

## Kategorisering av dokumentarfilm - typologi hos Bill Nichols og Carl Plantinga

Essay i vitenskapsteori

Trygve Tollefsen, HiB

VNN forskerutdanningen

Et av grunnlagsproblemene i dokumentarfilmteori er hvordan film kan deles inn i ulike typer og hvilke kriterier som kan brukes for kategoriseringen. Fra en vitenskapsteoretisk synsvinkel er dette et normativt spørsmål om hva som bør vektlegges og er viktig ved gruppering av filmer. Stilistiske og historiske trekk kan for eksempel være grunnlag for kategorisering. Alternativt kan måten filmen kommuniserer kunnskap og informasjon på være et utgangspunkt for inndeling. Noen dokumentarfilmer legger frem sitt budskap med tilsynelatende allvitende autoritet. Andre nøyer seg med å observere eller har en poetisk tilnærming til virkelighetsformidling.

Jeg tar utgangspunkt i boken *Representing Reality* som dokumentarfilmteoretikeren Bill Nichols utga i 1991. Hans innfallsvinkel har preget så mange av diskusjonene om dokumentarfilm siden 1990-tallet, at Bjørn Sørenssen kaller ham en premissleverandør for senere diskusjoner om dokumentarfilm (Sørenssen 2001, s. 16). Nichols foreslår en typologi med utgangspunkt i det han kaller *modes of representation*, eller på norsk modi<sup>1</sup>, gruppert ut fra historiske faser (Sørenssen 2001, s. 16). Jeg vil argumentere for at inndelingen hos Nichols er problematisk på enkelte områder. Normative standpunkter trekkes med i typologien, som er ment å være deskriptiv, og dekke alle typer dokumentarfilm.

Jeg skal sammenligne Nichols' modi med en annen tilnærming. I boken *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997) foreslår Carl Plantinga at dokumentarfilm kan grupperes i filmer med åpen, formell eller poetisk *voice* (stemme). Plantinga vil unngå en

---

<sup>1</sup> Sørenssen oversetter *modes (of representation)* med modi. Modus / modi kan også trekke med seg andre betydninger i norsk språkbruk, men her velger jeg å holde meg til den etablerte terminologien hos Sørenssen.

detaljert inndeling av filmtyper. Han analyserer film som et utsagn og en språkhandling med en påstand om troverdig virkelighetsformidling fra filmskaperens side.

Dokumentarfilmteori kan aktivere omfattende diskusjoner om virkelighetens natur og hva sannferdig gjengivelse kan være. Her velger jeg å bruke de store ordene på en dagligdags måte for å styre unna en grunnlagsdebatt om hva virkelighet og sannhet er. Innledningsvis skal jeg ta for meg en eldre definisjon fra filosofen og filmskaperen John Grierson. Dette gir en kontrast til teoriene hos Nichols og Plantinga. Griersons definisjon er et forsvar for en bestemt type filmproduksjon på 1930- tallet i England. Jeg vil bruke hans innfallsvinkel for å vise hvor mange måter dokumentarfilm kan oppfattes på.

## **Definisjonsproblematikk**

Teoretiske verktøy for filmanalyse blir stadig mer raffinerte, men samtidig har det blitt vanskeligere å definere hva en dokumentarfilm er (Nichols 1983, s. 18). Jeg går inn i diskusjonen ved å ta for meg et tema som blir sentralt i dette essayet: Dokumentarfilmen kan vise bilder av virkeligheten, men den er også et medium for å si noe (verbalt eller med skrift) om denne virkeligheten. Plantinga omtaler dette som et potensial for *showing* og *saying* (Plantinga 2005, s. 111). Dokumentasjon eller fortolkning er andre termer for det samme (Tollefsen 2000). Dokumentarfilmen har en dobbelthet der filmskaperen kan uttrykke meninger direkte med språk, men også gjengi en form for bevis for at noe har hendt med fotografiske og auditive opptak. Med kommentarstemmen bruker filmskaperen stemmen direkte og kommer med et verbalt budskap (*saying*).

Skillet mellom å vise og fortelle har vært diskutert på ulike måter i tekstanalyse generelt. Diskusjonen kan føres tilbake til Aristoteles i hans drøftinger om det greske dramaet: ”Dikteren bør nemlig selv tale så lite som mulig; så lenge han selv taler, efterligner han ikke.” (Aristoteles 2004, s. 65). Det spesielle med dokumentarfilmen er at bildene kan vise noe som faktisk har skjedd (*showing*). Den som lager en dokumentarfilm kommer med et krav om å bli trodd på at noe faktisk har utspilt seg foran linsen og blitt registrert på filmen eller videotapen. Dette er en form for bevis som jeg nedenfor omtaler som indeksikalitet.

Noen dokumentarfilmdefinisjoner er basert på normativ argumentasjon for en bestemt praksis innen filmproduksjon. På 1960-tallet forsvarte for eksempel mange filmskapere i den amerikanske *Direct Cinema*-retningen en posisjon der de mente at fotografen burde følge personene de filmet som en flue på veggen uten innblanding (Sørenssen 2001, s. 202). De mente de kunne oppnå objektiv virkelighetsformidling hvis de ikke påvirket begivenhetene. Dermed unngikk de for eksempel regi av personene i filmen eller gjentakelse av handlinger for filmopptakenes skyld. Troen på objektivitet har senere blitt kritisert på mange måter (Hausken 1999, s. 212).

For å kunne snakke om typologi må en komme til en viss enighet om hva en anser som dokumentarfilm. Både Nichols og Plantinga vil gi en nøytral, beskrivende definisjon som kan romme forskjellige filmtyper uten å favorisere enkelte retninger. De har likevel ulike grunnleggende premisser for hvordan de mener film bør analyseres og kategoriseres. Nichols ser på dokumentarfilmen som en representasjon av virkeligheten og fokuserer på stilistiske grep for å gjengi denne. Plantinga analyserer filmen som en språkhandling og tar utgangspunkt i at presentasjonen av dokumentarfilmen er en kommunikasjonssituasjon der filmskaperen påstår at filmen kan oppfattes som en troverdig skildring av virkeligheten. Jeg kommer tilbake til dette.

### **Griersons "creative treatment of actuality"**

Grierson krediteres ofte for å innføre begrepet dokumentarfilm i den teoretiske diskursen sent på 1920-tallet, men gir ingen presis definisjon (Sørenssen 2001, s. 83). I filmteori er han kjent for å definere dokumentarfilm som "the creative treatment of actuality" (Sørenssen 2001, s. 84). I engelsk litteratur brukes begrepene *documentary film* og *non-fiction film* om hverandre. Nichols foretrekker *documentary film*. Plantinga bruker *non-fiction film*, som kan dekke et større spekter av filmer enn *documentary film*, dersom en knytter det til Griersons forståelse av begrepet. Sørenssen (2001) velger likevel å bruke dokumentarfilm som generell samlebetegnelse på norsk. Her skal jeg holde meg til denne språkbruken.

De teoretiske poengene hos Grierson kommer frem gjennom en serie underpunkter spredt over en rekke av artiklene hans. En dokumentarfilm må, slik han ser det, dramatisere virkeligheten og bygge på politisk filosofi. Griersons dokumentarfilm skal vise sosialt ansvar ovenfor sin tematikk. Dette kan i følge Grierson skje ved å ta utgangspunkt i en sosialdemokratisk, politisk virkelighetsforståelse. Denne var for øvrig dominerende i Britisk politikk i årene før den andre verdenskrig da Grierson hadde mest innflytelse. Filmaviser kan imidlertid ikke kalles dokumentarfilm etter Griersons definisjon. Det er ikke nok å referere hendelser. Stoffet må aktivt fortolkes. Grierson trekker frem Sergei Eisensteins *Panserkrysseren Potemkin* fra 1925 som et godt eksempel på dokumentarfilm. Filmen dramatiserer et opprør på et russisk militærskip i 1905. I dag vil nok de fleste se på denne som en spillefilm.

