



*Manden med kameraet (Chelovek s kino-apparatom, 1929, instr. Dziga Vertov).*

## Adskilte verdener?

### Nogle kernepunkter i diskussionen om fiktion, fakta og dokumentarisme

*Af Paul Ward*

Forholdet mellem kategorierne fiktion, fakta og dokumentar – og overlappene imellem dem – er lige så kompliceret, som det er interessant. Der er f.eks. dem, der mener, at enhver brug af fortælling eller dramatisering indebærer en form for fiktionisering, som i praksis indebærer, at filmen ikke kan have status af dokumentar.

En rigtigt god historie er sjældent 100 procent sand.  
(Samuel Johnson)

Men at fortælle eller at anvende visse angiveligt 'fiktionelle' teknikker (såsom rekonstruktion) ligger på ingen måde uden for dokumentaristens virkefelt.

I rekonstruerede scener optræder skuespillere som virkelige mennesker, men inden for rammerne af dokumentarfilmen kan man også finde virkelige mennesker/

ikke-skuespillere, der 'spiller sig selv' på forskellige måder. Disse former for optræden er i åbenlys modstrid med 'traditionel' (nogle ville sige håbløst forældet) 'dokumentariskhed', men de afspejler den hybriditet og ubestemthed, der kendetegner især en stor del af nutidens dokumentariske produktion (jf. Nichols 1994).

Jeg vil illustrere det komplekse forhold mellem fakta og fiktion ved en diskussion af de film, der er lavet om Aileen Wuornos – seriemorderen, der blev dømt til døden i 1992 og henrettet ti år efter. Nick Broomfield har lavet to dokumentarfilm om hende og de særprægede personer, der omgav hende i hendes sidste år, men i stedet for blot at analysere disse to film vil jeg undersøge, hvordan de forholder sig til andre, dramatiserede/fiktionaliserede versioner af Wuornos-historien. Snarere end at se dokumentarfilmene som den mest 'autentiske' og 'sandfærdige' version af, "hvad der faktisk skete", åbnes feltet op, så det komplekse betydningsvæv, som Wuornos-filmene tilsammen skaber, kan bidrage til en samlet forståelse af, hvordan vi opfatter historien.

**Æstetik og virkelighed.** Den centrale spænding, der ligger til grund for alle diskussioner om dokumentarfilm, er forholdet mellem virkelighed og kunstgreb. John Griersons berømte diktum, "den kreative bearbejdning af virkeligheden" – der er blevet citeret, fejlciteret og omformuleret mange gange i årenes løb – var en af de første sammenfatninger af denne spænding. John Corner refererer til dokumentarfilmen som en "optagekunst" (1996), mens Brian Winston taler om, at dokumentarfilmen "gør krav på virkeligheden" (1995). I alle disse forsøg på at begribe, hvad dokumentarfilm er, går det samme dilemma igen: Hvad skal vi stille

op med, og hvordan skal vi forstå noget, som tydeligvis forsøger at repræsentere *virkeligheden* (eller en del af virkeligheden) ved hjælp af specifikke *æstetiske* greb? At dette overhovedet ses som et problem – af dokumentarfilmskabere såvel som og især af dokumentarfilmteoretikere – bunder i en forestilling om, at æstetikken på en eller anden måde *fordrejer* eller *ændrer på* den virkelighed, der repræsenteres. Denne forestilling har gjort sit til at vanskeliggøre vores forståelse af dokumentarfilm.

Så hvad er en dokumentarfilm? Et godt udgangspunkt for at kunne besvare det spørgsmål er at undersøge forholdet mellem kategorierne 'fakta', 'dokumentar' og 'fiktion'. Fakta og dokumentar er intimt forbundne – i en grad, så ordene undertiden bruges i flæng. I modsætning til 'fiktion', hvor steder og personer kan være frit opdigtede, fremstiller en faktafilm eller et faktaprogram mennesker og begivenheder, som eksisterer (eller angiveligt eksisterer) i den virkelige verden. Det virker jo ret lige til – fiktion er 'opdigtet', fakta er 'virkeligt' – og alligevel er der utallige nuancer og mellempositioner, der gør tingene væsentligt mere komplekse.

Alle dokumentarfilm er faktuelle, men ikke alle faktafilm er dokumentariske. Og endnu mere kompliceret bliver det, når film, som folk er enige om at kalde dokumentarfilm, bruger teknikker og konventioner, som normalt forbindes med narrative *fiktions*film. Som vi skal se, er der ikke noget iboende 'fiktionelt' ved narrative strukturer eller de måder, man klipper på, når man fortæller historier. Den afgørende forskel ligger hverken i form eller stil, men i hensigt og kontekst. Som *mockumentary*-genren demonstrerer, kan 100 procent opdigtede fiktionsfilm mime visse dokumentargenrens tekstur og fremstillingsform. Tilsvarende er der



dokumentarfilm, som anvender dramatisk struktur, rekonstruktioner o.l. for at forøge deres effekt. Ligesom der er fiktionsfilm, som for at skabe en følelse af autenticitet bruger en bestemt optagestil og dialog, der konnoterer 'dokumentariskhed'.

Og endelig har vi dokudramaer og dramadokumentarer (og alle afledte varianter – som f.eks. 'dramatiseret dokumentarfilm', 'dramatisk rekonstruktion', 'dokumentarisk drama', 'dokumentardrama', 'dokudrama', 'faktion', 'fact-baseret drama'). Betegnelserne bruges ofte i flæng – f.eks. ser man ikke sjældent den samme film eller det samme program omtalt både som en 'dramadokumentar' og som et 'dokumentarisk drama', som om der ikke var nogen forskel på de to. De kan da også overlape betydeligt, men som bl.a. Derek Paget fremhæver, så er den mest udbredte måde at forstå dem på "at lægge vægten på det andet ord i sammenstillingerne. Så på samme måde som 'dramatisk' i vendingen 'dramatisk dokumentar' optræder som et adjektiv, der lægger sig til substantivet 'dokumentar', så er 'dramadokumentar' en dokumentar, der behandler sit stof dramatisk" (Paget 1998: 93). Tilsvarende, men omvendt, er et dokudrama altså et drama, der bygger på dokumentarisk materiale. Paget tilføjer dog, at sammenstillingerne af begreberne 'drama' og 'dokumentar' i praksis ofte påberåber sig en balance, hvor begge dele kan være ligeværdigt til stede (ibid.).

**Iscenesættelse eller ej?** På sit mest grundlæggende niveau kan en faktafilm blot være en simpel optagelse af en begivenhed. Lumière-brødrenes tidlige *aktualitetsfilm* – tog, der ankommer; arbejdere, der forlader fabrikken – er selvfølgelig faktuelle. Abraham Zapruders berømte amatøroptagelse af mordet på JFK er faktuel. George Hollidays videooptagelser af overgrebet på



Framegrab fra Abraham Zapruders berømte optagelse af mordet på John F. Kennedy.

Rodney King er faktuelle. Disse film har en klar indeksikalsk<sup>1</sup> forbindelse til den profilmiske verden – en verden, som er der, uanset om kameraet filmer den eller ej – og tilsyneladende 'viser' eller 'optager' filmene bare begivenhederne, som de udspiller sig. En af grundene til, at Zapruder- og Holliday-filmene fik så stor gennemslagskraft, er netop, at de, tilsyneladende uforvarende, har fanget betydningsfulde begivenheder. Deres status udspringer af det forhold, at de ikke er 'iscenesat'. Lumière-filmene er i den henseende lidt anderledes, idet de faktisk vidner om en vis iscenesættelse. Når arbejderne forlader fabrikken, fornemmer vi, at de måske blot 'opfører' denne scene til glæde for kameraet. Men betyder det noget?

Spørgsmålet om, hvorvidt man kan 'iscenesætte' noget for så at filme det, *som om* det af egen drift skete dér og da foran kameraet – dvs. om man kan præsentere det iscenesatte som om det ikke var iscenesat – er et af dokumentarismens store blindspor. Det er tilsyneladende en udbredt opfattelse, at den dokumentariske status invalideres, hvis der er foregået nogen form for iscenesættelse.



Den klassiske dokumentarismes *grand old man*, John Grierson, havde imidlertid ingen problemer med at bruge 'dramatiske' virkemidler i en 'dokumentarisk' kontekst. Tværtimod var det tilførelsen af 'drama', dvs. et underliggende dramatisk organiseringsprincip, der i Griersons øjne adskilte de egentlige dokumentarfilm fra det, som han betragtede som 'laverestående kategorier' af faktafilm, f.eks. nyheds- eller undervisningsfilm (Grierson 1966: 145). Selv om disse også tog afsæt i 'naturligt materiale', manglede de den *organisering*, der definerede dokumentarfilmen. Som Grierson siger om de såkaldte 'undervisningsfilm':

De dramatiserer ikke, end ikke en enkelt episode i filmen dramatiserer de: de beskriver og kan måske også udstille, men i æstetisk forstand afslører de kun sjældent. Heri ligger deres formelle begrænsning, og det er usandsynligt, at de vil kunne yde noget nævneværdigt bidrag til den rigere dokumentariske kunst. (Ibid.: 146)

Det skel, Grierson her opstiller, går stadig igen i forskellen mellem 'egentlig dokumentarisme' og 'undersøgende journalistik', som i dag næsten udelukkende er tv's domæne. Så snart man bevæger sig op fra 'de laverestående kategorier', går man ifølge Grierson "fra rene (eller kulørte) beskrivel-

ser af naturligt materiale til arrangementer, omarrangementer og kreativ bearbejdning af samme" (ibid.). Her har vi næsten det nu berømte diktum "den kreative bearbejdning af virkeligheden".<sup>2</sup> Men det, som det er vigtigt at holde fast i, er, at Grierson ikke har nogen som helst betænkeligheder ved at bearbejde materialet kreativt – det er for ham netop dét, der definerer og udmærker den egentlige dokumentarfilm.

Og ser man på de dokumentarfilm, der blev lavet under Griersons lederskab i 1930'ernes England, benytter de en lang række af de teknikker, der forbindes med rekonstruktion (Winston 1995: 120-3), og det var almindeligt accepteret, at man i dokumentarfilmen kunne anvende 'skøn-somme' eller 'oprigtige og forsvarlige' rekonstruktioner. Faktisk var det lidt af en nødvendighed, bl.a. fordi det på det tidspunkt ikke var muligt at filme on location med direkte lyd (hvilket senere blev selve grundlaget for Direct Cinema-tilgangen). Ofte måtte filmskaberne gribe til intervention og iscenesættelse af materiale, som var almindeligt i virkeligheden – det var simpelthen deres eneste mulighed for at fremstille visse ting på lærredet. Så det, der i dag ville blive præsenteret som en 'videodagbog' eller en 'dokusop' – med location-optagelser og synkron lyd – blev på Griersons tid vanemæssigt fremstillet ved hjælp af modeller og rekonstruktioner. Harry Watt og Basil Wrights *Night Mail* (1936) er et berømt eksempel – her rekonstruerede man simpelthen togets sorteringsvogn. Tilsvarende bliver historien i *A Job in a Million* (Evelyn Cherry, 1937) fortalt i en ganske opstyltet og kunstigt spillet form, som tydeligvis skal repræsentere den 'typiske' unge mands søgen efter arbejde.

I det hele taget kan der være gode grunde til at benytte 'dramatiserede' former (rekonstruktioner o.l.) i situationer,

*Night Mail* (1936, instr. Harry Watt og Basil Wright).





hvor der ikke findes 'direkte' optagelser af begivenhederne, som man kan bruge. Det gælder ikke mindst historiske emner, hvor der af naturlige årsager ikke var nogen kameraer til at forevige begivenhederne. Eller der kan være forhold som anonymitet eller adgangsproblemer, der gør, at rekonstruktion er den eneste mulighed.

For 1960'ernes enormt indflydelsesrige amerikanske Direct Cinema-folk var det imidlertid en 'grundregel' aldrig at iscenesætte noget foran kameraet. Det var deres overbevisning, at sandheden kun kunne repræsenteres, hvis begivenhederne blev fanget i deres naturlige forløb, som tingene ville være foregået, hvis kamera og filmhold ikke havde været til stede. Denne overbevisning skulle siden få karakter af en lige så generel som ortodoks holdning, der stadig er fremherskende: nemlig, at dokumentarfilm ikke alene skal bestå af 'naturligt materiale', men at dette tillige skal fremstå for tilskuerne så objektivt, transparent og 'ubearbejdet' som muligt.

Iscenesættelse er imidlertid en helt uundgåelig del af den proces, det er at lave film – lige så uundgåelig som at rette kameraet mod noget, at klippe eller anvende lyd.<sup>3</sup> Det er således ikke iscenesættelse (eller dramatisk (re)konstruktion) *i sig selv*, der er problemet, men vores holdninger til det. I kølvandet på Direct Cinema er disse holdninger ofte baseret på en uholdbar essentialistisk og uforanderlig opfattelse af, hvad dokumentarfilm 'er'. Men det eneste uforanderlige ved dokumentarfilm er, at det er film, der fremsætter påstande eller hævder at tale sandt om den virkelige verden eller om virkelige mennesker i denne verden; *hvordan* de gør det, forandrer sig til stadighed.

I den forstand kan så forskellige film og tv-programmer som Dziga Vertovs *Manden med kameraet* (*Chelovek s kino-appa-*



*The War Game* (1965, *Krigsspillet*, instr. Peter Watkins).

*ratom*, 1929), *Coalface* (Alberto Cavalcanti, 1935), *The War Game* (Peter Watkins, 1965), *Salesman* (Albert & David Maysles og Charlotte Zwerin, 1969), *Sans soleil* (Chris Marker, 1982), *The Battle of Orgreave* (Mike Figgis, 2001) og *Animated Minds* (Andy Glynne, 2003) alle anses for dokumentarfilm. De anvender meget forskellige teknikker og stilarter, og de skildrer meget forskellige aspekter af verden. Selv *The War Game*, der fremstiller en mulig *fremtidig* verden, har en tydelig dokumentarisk hensigt (ligesom Watkins' *Culloden* (1964), der rekonstruerede en historisk fortid). *Animated Minds*-filmene anvender animation og har derfor ikke nogen indeksikalsk visuel forbindelse til den virkelighed, de fremstiller. Men teknikkerne bruges med den hensigt at sige noget om en faktisk eksisterende person, og derfor er også de en slags 'dokumentarfilm'.

**Et teoretisk paradoks.** Problemet var – og er stadig – det paradoks, der ligger i at forene to tilsyneladende diametralt modsatte tendenser: på den ene side bestræbelsen på at fange det naturlige materiale, og på den anden side den kreative bearbejdning eller



fortolkning af dette materiale. Holdningen synes at være, at en egentlig dokumentarfilm søger at gengive virkeligheden rent, præcist og objektivt, og at enhver 'kreativ bearbejdning' uvægerligt må komme på tværs af dette projekt. Som Brian Winston formulerer det: "Forestillingen om, at der er noget tilbage af 'virkeligheden' efter den 'kreative behandling', er i bedste fald naiv og i værste fald et udtryk for uærlighed." (Winston 1995: 11). Med en sådan tilgang bliver enhver form for dokumentarisk virksomhed praktisk talt umulig – som Stella Bruzzi har gjort opmærksom på.

Ifølge Bruzzi er megen dokumentar-kritik og -teori tilsyneladende baseret på den "simple, men fejlagtige" påstand, at "i samme øjeblik, som et individ blander sig i repræsentationen af virkeligheden, er denne virkeligheds integritet tabt for altid." (Bruzzi 2000: 4). Selvfølgelig er der mange forhold, der kalder på en mere indgående diskussion – f.eks. karakteren og omfanget af brugen af rekonstruktioner; de forskellige former for intervention eller 'bearbejdning', som forskellige filmskabere anvender; brugen af virkelige personer i (semi-) dramatiserede situationer osv. – men vi er nødt til først at være enige om, at det er muligt for en dokumentarfilm at være *både* optagelse og bearbejdning af virkelighedsstof. Bruzzi synes derfor at have ret, når hun bemærker, at dokumentarisme, om noget, er en "stadig forhandling mellem den virkelige begivenhed og fremstillingen af den [...] de to forbliver distinkte, men interagerer" (ibid.: 9). Som ordet 'forhandling' antyder, spiller såvel dokumentaristerne som tilskuerne en afgørende rolle i denne forståelsesproces, så de diskurser, der omgiver dokumentarismen – de forskellige måder, hvorpå dokumentarfilm forstås og kategoriseres – er også af afgørende betydning.

I stedet for at betragte dokumentarisme – i generel forstand – som en nødvendigvis mislykket bestræbelse på at gengive en erfaring eller visse situationer *direkte*, bør vi derfor anerkende, at de æstetiske valg, der foretages, blot er formale og ingen indflydelse har på, hvorvidt noget er en 'dokumentarfilm' eller ej. Det, der gør en dokumentarfilm til dokumentarfilm, er noget andet – noget, som befinder sig i det komplekse krydsfelt mellem tekst, kontekst, filmskaber og tilskuer. I en kritik af, hvad han ser som visse kritikere og teoretikeres misforståede fokus på en formbaseret skelnen mellem fiktion og fakta, skriver Noël Carroll:

Distinktionen mellem fakta- og fiktionsfilm kan ikke basere sig på teknisk-formale forskelle, for på det teknisk-formale område kan fiktions- og faktafilmskabere imitere hinanden – hvilket de da også gør i stort omfang ... Skellet mellem fakta og fiktion kollapser derfor ikke, blot fordi man ser stilistiske fællestræk, for distinktionen var i udgangspunktet aldrig baseret på tekniske eller formale forskelle. (Carroll 1996: 286-7)

Man kan med andre ord ikke henvise til såkaldte 'fiktions'-teknikker (f.eks. narrativ udvikling, krydsklipping) i en dokumentarfilm og hævde, at disse teknikker i sig selv underminerer filmens dokumentariske status. Tilsvarende bliver en fiktionsfilm ikke til noget andet end en fiktionsfilm, fordi den f.eks. anvender håndholdt kamera eller visse typer overlagt fortællerstemme. