



Norsk Medietidsskrift,
årgang 22, nr. 4-2015, s. 1–5
ISSN online: 0805-9535



Henrik G. Bastiansen og Pål Aam (red.)
*Hvor går dokumentaren? Nye tendenser
i film, fjernsyn og på nett*
Fagbokforlaget, 2014

Søren Birkvad
Førsteamanuensis, Dr.philos
Seksjon for film- og fjernsynsvitenskap, Høgskolen i
Lillehammer
soren.birkvad@hil.no

NYTT PÅ NYTT OM DOKUMENTAREN

I samfunnet av norske medievitenskapsfolk utgjør dokumentarviterne sitt eget entusiastiske miljø. Jeg vet det, for jeg er selv et medlem av dette interessefellesskapet. Som i ethvert mindre, klart avgrenset fagmiljø er faren for innforståthet derfor stort. Av selvsamme grunn kjemper mange fagbøker på feltet om lesernes gunst gjennom lokkende ut av boksen-titler som for eksempel Fagbokforlagets nye *Hvor går dokumentaren? Nye tendenser i film, fjernsyn og på nett*.

Denne boken, som er redigert av Henrik G. Bastiansen og Pål Aam og som samler 11 bidrag fra (især) forskere omkring dokumentar- og journalistikkmiljøet ved Høgskulen i Volda, er altså et slikt forsøk på å sprengre grensene. «Man kan åpenbart skrive uendelig mye om både enkeltfilmer og trender i tiden», skriver redaktørene i sitt ellers korte og nøytrale innledningskapittel, men her vil man i prinsippet noe annet og mer. Bakenfor de dagsaktuelle filmene og festivalene synes redaktørene «å ane et annet mønster» med «en mer langtrekkende betydning» (s. 9).

Lykkes boken i slik måte? Ja, det synes jeg på mange måter den gjør – i det små, mindre i det store. Boken er inndelt i tre tematiske hoveddeler med overskriftene «Dokumentarfilmen», «Fjernsynsdokumentaren» og «Nettdokumentaren». Under lesningen slo det meg hvor gode bidragene er – navnlig *blir* i del II og III – når de empirisk går i dybden med de «nye tendenser», men også hvor uinspirerte de kan virke når de inndrar den store teori. Når bidragsyterne vil si noe om det store bildet, «det andre mønsteret», forsømmer de ofte mulighetene for å tenke nytt.

Del I om dokumentarfilmen fremstår generelt som ujevn. Den rommer mange problemstillinger og referanser som vi kjenner fra de siste 40 års dokumentarlitteratur. Dette gjelder for eksempel spørsmålene «hva er en dokumentar?» og «hvilke etiske problemstillinger reiser dokumentaren?», samt de stadige henvisningene til dokumentarteoriens gamle halvmonopolist, amerikaneren Bill Nichols.



UNIVERSITETSFORLAGET

I Nina F. Grünfelds bidrag, «Hvem tror du at du er? Ulike kjennetegn ved den personlige dokumentaren» får vi en litt springende fremstilling av hva den personlige dokumentarfilmen er for en størrelse. Det viser seg at Grünfelds fokuspunkt er den (selv)biografiske og selvrefleksive dokumentarfilm med særlig henblikk på familierelasjoner. Dermed overser hun i prinsippet – som resten av bidragsyterne i antologien – den fortsatt ytterst vitale tradisjonen for «poetisk» dokumentarfilm, som kan være dypt personlig selv om man ikke eksplisitt kan identifisere et subjekt foran eller bak kameraet.

Er Grünfeld i utgangspunktet litt vag hva angår det som er «nytt» med den personlige dokumentarfilmen, så er hun til gjengjeld velgjørende konkret når hun nærmer seg sitt eget gebet som dokumentarist og film- og tv-skolepedagog. Hun skriver innimellom vakkert om sin egen film om sin døende far – «Kamera fanger tiden og skaper et nytt univers der døden ikke når inn» (s. 32) – idet hun peker på mulighetene i den personlige dokumentarfilmen for å skape fikspunkter i en stadig mer globalisert og identitetsforvirret verden.