To aspekter ved Griersons definisjon er spesielt interessante her. Han ser for det første på bearbeidelse av opptaks materialet og tydelig fortolkning (*saying*) som verdifullt og viktig. For det andre er ikke Grierson opptatt av at bildene må komme fra en historisk reell opptakssituasjon (*showing*). I den britiske dokumentarfilmbevegelsen på 1930-tallet ble dramatiserte sekvenser med skuespillere hyppig brukt. Grierson mener riktignok at man får det beste resultatet hvis virkelige personer kan spille seg selv. Likevel ser han på *Panserkrysseren Potemkin* som en dokumentarfilm selv om filmen er et historisk drama med skuespillere. I dagens språkbruk vil mye av det Grierson kaller dokumentarfilm bli omtalt som spillefilm. Omvendt blir nyheter og særlig den journalistiske fjernsyndokumentaren ofte kalt dokumentarfilm i dag. Dette passer ikke inn i det Grierson ser som dokumentarfilm.

## **Indeksikalitet og bearbeiding**

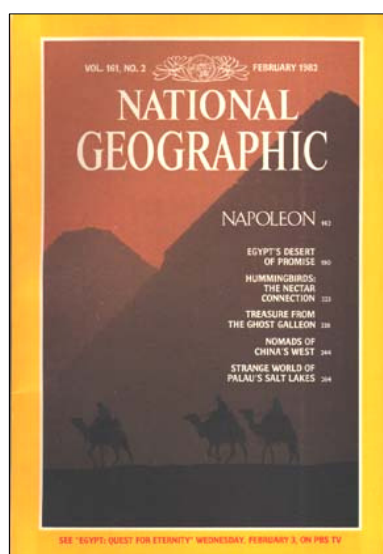
Griersons definisjon berører to av de mest diskuterte temaene i dokumentarfilmteori. Det ene dreier seg om dokumentarfilmen må ha en indeksikalsk forbindelse til det som tematiseres. I denne sammenheng viser indeks til Charles S. Peirces semiotikk. Indekstegnet har en fysisk årsaksforbindelse mellom tegnet og referenten (Stam o.a. 1992, s. 5). Et dyrespor i snøen er for eksempel et indeksikalsk tegn og kan brukes som bevis på at dyret fysisk har vært til stede. Et foto- eller videoopptak registrerer inntrykk fra virkeligheten til opptaksmediet på en mekanisk måte. Dette er også en form for bevis for at noe har skjedd i virkeligheten, selv om det kan

diskuteres hva beviset kan innebære.

Jeg bruker begrepet indeksikalitet her om sammenhengen mellom opptaksmediet og virkelige hendelser. I dokumentarfilmteori er indeksikalitet etablert som begrep for å peke på den dokumentasjonsfunksjonen filmen kan ha. Litt enkelt formulert viser indeksikalitet til at filmen har bilder og lyd av noe virkelig som en gang har skjedd foran kamera. Filmen beviser på en måte at noe har skjedd gjennom det indeksikalske materialet. Plantinga og Nichols bruker begrepet indeksikalitet på en ganske lik måte, men de er uenige i hvor sentral den indeksikalske forbindelsen er.

Det andre diskusjonsområdet dreier seg om videre bearbeidelse av opptaks materialet. Hvordan skal råvarene tilberedes? Hva gjør filmskaperen for å sette opptakene i en meningsbærende kontekst og legge til egne fortolkninger? Her er det dimensjonen *saying* i Plantingas terminologi som aktiveres. Den tydeligste måten en filmskaper kan tilføre mening på er å bruke kommentarstemme og organisere bildene under en verbal argumentasjon. Musikk, grafikk og klipping er andre måter stoffet kan bearbeides på. Jeg knytter bearbeidelsen til det jeg her vil kalle *fortolkningsaksen*. Den viser hvordan og hvor mye filmskaperen tilfører av egen mening. I den ene enden av aksen finner en lite manipulerede filmer som Andy Warhols eksperimentelle *Empire* (1964) med 8 timers sammenhengende opptak av en skyskraper i New York. Warhols kunstfilm er demonstrativt lite fortolket eller bearbeidet. På en måte er den bare *showing*, selv om kunst og ikke dokumentasjon er Warhols poeng. Råopptak fra et overvåkningskamera kan kanskje betraktes på samme måte. Errol Morris' *The Thin Blue Line* (1988) er et annet eksempel som heller mot den motsatte enden av fortolkningsaksen med manipulerede og bearbejdede produksjoner. Filmen tar utgangspunkt i et mord på en politimann og dramatiserer sprikende vitneutsagn som i en spillefilm. Filmen er også kjent for den spesielle filmmusikken av Philip Glass. Fortolkningsaksen er et forenklet begrep i en grov systematisering av filmtyper. I praksis er det ikke snakk om mengden av bearbeidelse. Filmopptak kan tilføres mening på mange ulike måter uten at dette kan graderes som mye eller lite. Poenget mitt er å etablere et begrepsapparat for å snakke om hovedtendenser i måten dokumentarfilm kommuniserer på.

Indeksikalitet og plassering langs fortolkningsaksen handler om hvordan film kan vise materiale fra virkeligheten og hvor mye filmskaperen lar sine egne meninger bli tydelig i filmen. Dette bør ikke blandes sammen med en diskusjon om film kan formidle virkelighet objektivt. På syttitallet var dette en viktig debatt som nå kan betraktes som avsluttet. Det etablerte seg etter hvert en enighet om at troen på metoder for objektiv formidling er naiv. Dokumentarfilmen kan ikke gi noen umediert gjenspeiling av virkeligheten. De fleste filmteoretikere er enige om at filmskaperens subjektive valg påvirker filmen uansett hvilken stil som er valgt.



Indeksikalitet handler om at filmen dokumenterer noe som en gang virkelig har skjedd foran linsen. Hvilken betydning dette beviset kan ha, må vurderes i en større sammenheng. Eksempler kan hentes fra bruk av stillbilder. Forsiden av *National Geographic* i 1982 ble mye diskutert da det ble avslørt at bildet var digitalt manipulert. Den ene pyramiden er flyttet for å passe i magasinet format. Dette påvirker tiltroen publikum kan ha til bildet som indeksikalsk dokumentasjon og er et tidlig eksempel på bruk av digital redigering. Bildemanipulering er for øvrig ikke noe nytt som kom med digital teknologi, det blir bare enklere. I Sovjettiden under Stalin ble politiske motstandere

som Trotsky på bildet under fra 1919 retusjert bort<sup>2</sup>.



Fortolkningsaksen dreier seg om hvor mye den filmatiske, indeksikalske registreringen skal kunne tilberedes og videreforedles. Michael Moore serverer retten godt stekt og krydret med sin

<sup>2</sup> Bilder nedlastet 05.03.2008 fra: <http://listverse.com/history/top-15-manipulated-photographs/>

manipulerte film *Fahrenheit 9 / 11* (2004). Margareth Olin serverer råvarer i sin dokumentarfilm *Ungdommens Råskap* (2004) med lange observerende tagninger, lite innblanding og ingen kommentarstemme.

I dag er det en vanlig forventning at dokumentarfilm skal ha bilder med indeksikalsk forbindelse til virkeligheten. Griersons tradisjon er et historisk eksempel på at dette ikke er en selvfølge. Dokumentarfilmen kan både ” snakke ” og ” vise ”. Det indeksikalske fotografiske materialet kan settes sammen på en mer eller mindre tydelig manipulert måte og dermed plasseres ulikt langs fortolkningsaksen.

## **En dokumentarfilm er det vi kaller en dokumentarfilm**

Nichols mener at det nærmeste han kan komme en definisjon av begrepet dokumentarfilm er å kartlegge hvordan ordet brukes. Dermed sier han på en måte at en dokumentarfilm er det vi kaller en dokumentarfilm. Nichols viser til det George Lakoff kaller *fuzzy concepts* (Nichols 2001, s. 21). Noen begreper er av en sånn type at en ikke kan isolere et enkelt kjerneinnhold. Det er ikke nødvendigvis fellestrekk ved alle filmene som kalles dokumentarfilm. Begrepet ligner på andre ord som kjærlighet eller kultur på den måten at det brukes både i dagligtale og i fagdiskurser på mange ulike måter (Nichols 2001, s. 20). Nichols markerer imidlertid at han vil fange de fleste oppfatningene av hva dokumentarfilm er i en deskriptiv definisjon, uten preferanse for en bestemt måte å lage film på.

