

CBS 5:43:10 MAR 5 91



Rodney King – videoen

Teknologi og virkelighed - i teori og praksis

Det digitale videoformat rokker ved hævdevundne forestillinger om forholdet mellem film og virkelighed

af Trevor G. Elkington

Dokumentarfilmteorien har et problem, og dets navn er video. I næsten tre årtier har teoretikere hævdet, at det ikke er holdbart at skelne mellem fakta og fiktion i dokumentarfilm, og at dokumentarfilmen ikke kan påberåbe sig noget privilegeret forhold til virkeligheden. I sit banebrydende essay "Documentary: I Think We Are in Trouble" opsummerer Brian

Winston debatten således: "Dokumentarfilm er konstruerede artefakter" (33). Winston henviser til et større teori-korpus og et væld af eksempler, der demonstrerer, hvordan dokumentarister former deres films indhold i lige så høj grad som nogen fiktionsfilmskaber. Allerede da han lavede *Nanook of the North* (1922), fabrikerede Robert Flaherty undertiden indstillinger,

så de passede til hans behov, som da han filmede Nanook der fryste tålmodigt i en igloo uden tag, af hensyn til lyset. Mange år senere er Michael Moore blevet kritiseret for at manipulere med begivenhedernes kronologi i *Roger & Me* (1989) for at få det politiske budskab til at træde tydeligere frem.

Men selv de mest objektive forsøg på at dokumentere en begivenhed er og bliver konstruerede, eftersom filmskaberer placerer kameraet, bestemmer indstillingens varighed og redigerer optagelserne sammen til en narrativ helhed. Ifølge denne tankegang indeholder selv eksperimentalfilm som Andy Warhols *Sleep* (1963) eller *Empire* (1965) et observationselement, der gør dem konstruerede og fjerner dem fra virkeligheden. Den grundlæggende indvending er altså, at dokumentarfilmen ikke kan være, hvad den hævder at være, nemlig en objektiv konservering af et øjeblik, ligesom den ikke kan gengive øjeblikket som det ville have været uden kameraets tilstedeværelse. I betragtning af den manipulation, som ethvert filmet øjeblik undergår på dets vej til den færdige film, kan vi da overhovedet hævde, at dokumentarfilmen er tættere på virkeligheden end en gennemsnitlig Hollywood blockbuster?

Det gør vi ikke desto mindre i praksis. Allan Rosenthal henviser til den "tidligere så stærke og udbredte forestilling... at dokumentarfilm har en særlig sandhedsstatus - det er grunden såvel til, at vi laver dokumentarfilm som til, at folk ser dem" (12). Det gælder også den lange tradition af selvrefleksive dokumentarfilm, som i overensstemmelse med konklusionen om, at dokumentarfilmen er et konstrueret artefakt, udstiller deres egen status af konstruktion, som f.eks. Chris Markers *Sans soleil* (1982), Ross McElwees *Sherman's*

March (1986) og Moores kontroversielle succes *Roger & Me*. Disse og lignende dokumentarværker kommenterer deres egen tilblivelse og sætter fokus på filmskaberens subjektive bearbejdning af virkeligheden. Vi ser filmskaberer konstruere filmen for øjnene af os, hvilket nødvendigvis indebærer, at vi forstår dens subjektive natur. Og dog kan man indvende, at dokumentarfilmen, selv når den er aller mest selvrefleksiv, stadig gør fordring på en "særlig sandhedsstatus". I og med at den afslører filmskaberens hensigter i skabelsesprocessen, afslører filmen nemlig samtidig, at dette er en virkelig persons arbejde - hvor subjektiv denne person end måtte fremstå - og skabelsesprocessen knyttes tæt sammen med det artefakt, vi ser på lærredet. Hvis der ikke var en forbindelse mellem f.eks. Michael Moores virkelige forsøg på at finde den administrerende direktør for General Motors og den filmiske fremstilling af det, ville der ikke være nogen idé med filmen. Vi har altså at gøre med et paradoks: ved at sætte fokus på sin egen karakter af artefakt fremhæver filmen nødvendigvis samtidig sin forbindelse til virkeligheden. I et forsøg på at ophæve dette paradoks har mange følt sig fristet til at gå til enten den ene eller den anden yderlighed og konkludere enten, at alle film er artificielle konstruktioner, eller at alle film er konkrete afspejlinger af virkeligheden.

Men med videoteknologien - og især den digitale videoteknologi (DV), der vinder større og større udbredelse - bliver paradokset blot endnu mere udtalt. Generelt gør den digitale teknologi det lettere end nogensinde at manipulere med billeder, men ikke desto mindre har udbredelsen af digital video været ledsaget af en virkelighedsretorik. Det er hævet over enhver tvivl, at den primære forklara-

ring på digital videos store popularitet som dokumentarmedie er, at formatet er let at betjene og ikke særlig kostbart. Allerede i 1999 bemærkede Karen Cirillo, der er med til at organisere Doubletake dokumentarfilm-festivalen, at “en fjerdedel af de indsendte film enten var i Hi-8 eller DV” (Quart, upag.), en andel der skulle vokse i de følgende år.

Sammen med udbredelsen af video opstod nye idéer om, hvad et realistisk billede er - som L. Somi Roy, der er leder af International Documentary Seminars, bemærker: “hvis man er blevet mættet af tv i 30 år, har man ændret opfattelse af, hvad der kan betragtes som gode billeder. Efter at man har set politiserier og Rodney King på tv, er man begyndt at opfatte det kornede, grynede look som virkeligt” (Quart, upag.). Virkeligheden er blevet en salgskvalitet på linje med glamour og sex appeal. Selvfølgelig kan de fleste af de nye reality-programmer affærdiges som kyniske ompakninger af sidste sæsons artefakter: usædvanligt attraktive “overlevende”, der konkurrerer om penge og præmier, mens de får sol på kroppene under eksotiske himmelstrøg, krydret med rygter om at disse konkurrenter fra “den virkelige verden” er betalte skuespillere, og at de konflikter vi ser udspille sig på skærmen, er iscenesat af producerne. Selv reality-programmer med “live øjenvidner”, der følger i hælene på politiudrykninger, naturkatastrofer og personlige tragedier, består hovedsagelig af optagelser fra free-lance “stringere”, der scanner politiets radiofrekvenser, opsnapper nyhedsværdige begivenheder og sælger de optagelser, der kommer ud af det. Man skulle måske tro, at video- og specielt DV-realismens kommerialisering ville gøre afstanden mellem filmteksten og virkeligheden endnu mere udtalt, eftersom “stilistiske elementer fra

dokumentarfilmens fortid - jo mere kornet og grynet jo bedre - nu rutinemæssigt optræder i tv-reklamer, der skal sælge sko, motorcykler eller telefontjenester som en modgift mod deres implicitte uredelighed” (Renov 8).

Men dokumentarfolk hævder fortsat, at der består et stærkere bånd mellem det digitale videoformat og virkeligheden, og at DV følgelig er et mere realistisk medie. Der produceres flere og flere dokumentarfilm for hvert år, og hovedparten af dem optages nu på DV. Der er ikke mange filmskabere, der tager sig tid til at reflektere over, at det de er ved at skabe, i alt fald ifølge teoretikerne, per definition er uden forbindelse til virkeligheden. De har travlt med at optage, hvad en iagttagere kalder “virkelige menneskers excentricitet foran kameraet” (Quart, upag.). Det ser ud til, at der er to muligheder her. Enten ved filmteoretikerne noget, som filmskaberne og publikum ikke ved, nemlig at virkeligheden altid er en illusion, og at publikum lader sig narre af DV’s virkelighedsfordringer, eller også ved filmskaberne og publikum noget, som teoretikerne ikke ved, nemlig at DV faktisk kommer tættere på motivets virkelighed. Men uanset om det er den ene eller den anden gruppe, der har ret, så “udfordrer de muligheder for computerbilleder, som ligger bag [den digitale teknologi], nogle af filmteoriens traditionelle forestillinger om realisme og film”, som Stephen Prince udtrykker det i en lidt anden sammenhæng (Prince 28).

Hensigten med denne artikel er at se på fremvæksten af den digitale dokumentarfilm og de dermed forbundne teoretiske udfordringer i en historisk kontekst, og samtidig præsentere en håndfuld nyere teorier, der forsøger at løse disse problemer. Artiklen behandler den udfordring,

som DV repræsenterer for den traditionelle dokumentarfilmteori, og opsummerer først argumentet om, at dokumentarfilm er uden forbindelse til virkeligheden. Derefter sporer den den virkelighedsretorik, der omgiver digital video, tilbage til kilderne, og viser hvordan der er adskillige faktorer i spil i den måde, hvorpå man sætter lighedstegn mellem low-grade video billeder og den dokumentariske realismes tilbagevendende. Og til sidst omtales et par eksempler fra den nyere filmteori, der forsøger at ophæve den selvmodsigelse, som ligger i at anse visse typer film for at være mere virkelige end andre og samtidig betragte filmen generelt som en virkelighedsillusion. Som adskillige nutidige teoretikere fremfører, bygger denne skelnen mellem film-virkelighed og film-illusion ikke alene på falske præmisser, den skaber også flere problemer end den løser, og den undervurderer radikalt tilskuerens evne til på én gang at være opslugt af en film og samtidig klar over, at det der optræder på lærredet er en konstruktion og ikke virkeligheden selv. Dermed søger disse teoretikere enten at sammenvæve definitionerne af hhv. det filmiske artefakt og den filmiske virkelighed eller helt at sætte sig ud over disse måske når det kommer til stykket alt for simplistiske forestillinger om, hvad virkelighed vil sige i forhold til det filmiske artefakt.

Film og virkelighedseffekten. Ironisk nok tager mange af filmrealismedebattens centrale tekster afsæt i fiktionsfilmen - noget mange teoretikere glemmer. Dokumentarfilm bliver ofte skubbet ud på sidelinjen af de teoretiske debatter og er blevet et område for specialister blandt såvel akademikere som filmskabere. Det ligger uden for rammerne af denne artikel at afgøre, hvorvidt dette forhold afspejler dokumen-

tarfilmens mindre markedsandel, om det skyldes den udbredte, men uforståelige, fordom at dokumentarfilm af natur er kedelige, eller selve den udfordring, som dokumentarfilmen stiller hævdevundne teoretiske opfattelser overfor. Ikke desto mindre bliver de klassifikationer, der almindeligvis anvendes i relation til fænomenet filmisk realisme, problematiske, når de holdes op imod dokumentarfilmen, især i betragtning af den retorik der omgiver den nye DV dokumentar.

I de sidste 30 år har mange filmteoretikere *de facto* accepteret et teoretisk paradigme der opstod i et forsøg på at løse en konflikt mellem formalismen på den ene side og realismen på den anden. Debatten går på effekten af dét, som den franske teoretiker Jean-Louis Baudry har benævnt *apparatet*, en term der omfatter såvel kamera og projektor som lærred, samt, i udvidet betydning, hele den filmiske skabelsesproces. Har apparatet iboende effekter ikke blot på tilskueren, men tillige på det, som det optager? Når det fremstiller en begivenhed eller en genstand, vil apparatet så ændre uigenkaldeligt på det fremstillede, eller er det en pålidelig repræsentationsform? Skaber apparatets medierende effekter afstand mellem filmen og den genstand, der filmes? I disse spørgsmål stod formalisterne, repræsenteret ved Sergei Eisenstein, Béla Balázs og andre, og realisterne, repræsenteret ved Siegfried Kracauer, André Bazin og deres disciple, i det store og hele stejlt over for hinanden.