I Gunnar Strøms bidrag, «Den animerte dokumentarfilmen: Fra selvmotsigelse til selvfølge», sammenfatter forfatteren sin store viten på feltet i en ryddig, ensyklopedisk gjennomgang. I dette tilfellet gir de evige definisjonsdrøftelser i dokumentardiskursen fortsatt mening! Strøm erkjenner at den animasjonsbaserte dokumentarfilmen svikter det fotografiske, såkalt indeksikalske båndet, slik vi for eksempel kjenner det fra 1960-årenes berømte fluen-på-veggen-dokumentarer. I stedet hyller han en nokså omtrentlig definisjon: den animerte dokumentaren «formidler viktige aspekter ved den virkelige verden» (s. 79). Noe slikt kan man si om mange typer kunst. Det hadde derfor gjort Strøms gode artikkel enda bedre om han hadde ofret plass på en estetisk nærgående og teoretisk perspektiverende enkeltanalyse.

I det hele tatt er det ikke tekstanalysen som er bokens sterke side. Hovedproblemet i Erling Sivertsens korte bidrag, «Fotografier i bevegelse: Stillfoto og dokumentarfilmer», er ikke at «det nye» i emnet ikke forekommer innlysende, men at forklaringskraften svikter. Om forholdet mellom stillbildet og filmens levende bilder spør han om ikke «alle bilder egentlig er i bevegelse» (s. 94), «enten det nå skjer på lerretet eller i publikums hoder» (s. 99). En slik påstand forutsetter en mer konstruktiv bruk av teori enn den Sivertsen tilbyr i sin summariske innledning, og/eller en dybdegående tekstanalyse. Også hva den sistnevnte muligheten angår er Sivertsens artikkel alt for overfladisk i omgangen med sine tre hovedeksempler på stillfotobaserte dokumentarfilmer.

I «Fiksjon, fakta, dokumentar og hybridformater» fremstår Bjørn Sørenssen annerledes stringent. Dette case study om NRKs intervensjonerende håndtering av *Fjellfinnhua*, Guro Saniola Bjerks kontroversielle dokumentar om sosiale forhold i det norsk-samiske miljø, byr på et opplagt eksempel på konflikten mellom allmennkringkasterjournalistikk og «den frie dokumentar». Sørenssen ser *Fjellfinnhua*-saken som et uttrykk for NRKs generelle sensurtendenser overfor de frie dokumentarister. Han anbringer dessuten filmen på det rette

sted i debatten: saken oppsummerer den paradoksale dobbeltbevegelsen av på den ene siden en økt subjektivitet i den frie dokumentarfilm og i reality-kommersialismen (en tendens som hviler på trygg dokumentarhistorisk grunn) og på den andre siden det empiristisk-nevenyttige krav om journalistisk «korrekthet» i den offentlige kringkasting (som historisk representerer en yngre tendens). Det er Pressens Faglige Utvalg versus Michael Moore!

Jeg deler Sørenssens dokumentarvitertradisjonelle preferanse for det subjektive. Likevel synes jeg han gjør det litt enkelt for seg selv. Forfatteren er – om vi ser ut over den aktuelle sak – lite nysgjerrig på NRKs konkrete argumenter i slike sammenhenger. Han synes heller ikke å anerkjenne at den «kontroversielle» dokumentaren i sin alminnelighet *plays both ways*. Mange av disse filmer lever høyt på publikums autoritetstro overfor dokumentaren som «faktasjanger», men bruker samtidig det gamle, revolusjonsromantiske motto, «sannheten er subjektiv», som en force majeure-klausul når bølgene går høyt.

Skaper Sørenssen debatt, så legger Thorvald Nilsen opp til noe enda bedre i sitt bidrag, «Om skildring av utenforskap i dokumentarfilm». Her synes forfatteren i sitt anslag å sprengne rammene for den cineastiske nisjehygge ved å innskrive dokumentarsjangeren i en bred offentlighetskontekst. Han ønsker å undersøke emnet i et ytringsfrihetsperspektiv: Hvor mye og hvordan formidles utenforskap i dokumentaren? I denne forbindelsen lanserer han et relevant begrepspar: «akseptert utenforskap» og «ikke akseptert utenforskap».