Nichols kaller det andre kapittelet i *Introduction to Documentary* for ” Working out a definition ” (Nichols 2001, s. 20). Definisjonen utvikler seg til en lengre gjennomgang av hva Nichols kaller prototypiske filmer i ulike sjangrer eller modi. Dette er er klassiske eksempler på Nichols’ filmtyper. Med dette beskrivende utgangspunktet kan det virke som om Nichols er nøytral når det gjelder typologisering og rangering av ulike typer dokumentarfilm. Det sentrale er at han prøver å fange det typiske. Kategoriene hans blir så undertyper av dette igjen. I diskusjonen nedenfor vil jeg argumentere for at Nichols’ modusteori likevel har bakt inn vurderinger av godt og dårlig som ikke er gjort eksplisitte og som derfor bør belyses.

## Bill Nichols' modustypologi

Nichols kategoriseringssystem med modi har vært sitert, diskutert og kritisert fra en rekke hold og utgjør en teoretisk kjerne i *Representing Reality* (Nichols 1991). Jeg nevnte innledningsvis at Sørenssen kaller boken en premissleverandør for senere teoretiske arbeider (Sørenssen 2001, s. 16). *Representing Reality* kom ut i et tomrom av teori når det gjelder dokumentarfilm og betydningen må kanskje sees i lys av dette. På 1930- og 1940- tallet var det mange teoretiske diskusjoner rundt Griersonbevegelsens filmer. Men unntak av noen spredte utgivelser var det etter dette lite teoretisk interesse for dokumentarfilmen. Nichols satte i gang en ny teoribølge på 1990- tallet og har satt standard for oppfatningen av hva dokumentarfilm "egentlig" er. En grundig gjennomgang av modustypologien er derfor relevant. Min diskusjon vil vise at Nichols gir et langt mer nyansert bilde av filmer som "viser" enn av filmer som "snakker" og fortolker. *Representing Reality* har for øvrig ikke bare hatt teoretisk innflytelse. Den har vært (og er fortsatt) er et standardverk innen praktisk utdanning i film- og TV-produksjon.

I *Representing Reality* opererer Nichols med fire modi som han definerer slik:

"Modes of representation are basic ways of organizing texts in relation to certain recurrent features or conventions. In documentary film, four modes of representation stand out as the dominant organizational patterns around which most texts are structured: expository, observational, interactive and reflexive. (Nichols 1991, s.32)

Ti år senere definerer Nichols sine modi på samme måte, men i boken *Introduction to Documentary* (Nichols 2001) har han tilføyet ytterligere to modi, *the performative* (performativ) og *the poetic* (poetisk) (Nichols 2001, s. 99).

Nichols legger til grunn for modusinnndelingen at det oppstår en stiltype i en bestemt historisk periode. Det dannes et formspråk, og dette kan igjen gi grunnlag for en kategori eller modus. Bruken av kommentarstemme er for eksempel et stilistisk grep som kvalifiserer en film for modusen *expository*. Jeg kommer tilbake til modusdefinisjonene senere, men generelt ser Nichols modi som ulike faser som følger etter hverandre. Han presiserer at han ikke vil implisere en form for utviklingshistorie fra primitive til mer avanserte eller bedre dokumentarfilmer (2001, s.100).



Systemet skal være nøytralt:

”A new mode is not so much better as it is different, even though the idea of ”improvement” is frequently touted, especially among champions and practitioners of a new mode” (Nichols 2001, s. 101).

Nichols vil dermed ikke si direkte at han anser for eksempel den ekspositoriske modus for å være gammeldags eller mindreverdig. Likevel impliserer systemet med modi at de som arbeider i den ekspositoriske tradisjonen jobber i en eldre, utdatert form. Plantinga kommenterer også at det særlig er den ekspositoriske kategorien som blir unyansert i Nichols typologi (Plantinga 2005, s. 109). Nichols tar for øvrig høyde for at mange filmer blander modi. De rene modustrekkene tilhører dermed de prototypiske filmene. Nichols sier videre at modusinnndelingen ligner en slags undersjangerinndeling av dokumentarfilm (2001: 99). Inndelingen skjer likevel på et nivå der det er formegenskaper, ikke innhold som danner inndelingskriteriene.

Jostein Gripsrud (Gripsrud 2007: 125) bruker begrepet historiske sjangrer hentet fra Tzvetan Todorov (1990). Dette viser til klassifisering av tekster ut fra historisk etablerte konvensjoner mellom produsent og publikum. På 30-tallet visste for eksempel både publikum og filmprodusenter i Hollywood godt hva som skulle være sentrale elementer i en typisk cowboyfilm. Nyhetsdokumentarfilmen og de retorisk manipulerende filmene til Michael Moore vil sannsynligvis også bli oppfattet som ulike sjangrer av dokumentarfilmer av folk flest. I Nichols system vil filmene, i motsetning til dette, komme inn under samme modus (ekspositorisk) fordi begge filmtypene benytter en ganske lik fremstillingsmåte med kommentarstemme og bilder underlagt denne stemmens logikk og premisser. Modi blir dermed både en systematisering av fremstillingsmåter og en typeinndeling av filmer. Nichols etablerer et vokabular som er svært nyttig når en skal diskutere form, men slik jeg ser det er prinsippene for typeinndeling mer problematiske.

Modusene er satt opp i følgende faser i *Introduction to Documentary* (2001)<sup>3</sup>:

1. *Den poetiske modus*. Filmtypen oppstår på 1920-tallet med en rekke filmer som utforsker formspråk og kunstneriske grep. Filmene dveler ved utseende og komposisjon. Mange er collager av bilder fra det moderne bylivet. Et eksempel er Walter Ruttmans *Berlin – en storbysymfoni*

<sup>3</sup> Jeg følger her terminologien i Sørenssens norske oversettelse av modustypologien (Sørenssen 2001).

(1927) som viser livet i Berlin fra morgen til kveld. Filmen er en samling bilder fra forskjellige situasjoner og har ikke noen hovedperson eller en strukturerende fortelling.

2. *Den ekspositoriske modus*. Denne filmtypen dukker opp på 1920-tallet, men blir først dominerende på 1930-tallet da lydfilmen overtar. Bildene bindes sammen av kommentarstemme og Nichols nevner Griersonbevegelsens *Nigh Mail* (Basil Wright 1936) som et eksempel på en typisk ekspositorisk film (Nichols 1991, s. 34). Filmene preges av *evidentiary editing* (Nichols 2001, s. 107). Dette betyr at bildene er underordnet argumentasjonen i kommentarstemmen og underbygger denne. Modusen samler en rekke ulike filmtyper som har det fellestrekket at de bruker kommentarstemme med autoritær formidlingsstil. Filmtypen fremsetter direkte verbale påstander som fortolker virkelighet.

3. *Den observasjonelle modus*. Tidlig på sekstitallet gjorde ny teknikk det mulig å filme med lette 16mm. kamera og synkronisert lyd. Den observasjonelle modus dyrker et formspråk der filmskaperen er flue på veggen og gjør sine opptak på en måte som minst mulig påvirker situasjonen. Varianten hadde særlig sterkt fotfeste i USA med *Direct Cinema*- retningen. D. A. Pennenbakers *Primary* (1960), som følger valgkampen til John F. Kennedy, er en av de kjente filmene fra denne perioden. Mange *Direct Cinema*- tilhengere mente at filmstilen kunne formidle objektiv sannhet. Noen hevdet også at alle andre dokumentarfilmtyper var løgnaktige og falske fordi de påvirket og manipulerte virkeligheten. Den profilerte filmskaperen Robert Drew uttaler for eksempel: "In my opinion, documentary films in general, with very few exceptions, are fake" (Winston 1995, s. 157).

4. *Den interaktive modus*. På samme tid som *Direct Cinema*- bevegelsen var aktiv i USA, utviklet den franske antropologen Jean Rouch sin *Cinema Verité*- stil. Her fremheves nettopp filmskaperens og kameraets tilstedeværelse i opptakssituasjonen. Intervjuer brukes mye og Jean Rouchs og Edgar Morins *Krønike om en sommer* (1960) regnes som en hovedfilm. Dette er en mer sofistikert innfallsvinkel enn *Direct Cinema*. Rouch mener at den eneste formen for sannhet en film kan komme med er "filmsannhet". Tilskueren skal bli bevisst at kameraet og intervjusituasjonen virker som en katalysator for å skape en spesiell type situasjon eller "filmvirkelighet".