I kølvandet på debatten opstod en ny skole af filmteoretikere, der var formet på den ene side af Jean Mitry's og Christian Metz' semiotik og på den anden side af den psykoanalytiske model, som den var repræsenteret i Baudry's og Jean-Pierre Oudart's arbejder. Hvis man skal simplificere det lidt, kan man sige, at det der

adskilte formalismen, realismen og det semiotisk/psykoanalytiske paradigme fra hinanden, var et spørgsmål om, hvor vægten blev lagt. Hvad lægger man vægt på, når det drejer sig om at forstå filmoplevelsen? Formalismen, især som den voksede ud af den sovjetiske stumfilm, lægger vægten på filmapparatet som et perceptionsorgan, der kan kontrolleres og faktisk bliver kontrolleret af filmskaberens, som former det perciperede såvel under optageprocessen som under redigeringen af disse billeder og lyde. Formalismen interesserer sig for filmens evne til at opdage nye detaljer eller skabe nye effekter gennem formeksperimenter. Realismen, derimod, har traditionelt lagt vægten på filmen som et udtryksorgan og har været mere interesseret i de måder, hvorpå filmen - i dens egenskab af teknologi - kan videregive visse elementer af virkeligheden til publikum. I stedet for at opmuntre til formeksperimenter kræver den formmæssig disciplin og tilbageholdenhed, eftersom målet er at fange den objektive virkelighed og give den videre til tilskueren på en sådan måde, at apparatet influerer mindst muligt på resultatet. Hvor formalismen sætter indstillinger op over for hinanden, klipper med intenderede effekter og undertiden overdriber mise-en-scène elementer, foretrækker realismen de lange indstillinger, upåfaldende klipning, naturligt lys og naturlige omgivelser. I sin bog *The Address of the Eye* opsummerer Vivian Sobchack konflikten mellem de to positioner således:

I deres bestræbelser på at transformere og omstrukturere filmbilledernes "rå" referentialitet og "vilde" mening til personligt bestemt og ekspressiv betydning ... anerkender formalisterne kameraets perceptive natur i og med, at de lovpriser kunstnerens triumf over den. Selv om de lovpriser mediets perceptuelle renhed og åbenhed, anerkender realisterne i deres bestræbelser på at afsløre og opdage verdens

udtryk i al dets "vilde" mening ... på den anden side, at kameraet er ekspressivt af natur, fordi dets syn er selektivt og skiftende. (Sobchack 15-16)

Det er selvfølgelig vigtigt at notere sig, at hverken formalister eller realister er uvidende om ligningens anden side. Formalisterne var opmærksomme på tilskueren og forstod den effekt, som filmudtrykket kunne have; tilsvarende var realisterne opmærksomme på, at filmen i dens egenskab af perceptionsorgan kunne bruges til formål, som de ikke bifaldt. Konflikten består snarere i spørgsmålet om, hvad man skal bruge film til: til at skabe nye filmiske virkeligheder eller til trofast at gengive den virkelighed, vi allerede har?

1970'ernes semiotikere og psykoanalytiske teoretikere forsøger at løse problemet ved at slette begge sider af ligningen for i stedet at fokusere på filmens hermeneutiske gestus eller på filmmediet i sig selv. Snarere end at bekymre sig om filmskaberens evne til at fange virkeligheden eller kontrollere mediet, eller fremhæve tilskuerens aktive rolle i afkodningen af filmens udtryk, fokuserer disse teoretikere med andre ord i stedet på selve apparatets indflydelse og afviser såvel kunstnerens hensigter som tilskuerens evner. Derved af-færdiger de samtidig hele filmrealisme-spørgsmålet som meningsløst. Film er et konstrueret artefakt, og virkeligheden indgår kun i ligningen som en effekt af dette artefakt. Igen opsummerer Sobchack for-billedligt dette forsøg på at opløse de traditionelle skel inden for filmteorien. Hun skriver:

I et forsøg på at korrigere denne nydelige teoretiske modsætning [mellem formalister og realister] og måden, hvorpå den er blevet modsagt af faktisk filmisk praksis, er der blandt nyere teoretikere en tendens til at syntetisere perception og udtryk, idet de kollapser og sammenvæver disse kategorier i en analog relation, hvor det kun er

gradsforskelle, og ikke modalitetsforskelle, der adskiller dem. (16)

I stedet for at postulere en rigid splittelse mellem filmperception, formalisternes position, og filmudtryk, realisternes holdning, har disse teoretikere forsøgt at ophæve skellet og helt lægge spørgsmålet om filmvirkelighed bag sig. Men i samme bevægelse kommer semiotikerne og psykoanalytikerne faktisk til at bekræfte formalisternes fordom mod realisme, for, som Stephen Prince skriver:

Denne spænding mellem den klassiske teori to fløje, der hæfter sig ved de måder, hvorpå filmen enten registrerer eller reorganiserer den profil-miske virkelighed, fortsætter i vore dages teori, hvor den klassiske formalismes fremhævelse af filmstrukturens kunstighed opsuges i apparat-teorier, i psykoanalytiske teorier eller i filmiske ideologi-teorier. Og filmrealisme opfattes i disse tilfælde som en effekt frembragt af apparatet eller af tilskuere positioneret i det lacaniansk Imaginære. (Prince 31)

Baudry kalder dette et “*virkelighedsindtryk*” (The Apparatus, 302). I essayet af samme navn præsenterer Roland Barthes os for “virkelighedseffekten”, dvs. tilskuerens oplevelse af at møde virkeligheden i filmen. Som både Baudry og Barthes fremhæver, er denne effekt en illusion, resultatet af en bestemt diskursiv strategi, der narrer tilskuerne til at tro, at det, de ser, er virkeligt og ikke en konstruktion. Senere teoretikere har bygget videre på dette argument og vist, hvordan visse filmtraditioner, især den klassiske Hollywoodfilm, benytter “virkelighedseffekten” til at fremme bestemte ideologiske dagsordener. Snarere end at omfavne en eller anden forbindelse mellem filmen og virkeligheden må vi nu betragte selve den mulighed, at film i visse henseender kan aspirere til en forbindelse til virkeligheden, med mistro. Som Sobchack udtrykker det så rammende: “nyere teori ... har foku-

seret på filmens essentielt bedrageriske, illusoriske, tautologisk rekursive og tvangsprægede natur, og på dens psykopa-tologiske og/eller ideologiske funktioner i henseende til at fordreje den eksistentielle erfaring” (Sobchack 17).