I en så politisk korrekt film- og tv-tradisjon som den dokumentariske kunne denne innfallsvinkel vært frodig – neppe noen mediesjanger har i etterkrigshistorien så ivrig dyrket visse outsiders typer (etniske og seksuelle mindretall for eksempel) og utestengt eller stigmatisert andre (for eksempel «white trash» og konservative kristne) som nettopp dokumentaren. Men akk! I andre halvdel av artikkelen – hvor Nilsen skal applisere sitt kritiske begrepsapparat på fortidens og nutidens dokumentarfilm – fuser fremstillingen ut. Forfatteren har ikke noen overgripende, historisk forståelse av sjangerens ideologiske utvikling, de konkrete film- og tv-eksempler virker tilfeldig valgte og språklige gjentakelser og overdreven bruk av «oppsummerende» elementer utstiller bare de forsømte muligheter.

Resten av boken liker jeg. Når vi forlater den tunge dokumentarfilmarmen tar fremstillingen fart. I tv-delen utgjør Steinar Høydals artikkel om «Ekspressdokumentaren i TV2 og NRK» et spennende casestudie. Redegjørelsen for hvordan de to tv-kanaler i ekspressfart produserte hver sin lange dokumentar om 22. juli-katastrofen trenger ingen akademisk tekstanalyse. Dokumentarlitteraturens faste omkved – «hva er en dokumentar?» og «hvordan ivaretar man de etiske hensyn?» – får uten videre kjøtt og blod gjennom artikkelens akutte spørsmål: hvorfor virker en fortellerstemme utidig i en sammenheng som denne? Hvilken rolle spiller «grufulle skrik» i redigeringsarbeidet? Hvordan unngår man å «bestille tårer hos folk»?

Rent forskningsmessig synes jeg Kristian Fuglseths «Dokumentar eller PR? Ein analyse av dokumentarserien *Norge i krig – oppdrag Afghanistan*» er bokens mest interessante. Med sin skildring av NRKs journalistiske deltagelse i den norske hærs operasjoner i Afghanistan utgjør artikkelen en tankevekkende analyse av maktpillet mellom Forsvaret, som ønsker samfunnsmessig legitimitet, og politikerne, som i *sine* legitimitetsbestrebelse utskifter historien om krigen som en militærisk solidaritetshandling med historien om de «krigsliknende tilstander» som en slags sosionomarbeid i menneskerettighetenes navn. Imellom de to til dels uenige parter opererer NRK i de profesjonelle anfeltelsenes tegn: driver man i serien med PR eller dokumentar?

Fuglseths artikkel har visse svakheter. Det er blant annet uklart hvordan forfatterens hovedkilde, samarbeidsavtalen mellom Forsvaret og NRK, skal tolkes – bortsett fra visse sikkerhetsbestemmelser og ønsket om å fremstå som «troverdige» er det «svært få føringer fra Forsvaret» i den, heter det (s. 121), men samtidig hevdes det (s. 131) at *Norge i krig* «set eit samfunnskritisk lys på styresmaktene sin politikk, akkurat slik målsetjinga for serien er skildret i avtalen!» Heller ikke de divergerende interesser mellom forsvarsledelsen og soldatene på bakken er fremstilt krystallklart, selv om hovedpoenget er sentralt: hvor ledelsen gjerne vil «representeres» som en relevant samfunnsinstans i serien, ønsker fotfolket å bli «representert» uten bullshit. «Dersom eg skulle ha gjort noko her, ville eg (...) rett og slett reist og drepe fienden», som en av dem sier i serien (siteret s. 132).

I Henrik G. Bastiansens «Fjernsyn utenfor allfarvei» synes co-redaktøren selv å oppsøke «enkeltfilmer og trender i tiden», nemlig NRK-journalisten Oddgeir Bruasets mangeårige seersuksess *Der ingen skulle tru at nokon kunne bu*. Jeg synes programmet er velvalgt. Jeg deler Bastiansens beundring for denne portrettserien om mennesker i utkant-Norge, og jeg er enig med ham i analysen av den. Uten å bruke uttrykket «kulturkonservatisme» er det en slik livsholdning som serien – og artikkelforfatteren – hyller. Som et kulturelt motstrømsfenomen blir serien sammenfattet på denne vakre måten: «Det er noe fortrøstningsfullt over alt dette livet som selv i dag klamrer seg fast på de umuligste steder» (s. 155).