5. *Den refleksive modus*. På 1970- og 1980-tallet utviklet flere filmskapere et formspråk som skulle gjøre publikum bevisst på at film er en konstruksjon subjektivt påvirket av filmskaperen. Dette kan betraktes som en videreutvikling av *Cinema Verité*. I den antropologiske varianten av

refleksive filmer ble det vanlig å klippe inn bilder av antropologen, som sitter med en mikrofon, for å minne publikum om filmens medierte natur. Andre filmer, som *The Thin Blue Line* (1988), gjør seg refleksive ved å vise den samme hendelsen dramatisert på mange ulike måter etter som forskjellige vitner forklarer seg. Det finnes mange strategier for refleksivitet. Denne typen film kommer med to påstander om virkelighet. Den ene er påstanden om at filmen dokumenterer noe virkelig. Den andre er at filmen som representasjon er påvirket av filmskaperens subjektivitet, og at tilskuerne bør gjøres oppmerksom på dette.

6. *Den performative modus*. Denne dokumentarfilmtypen legger vekt på det personlige og subjektive og får en tydelig innflytelse på nittitallet i følge Nichols (1991, s. 131). Filmtypen problematiserer påstander om kunnskap og subjektiv opplevelse av virkelighet. I motsetning til de andre modusene er det budskapet som er kriteriet for kategorien. Formmessig er denne filmtypen ganske lik den ekspositoriske med kommentarstemme som varemerke. Et eksempel fra norsk dokumentarfilmtradisjon er Margareth Olins *Kroppen min* (2002), der hun forsøker å kartlegge hvordan kultur og oppvekst har bidratt til å forme hennes eget selvbilde og kroppoppfattelse. Mange av disse filmene bruker altså kommentarstemme, men det er uklart for meg når en film kan kalles ekspositorisk og når den er performativ. Kriteriene for å plassere en film som ekspositorisk er at den bruker kommentarstemme på en autoritær måte. Når er da kommentarstemmen ikke-autoritær slik at filmen blir performativ? Her mener jeg Nichols' teori er vag.

## Historie og stiltrekk som kategoriseringskriterium

Nichols har konstruert modussystemet som en samling kategorier der alle dokumentarfilmer skal kunne plasseres. Systemet er ikke først og fremst ment som en måte å formidle dokumentarfilmhistorie på. Når Nichols så direkte tar utgangspunkt i historikk som typologisk kriterium, er det likevel viktig å se på historieformidlingen som trekkes inn i typologien. Et første spørsmål er om Nichols inndeling i historiske epoker er en god måte å systematisere dokumentarfilmer på.

Nichols mener at modi oppstår når det han ser som nye produksjonsteknikker, konvensjoner og faser i filmhistorien gjør seg gjeldende. Han sier altså at det på et gitt tidspunkt i historien dukker

opp et konvensjonalisert formspråk. Denne formen kan så benyttes som kategori for å plassere senere filmer. Nichols tidfester epokene relativt nøyaktig (Nichols 2001, s. 138). 1920-tallets poetiske dokumentarfilmmodus er for eksempel hos Nichols en reaksjon på den tidlige fiksjonsfilmen fra 1910. Den poetiske modusen etterfølges igjen av den ekspositoriske som blir dominerende på 1930-tallet.

Dokumentarfilmhistorien kan skrives på mange måter. Metodeproblemer i historiefaget blir også relevante for Nichols' kategorisering når han bruker historie som inndelingskriterium. Med modussystemet mener jeg Nichols narrativiserer dokumentarfilmhistorien i Hayden Whites forstand (White 1973). White viser til et generelt metodeproblem i historiefaget. Historie lar seg lett gjengi som en fortelling. Nå er det ikke slik at en fortelling nødvendigvis er oppdiktet eller det samme som fiksjon. Det er imidlertid et problem at hensynet til å bygge opp en god fortelling kan innvirke på måten de virkelige hendelsene formidles på. Det blir lett å vinkle formidlingen på hovedpersoner og skape en spenningskurve med et klimaktisk *terminating motif* (Plantinga 1997, s. 93). I dokumentarfilmsammenheng blir Whites poenger gjerne brukt for å kritisere det at dokumentarfilmer ofte ordner og omstrukturerer virkelighet slik at innholdet ender opp som en dramaturgisk vellykket fortelling. Her kan den samme kritikken rettes mot Nichols og hans fremstilling av historiens gang når det gjelder dokumentarfilmproduksjon. Nichols beskriver en utvikling der den nye og spennende fronten hele tiden flytter seg. Denne fronten får rollen som en slags hovedperson i fortellingen om dokumentarfilmens oppvekst og utvikling. Her burde det i så fall vært mange fortellinger med parallell utvikling.

Nichols fremstiller det hele i form av en enkelt utviklingslinje. Den ene modusen følger den andre, selv om noen filmskapere også henger igjen i den gamle produksjonsformen som altså fortsetter å eksistere. Etablerte modi videreføres, men den nye modusen fører an utviklingen slik Nichols ser det. Dette tilslører det at utviklingen innen dokumentarfilm har vært preget av mange sideløpende utviklingslinjer. Slik jeg ser det, bør historien bør heller beskrives slik at det kommer frem at en stor mengde produksjoner av ulike typer har foregått side om side. Dokumentarfilm har alltid vært billigere å produsere enn spillefilm, noe som igjen åpner for mange individuelle produksjonsinitiativ og stilarter. Dette mener jeg en typologi bør gjenspeile. Mangfoldet av produksjonstyper lar seg ikke plassere på en måte som systematiserer stilartene på en meningsfull

måte i Nichols sine kategorier. Alle de ulike produksjonsgrupperingene har heller ikke hatt tett kontakt eller samhörighet. Da bør de heller ikke beskrives som et samlet miljø i utvikling, slik Nichols gjør. Et annet problem i Nichols' system er påstanden om at modi følger etter hverandre. Den observasjonelle og den interaktive modusen utviklet seg for eksempel på samme tid. Dette bryter med Nichols sin egen logikk der den ene fasen etterfølger den andre.

Et siste problem er at Nichols' fremstilling kan gi inntrykk av at det ikke skjer noen utvikling innen de ulike kategoriene etter at modusen oppstår i sin respektive fase. Det kan for eksempel virke som om formen på den ekspositoriske modusen frøs fast på 1930-tallet og ikke har forandret seg siden det. Parallelt med de observasjonelle og interaktive filmene skjer det imidlertid også en utvikling av filmer med kommentarstemme og fortolkende innfallsvinkel i mange ulike undersjangrer. Hos Nichols kan en få inntrykk av at det er en gruppe litt gammeldagse filmskaperne som holder på med de ekspositoriske filmene, mens en ny gruppe friskuser overtar fronten med de observasjonelle filmene senere.

## **Plantingas inndeling av filmer**

### **Kategorisering**

Plantinga utga boken *Rhetoric and Representation in the Nonfiction Film* i 1997, blant annet med utgangspunkt i teoriene til Nichols. Tittelen viser at Plantinga ser på dokumentarfilm som et utsagn som kan analyseres retorisk - en kommunikativ handling fra filmskaperen med påstand om at filmen kan formidle kunnskap om virkeligheten.

Retorikkbegrepet brukes på mange måter. En kan skille mellom klassisk retorikk og nyretorikk som tar høyde for at språket kan uttrykke mening på en måte som språkbrukeren selv ikke er bevisst (Nyrnes 2008). Den klassiske retorikken avslører ikke skjulte budskap og meninger, men fokuserer på talerens strategier for å oppnå troverdighet. Det er denne klassiske tradisjonen Plantinga orienterer seg mot når han forsøker å kartlegge ulike grep filmskaperen kan bruke for å gjøre en dokumentarfilm til troverdig virkelighetsformidling. I sin doktoravhandling om retorikk og fjernsynsdokumentar peker likevel Ragnhild Mølster på at Plantingas fremstilling ikke bruker

en typisk klassisk, retorisk analysemåte slik tittelen på boken kan indikere (Mølster 2007: 21). Plantinga går inn i filmanalysen med ulike tekstanalytiske verktøy.