Til trods for at mange af dette teoretiske paradigmes fundamentale tekster bygger på analyser af fiktionsfilm, og især det klassiske Hollywoods tilstræbt sensationalistiske værker, har en stor del af dokumentarteorien tilsluttet sig synspunktet, at virkeligheden hverken har noget med konstruktionen eller receptionen af en film at gøre, dokumentarisk eller ej. Allan Rosenthal opsummerer argumentet, når han skriver, at “angrebet på dokumentarfilmens fordring på sandhed og objektivitet styrkes af nogle af de følgende argumenter: Dokumentarfilm bygger på udvælgelse og manipuleres af politiske koder, af instruktørens nærvær, af optage-stilen, af klipningen. Alt afhænger af subjektive valg - objektivitet er en umulighed” (13). Som en illustration af dette argument i praksis, indleder Michael Renov antologien *Theorizing Documentary* med en artikel, der bærer undertitlen “Sandheden om non-fiktion”:

Non-fiktion indeholder faktisk uendeligt mange ‘fiktive’ elementer, momenter hvor en formodet objektiv repræsentation af verden møder nødvendigheden af en kreativ indgriben... Det jeg vil anføre er, at dokumentarfilmen deler status med alle andre diskursive former, hvad angår dens tropiske eller figurative karakter, og at den bruger mange af fiktionsfilmens metoder og greb. Etiketten ‘non-fiktion’ er nok en meningsfuld kategorisering, men den kan på den anden side også føre til, at vi undervurderer dokumentarfilmens (nødvendigvis) fiktive elementer. (2-3)

Heroverfor kan man indvende, at dokumentarteoretikerne tværtimod konsekvent er gået til den modsatte, og lige så problematiske, yderlighed, idet de fiktive ele-

menter har fået dem til konsekvent at negligere filmens non-fiktive værdi, hvorved de har smidt virkelighedsbarnet ud med den diskursive konstruktions badevand. Og endnu vigtigere er det måske, at publikum og filmkritikere fortsat taler om dokumentarfilmen som om den havde en forbindelse til virkeligheden, trods filmteoriens store anstrengelser for at overbevise dem om det modsatte. Dette fænomen er blot blevet endnu mere påfaldende med fremkomsten af den digitale teknologi, som gør det nemmere og billigere at optage en film og derved lægger apparatet i hænderne på et bredere udsnit af befolkningen, samtidig med at antallet af dokumentarfilm på markedet forøges år for år. De faktorer, der har bidraget til at DV nu i praksis identificeres med filmisk virkelighed, bliver ikke mindre fascinerende af, at der er en så vidtrækkende og til tider tilfældig interaktion imellem dem. Skønt baseret dels på økonomiske forhold, dels på idealisme, dels på markedsføring er DV's virkelighedsfordring ikke desto mindre et problem for filmteorien.

Digital Video, virkelighedsfaktoren og Rodney King. Argumentationen er nogenlunde som følger: digital video er enklere og meget billigere at bruge, hvilket gør det muligt for næsten hvem som helst at gribe et kamera og lave en film. DV demokratiserer filmteknologien og rækker derved ud over det filmiske artefakt, til dels fordi DV opstod som en teknologi til at dokumentere ukonstruerede øjeblikke. Til at begynde med blev videokameraet hovedsagelig markedsført som et redskab, hvormed enkeltpersoner og familier kunne filme private sammenkomster og begivenheder: bryllupper, fødselsdage, Juniors første skridt. I betragtning af presen på de første videoredigeringsudstyr

var der ikke mange private videokameraejere, der havde råd til at klippe deres optagelser på anden vis end i kameraet. Som L. Somi Roy anfører ovenfor, så gav de private amatøroptagelsers low-grade, kornede billedkvalitet i videoens barndom en oplevelse af, at billedet var skabt af en virkelig person uden mistænkelige dagsordener eller sofistikerede teknologier, hvorved en professionel filmskaber ville kunne konstruere eller distancere sig fra virkeligheden. Samtidig med at flere og flere begyndte at bruge video-kameraer, var det også mere signifikante begivenheder, der blev optaget: flystyrt, politijagter, naturkatastrofer, dyreangreb. Lidt efter lidt udviklede der sig hele underholdningsformater, som bejlede til disse optagelser og vores tilsyneladende hunger efter at se vore medmennesker komme ud for virkelige katastrofer, eller i det mindste få en sund latter over sjove husdyr i "America's Funniest Home Videos". Skønt i starten inferiøre blev videooptagelserne langsomt en del såvel af underholdningsindustrien som af vores visuelle kultur, og dét skyldes alene forestillingen om, at det vi ser, er en ukonstrueret begivenhed, og at forbindelsen mellem billedet og virkeligheden er uantastelig.

Intet sted var dette mere åbenbart end i det kaos, der udløstes af et enkelt videobånd, som blot varede lidt under to minutter. I de tidlige morgentimer den 3. marts 1991 efter en hidsig biljagt gennem San Fernando Valley blev Rodney King og to af hans venner beordret ud af deres bil af LAPD, California Highway Patrol og betjente fra Los Angeles Unified School District Police. Under den efterfølgende arrestation slog betjente fra LAPD King 56 gange med deres politistave; King blev også sparket i hovedet og på kroppen, og han blev skudt med bedøvende projekti-

ler. Han havde behov for øjeblikkelig lægehjælp. Dele af politiets hårdhændede behandling af Rodney King blev optaget på video af et øjenvidne, og optagelserne blev straks sendt på tv over det meste af det sydlige Californien, og gik senere verden rundt. Da fire af betjentene den 29. april 1992 blev frifundet for overgreb, eksploderede Los Angeles-området i voldsomme uroligheder. Over 50 mennesker blev dræbt, flere tusinde såret og mange flere tusinde arresteret. De materielle skader anslås at beløbe sig til over 700 millioner dollars. Så uanset hvad filmteorien har ment om forbindelsen mellem virkeligheden og det visuelle billede, så var tilskuerne til Rodney King-båndet tydeligvis ikke i tvivl om, at det gengav noget, der virkelig var sket.

Man kan selvfølgelig indvende, at der er forskel på et par minutters mere eller mindre tilfældige optagelser på den ene side og dokumentarfilmens højligt konstruerede praksis på den anden. Men mange af de faktorer, der hævdes at invalidere dokumentarfilmens objektivitetsfordringer, er lige så meget på spil i enhver amatøroptagelse, uanset kilden og uanset hvordan den bliver brugt. Filmskaberer er til stede, udvælger optagelserne og dikterer den stil, der skal benyttes. Hvad mere er - som i alt fald én kritiker bemærker - så hviler den strategi, som betjentenes forsvare under Rodney King-retssagen anlagde over for videobåndet, ene og alene på et forsøg på at dekontekstualisere optagelserne, at fratage dem deres sandhedsfordring og den signifikante effekt af deres virkelighedsappel:

Disse teknikker viste sig i stand til at 'defamiliarisere' det man kunne se på båndet, hvilket, i dette tilfælde, er det samme som at umenneskeliggøre offeret. Den 'menneskelige' reaktion, som båndet udløste hos publikum (dvs. en identifikation med det mishandlede offers smer-

te), kunne vrides ud af den 'retslige' tilskuer, hvis man viste båndet igen og igen og samtidig konstant fremlagde en rationaliseret og rekonstrueret version af begivenheden (en proces, som mange der underviser eller forsker i film, har oplevet, når de gennemgik eller analyserede en følelsesmæssigt ladet sekvens). (Renov 9).

Forsvarernes strategi gik med andre ord ud på at sætte spørgsmålstejn ved den virkelighed, tilskuerne var vidner til - hvilket kun var nødvendigt, hvis juryen ellers ville opfatte båndet som et alt for autentisk udsnit af virkeligheden. Her kunne en skeptisk kritiker indvende, at dette kun peger i retning af båndets "virkelighedsseffekt"; det der greb juryen, var båndets evne til at skabe en virkelighedsdiskurs. Og dét kan være sandt nok. Men når offeret, der stadig bærer synlige ar fra episoden, kan bekræfte detaljerne på båndet, begynder det at virke latterligt at hævde, at virkelighed på film er en illusion. I stedet for at gå ud fra, at alle film- eller videobilleder ved deres natur er løsrevet fra virkeligheden, bliver det mere og mere nødvendigt at opbygge en kompleks forståelse af forholdet mellem virkelighed og billede.

Selv om tv længe havde brugt video i professionel kvalitet til at optage sitcoms og andre programmer, forbandt man på det tidspunkt stadig videooptagelser med privat, ikke-kommerciel brug, især på grund af billedernes low-grade kvalitet. Da den blev digital, rundede videoteknologien et betydningsfuldt hjørne. Den var lettere at bruge, lettere at redigere og af bedre kvalitet, men ikke desto mindre arvede DV videoens generelle realisme-retorik, hvilket bl.a. er blevet udnyttet af Dogme 95-instruktørerne. Faktisk tjente hele Dogme-manifestet og Kyskhedsløftet kun til at fremme forbindelsen mellem den disciplinerede realisme og DV-teknologien. Efter Dogme 95 blev dét at optage

på DV en revolutionær handling, et oprør mod Hollywoods kunstgreb. En vis portion af denne retorik er det rene hype. At digitalisere et billede med henblik på redigering åbner en helt ny verden af muligheder for at forskrue, fordreje og på anden måde skabe nye effekter, som ikke var til stede i optagelsesøjeblikket. Ironien ved det er, at hensigten med Kyskhedsløftet netop er at begrænse de typer af billedmanipulation, som muliggøres af den digitale teknologi gennem brug af computergenererede effekter. Men Dogme-retorikken bredte sig på uanede måder til hele DV-filmområdet, fiktion såvel som non-fiktion. Der er til dels tale om et tilfældigt sammenfald. Vinterbergs *Festen* (1998) var filmen, der beviste, at DV-formatet også kunne finde et kommercielt publikum; og inspireret af dette gennembrud var der mange filmskabere, der havde en tendens til at blande digital video og Dogme-ideologi sammen og blindt acceptere forestillingen om, at der lå en stærkere sandhedsfordring i DV-optagelserne. Men bag disse primært historiske motivationer ligger en væsentlig teknologisk faktor: nemlig at DV kan være meget diskret i selve optagesituationen. Muligheden for at holde lav profil har fået nogle filmskabere til at hævde, at det nu endelig kan lade sig gøre at konservere den objektive virkelighed på bånd.

Forbundet med forestillingen om, at det billige og let betjente digitale videoformat gør det muligt også for mere pålidelige "almindelige mennesker" at lave film, er forestillingen om, at DV-formatets lavprofil-natur gør hele filmprocessen mindre påtrængende. For hvert år bliver de digitale videokameraer samtidig mindre og deres billedkvalitet skarpere; i skrivende stund kan et webkamera på størrelse med en golfbold levere et billede, som i det

store og hele er af samme kvalitet som et af de bedste Hi-8 kameraer, man kunne få for femten år siden. Doug Block, som både har instrueret og fotograferet DV-dokumentaren *Home Page* (1999), der følger skaberen af et skriftstolsagtigt website over et år, hævder, at DV gjorde hans film mere virkelig og mere intim. "Når man som jeg er et én-mands-filmhold, kan man komme tættere på folk. Væk er telelinsen og radio-mikrofonen, som holdt instruktøren på afstand af de folk, han filmede" (Quart, upag.).