Likevel synes jeg ikke Bastiansens tekstanalyse er «inngående», som han selv kaller den (s. 151). Han forteller bredt om seriens bakgrunn og seertall og kan være empirisk nøyeregnende: «De tre første ble sendt klokken 20.45, mens de neste ble sendt klokken 19.50, 20.55 og 21.15» (s. 148). Det er dog viktige aspekter jeg savner i analysen: Er det mulig å si noe om *opplevelsesverdien* av denne svært karakterdrevne programserien uten i høyere grad å undersøke (gjørne levendegjøre) møtene mellom programskaper og portrettemner? (Hvordan ser emnene ut? Hvordan ordlegger de seg? Hvordan fremstår de som forbilledlige?) Er det mulig å identifisere seriens nasjonalromantiske iscenesettelse uten å gå programskaperen nærmere etter i sømmene? (Hvordan jobber han med manus? Hva tar han med og hva utelater han?).

Til slutt i boken vendes blikket mot «nettdokumentaren». Marit Kathryn Corneil anlegger et deskriptivt og panoramisk perspektiv på fenomenet i «Docmedia – den interaktive dokumentaren». Artikkelforfatteren er samtidig politisk engasjert – hun vektlegger den type *cutting edge*-dokumentarisme på nettet som i en estetisk interaktiv og politisk brukeraktiverende form kritiserer de negative følgevirkninger av neoliberalismen og globaliseringen. En i seg selv tiltrengt innfallsvinkel. Av samme grunn hadde en nøyere undersøkelse av forholdet mellom uttrykk og effekt i de enkelte docmedia-produkter – om ikke annet gjennom en estetisk analyse – gjort artikkelen enda viktigere.

Antologiens avsluttende bidrag, Joakim Karlsens «Transmediavendingen i ny norsk uavhengig dokumentarfilm» og Pål Aams «Interaktiv historiefortelling med levande bilde. Det neste steget for dokumentarfilm og videonyheiter på nett» er klare, empirisk anlagte delrapporter om nettdokumentarismens rolle på mediemarkedet. For det første gjør både Karlsen og Aam ganske instruktivt rede for hva *buzzwords* som «transmedia» og «interaktiv historiefortelling» vil si i praksis. For det andre avmystifiserer de begrepene ved – gjennom blant annet intervjuer med medieaktører – å sette dem i en konkret, norsk sammenheng.

Forfatterne forklarer blant annet hvorfor de store forventninger «ovenfra» til de nye medieplattformer og digitale formater ofte fuser ut i ingenting. Dette skyldes typisk magre økonomiske rammebetingelser, manglende profesjonalisering og kontinuitet, foruten kultursammenstøtet mellom kunstnere, journalister og programmerere, teknologioptimisme og teknologiskepsis, «den gode historie» versus «skap din egen historie» samt hype og latskap. I den fagre nye medieverden peker forfatterne på en bemerkelsesverdig *konstans* i det transmediale fortellevokabular.

Så hvor går dokumentaren? Hva er det for et mønster redaktørene aner? Det er ikke helt godt å si. Om boken skulle ha funnet noen mer overordnede svar på disse spørsmålene måtte man etter min mening – i en innledning eller i et etterord, men først og fremst i de enkelte bidrag – ha gjort seg enda mer fri av nisjeforskningens inneklima. Det kunne man ha gjort ved videreutvikle de ansatser til *bred offentlighetstenkning* som mange av artiklene rommer.

For å oppsummere og spissformulere noen av bokens mest spennende perspektiver: Hvilken type «nøktern» eller «kritisk» diskurs kan vi forvente i fremtidens docmedia? Hva gjør man med den kunstneriske og politiske kontroll hvis man i mediedemokratiets og interaktivitetens navn overlater dokumentarismen til et kollektiv av uforutsigbare medietroll? Hva er akseptert utenforskap og hva er ikke akseptert utenforskap? Hvordan avleser man maktspillet mellom rivaliserende makteliter i dokumentarfilm og tv? Kan man for eksempel vinne en krig i et samfunn med en åpen demokratisk offentlighet?

Dette er spørsmål til dokumentarens fremtidige offentlighetsrolle som opplagt lar seg utrede i et miljø av dokumentarisme- og journalistikk-forskere. I *Hvor går dokumentaren?* er man i full gang med arbeidet.