Plantingas inndeling bør ikke betraktes som en alternativ typologi til Nichols' modi. *Rhetoric and Representation in the Nonfiction Film* kan imidlertid leses som en kritikk av modustypologien (Plantinga 1997, s. 101). Utgangspunktet for Plantinga er at det er uhensiktsmessig å lage et detaljert kart med ulike kategorier. Det er lett å gå glipp av filmens særegenhet dersom en analytisk prosess starter med å finne en kategori der filmen sånn noenlunde passer. Neste steg blir da å se etter trekk ved filmen som har de egenskapene kategorien tilsier. Utgangspunktet blir da ikke filmens spesielle kjennetegn. Plantinga vil likevel ikke gi slipp på alle kategorier i det han kaller en postmoderne oppløsning av grenser og differensieringsprinsipper (Plantinga 1997, s. 8). Han vil sette navn på tendenser og hovedprinsipper og viser til kategorier som fundamentalt for måten mennesker danner mening på (Plantinga 1997, s. 8).

Plantinga aktualiserer en diskusjon som kan bli omfattende. På en måte er det et generelt spørsmål om en bør lage kategorier og systemer for å ordne fenomener i virkeligheten. Jeg skal ikke gå inn i en stor diskusjon her. Sannsynligvis gir det lite mening å diskutere spørsmålet uten å knytte det til konkrete problemstillinger i ulike fagfelt. Ian Hacking påpeker imidlertid at klassifisering er fundamentalt forskjellig i human- og samfunnsvitenskap sammenlignet med naturvitenskap (Hacking 1999: 32). Klassifisering virker *interaktivt* når mennesker, menneskelig aktivitet og meningsproduksjon er involvert. Atomer og kvarker i fysikken bryr seg ikke om hva de blir kalt - det gjør mennesker. Hacking viser hvordan klassifisering og navnesetting involverer en mengde problemstillinger som også vil virke tilbake (interaktivt) på den personen som blir klassifisert og selv forholder seg til "sin" kategori. Hacking snakker om kategorisering av mennesker, men her mener jeg en også kan trekke inn typologisering av menneskapede produkter som film. Hvis en opererer med en klassifisering av typen "kommentarstemmefilmer", eller ekspositoriske filmer i Nichols' system, er dette også en kategorisering som kan påvirke måten filmskapere forstår sin egen aktivitet på.

Diskusjoner om kategorisering er aktuelle også i andre tekstanalytiske sammenhenger enn dokumentarfilm. I boken *Ut frå det konkrete. Bidrag til ein retorisk kunstfagdidaktikk* hevder for

eksempel Aslaug Nyrnes at det er uheldig å ta utgangspunkt i definisjoner og systematisering av kunst (Nyrnes 2008). Analysen kan miste grepet om det konkrete kunstneriske produktet og dets særpreg. Hvis en presser terrenget inn i kartet med predefinerte kunstoppfatninger kan egenskapene ved den enkelte kunstneriske praksis bli borte.

Nichols (2001, s. 100) ser også at mange filmer blander modi og dermed er vanskelige å plassere. Hans svar på kategoriseringsproblemet er at modi passer til de prototypiske filmene han trekker frem. Andre filmer kan betraktes som kombinasjoner av modi. Problemet er at de fleste filmer i praksis blander modi. Et kategoriseringssystem gjør ikke ting enklere om en hele tiden må forklare at noe tilhører en blanding av kategorier. Når det gjelder den klassiske Hollywoodfilmen var sjangersystemet relativt etablert. Filmene ble oftest laget for å passe inn i en kategori og her fungerer sjangerinndelingen. Dokumentarfilmproduksjon er mer varierende med mange ulike, individuelle innfallsvinkler. Plantinga konkluderer med at det er best å peke ut noen grove typeinndelinger av film som utgangspunkt for en mer detaljert tekstanalyse.

## **Dokumentarfilmen som språkhandling**

Plantinga ser på dokumentarfilm som en språkhandling (Plantinga 2005, s. 107). Filmskaperen kommer med en påstand om at formidlingen i dokumentarfilmen er sann og troverdig. Mens Nichols betrakter dokumentarfilm som representasjon, har Plantinga fokus på filmformidling som en kommunikasjonssituasjon. Nichols tar for seg teksten og grep som er brukt for å gjengi virkelighet. Plantinga ser i stedet på konteksten når filmskaperen presenterer en dokumentarfilm. Det er ikke egenskaper ved filmen i seg selv som gjør den til en dokumentarfilm, men måten publikum blir bedt om å oppfatte den på. Plantinga sier med dette at det viktigste som karakteriserer dokumentarfilmen er at den presenteres og oppfattes som en dokumentarfilm.

Plantinga bruker Noel Carrols begrep *indexing*<sup>4</sup> eller merking for å vise hvordan en kan signalisere at det dreier seg om en dokumentarfilm (Plantinga 1997, s. 16). Merkingen inviterer tilskueren til å se dokumentarfilmen på en annen måte enn en spillefilm. Filmskaperens: ”implicit

---

<sup>4</sup> Dette er en annen bruk av indeksbegrepet enn det jeg viser til som indeksikalitet i forbindelse med bildenes forbindelse til virkeligheten.

directorial assertion of veridical representation” er det som skiller dokumentarfilm fra fiksjonsfilm (Plantinga 2005, s. 111). Avsender inntar en *assertive stance* (påstandsholdning). Begrepet er vanskelig å oversette til norsk, men dreier seg om filmskaperens innstilling til sannferdigheten av informasjonen som legges frem. Filmen presenteres med et krav om at den kan og skal oppfattes som en *veridical* (troverdig) beskrivelse av virkelighet. Hva publikum faktisk vil godta som dokumentarfilm er, i følge Plantinga, et spørsmål om etablerte konvensjoner. Han mener, som Nichols, at dokumentarfilmbegrepet har Lakoffs *fuzzy boundaries* (Plantinga 1997, s. 15). Det kan ikke trekkes opp klare grenser for hvilken mening som ligger i ordet fordi det brukes på så ulike måter. En del filmer befinner seg i grenselandet mellom det som tradisjonelt kalles fiksjonsfilm og dokumentarfilm. Sannsynligvis er det ikke mulig å lage en meningsfull definisjon som skiller fiksjon og fakta uten å argumentere for et bestemt syn på dokumentarfilm. Både Nichols og Plantinga vil imidlertid diskutere dokumentarfilm på en generell og deskriptiv måte som dekker alle de vanligste forståelsene av begrepet.

Fiksjonsfilmen kjennetegnes ved at tilskueren lever seg inn i et fiktivt univers og aksepterer en slags kontrakt der reglene i fiksjonsverdenen godtas. I animasjonsfilmen *Oppdrag Nemo* (2003) kan fiskene snakke. Det premisset må tilskueren godta. Fiksjonsfilmen er ikke laget primært for å formidle en eller annen form for kunnskap om virkeligheten. Det er derimot dokumentarfilmen. Fiksjonsfilmen presenteres med en *fictive stance* (fiksjonsholdning). Fortellingen er utgangspunktet (Plantinga 1997, s. 33).

Dokumentarfilmskaperens påstandsholdning (*assertive stance*) er derimot at filmen formidler troverdig kunnskap om virkeligheten (Plantinga 1997, s. 33). Dette kan skje på primært to måter, med *saying* eller *showing*. En viktig funksjon for dokumentarfilmen er å vise indeksikalske, dokumenterende bilder fra opptakssituasjonen, men ulike former for kunnskap kan også formidles verbalt eller skriftlig (tekstplakater osv). Både Plantinga og Nichols unngår en potensielt omfattende diskusjon om hva kunnskap er og hva som kan være ”rett” kunnskap om virkeligheten. De avgrensar drøftingen ved å si at ulike kunnskapsdiskurser kan komme frem gjennom dokumentarfilmen. Nichols kaller dette *discourses of sobriety* og mener at hva som aksepteres som godtatt kunnskap varierer innen områder som for eksempel vitenskap, politikk eller religion (Nichols 1991, s. 4).



Oppsummert ser Plantinga på filmen som en ytring som kan analyseres retorisk. Det er ikke noen annen garanti for sannhet og troverdighet i film enn at produsentene påstår at de har fulgt visse aksepterte konvensjoner for å lage dokumentarfilm. Plantinga ser på indeksikalsk materiale som et slags råstoff som kan brukes på ulike måter. Bilder fra virkeligheten er viktige i dokumentarfilmen, men ikke det eneste tilgjengelige virkemiddelet når mening skapes. Plantinga mener bildenes dokumentasjonsverdi ikke bør nedtones, men at fokus bør være på meningsskaping i kommunikasjonssituasjonen.

## Filmens stemme

Plantinga vil ta utgangspunkt i forenklende, metaforiske begreper som kan få frem formidlingstonen i filmen (Plantinga 1997, s. 106). Han henter frem begrepet *voice* eller stemme fra en artikkel som Nichols publiserte i 1983 med tittelen "The voice of documentary". Dette er et løst begrep som Nichols definerer slik:

"By voice I mean something narrower than style: that which conveys to us a sense of a text's social point of view, of how it is speaking to us and how it is organizing the materials it is presenting to us. In this sense "voice" is not restricted to any code or feature such as dialogue or spoken commentary. Voice is perhaps akin to that intangible, *moirè*-like pattern formed by the unique interaction of all a film's codes, and it applies to all modes of documentary." (1983, s. 18).

Filmens stemme åpner for å fokusere på filmfortellerens holdning til egen autoritet. Plantingas grep er at han splitter filmens stemme i tre: *formal* (formell), *open* (åpen) og *poetic* (poetisk). Denne løse grupperingen gir igjen utgangspunkt for en mer detaljert, retorisk analyse. Plantinga presiserer at de ulike stemmene ikke skal betraktes gjensidig utelukkende kategorier: "Think of the formal, open and poetic voices as possibilities, or poles, of the nonfiction film, rather than genres" (Plantinga 1997, s. 110).

Helhetlig sett er poenget at denne innfallsvinkelen til analyse og kategorisering gir en mindre mekanisk inndelingsform enn modusystemet hos Nichols. Det viktige er ikke om filmen bruker det ene eller andre stilistiske virkemiddelet, men på hvilken måte dokumentarfilmen posisjonerer seg med tanke på å formidle kunnskap om sin tematikk.

## Den åpne stemmen

Dokumenterende filmer med den åpne stemmen viser handling uten å forklare hva alt betyr. Her er den indeksikalske forbindelsen til virkeligheten viktig. Filmene som Nichols plasserer i de tre modusene observasjonell, interaktiv og refleksiv, har åpen stemme i Plantingas forstand. Alle disse stilartene representerer også ulike strategier for å gi en mest mulig riktig gjengivelse av virkeligheten ut fra de konvensjonene filmskaperen følger.

I sosialantropologi har film lenge vært brukt på ulike måter. Et fellestrekk for dokumentarfilmer som kan kalles antropologiske, er at den faglige interessen dreier seg mot det filmen kan vise og dokumentere. Det interessante er ikke om en antropolog kan holde en teoriforelesning på filmens lydspor, men å se og høre bilder fra ulike kulturer. Jeg har selv vært med å lage en film som kan brukes som eksempel for å illustrere problemene med kategorisering. *Cheas Great Kuarao* (2000) følger et fiskeritualet over flere dager i en landsby på Salomonøyene i Stillehavet. Det meste av filmen foregår i det Nichols ville kalle en observasjonell og interaktiv stil. Vi følger handlingene og har intervjuer med sentrale personer. Noen steder er det imidlertid brukt dramatiseringer. I enkelte sekvenser forklarer også antropologen Edvard Hviding<sup>5</sup> med kommentarstemme hva som skjer. Hvis jeg skal kategorisere filmen ut fra modi hos Nichols, klarer vi å tangere alle med unntak av den poetiske og performative modusen. Dermed faller verdien av kategoriseringen bort. Modi blir en måte å snakke om stilistiske valg på, ikke en plassering av filmtypen. Til dette er for øvrig Nichols terminologi svært nyttig. Når det gjelder kategorisering er det mer interessant å vurdere om filmens stemme (i Plantingas terminologi) skal kunne kalles åpen eller formell. Vi ville ikke at filmen vi laget skulle fortolke virkeligheten til lokalbefolkningen på stedet, men først og fremst vise hva som skjedde i form av en åpen tekst. I analytisk sammenheng er poenget er å gi et nyansert bilde av kunnskapsformidling i dokumentarfilm. Her mener jeg Plantingas innfallsvinkel gir mulighet til å få frem nyansene på en bedre måte enn Nichols' modi.

---

<sup>5</sup> Filmen er basert på Hvidings langvarige feltarbeider i Marovo-lagunen (Hviding 1996).

## Den poetiske og den formelle stemmen

Plantingas tre stemmer kan plasseres i forhold til det jeg innledningsvis omtalte som indeksikalitet og fortolkningsaksen. Både den poetiske og den formelle stemmen heller mot den bearbejdede enden av fortolkningsaksen. Filmer med åpen stemme er som oftest mindre manipulerte og befinner seg på den andre enden av denne aksen. Når det gjelder den åpne stemmen står indeksikalitet sentralt. Det er ikke like selvfølgelig at den formelle og den poetiske stemmen må bygges opp av indeksikalske bilder for å kvalifisere for betegnelsen dokumentarfilm. Både filmer med den poetiske og den formelle stemmen bearbejder sitt indeksikalske materiale fra virkeligheten. Noen har ikke indeksikalsk materiale i det hele tatt. Bearbejdelsen, eller fortolkningen av materialet, legger mening til filmen. Filmskaperen kommer med egne oppfatninger om et eller annet forhold i virkeligheten. Dette kan sies direkte og verbalt med kommentarstemme, eller mer indirekte med alle de virkemidlene film har for å generere mening.

Mange sentrale filmer blander poetiske grep og faktaopplysninger. Alain Resnais' *Natt og tåke* fra 1955 om konsentrasjonsleirene under andre verdenskrig, er for eksempel en blanding av poesi og saksopplysninger. Filmen får en problematisk plassering i Nichols sitt system. Et av dokumentarfilmens særpreg er at den kan veksle mellom musikk og bilder som vekker følelser hos tilskueren, og faktainformasjon eller argumentasjon. Resnais viser for eksempel lange, rolige tagninger med fargebilder fra Auschwitz ti år etter krigen. Dette lydsettes med dempet pianomusikk. Kommentarstemmen kommer med faktainformasjon. Den forteller for eksempel at det ble utført eksperimenter for å se om menneskekropper kunne brukes til produksjon av kunstgjødsel. Resnais bruker kommentarstemmen på en bevisst oppsummerende og beskrivende måte. Dermed overlater han til tilskueren å trekke konklusjoner. I Nichols sin typologi plasseres slike filmer enten som ekspositoriske og autoritære, eller eventuelt som performative og subjektive. Nichols kaller *Natt og tåke* delvis performativ (Nichols 2001, s. 134). Den bruker kommentarstemme, men er samtidig noe helt annet enn for eksempel en nyhetsdokumentarfilm. Filmen er heller ikke subjektiv på den måten at Resnais, eller oppleseren han bruker<sup>6</sup>, reflekterer over sin egen person i forhold til tematikken. Det er imidlertid denne personlige subjektiviteten

---

<sup>6</sup> Den tidligere konsentrasjonsleirfangen Jean Cayrol.

som kjennetegner de performative filmene. Et forsøk på å plassere *Natt og tåke* i kategoriene hos Nichols, ender lett opp i en lang diskusjon av hva filmen ikke er.

Når det gjelder den poetiske stemmen hos Plantinga, fanger denne filmtypen opp filmer både i den poetiske og den performative modus hos Nichols. Den poetiske stemmen dreier seg om filmer som eksperimenterer med formspråket. Den performative modusen understreker det subjektive og: "underscores the complexity of knowledge of the world by emphasizing its subjective and affective dimensions" (Nichols 2001, s. 131). De fleste performative modusfilmer bruker imidlertid poetiske virkemidler for å få frem subjektiviteten. I *Kroppen min* (2002) benytter Margareth Olin musikk, klipping og fargebehandling av filmmaterialet på en tydelig fortolket og bearbeidet måte. Dette er kunstneriske virkemidler for å få frem det subjektive. I Nichols sitt system kan en si at filmen blander poetisk og performativ modus. For min del vil jeg sette spørsmålsteget ved verdien av kategoriene hos Nichols. De tåkelegger mer enn de opplyser.

Et annet eksempel kan også illustrere hvordan Nichols' system grupperer sammen filmer som har lite til felles. *The Thin Blue Line* (1988), som jeg tidligere nevnte, blir plassert i modusklassen refleksiv av Nichols (1991, s. 57). Filmen er refleksiv på den måten at den trekker fokus mot sin egen konstruksjon. Filmen har imidlertid lite vekt på indeksikalitet. Det er bare intervjuene av de to drapsmistenkter som er "virkelige" eller indeksikalske. Jeg har nevnt en del eksempler fra antropologisk film tidligere. I denne sammenheng vil *The Thin Blue Line* bli klassifisert som refleksiv sammen med en rekke antropologiske dokumentarfilmer fra 1980- og 1990- tallet der refleksivitet blir brukt som metodisk grep for å minne tilskueren på at filmen er en subjektiv konstruksjon. I Heimo Lappalainens *Nomads of the Taiga* (1992) er for eksempel refleksiviteten nærmest konvensjonalisert ved at en antropolog med mikrofon klippes inn med jevne mellomrom. Ut over dette dokumenterer *Nomads of the Taiga* livet på de sibirske slettene på en observasjonell måte med åpen stemme. *Nomads of the Taiga* og *The Thin Blue Line* har så lite til felles at å plassere dem i kategorien refleksive tilslører særtrekkene ved filmene.

Filmer med den formelle stemmen ligner på ekspositoriske filmer i Nichols' system. Her er modusen definert ut fra en type form som Nichols mener utkrystalliserte seg på 1930-tallet. En kommentarstemme kommer med argumentasjon. Bildene er redigert *evidentiary* på en slik måte

at de underbygger og støtter argumentasjonen (Nichols 2001, s. 107). Nichols beskriver en prototypisk filmtype og mange filmer følger også dette mønsteret. Jeg skal igjen bruke en antropologisk film som eksempel. Da vi laget *Cheas Great Kuarao* hadde noen av lokalbefolkningen i Chea sett en annen film; *The Lau of Malita* (1987) laget av britiske Granada Television. Denne handler om en annen befolkningsgruppe i en nabolagune et stykke unna Marovo-lagunen der vi gjorde våre opptak. *The Lau of Malaita* er satt sammen med en myndig, britisk, mannlig kommentarstemme som kan forklare ulike aspekter ved livet hos Lau-befolkningen. Filmen er et eksempel på det Nichols kaller den klassiske ekspositoriske filmen:

Knowledge in expository documentary is often epistemic knowledge in Foucault's sense of those forms of transpersonal certainty that are in compliance with the categories and concept accepted as given or true in a specific time and place (Nichols 1991, s. 35).

Plantinga hevder også at dokumentarfilm med formell stemme kjennetegnes av at den kan gi en forklaring (Plantinga 1997, s. 107). Fortellerstemmen markerer autoritet ved å fortolke og forklare hvordan ting henger sammen. Videre har filmer med formell stemmen ofte det kjennetegn at elementene i filmen er harmoniserte. De ulike delene passer sammen og ”støy” er fjernet. Kunnskapen serveres i en totalpakke der alle elementer trekker i samme retning. Plantinga peker på at denne filmtypen ofte stiller seg selv spørsmål som den selv besvarer. Dette kaller han en erotetisk fortellerstil (Plantinga 1997, s. 107).

*The Lau of Malita* beiter på antropologien som vitenskap. Dette er en typisk kunnskapsform av typen *discourses of sobriety* som Nichols kaller det (Nichols 1991, s. 4). Med tanke på antropologisk film kan dette være problematisk. De konkrete menneskene i filmen tjener som eksempler på generelle sannheter om kultur og livsform på et sted. Filmtypen kan minne om en zoologisk film der kommentarstemmen kan dissekere aspekter ved et dyrs livsform (Marcus 1994). Da vi laget vår film på Salomonøyene, sa flere av de lokale at de mente *The Lau of Malaita* virket som om den var laget av fremmede. Det var tydelig for dem at ”de” (Britiske Granada) laget film om ”dem” og så det hele utenfra. I landsbyen Chea ville folk gjerne at filmen vi laget skulle fremstå slik at ”vi forteller om oss”. Vår strategi for å oppnå dette var blant annet å lage en film med åpen stemme i Plantingas forstand. *The Lau of Malaita* er en dokumentarfilm som passer godt inn i den ekspositoriske kategorien hos Nichols. Da betyr det kanskje ikke så mye om en bruker Nichols’ eller Plantingas kategoriseringssystem. Problemene melder seg når en

film ikke så lett lar seg plassere. Filmer kan bruke kommentarstemmen og formen fra den ekspositoriske modusen, men innholdet følger ikke nødvendigvis det autoritære mønsteret slik tilfellet er med *Natt og Tåke*. Det kan virke som om Nichols da mener denne typen film får opprykk til kategorien performativ. Plantinga (2005, s. 109) hevder at det særlig er filmer i den ekspositoriske modusen som blir unyansert behandlet i Nichols' typologi. Kategorien samler så mange ulike typer filmer. Her finner en produksjoner som filmviser, krigspropaganda, poetisk avant- garde film og de britiske Griersoninspirerte produksjonene.

Som en oppsummering vil jeg si at det er to grunnleggende måter å tenke kommunikasjon i dokumentarfilm på; dokumentasjon eller fortolkning, *showing* eller *saying*. Filmer som "snakker" har hittil fått lite oppmerksomhet i dokumentarfilmteori. Dette skyldes sannsynligvis en tendens til å se den indeksikalske forbindelsen som grunnleggende.

## Indeksikalitet hos Nichols

Jeg nevnte tidligere at begrepet indeksikalitet er sentralt i de fleste diskusjoner om dokumentarfilm. Slik jeg ser det vektlegger Nichols denne indeksikaliteten på en måte som gjør at dimensjonen fortolkning eller *saying* blir nedtonet på en uheldig måte i teoriene hans. I *Representing Reality* hevder Nichols at den indeksikalske forbindelsen til virkeligheten er en grunnleggende egenskap ved dokumentarfilmen:

One fundamental expectation of documentary is that its sounds and images bear an indexical relation to the historical world. As viewers we expect that what occurred in front of the camera has undergone little or no modification on film and magnetic tape. (Nichols 1991, s. 27)

Nichols har samme standpunkt ti år senere i *Introduction to Documentary*:

Most fundamentally, we bring an assumption that the text's sounds and images have their origin in the historical world we share. (Nichols 2001, s. 35)

I utgangspunktet kan dette virke selvsagt. En forventer at dokumentarfilm inneholder bilder fra virkeligheten. Poenget er ikke at dokumentasjon er uviktig. Problemet er at fortolkende filmer blir samlet i store, unyanserte kategorier hos Nichols. Dette gjelder særlig den ekspositoriske modusen. Å sette ett samlende navn på så mange forskjellige filmtyper som denne modusen rommer, mener jeg har et normativt aspekt. Nichols' typologi impliserer at alle de fortolkende

filmene er så like at de hører til i samme bås. Han utbroderer detaljene i den indeksikalske retningen og sier indirekte at fortolkningsdimensjonen i den andre retningen ikke er så sentral at det er behov for tilsvarende nyansering. Det er en stilltiende forutsetning hos Nichols at det indeksikalske dokumentasjonsaspektet er den grunnleggende egenskapen ved dokumentarfilm. Dette er en verdivurdering som passer dårlig med det nøytrale utgangspunktet Nichols ønsker å ha til alle typer dokumentarfilm.

Fortolkende film med mindre vekt på indeksikalitet, kan betraktes på mange måter. Det er ikke laget noen detaljert inndeling av ulike konstruksjonsprinsipper i denne typen film og det er heller ikke sikkert at dette er viktig å gjøre. Film kan kommunisere mening på så mange forskjellige måter. Et eksempel kan vise hvordan ny teknologi utvikler enda flere måter å skape mening på. BBC laget i 1999 TV-serien *Walking with dinosaurs* der den bærende ideen var at dinosaurene ble rekonstruert ved hjelp av datagrafikk. Prinsippene for rekonstruksjonen var forskning. Det tekniske grunnlaget var en lignende teknologi som Steven Spielberg brukte i fiksjonsfilmen *Jurassic Park* (1994), men filmskaperen ville her vise hvordan en vitenskapelig sett kan anta at verden så ut for 200 millioner år siden. Selv om dataanimasjonen ikke har indeksikalsk verdi, er dette en type forskningsformidling som bør kunne plasseres som dokumentarfilm. NRK viste filmen *Frosset hjerte* (1999) om Roald Amundsen der historiske dramatiseringer ble brukt. Disse sekvensene har heller ikke indeksikalsk forbindelse til virkeligheten. Spørsmålet blir da om en skal si at slike produksjoner hører til i ytterkant av hva som er typiske dokumentarfilmer jrf. Nichols. Fra en normativ vinkling blir problemet om for eksempel dinosaurserien og filmen om Amundsen er mindre verdifulle enn indeksikalsk dokumenterende film. Dette kan ende opp i en uinteressant debatt der en prøver å rangere to helt ulike kommunikasjonsmåter. Nichols har heller ikke et så bastant standpunkt. Når han analyserer en film som *Natt og tåke* gir han ikke inntrykk av at han mener filmen har mindre verdi (Nichols 2001, s. 134).

Nichols er for øvrig ikke alene om å ha et indeksikalsk utgangspunkt. Her blir det for omfattende å gjøre en kartlegging av ulike posisjoner i dokumentarfilmteori generelt. Andre teoretikere ser imidlertid ut til å mene det samme. Filmklipperen og teoretikeren Dai Vaughan formulerer seg

for eksempel slik når han snakker om hva dokumentarfilm er:

Beneath the many styles in which documentary has historically manifested itself may be discerned a common purpose: to enable the character of film as record to survive, so far as possible, its metamorphosis into language (Vaguhun 1999, s. 55).

Observasjonelle, interaktive og refleksive modi er alle varianter av det en kan kalle filmer med åpen stemme, fokusert mot å vise mer enn å fortelle. Med det indeksikalske utgangspunktet Nichols har, kan det virke som om han sier at alle filmer er like, men noen er likere enn andre. De ”egentlige” filmene er de som samler inn indeksikalske bevis på en dokumenterende og ikke-fortolkende måte. En dokumentarfilmteori som skal dekke alle typer film, må imidlertid klare å fange nyanser ved både fortolkende og dokumenterende film. Plantinga kritiserer det indeksikalske tyngdepunktet i dokumentarfilmteori slik:

Most importantly, if the non-fiction film is fundamentally imitation or re-presentation, then any attempt at the manipulation of the materials of representation pulls the film away from the genre and towards fiction. In the theory of non-fiction film nothing could be more misleading (Plantinga 1997, s. 24).

## Konklusjon

Modussystemet hos Nichols nyanserer mange undersjangrer når det gjelder indeksikalske og dokumenterende filmstiler. Når det gjelder fortolkende filmer som bruker kommentarstemme eller andre måter å tilføre mening på, er Nichols langt mindre detaljert. Den ekspositoriske og performative modusen blir en samlesekk for alt for mange filmtyper. Mitt inntrykk er at Nichols først og fremst ser dokumentarfilm som en måte å gjengi indeksikalske bilder fra virkeligheten på. Dette signaliserer også tittelen på boken hans *Representing Reality*. Det underkommuniseres at dokumentarfilmen også er en kanal der filmskaperen kan komme med egne synspunkter og formulere en virkelighetsforståelse. Her er det ubalanse i teoriene hos Nichols. Han mener ikke å si at fortolkende filmer som *Natt og tåke* er mindre verdifulle, men ideen om dokumentarfilmen som indeksikalsk representasjon trekker med seg en normativ føring. Plantinga unngår problemet ved å si at dokumentarfilm må betraktes som en kommunikasjonssituasjon der filmskaperen sier noe om virkeligheten. Dette kan skje både ved *saying* og *showing*. I hans tilnærming mener jeg filmens potensial for å fortolke og dokumentere blir likeverdig behandlet. Dette teorigrunnlaget gjør det lettere å analysere både egne og andres filmproduksjoner på en balansert måte.



## LITTERATUR:

Aristoteles, Ledsaak, S. & Børtnes, J. (2004). *Om diktekunsten*. Oslo: Cappelen.

Gripsrud, Jostein (2007): *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.

Hacking, I. (1999). *The social construction of what?* Cambridge: Harvard University Press

Hausken, L. (1999). "Dokumentarfilm". I Larsen, P. H. og Hausken, L. (Red.) *Medier - tekstteori og tekstanalyse* (s. 205 – 221). Bergen: Fagbokforlaget.

Hviding, E. (1996). *Guardians of Marovo Lagoon : practice, place, and politics in maritime Melanesia*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Marcus, G. E. (1994): "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage". I Taylor, L. (Red), *Visualizing Theory*. New York: Routledge:.

Mølster, Ragnhild (2007): *Journalisten, folket og makten. En retorisk studie av norsk fjernsynsdokumentar*. Akademisk avhandling, Universitetet i Bergen.

Nichols, B. (1983). "The Voice of Documentary". I *Film Quarterly*, 36. (s. 17 – 30).

Nichols, B. (1991). *Representing reality, issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nyrnes, A. (2008). "Ut frå det konkrete. Innleiing til ein retorisk kunstfagdidaktikk". I Nyrnes, A og Lehmann, N. (Red.) *Ut frå det konkrete. Bidrag til ein retorisk kunstfagdidaktikk*. Oslo: Universitetsforlaget.

Plantinga, C. R. (2005). "What a Documentary Is, After All". I *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63. (s. 105-117).

Plantinga, C. R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stam, R., Burgoyne, R. & Flitterman - Lewis, S. (1992). *New vocabularies in film semiotics, structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge.

Sørenssen, B. (2001). *Å fange virkeligheten, dokumentarfilmens århundre*. Oslo: Universitetsforlaget.

Tollefsen, T. (2000). *Dokumentasjon eller fortolkning? Strukturering av dokumentarfilmen "Kuarao - lianefiske i Marovo-lagunen"*. Univ. i Bergen, hovedfagsoppgave [Online.] Tilgjengelig: <http://hdl.handle.net/1956/1279> [lesedato 01.04.2008]

Todorov, Tzvetan ([1978] 1990): *Genres in Discourse*. Cambridge New York: Cambridge University Press.

Vaughan, D. (1999). *For documentary, twelve essays*. Berkeley: University of California Press.

White, H. (1973). *Metahistory, the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Winston, B. (1995). *Claiming the real, the Griersonian documentary and its legitimations*. London: British Film Institute.

## Filmer og fjernsynsprogrammer

*Cheer's Great Kuarao*, Edvard Hviding, Rolf Scott & Trygve Tollefsen, Norge 2000, 55 min.  
*Berlin - en storbyensymfoni (Berlin, Die Sinfonie der Großstadt)*, Walter Ruttmann, Tyskland 1927, 53 min.

*Jurassic Park*, Steven Spielberg, USA 1993, 121 min.

*Fahrenheit 9/11*, Michael Moore, USA 2004, 122 min.

*Frosset hjerte*, Stig Andersen og Kenny Sanders, Norge 1999, 80 min.

*Kroppen min*, Margareth Olin, Norge 2002, 25 min.

*Krønike om en sommer (Chronique d'un été)*, Jean Rouch & Edgar Morin, Frankrike 1960, 85 min.

*Natt og tåke (Nuit et brouillard)*, Alain Resnais, Frankrike 1955, 32 min.

*Night mail*, Basil Wright, England 1936, 25 min.

*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, USA 1922, 79 min.

*Oppdrag Nemo (Finding Nemo)*, Andrew Stanton, USA 2003, 100 min.

*Panserkrysseren Potemkin (Bronenosets Potyomkin)*, Sergei Eisenstein, USSR 1922, 75 min.

*Primary*, Donn A. Pennebaker, USA 1960, 60 min.

*The Lau of Malaita*, Pierre Maranda & Leslie Woodhead, England 1987, 60 min.

*The Thin blue line*, Erroll Morris, USA 1987, 103 min.

*Ungdommens råskap*, Margareth Olin, Norge 2004, 80 min.

*Walking with Dinosaurs*, Andrew Wilks, TV-serie England 1999