (medie-)representasjon. Som et formål for å ruste mottakeren til å kunne se bak overskriftene, representasjonene og snarveiene som kan kjennetegne dem, snakker vi derfor også om å oppmuntre til en økt mediekompetanse (form-kompetanse) – en kjennskap til media og bestemte representasjonsformer som er starten på en eventuelt mer kritisk bevisst lesning.

Tankene jeg fremmer her går naturlig nok i tråd med tenkt ideelt formål hos mockumentary-filmens refleksive kommentar. En av de viktigste årsakene til at jeg diskuterte *Forgotten Silver* (Botes & Jackson, 1995) som gyldig lesning av dekonstruksjon i kapittel 4, kan gjenspeiles i regissør Costa Botes kommentar om filmens mottakelse. Denne kommentaren viser til hvordan tilskuerreaksjonene pekte i retning av dekonstruksjon av dokumentarfilmformat i tillegg til medierepresentasjon generelt (og følgelig troverdigheten knyttet til disse formatene). Jeg velger å sitere Botes igjen her, siden hans syn på nytten ved tilskuerreaksjonene hjelper å oppsummere mine tanker om de ideelle formålene ved refleksive tekster:

«If *Forgotten Silver* causes people never to take anything from the media at face value, so much the better» (Roscoe & Hight, 2001, s.149).

I diskusjonen av denne filmen kom det frem at tilskuere ble skuffet, eller i alle fall forbløffet over at alt *bare* var en bløff. Videre gikk argumentasjonen min på at hvis tilskuerne gjorde noen grad av refleksjoner rundt bløffen – og slik sett bevisst eller ubevisst brukte kontraktsendringen som et fruktbart startpunkt for læring og oppmerksomhet rundt representasjonsmodus – så var den refleksive nytten allerede påfallende. Den plutselige omveltningen – invitasjonen til tilskueren om å tenke på nytt, gjøre en revurdering av representasjonsformat – var kanskje formål nok?

Også i flere av de andre mockumentary-eksemplene i denne masteroppgaven kan vi se at avsender tar på seg et (etisk) ansvar – tilsiktet eller ikke – ved å kommentere spesifikt oppkonstruerende kunstgrep (ved konkret refleksivitet). Slik at tilskueren igjen kan få økt innsikt og kjennskap til disse grepene, og øke refleksjonsevne og bevissthetsgrunnlag (kognitiv refleksivitet) omkring representasjonsproblematikk:



*David Holzman's Diary* (McBride, 1967) dekonstruerer hva det observasjonelle kamera kan fange opp. Den dekonstruerer muligheten til objektiv observasjon, og i det hele tatt presis virkelighetsrepresentasjon gjennom det observerende kamera. *Man Bites Dog* (Belvaux, Bonzel & Poelvoorde, 1992) dekonstruerer hva vi *ikke* burde se på film. Den kommenterer etiske innspillingsprinsipper ved overdrivelse av at produsenter griper inn på totalt feil måte, og hinter slik sett også til hvordan kameraets tilstedeværelse kan oppmuntre til en ikke-representativ performativitet for sosiale aktører og produsenter, som på ingen måte speiler virkeligheten slik den ser ut foruten kameralinsens filtrering. *Radiant City* (Brown & Burns, 2006) tar opp en reell problematikk i kritisk øyesyn, men gjør dette hjulpet av en overlatt bløff som verktøy. Bløffen styrker kanskje deres tematiske kommunikasjon, men den har også den interessante effekten å stille spørsmål til hvilken form for representasjon – i landskapet mellom fiksjon og dokumentar – som best kan reflektere problematikken. Regissørene dekonstruerer muligheten ren observasjon har til å gjøre en tematisk diskusjon etter et tydelig argument. I den samme håndvendingen fremmer de argumentasjonens selektivitet, og stiller implisitt kritiske spørsmål i retning av hvilke sannheter og virkeligheter et kamera kan oppfatte. *Zelig* (Allen, 1983) tar i bruk typisk ekspositoriske virkemidler og dekonstruerer disse, og spesielt hvordan de har en tilsynelatende automatisk saklig og troverdig effekt. Allen gjør dette ved det enkle og nesten overtydelige misforholdet mellom saklig form og absurd innhold. Disse passer så «dårlig» sammen, og gir så lite resonans i tilskuerens ellers konvensjonelle oppfatning av de samme troverdighets-grepene, at vedkommende er nødt til å føre en eller annen form for kritisk refleksjon av disse samme grepene.

Alle disse eksemplene, og flere til av relevante mockumentary-filmer, viser med sin glassklare konkrete refleksivitet gjennom (fortrinnsvis) dekonstruksjon, et påfallende stort potensiale til kognitiv refleksivitet. Som nevnt i forrige kapittel er ikke bare målet ved dekonstruksjonens refleksivitet å bryte ned en tekst, og deretter bygge den opp. Enda viktigere er det at tilskuerens forståelse og aktive bevissthet – vedkommendes kognitive refleksivitet – utvikles og styrkes. Det er tilskuerens form-kompetanse og motmakt som skal bygges opp ved hjelp av den aktive forståelsen av og refleksjon over (kognitiv refleksivitet) dekonstruerte grep (konkret refleksivitet). Hvis tilskueren stiller noen kritiske spørsmål til observasjonell stil og prosess etter å ha sett *David Holzman's Diary*; eller tenker på etiske forutsetninger for kamerateam og produsenter etter å ha sett *Man Bites Dog*; eller kanskje retter en skepsis mot troverdighet og sannhetsverdi ved autoritative kunstgrep i ekspositoriske fremstillinger etter å ha sett *Zelig*, kan vi snakke om en økt tilskuer-bevissthet. Dette er tenkt som en økt evne til å selv kunne kritisk reflektere og avkode, eller i alle fall ha en viss motmakt mot, mer eller mindre

autoritative representasjoner (i hvilket som helst format). Dette vil jeg foreslå som et ideal om en *refleksiv dannelse*: Ved å bli oppmuntret til refleksiv tankegang, til å bruke aktiv kognitiv refleksivitet, kan forhåpentligvis tilskueren stille godt rustet i aktiv persepsjon av blant annet medierepresentasjonsuttrykk som nevnt ovenfor.

Når vi husker mulighetene til bedrag, halvsannheter, skjev representasjon, falske nyheter, og dårlig presseetikk, og i tillegg trekker inn hvordan refleksive tekster ofte kan ha en bevisstgjørende effekt på tilskueren, er det mulig å forstå hvor jeg vil i dette kapitlet: Kanskje kan idealet om en slik refleksiv dannelse hjelpe tilskueren å se slike uttrykk for hva de er – forstå, dekonstruere og avkode dem.

Alt dette er i grunnen en omfattende måte å argumentere for nytten til sunn skepsis i møte med representasjoner. Men hvis refleksive tekster *faktisk kan* bevisstgjøre oss om dette, og vi kan se nytten av en slik skepsis i lys av muligheter til skjev representasjon, halvsannheter og fenomener som falske nyheter, er det likevel på sin plass å påminne om dette.

Selv om en representasjon kan være så ærlig og nyansert du kan tenke deg, den kan bare være preget av de beste hensikter<sup>114</sup>, er altså økt tilskuer-bevissthet for mulighet til kritisk lesning og forståelse av møtet med representasjonsformat uansett et hovedpoeng. Da vil det aldri bare være opp til avsender å skape mening, budskap og resonans –, men også i veldig stor grad opp til tilskueren å gjøre en aktiv behandling av innhold og form. Idealet er slik sett at tilskueren får en mer bevisst rolle og større selv-respekt i avsender-mottaker-forholdet, slik at en mening eller et budskap ikke er «ferdig» slik det forekommer i teksten, men også totalt avhengig av tilskuerens forvaltning av denne kommunikasjonen. Hvis tilskueren, gjennom refleksivitet, får en bevissthet på sin rolle som noe i nærheten av den nevnt her, tror jeg refleksive tekster kan ha en svært viktig hensikt.

Slik jeg ser det er altså mockumentary-uttrykkets – som refleksive tekster – viktigste nytteverdi eller formål denne *refleksive dannelsen* av (potensiell) bevissthetsøkning. Dette er spesielt nyttig av etiske hensyn fordi mockumentary-filmskaperen har en unik mulighet til å benytte strategier av satire, parodi, og dekonstruksjon for å avdekke andre tekstforhold potensielt preget av *manglende* etiske hensyn. Sammenligningsgrunnlaget mockumentary-teksten gjør trenger ikke alltid være spesifikt, og ikke alltid med en direkte referanse til en tekst, eller et bestemt format i det hele tatt. I stedet kan poenget med å utstyre tilskueren med kritisk bevissthet, sunn skepsis, og form-kompetanse på et generelt nivå være av selvforklarende nytteverdi.

---

<sup>114</sup> Jamfør gjerne lignende retningslinjer og protokoll for objektivitet og nyanser som nevnt tidligere i dette kapitlet: Carroll og «Vær-Varsom plakaten».

Det vil imidlertid ikke kle mockumentary å foreslå at den er ute etter «å ta» (ikke-refleksiv) dokumentarfilm, og andre «virkelighetsrepresentasjoner». I stedet må jeg presisere at mockumentary-filmens formål bedre forstås som et middel for å prøve å luke ut tilskuer-naivitet<sup>115</sup>. Slik sett er egentlig mockumentary-filmskaperen ute etter å styrke dokumentarfilmens posisjon nettopp ved å først kritisere den, for deretter å bygge den opp igjen – vel og merke tematisert som argumenterende representasjon – i tilskuerens bevissthet. Vi kan kanskje si at den refleksive teksten ønsker å foreslå en forbedring, gi litt etterlengtet konstruktiv kritikk, til den ikke-refleksive teksten? For så lenge tilskueren vet å gjøre det, så skal også den i utgangspunktet ikke-refleksive teksten bli underlagt kritiske refleksjoner. Det har seg nemlig slik at denne samme tenkte tilskueren har lært seg dette etter gjentatt lesning av diverse eksempler på humoristisk, kritisk, parodierende, dekonstruerende, satiriserende, ironiserende og bløffende refleksivitet.

#### **6.4. Mockumentary som uansvarlig?**

Spesielt i den foregående formåls- og nyttediskusjonen har jeg holdt meg svært moderat i mine formuleringer. Jeg har prøvd å styre unna noen normativ forståelse. Derfor har naturlig begreper om potensiale, muligheter, en og annen «kanskje» og «muligens», samt tanker om idealer vært nødvendig. Dette har jeg gjort fordi det finnes selvsagt nyanser og motargumenter til hva en mockumentary ideelt sett kan og burde gjøre. Det finnes selvsagt også varierende eksempler på «funksjonell» refleksivitet. Ta for eksempel det grunnleggende aspektet av parodi, eller humoristisk fokus på innhold i spesifikt parodiske mockumentary-filmer: Disse eksemplene viser til en annen sammenheng med mine definerte idealer for mockumentary-filmens generelle refleksive nytte. Jeg var inne på dette i diskusjonen av *Get Ready to be Boyzvoiced*. Der diskuterte jeg hvordan filmen i likhet med andre typisk dekonstruerende mockumentary-filmer har en gjennomgående form-refleksiv kontinuitet. I så måte er det åpenhet for lesning av den i samsvar med visse dekonstruerende prinsipper. Likevel, med tanke på filmens overhengende insistering på å drives frem av sin humoristiske attraksjonsverdi, så faller i grunn noen inngående lesning av filmens kritiske innstilling i retning av representasjonsmodus bort. For all del, komedien er attraksjon nok i seg selv, og det er ikke noe galt med det. Men, hvis vi skal foreslå den i henhold til idealene diskutert i denne oppgave, så står vi heller igjen med en tematisk bransjekritikk som ikke krever noen spesielle refleksive forutsetninger (altså kunne

---

<sup>115</sup> Jeg ser altså stor nytte ved denne opplysningen angående ikke-refleksive (dokumentarfilm-)tekster, men det er ikke sånn at jeg generaliserer «alle» dokumentarfilmer slik noen gjør (Eitzen, 1995, s.84) ved å forstå de som fiksjonstekster som skjuler sin fiksjonsstatus. Dette blir en for enkel definisjon, og en som ikke tar kompleksiteten av varierte velmente argumenterende (refleksive og ikke-refleksive) fiksjons- og dokumentartekster på alvor.

fint også vært kommunisert i en ikke-refleksiv tekst), og som heller ikke forutsetter noen spesiell kritisk lesning av form.

Et annet viktig aspekt er det at hvis mockumentary kan fremstå som et forbilde av et ideal for tilskuerbevissthet, så ligger det implisitt i denne tanken at mockumentary i seg selv har stor troverdighet i sin refleksivitet. Mockumentary kan late til å besitte en refleksivitet som virker å være fristilt for noen kritisk diskusjon. Så, hvis det er slik at mockumentary har denne evnen til å kunne bevisstgjøre, eller få tilskuer til å stille spørsmål ved bestemt representasjon og mediefremstillinger – så er det vel også slik at mockumentary i seg selv har et potensiale til å polarisere og representere på en skjev måte? Slik sett kan tross alt tilskueren bli påvirket i en tydelig retning: Hvis et mockumentary-uttrykk har en veldig tydelig politisk agenda i å foreslå at noe er feil eller misrepresentert, er jo dette også et «argument». Fremstår dette igjen som en slags «objektiv sannhet» gjennom strategiene av refleksivitet, må vi også diskutere muligheten til å kunne «misbruke» mockumentary. Som nevnt burde mockumentary formålsmessig oppfordre til kritisk lesning og selv-bevissthet i omgang med medie- og film-uttrykk, men det blir problematisk med en gang mockumentary eventuelt prøver å overbevise ideologisk. Slik sett angår det etiske ansvaret til mockumentary-filmskaperen i grunn (ironisk nok) å prøve å være så *objektiv* som mulig, når vedkommende prøver å avdekke at *objektive* fremstillinger i seg selv er *umulig*, eller i alle fall noe man bør være kritisk til. En mockumentary kan foreslå feil og misrepresentasjoner i bestemt modus og representasjon, men burde ikke videre foreslå at en annen modus – eller den selv, for den saks skyld – har mer rett og er en mer presis representasjon.

Antagelsen om at mockumentary, eller i alle fall dens refleksivitet, virker fristilt for kritisk diskusjon er basert på det at mockumentary ikke er *selv-refleksiv* (slik som refleksive dokumentarfilmer er), den er «bare» *refleksiv*. Altså, den reflekterer ikke sitt eget format, sin egen representasjonsmodus, men en spesifikk annen dokumentarfilmmodus i sin referanse: Den peker ikke på problemer eller fordeler ved seg selv, men på modusen den kler seg i, modusen den er et bilde på. Slik sett argumenterer jeg for at mockumentary fremstår nokså «uavhengig».

Problemet med at mockumentary ikke er selv-refleksiv er dermed at den *kun* kommenterer en annen diskurs, uten å ha noe spesielt fokus på problematiske sider ved egen representasjon. Slik sett blir tilskueren kanskje bare bevisst problemer ved diskutert modus eller overordnet diskurs, men ikke i det hele tatt bevisst mulige problemer og skjevheter hos mockumentary i seg selv. Hvis mockumentary får en slik utpreget «refleksiv troverdighet», så er det i alle fall mulighet for etiske overtråkk – og følgelig «farlig» påvirkning som tilskueren ikke har stor kompetanse mot.

## 6.5. Ideell refleksivitet

Hvis vi til slutt likevel støtter opp om de definerte idealene ved mockumentary-filmens refleksive nytte, kan vi spissformulere et hensynsfullt representasjons-etisk ansvarlig formål ved deres verdi som refleksive tekster: Mockumentary reflekterer en avgjørende viktighet ved påminnelsene om at representasjonsformatet farger «virkelighets-, sannhets-, objektivitetskravene» ved innholdet. Ytterligere spissformulert handler dette om at film – dokumentar, fiksjon og hybrider – er film. Det er stil, kunst, argumentasjon, estetiske disposisjoner, form og innhold strategisk tatt i bruk for å oppkonstruere representasjon. Som Hayden White (1978) kunne presisert, er ikke filmen historiske fakta, men en fortelling av dem – det historiske narrativet – som i sin tur tolker fakta på et eller annet vis (s.91).

Ideelt sett leser altså tilskueren den refleksive teksten med en bevissthet, og refleksjoner angår dermed representasjonsformat. Kanskje vi da kan snakke om en «humanistisk nytteverdi» ved lesning av refleksive tekster, siden disse tekstene kan oppmuntre til oppmerksom selv-refleksiv lesning av både film- og medietekster, og derfor hjelpe til å luke ut polariserende og unyttig informasjon.



## 7. Konklusjon

Eksemplifisert ved flest observasjonelle eksempler, samt en del ekspositoriske, har denne oppgaven stegvis tatt mål på å diskutere kategorisering av mockumentary-filmer i seg selv. Samt mot slutten diskutere – på et litt bredere grunnlag – hvilke ideelle formål deres refleksive potensiale har kunnet tjene.

I innledningen satt jeg opp en hovedproblemstilling og noen understøttende spørsmål. I denne konklusjonen skal jeg oppsummeringsvis prøve å gi besvarelser på disse spørsmålene.

Som problemstilling stilte jeg spørsmålet: Hva er det refleksive potensialet i mockumentary? Ta først to filmeksempler som i hovedsak benytter samme modus: *A Mighty Wind* og *David Holzman's Diary* bygger begge på lignende observasjonell modus, men har helt forskjellig tilnærming til form-refleksiv kontinuitet, bruk av humor (også som egenverdig), og kritisk kommentar. Derfor har de også forskjellig refleksivt potensiale: De har forskjellig mulighet til refleksiv dannelse, forskjellig vilje til å oppmuntre til økt kritisk tilskuerbevissthet, og derfor generelt forskjellig grad av ideell refleksiv nytte.

I det hele tatt viser observasjonelle mockumentary-filmer til et bredt spekter av representasjonsfokus, mens de i bunn og grunn forenes av en mer eller mindre kritisk, komisk, eller refleksiv benyttelse av den observasjonelle stilen. Slik sett er faktisk det grunnleggende aspektet for refleksivt potensiale i observasjonell mockumentary bruken av «flua på veggen-illusjonen» – hintet om spontan, forsøksvis nøytral observasjonell innspilling –, og altså på hvilke forskjellige måter dette blir kommentert.

I de ekspositoriske eksemplene har dette refleksive potensialet vist seg å angå oppfatning av tilsynelatende pålitelig informasjon i dokumentarfilmen som troverdig kommunikasjonsmedium. *Zelig* viser til dette ved å etter-herme en nokså konvensjonell ekspositorisk orientert biografisk arkiv-dokumentar. *A Sense of History* gjør dette på et annet vis: Filmen benytter ikke alle de viktige kjennetegnene for ekspositorisk modus slik den tradisjonelt er forstått hos Nichols (ingen kommentarstemme, eller arkiv-klipp til motsetning fra *Zelig*). I stedet fremkommer kommentaren gjennom et eneste langt intervju. Likevel, som jeg har presisert, er tilskuerrefleksjonene angående filmens informasjon – som anslagsvis er troverdig før det ganske fort blir vel overdrevet – naturlig å foreta seg. Slik sett omhandler gjerne disse refleksjonene det samme problemområdet som den mer typisk ekspositoriske *Zelig* fokuserer.

I tråd med implikasjonen om ideell tilskuerbevissthet i min hovedproblemstilling poengterte jeg i kapittel 6 at mockumentary skiller seg på et avgjørende punkt fra andre

forebyggingstiltak og «objektivitetsprotokoller» mot uetiske representasjoner. Disse (andre) forebyggingstiltakene legger som regel retningslinjer for hva *avsender* skal ta hensyn til i konstruksjonen av representasjon. Mockumentary, på sin side, velger heller å fokusere på å oppmuntre *mottaker* til egen kritisk lesning – og dermed utstyre tilskueren med kompetanse til å se bak eventuelle skjeve eller uetiske (medie-)representasjoner. Hvis mockumentary har refleksiv nytteverdi, er gjerne formålet nettopp denne refleksive tilskuer-dannelsen. Dette kan i seg selv være mockumentary-filmens etiske hensikt<sup>116</sup>. I alle fall kan det vise til en god utnyttelse av tekstens refleksive potensiale.

Hvis mockumentary-filmens refleksive potensiale (spesielt de dekonstruerende) kan knyttes til en slik grad av økt tilskuerbevissthet – gjennom bevisst påvirkning eller ikke, og gjennom avsender-tilsiktet påvirkning eller ikke – tror jeg også at mockumentary har en ansvarlig funksjon som oppmuntrende instans til kompetanseøkning. Slik sett kan tilskuerens kognitive refleksivitet fremstå som et selvforklarende formål, i alle fall i de tilfellene hvor den konkrete refleksiviteten er av slik en oppmuntrende grad til aktiv tilskuerbevissthet.

Jeg har bevisst fokusert på observasjonell og ekspositorisk representasjonsmodus speilet i mockumentary, men er det fruktbart å spikre disse som kategorier? Klart vi kan se etter bestemte grep og konvensjoner som helt åpenbart er inspirert av eksempelvis observasjonell stil, og klart det finnes mockumentary-filmer som i sin helhet benytter en slik stil (*Man Bites Dog*, *David Holzman's Diary*). Samtidig, så finnes det gråsoner: Hvor observasjonelle sekvenser er færre, og kanskje også vanskeligere å lese som nettopp «observasjonell modus». I disse tilfellene er det igjen opp til tilskueren å bevisst eller ubevisst avgjøre hvilke aspekter av filmstil eller representasjoner i innhold som er av størst signifikans. Her er det også nyttig å tilføye presiseringen om at ikke alle tilskuere ser en mockumentary med hovedfokus på den refleksive kommentaren og modus-dekonstruksjonen. Det er nok heller færre tilskuere i den gemene hop som kjenner til Bill Nichols' modi. Ei heller er det da mange tilskuere som aktivt betrakter mockumentary-filmen i henhold til prinsipper ved spesifikke modi. Tilskueren vil antageligvis kunne se en kommentar, parodi, eller kritikk av et «dokumentarfilmuttrykk», men kanskje ikke noe utover det.

Denne samme mindre «modus-kompetente» tilskueren vil altså ikke å gå inn på det spesifikke feltet av modi. Likevel, er det fortsatt viktig at jeg – i en analytisk oppgave som

---

<sup>116</sup> Hvis journalistens og dokumentarfilmskaperens etiske ansvar er å opprettholde en slags «objektivitetsprotokoll» – å fokusere på nyanser og streve etter nøytralitet –, er heller mockumentary-filmskaperens etiske ansvar å utstyre tilskueren med nok bevissthet til å selv kunne avdekke forhold hvor journalisten og dokumentarfilmskaperen neglisjerer sitt etiske ansvar.



denne – kan gjøre dette. Dette har en nytte for å kunne se prinsipielle forskjeller ved idealene om forskjellige modi. Men, med diverse gråsoner og hybridiseringer av modi, samt potensiale til varierende tilskueravhengig persepsjon av dem, har jeg forsøkt å *ikke* gjøre en definitiv indeksering<sup>117</sup>. Dette gjelder da spesielt mer omstridte eksempler.

I forlengelsen av dette kan jeg sammenligne med Dirk Eitzens (1995, s.81-99) tilskuerbevisste argumentasjon for å oppsummere min argumentasjon. Eitzen ser at det eksisterer mange forskjellige definisjoner for «dokumentarfilm», hvorav mange er normative i slik en grad at de uten nyanser insisterer at en tekst enten *er*, eller *ikke er* «dokumentarfilm». Eitzen nyanserer dette skillet, og vil ideelt sett ikke sette noe definitivt stempel, fordi det er så mange relative aspekter i spill at noen normativ indeksering virker misvisende<sup>118</sup>. Dette kommer spesielt godt frem når han avslutter teksten med spissformuleringen om at det er mer nyttig å spørre om *når* (noe) er dokumentarfilm, heller enn å spørre *hva* som er en dokumentarfilm. Dette henger igjen, i samme ånd som den jeg fremmer med tilskueravhengig forståelse, sammen med at han forstår «dokumentarfilm» mer som en lesemodus enn som ett sett tekster.

Selv har jeg også ønsket å fremstille mockumentary som del av en lesemodus – eller i alle fall i lys av avgjørende prinsipper –, og ikke bare som ett tekster (selv om visse typiske eksempler har tvunget seg frem): Parodi og dekonstruksjon, forskjellig representasjonsmodus, varierende refleksiv kommentar, og spørsmålet om «hva er mockumentary» kan alt være så flytende med varierende kontinuitet. Det er nettopp derfor det er viktig å trekke inn tilskuerperspektiver – og deretter forstå hvor sammensatt disse forholdene til syvende og sist er, og kan være.

To av underspørsmålene i problemformuleringen var: Hvilke konkrete kunstgrep og detaljer kan forskjellige mockumentary-filmer reflektere? Og, hvordan sammenligner den observasjonelle modus seg med den ekspositoriske i mockumentary-landskapet? Disse spørsmålene skal i den følgende avsluttende diskusjonen også hjelpe å gi en tydeligere besvarelse av den overordnede problemstillingen. Førstnevnte spørsmål hjelper å rette fokus mot hvilke mockumentary-tekstaspekter som katalyserer tilskuerens refleksive lesning (det generelle potensialet til refleksivitet). Med tyngst fokus på observasjonell modus, har jeg rettet

---

<sup>117</sup> Både på nivå av modi, og på andre relevante nivåer av potensiell kategorisering.

<sup>118</sup> For «dokumentarfilm» kan være indeksert (labelled) som dokumentar, men likevel vise seg å være «fake»; «dokumentarfilm» kan benytte forskjellig grad av fiksjonselementer som i varierende grad igjen kan koble opp spørsmålet om «might it be lying?»; «dokumentarfilmen» kan oppmuntre tilskueren til å stille spørsmål ved dens sannhetspåstander, eller den kan yte til sjangerkonvensjoner (melodrama, o.l.) og heller overse sannhetspåstandene; «Dokumentarfilmen» kan ha forskjellig kontinuitet – kanskje bare små øyeblikk er «dokumentarfilm» (Eitzen, 1995, s. 81-96).

omfattende fokus mot spesifikt observasjonelle aspekter og grep i analysene. Disse kunstgrepene og detaljene som observasjonell mockumentary kan reflektere, er de mest direkte og konkrete. Dette er eksempler på konkret synliggjøring av produksjonsprosess, og i det hele tatt ting som tilsynelatende ikke har gått etter planen i innspillingen. Anerkjennelse av kamera og lydbommen i bildet i *Get Ready to be Boyzvoiced* er et eksempel på slike detaljer av form-refleksiv kontinuitet<sup>119</sup> i det observasjonelle. Hele det uttalte prosjektet i *David Holzman's Diary* kan være eksempel på en feilslått plan med dokumentarisk samtidig observasjonell innspilling. Og *Man Bites Dog* viser til etisk problematikk ved grad av innblanding fra kamerateam i observasjonell prosess, i tillegg til etiske spørsmål rundt hva og hvor mye som burde bli observert, og dermed senere representert i et ferdig filmprodukt. Alle eksemplene på tydelig benyttet observasjonell representasjonsmodus peker i retning av problematiske sider som kan finne sted ved en løpende – tilsynelatende nøytral – innspillingsprosess.

På den andre siden har jeg også fokusert på ekspositoriske aspekter. Dette er aspekter som fremstår mer indirekte i sin refleksive kommentar. Det vil si, de angår ikke samtidig innspillingsprosess, eller konkrete eksempler på synliggjøring av produksjon og «feilslåtte planer». I stedet kan de ekspositoriske eksemplene vise til en potensielt større kritikk av presentasjon av, og autoritet ved informasjon. Dette forekommer gjerne i den mer indirekte graden av et misforhold mellom troverdig form og absurd innhold<sup>120</sup>. I tilskuerkapitlet så vi hvordan tilskuerbevisstheten i retning av ekspositorisk troverdig informasjon ble økt i spesifikke tilfeller av tilbakemeldingsbrev i kjølvannet av *Forgotten Silver*-bløffen. Mitt argument var at denne bløffen fungerte som svært dekonstruerende i dette henseende – og kanskje mer enn andre ekspositoriske forsøk på å kommentere dokumentarfilm ved «kun» et misforhold mellom form og innhold – saklighet og absurditet.

For å til slutt oppsummere i henhold til spørsmålet om refleksivt potensiale (i hovedproblemstillingen) ser jeg det slik at refleksivitet i (mer eller mindre) ekspositorisk mockumentary angår troverdighet, sannhetsverdi ved, og forståelsen av informasjon. I (mer eller mindre) observasjonell mockumentary angår refleksiviteten å kommentere filmmediets mulighet til nøytral observasjon, etisk-problematiske aspekter i løpende innspillingsprosess, og i det hele tatt spørsmålet om muligheten til å fange virkeligheten. Alt dette peker på aspekter ved sannhets- og virkelighetsrepresentasjon. Til felles har både ekspositorisk og observasjonelt fokusert mockumentary et fokus på fremhevelsen av selektivitet, og derfor i det hele tatt

---

<sup>119</sup> Form-refleksiv kontinuitet: bygger på dokumentarisk kontinuitet.

<sup>120</sup> Jamfør kommentarstemmen i *Zelig*.

påminnelsen om nytten av skeptisisme i retning av objektivitet som avgjørende i sin refleksive kommunikasjon.

I sin tur er denne påminnelsen om selektivitet, utdypet av det refleksive formålet om oppmuntring til økt tilskuer-kompetanse og -motmakt, det jeg avslutningsvis vil fremheve som ideell utnyttelse av refleksivt potensiale. Selv om jeg har hatt hovedfokus på observasjonell og ekspositorisk modus, angår dette alle modi og dokumentarfilmuttrykk utnyttet i en refleksiv mockumentary-kommentar. Samtidig har det refleksive potensialet (refleksiv nytte og formål, refleksiv tilskuerdannelse) i observasjonelt fokusert mockumentary vist seg å fremstå som det mest direkte og konkrete, og derfor også mest åpenbar å forvalte (fra filmens konkrete til tilskuerens kognitive refleksivitet). Slik sett kan jeg uansett konkludere at (spesielt) dekonstruerende «observasjonelle mockumentary-tekster» har påfallende stort refleksivt potensiale. I alle fall i møte med en aktiv, åpen eller interessert tilskuer.

Dette betyr imidlertid ikke at «observasjonell mockumentary» er eneste alternativ til økt og skjerpet oppmerksomhet i tilskuerlesning: Bare husk hvordan tilskuermottakelsen av ekspositorisk informasjon i *Forgotten Silver* viste til en svært så bevissthetsøkende refleksiv effekt på enkelte newzealandske TV-seere – enten de ville det eller ei – da de ble utsatt for et dobbeltspill en novemberkveld i 1995. Det refleksive potensialet var vitterlig påfallende også i dette henseende.



## 8. Referanseliste

### 8.1. Litteraturliste

Aalen, I. (2013). *En kort bok om sosiale medier*. Bergen: Fagbokforlaget

Aas Olsen, T. (2000, 17.09). Statstøtte til tull. Hentet fra <http://www.dagbladet.no/kultur/2000/09/17/219546.html>

Anderson, S. (2006). The Past in *Ruins*: Postmodern Politics and the Fake History Film. I A. Juhasz & J. Lerner (red.), *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing* (s.76-91). Minneapolis & London: University of Minnesota Press

Andrew, J. D. (1976). *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press

Bakkemoen (1999, 01.12). Klisjé-orgasme: Boyzvoice: Let me Be Your Father Christmas. Hentet fra <http://www.vg.no/rampelys/musikk/musikkanmeldelser/klisje-orgasme/a/7220797/>

Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London & New York: Routledge

Behrendt, P. (2006). *Dobbelkontrakten: En æstetisk nydannelse*. Gylling, Danmark: Gyldendal

Bordwell, D. & Thompson, K. (2010a). *Film History: An Introduction* (3. utg.) New York: McGraw Hill Companies Inc.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2010b). *Film Art: An Introduction* (9. utg.). New York: McGraw Hill Companies Inc.

Bruun Vaage, M. (2007). «Hold pusten når jeg teller til tre»: Om ulike tilskuerposisjoner og emosjonelle reaksjoner på fiksjonsfilm. I O. Erstad & O. Solum (red.), *Følelser for film* (s. 31-51). Oslo: Gyldendal Akademisk

Carson, J. (2017, 16.03). What is Fake News? Its Origins and How it Grew in 2016. Hentet fra <http://www.telegraph.co.uk/technology/0/fake-news-origins-grew-2016/>

Carroll, N. (1996). Nonfiction Film and Postmodern Skepticism. I D. Bordwell & N. Carroll (red.), *Post Theory: Reconstructing Film Studies* (s.283-307). Madison, Wisconsin & London: The University of Wisconsin Press

- Chandler, D. (1997). An Introduction to Genre Theory. Hentet fra [http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/chandler\\_genre\\_theory.pdf](http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf)
- Christensen, O. (2000). Authentic Illusions: The Aesthetics of Dogma 95. *P.O.V.: A Danish Journal of Film Studies* (10), 111-123
- Corner, J. (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester & New York: Manchester University Press
- Conrich, I. & Tincknell, E. (2000). Film Purity, the Neo-Bazinian Ideal and Humanism in Dogma 95. *P.O.V.: A Danish Journal of Film Studies* (10), 171-181
- Eitzen, D. (1995). When is a Documentary: Documentary as a Mode of Reception. *Cinema Journal* 35(1), 81-99
- Fantoft, S. (2000, 17.06). Boyzvoice tøyser videre. Hentet fra <http://www.dagbladet.no/kultur/2000/06/17/208208.html>
- Fetveit, A. (2003). *Multiaccentual Cinema Between Fiction and Documentary*. Oslo: Unipub AS
- Grierson, J. (1976). First Principles of Documentary. I R.M. Barsam (Red.), *Nonfiction Film Theory and Criticism* (s.19-30). Dutton: University of Michigan.
- Gunning, T. (2007). The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde. I P. Grainge, M. Janchovich & S. Monteith (Red.), *Film Histories: An Introduction and Reader* (s.13-19). Edinburgh: Edinburgh University Press
- Hallin, D. & Mancini, P. (2004). *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press
- Hassard, J. (1998). Representing Reality: *Cinéma Vérité*. I J. Hassard & R. Holliday (red.), *Organisation-Representation: Work and Organization in Popular Culture* (s.41-67). London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications
- Hight, C. (2010). *Television Mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*. Manchester & New York: Manchester University Press
- Juhasz, A. & Lerner, J. (2006). Introduction: Phony Definitions and Troubling Taxonomies of the fake Documentary. I A. Juhasz & J. Lerner (red.), *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing* (s.1-39). Minneapolis and London: University of Minnesota Press

- Jørgensen, L. (2000, 01.12). Småmorsomt. Hentet fra <http://www.dagbladet.no/kultur/2000/12/01/230739.html>
- Kjørup, S. (2008). *Menneskvidenskaberne – Bind 2: Humanistiske forskningstraditioner*. (2. utg.). Roskilde: Roskilde Universitetsforlag
- Lerner, J. (2006). No Lies about *Ruins*. I A. Juhasz & J. Lerner (red.), *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing* (s.67-76). Minneapolis and London: University of Minnesota Press
- Lipkin, S. N., Paget, D. & Roscoe, J. (2006). Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. I G. D. Rhodes & J. P. Springer (Red.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (s.11-27). Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc.
- Moslet, H. (2000, 25.05). Millioner til tøysefilm. Hentet fra <http://www.dagbladet.no/kultur/2000/05/25/205588.html>
- O'Brien, H. (2006). «That's Really the Title?» Deconstructing Deconstruction in *The Positively True Adventures of the Alleged Texas Cheerleader-Murdering Mom* (1993) and *Real Life* (1978). I G. D. Rhodes & J. P. Springer (Red.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (s.191-205). Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary* (2. utg.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press
- Pressens faglige utvalg (2017). Vær-Varsom-plakaten. Hentet fra <http://presse.no/pfu/etiske-regler/vaer-varsom-plakaten/>
- Rhodes, G. D., & Springer, J. P. (2006). Introduction. I G. D. Rhodes & J. P. Springer (Red.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (s.1-11). Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc.
- Richmond, R. (2003). Unscripted: Curb Your Enthusiasm's directors discuss the art of capturing improv. *DGA Magazine* 28(2)

- Robinson, D. (2014). The World of Silent Cinema. *Sight and Sound* 24(2), 59
- Rosen, M. (1987). Melies, George. I J. Wakeman (red.), *World Film Directors: Volume 1, 1895-1940* (s.747-765). New York: The H. W. Wilson Company
- Roscoe, J. & Hight, C. (2001). *Faking It: Mock-documentary and the subversion of factuality* Manchester & New York: Manchester University Press
- Selås, J. (2000, 01.12). Opp og ned med Boyzvoice: «Get Ready to be Boyzvioced». Hentet fra <http://www.vg.no/rampelys/film/filmanmeldelser/opp-og-ned-med-boyzvoice/a/327326/>
- Sickels, R. (2006). «It Ain't the Movies! It's Real Life!» Cinematic Alchemy in Woody Allen's «Woody Allen» D(M)oc(k)umentary Oeuvre. I G. D. Rhodes & J. P. Springer (Red.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (s.179-191). Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc.
- Skare Orgeret, K. (2012, 26.06). Medieutvikling i nord-sør-perspektiv. Hentet fra <http://ndla.no/nb/node/99765?fag=52222>
- Sørenssen, B. (2007). *Å fange virkeligheten: Dokumentarfilmens århundre* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget
- Vance, Jeffrey (2003). *Chaplin: Genius of the Cinema*. New York: Harry N. Abrams.
- Vertov, D. (1923). To Cinematographers: The Council of Three. I A. Michelson (red.) & K. O'Brien (trans.) (1984) *Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov* (s.13-21). Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press
- Vinterberg, T. & Von Trier, L. (2000). The Dogma 95 Manifesto and Vow of Chastity. *P.O.V.: A Danish Journal of Film Studies* (10), 6-8
- VG (2000, 12.09). Boysvås på massasjebenken. Hentet fra <http://www.vg.no/rampelys/film/boysvaas-paa-massasjebenken/a/5066728/>
- White, H. (1978). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press
- White, H. (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review* 93(5), 1193-1199. doi: 10.2307/1873534



## 8.2. Filmliste

*Take the Money and Run* (Woody Allen, 1969)

*Zelig* (Woody Allen, 1983)

*Husbands and Wives* (Woody Allen, 1992)

*Sweet and Lowdown* (Woody Allen, 1999)

*Every Day Except Christmas* (Lindsay Anderson, 1959)

*The Wrestler* (Darren Aronofsky, 2008)

*Gandhi* (Richard Attenborough, 1982)

*Bad Boys 2* (Michael Bay, 2003)

*Man Bites Dog* (Originaltitel: *C'est arrivé près de chez vous*) (Rémy Belvaux, André Bonzel & Benoit Poelvoorde, 1992)

*Deepwater Horizon* (Peter Berg, 2016)

*No Lies* (Mitchell Block, 1973)

*Forgotten Silver* (Costa Botes & Peter Jackson, 1995)

*Real Life* (Albert Brooks, 1979)

*Radiant City* (Jim Brown & Gary Burns, 2006)

*Why We Fight* (Frank Capra, 1942)

*Scream* (Wes Craven, 1996)

*Scream 2* (Wes Craven, 1997)

*Parks and Recreation* (Greg Daniels & Michael Schur, 2009)

*Curb Your Enthusiasm* (Larry David, 2000)

*Jeanne d'Arc* (Originaltitel: *La passion de Jeanne d'Arc*) (Carl Theodor Dreyer, 1928)

*Get Ready to be Boyzvoiced* (Espen Eckbo, Henrik Elvestad & Mathis Fürst, 2000)

*Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922)

*The Office* (Ricky Gervais & Stephen Merchant, 2001)

*Waiting for Guffman* (Christopher Guest, 1996)

*Best in Show* (Christopher Guest, 2000)

*A Mighty Wind* (Christopher Guest, 2003)

*The Rutles: All You Need is Cash* (Eric Idle & Gary Weis, 1978)

*The Holy Mountain* (Alejandro Jodorowski, 1973)

*The Comic Strip Presents...: Bad News Tour* (Sandy Johnson, 1983)

*Dark Side of the Moon* (Originaltittel: *Operation Lune*) (William Karel, 2002)

*On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954)

*The Shining* (Stanley Kubrick, 1980)

*Jackie* (Pablo Larrain, 2016)

*Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962)

*Kids Auto Races at Venice* (Henry Lehrman, 1914)

*A Sense of History* (Mike Leigh, 1992)

*Ruins* (Jesse Lerner, 1999)

*Modern Family* (Steven Levitan & Christopher Lloyd, 2009)

*Mutiny on the Bounty* (Frank Lloyd, 1935)

*Kes* (Ken Loach, 1969)

*Arbeiderne forlater fabrikken* (Originaltittel: *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*) (Auguste Lumière & Louis Lumière, 1895)

*Toget ankommer stasjonen* (Originaltittel: *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*) (Auguste Lumière & Louis Lumière, 1895)

*Salesman* (Albert Maysles & David Maysles, 1969)

*David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967)

*Reisen til månen* (Originaltittel: *Le voyage dans la lune*) (Georges Méliès, 1902)

*Ma' Rosa* (Brillante Mendosa, 2016)

*21 Jump Street* (Phil Lord & Christopher Miller, 2012)

*22 Jump Street* (Phil Lord & Christopher Miller, 2014)

*Capote* (Bennett Miller, 2005)

*Conspiracy Theory: Did we Land on the Moon?* (John Moffet, 2001)

*Roger and Me* (Michael Moore, 1989)

*Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004)

*Krøniken om en sommer* (Originaltittel: *Chronique d'un été*) (Edgar Morin & Jean Rouch, 1961)

*The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1987)

*The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sanchez, 1999)

*Mannen fra snåsa* (Margreth Olin, 2016)

*Sauls Sønn* (Originaltittel: *Saul fia*) (Laszlo Nemes, 2015)

*Kampen om Algerie* (Originaltittel: *La battaglia di Algeri*) (Gillo Pontecorvo, 1966)

*Cloverfield* (Matt Reeves, 2008)

*This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984)

*Viljens triumf* (Originaltittel: *Triumph des Willens*) (Riefenstahl, 1935)

*The Positively True Adventures of the Alleged Texas Cheerleader-Murdering Mom* (Michael Ritchie, 1993)

*Bob Roberts* (Tim Robbins, 1992)

*Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970)

*To Die For* (Gus van Sant, 1995)

*Hoggeren* (Jorunn Myklebust Syversen, 2017)

*Mannen med filmkameraet* (Originaltittel: *Chelovek s kino-apparatom*) (Dziga Vertov, 1929)

*Festen* (Thomas Vinterberg, 1998)

*Idiotene* (Originaltittel: *Idioterne*) (von Trier, 1998)

*The War Game* (Peter Watkins, 1965)

*Night Mail* (Harry Watt & Basil Wright, 1936)

*Larry David: Curb your Enthusiasm* (Robert D. Weide, 1999)

*Hot Fuzz* (Edgar Wright, 2006)

*Trolljegeren* (André Øvredal, 2010)