Det kan selvfølgelig se ud til, at den observationelle effekt bliver større, jo tættere filmskaberer er på sine emner. Dokumentaristerne har kæmpet med problemet med den observationelle effekt siden genrens fødsel. Men i vore dage, hvor hele websites er viet til at transmittre anonyme skjult-kamera-optagelser, der spænder fra forholdsvis uskyldig overvågning af offentlige områder til mere skruppelløs omklædningsrum-voyeurisme, er det muligt at skabe en dokumentarfilm, hvor de medvirkende er helt uvidende om, at de bliver observeret. Det er dog stadig et åbent spørgsmål, hvorvidt apparatet, uafhængigt af det observerede øjeblik, i sig selv har en uudslettelig effekt på repræsentationen af dette. Som det er nu, gør teknologien denne påstand mindre universel.

Forbindelsen mellem virkelighedsfordringer og teknologiske fremskridt er ikke ny. Filmteknologiens udvikling beskriver en bevægelse mod stadig større bevægelighed og ubesværet betjening. Kameraerne bliver mindre og lettere, lydoptagelserne nemmere og mere sensitive, klippeudstyret simplere og mere intuitivt. Hvert større gennembrud ledsages af en påstand om, at dokumentarfilmskaberne nu er kommet tættere på den objektive virkelig-

hed. Som Paul Arthur bemærker: "teknologiske gennembrud såsom lydoptagelse eller letvægts synkronlyd-udstyret åbner for nye repræsentationelle muligheder i produktionsprocessen" (108). I denne forstand går den virkelighedsretorik, der omgiver DV, helt tilbage over cinémas vérités ofte simplistiske objektivitetsfordringer til det øjeblik, hvor Robert Flaherty tog et bærbart kamera med på optagelse i det arktiske område. Alle fremhævede, hvordan teknologien nu satte filmskaberens i stand til at opnå en intimitet med motivet, som gjorde det muligt at indfange virkeligheden.

Men selv om man kan argumentere for, at DV er mere diskret, så tilbagestår apparatets effekt på de andre områder. Et eller andet sted i processen er der en eller anden, der træffer beslutning om, hvad der skal optages, hvad der skal beholdes, og hvad der skal fremhæves; optagelserne formes af bestemte behov. Men dermed bevæger vi os igen væk fra forestillingen om, at der er et eller andet *iboende* ved apparatet, som kapper forbindelsen til virkeligheden; realisme bliver noget, der er mere beslægtet med stil. Hvis man forsøger at argumentere for, at det er muligt at opnå en 100 procent objektiv virkelighedsgengivelse, ville man gøre sig skyldig i en logisk enten/eller-fejlslutning svarende til påstanden om, at *fordi* filmen formes af instruktøren, så er der *intet* aspekt af virkeligheden, der kan komme i betragtning i filmteksten. Dokumentarister har længe arbejdet med ideen om, at der faktisk eksisterer en forbindelse mellem virkeligheden og film-artefaktet, og at denne forbindelse under visse omstændigheder kan fremhæves eller endog maksimeres. Dermed bliver det op til tilskueren at afgøre, i hvilket omfang en film er realistisk, ligesom det er op til tilskueren at

afkode plottet eller værdsætte en given indstillings visuelle appel. For filmteorien tilbagestår at finde en strategi til at gøre op med den rigide formalisme/realismedikotomi og det semiotisk/psykoanalytiske postulat om filmens og virkelighedseffektens karakter af illusion.

At teoretisere over virkeligheden. En række nyere teoretikere har argumenteret for en ny måde at betragte filmens forhold til virkeligheden på. De fleste opfatter distinktionen mellem formalisme og realisme som et skinproblem. Moderne tilskuere - sådan lyder det implicite argument - ved, at den film, de ser, er et konstrueret artefakt, der er blevet formet af en filmskaber og af den filmskabende proces. Selv når de lader sig opsluge allermost af en film, er de stadigvæk klar over, at de ikke er en *del* af filmen. De bliver ikke "suturet" ind i filmens diegese - som psykoanalytikerne ville udtrykke det med Oudart - de er simpelthen opslugt af øjeblikket, på samme måde som man kan blive opslugt af en god bog eller en stimulerende samtale. Films *mediering* eller effekt på vores perception af den repræsenterede begivenhed, bliver et spørgsmål om grader og ikke en begrundelse for at droppe enhver overvejelse over begivenheden som den faktisk fandt sted eller over vores forståelse af den medierende proces.

Filosoffen Don Ihde foreslår teleskopet som en nyttig metafor for, hvordan vi forholder os til den teknologi-medierede perception. Ved at se igennem et teleskop kan astronomen studere detaljer og begivenheder, som han ellers ingen adgang havde til; for en perceptuel betragtning er en fjern stjerne nu tæt på, synlig, næsten inden for rækkevidde. Men astronomen er bevidst om den medierende effekt og véd, at denne perception kun er mulig gjort af

teleskopet, og, hvad mere er, at der kan være iboende forhold ved teleskopets konstruktion, som har indflydelse på, hvordan stjernen fremstår. Hvis der er en anomali i linsen, bliver denne anomali en del af medieringen; Ihde omtaler dette mål for medieringen som teknologiens *transparens*. Det er så op til astronomen at afgøre præcis, hvor meget mediering hans instrument medfører. Men der vil altid være mediering, som Ihde selv bemærker, “for uanset hvor relativt transparente [teknologierne] bliver, vil de aldrig nå den fuldkomne transparens” (Ihde 59).

I bogen *Representing Reality* skriver Bill Nichols, at det er “som om noget af virkeligheden selv gennemtrænger linsen og forbliver aflejret i den fotografiske emulsion” (5). Interessant nok begrænser Nichols repræsentationsdiskussionen til filmen, idet han finder, at digital sampling og CGI (*computer-generated imagery*) gør spørgsmålet om virkelighed og repræsentation for kompliceret. Hvordan skal vi diskutere en begivenheds virkelighedsstatus, når denne begivenhed kun eksisterer som en serie tal i en computer? Men her taler vi om begivenheder, som helt igennem er skabt af den digitale teknologi. I tilfældet DV, derimod, fandt begivenhederne faktisk sted, for så vidt som en begivenhed overhovedet kan siges at finde sted. Det, der er spørgsmålet her, er, hvorvidt de kan repræsenteres på en måde, så begivenhederne fæstnes til filmbilledet. Igen drejer det sig nu om grader, hvor en given films forbindelse til den “objektive virkelighed” må vurderes på en glidende skala, men med en forståelse af at det ikke er muligt at opnå fuld objektivitet, ligesom det på den anden side er umuligt helt at undgå et vist mål af objektivitet.

I sin bog *Film and Phenomenology* fremfører filmteoretikeren Allan Casebier et

interessant synspunkt på, hvordan vi skal betragte forholdet mellem filmen og den objektive verden. I den del af bogen, der bærer den provokerende titel “Rescuing the Documentary”, kritiserer Casebier Nichols for at opretholde distinktionen mellem medieret/middelbar og ikke-medieret/umiddelbar perception. Casebier, som arbejder på grundlag af den tyske filosof Edmund Husserls (1859-1938) fænomenologi, hævder, at “spørgsmålet er ikke, hvorvidt perceptionen er umiddelbar eller middelbar, men snarere hvilken slags mediering, der er tale om” (138). For en fænomenolog finder perceptionen af en hvilken som helst begivenhed eller genstand altid sted inden for visse rammer eller *horisonter*, således at der på et givet tidspunkt aldrig vil være nogen perception der er fuldstændig:

Det ligger i perceptionens natur, at ingen genstand (uanset om man vil kalde den profilmisk eller noget andet) er af en sådan beskaffenhed, at vi kan have *fuldstændig* adgang til den. Eftersom vores adgang til en begivenhed altid er middelbar og altid ufuldstændig, kan man derfor ikke sige, at “hvad du ser er hvad der var.” Tværtimod, for som vi har set for fænomenologiens vedkommende, så involverer en almindelig filmperception altid en opfattelse af begivenhederne, fortidige såvel som nutidige, hvor perceptionen er middelbar, og genstanden fremstår for os i ufuldstændig form. (138)

Udløberne af filmens “virkelighedseffekt” er signifikante. Hvis enhver perception er middelbar, i den forstand at den finder sted under influerende variable som perspektiv, humør og tid, så indebærer dét at undersøge omstændighederne omkring én form for middelbar perception - film - ikke længere at afvise filmperceptionen over en bred kam. At gøre dét ville være at invalidere perceptionen i det hele taget. I stedet bliver medieringen én faktor blandt mange, hvilket betyder, at den ikke længe invaliderer en fordring på den filmede

begivenhed - eller det, som Casebier refererer til som referenten. Han konkluderer:

Der er ikke noget behov for at sætte spørgsmålstegn ved [dokumentar-]genrens legitimitet på grund af en påstået og misforstået ontologisk fordring på det virkelige. Den erkendte subjektivitet i såvel filmskaberens som tilskuerens aktivitet udgør ingen hindring for dokumentationen af en referent som genrens egentlige mål. At der optræder selv-refleksivitet i nogle af genrens mest kreative film, udelukker på ingen måde, at en af dokumentarfilmens primære målsætninger er at skildre en uafhængigt eksisterende referent. (147)

Ikke desto mindre er der kritikere, der har argumenteret imod Casebiers fremstilling af perceptionen i relation til den oprindelige referent, og dét af stort set de samme grunde, som fik Heidegger og andre post-Husserl'ske fænomenologer til at forkaste Husserl; hans fremstilling af perceptionen lægger sig måske for tæt op ad transcendens-begrebet og fremstår undertiden som en quasi-mystisk appel til vores evne til at se hinsides vores position i tid og rum, til essentielt at sætte os ud over hvem og hvor vi er. Denne kritik af Casebier er dog på mange måder reduktiv, og den tager ikke hensyn til Casebiers opfordring til en omdefinering af perceptionen.

Samme kritik kan i alt fald ikke rettes mod teoretikeren Stephen Princes begreb *perceptuel realisme*, som går ud på, at målestokken for realisme skal være korrespondens og ikke indeksikalitet. I essayet "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory" udvikler Prince dette synspunkt som en reaktion på, at, bl.a., Bill Nichols ikke har beskæftiget sig med tilstedeværelsen af computergenererede billeder i film og deres relation til spørgsmålet om virkelighedsrepræsentationen. Prince gennemgår den digitale billedbehandlings betydning for film. Han opererer med to kategorier. For det første

er der blevet mulighed for at slette uønskede detaljer, såkaldt *digital image processing*, som da billedet af et jettfly blev fjernet fra optagelserne til filmen *True Lies* (1994). Dernæst er der åbnet mulighed for at skabe helt nye billeder, som ikke eksisterer uden for computeren, såkaldt *computer-generated imagery* eller CGI, som når titelpersonen i *Forrest Gump* har en snak med John F. Kennedy, eller når dinosaurer følger efter nogle børn gennem et køkken i *Jurassic Park* (1993). Princes ræsonnement er særlig nyttigt i debatten om, hvordan digitalt bearbejdede eller skabte billeder forholder sig til realismen eller virkeligheden, men det er i høj grad også brugbart i forhold til film generelt, fordi det sætter sig ud over de fasttømrede distinktioner mellem formalisme og realisme. Samtidig løser det mange af de problemer, der blev bragt på banen af den semiotiske/psykoanalytiske "virkeligheds-effekt"-model.

Udtrykket 'indeksikalitet' stammer fra teoretikeren Charles S. Peirce og refererer til forestillingen om, at filmen og fotografiet er "kausalt eller eksistentielt forbundet til deres referenter" (Prince, 28) i et én-til-én forhold. Prince ser elementer af indeksikalitetstænkning hos Roland Barthes, André Bazin, Siegfried Kracauer, Stanley Cavell og andre klassiske filmteoretikere, som alle i større eller mindre grad beskriver filmen som på en eller anden måde forbundet til den objektive verden og diskuterer fotografiets evne til at fastholde et øjeblik uden menneskets mellemkomst. Det klassiske alternativ til denne model, formalisternes, fokuserer på filmens evne til at omorganisere, genskabe eller skabe en helt ny virkelighed. Der kan være mange grunde til at kritisere det klassiske realistiske standpunkt for at være alt for simplistisk - af præcis de grunde, som for-

malisterne, semiotikerne og psykoanalytikerne anfører. Men, som Prince fremhæver, så er der kun tyngde i kritikken mod realismen, hvis måleenheden er indeksikaliteten. Som alternativ foreslår Prince en perceptuel realisme baseret på ligheden mellem det vi kan se på billedet og den fysiske verden, der omgiver os. "I stedet for at spørge, om en film er realistisk eller formalistisk, kan vi spørge til de typer bånd, der forbinder en given films repræsenterede fikcionaliserede virkelighed med de visuelle og sociale koordinater for vores egen tredimensionale verden, og denne fremgangsmåde kan følges såvel over for "realistiske" film som over for "fantasy" film" (32). Spørgsmålet bliver da ikke, hvorvidt billedet er forbundet med virkeligheden, men simpelthen om det ser virkeligt ud. Som Prince konkluderer: "Det er ikke sådan, at filmen *enten* registrerer verden indeksikalisk *eller* forvandler den stilistisk" (Prince, 35, mine fremhævelser). Det er præcis denne form for "enten/eller"-argumentation, der bliver ved med at plage de teoretiske diskussioner om dokumentarfilm og om film i det hele taget. Men som både Casebier og Prince demonstrerer, er det helt unødvendigt at skelne på den måde. Realisme kan måles i grader.

Med dens snak om intimitet, virkelighed og objektivitet inviterer den retorik, der omgiver DV dokumentaren, teoretikerne til at tage realismedebatten op igen og sætte spørgsmålstejn ved sejlivede forestillinger om forbindelsen mellem den oprindelige referent og den filmiske repræsentation. Derved åbnes der også op for en fornyet diskussion af forhold som apparat, tilskuerrolle og perception. Bill Winstons påstand om, at dokumentarfilm er konstruerede artefakter, og Allan Rosenthals opsummering af genrens til-

trækningskraft - nemlig dokumentarfilmens særlige sandhedsstatus - behøver ikke at være uforenelige definitioner. Snarere opstår der en tredje mulighed, hvor tilskueren får fuld credit for sine evner til at vurdere forbindelsen mellem det filmiske artefakt og virkeligheden, og hvor realisme bliver en kvalitativ evaluering uden indbyggede pejlemærker. Efter således at have stedt en flere tiår gammel debat til hvile har filmteorien måske langt om længe fundet en balance.

Oversat af Eva Jørholt

Litteratur

- Andrew, J. Dudley. *The Major Film Theories*. New York: Oxford University Press, 1976.
- Arthur, Paul. "Jargons of Authenticity (Three American Moments)." *Theorizing Documentary*. Michael Renov, ed. New York: Routledge Press, 1993. 108-134.
- Balázs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Trans. Edith Bone. London: Dobson, 1952.
- Barthes, Roland. "The Reality Effect." *The Rustle of Language*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986. 141-148.
- Baudry, Jean-Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." Ed. Philip Rosen. *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986. 286-298.
- . "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema." Ed. Philip Rosen. *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986. 299-318.
- Bazin, André. *What Is Cinema? Vol. 1 & 2*. Translated and selected by Hugh Gray. Berkeley, CA: University of California Press, 1967-1971.
- Bordwell, David. "A Case for Cognitivism." *Iris*. 9 (1989): 11-40.
- . *On the History of Film Style*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.
- Bordwell, David, and Noël Carroll. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996.
- Casebier, Allan. *Film and Phenomenology*. New York: Cambridge University Press, 1991.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed*. New York: Viking Press, 1971.
- Eisenstein, Sergei M. *Film Essays and a Lecture*. Edited and translated by Jay Leyda. Foreword by Grigori Kozintsev. New York: Praeger, 1970.

- . *Film Form: Essays in Film Theory*. Edited and translated by Jay Leyda. New York: Harcourt Brace & Co., 1949.
- Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Ihde, Don. "The Technological Embodiment of Media." *Communication Philosophy and the Technological Age*. Ed. Michael Hyde. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1982. 55-72.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.
- Kuehl, Jerry. "Truth Claims." *New Challenges for Documentarity*. Los Angeles: University of California Press, 1988. 103-109.
- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.
- . *Language and Cinema*. Trans. Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton, 1974.
- . "The Imaginary Signifier." Trans. Ben Brewster. *Screen* 16:2 (1975): 14-76.
- Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Vol. 1 & 2. Paris: Editions Universitaires, 1963-1965.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Narrative, Apparatus, Ideology*. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, 1986.
- Nichols, Bill. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1981.
- . *Representing Reality*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991.
- Oudart, Jean-Pierre. "La Suture." *Cahiers du cinéma*. 211 (April 1969): 36-39; and 212 (May 1969): 50-55.
- Prince, Stephen. "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory." *Film Quarterly*. 49:3 (1996): 27-37.
- Quart, Alissa. "Film: Fast, Cheap, and Out of Control – But It Sells; Degraded Images and Trashy, On Camera Kookiness by Real People are the Signs of a New Breed of American Documentary." *The Independent* (London). 30 July 1999, Features: 13.
- Renov, Michael. "Introduction: The Truth About Non-Fiction." *Theorizing Documentary*. Ed. Michael Renov. New York: Routledge Press, 1993. 1-11.
- Rosen, Philip. "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts." *Theorizing Documentary*. Michael Renov, ed. New York: Routledge Press, 1993. 58-89.
- Rosenthal, Allan, ed. *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988.
- Rotha, Paul. *Documentary Film*. London: Faber and Faber Limited, 1936.
- Ruby, Jay. "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film." *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988. 64-77.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Willemen, Paul. "Voyeurism, The Look, and Dwoskin." *Narrative, Apparatus, Ideology*. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, 1986.
- Winston, Bill. "Documentary: I Think We Are In Trouble." *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988. 21-34.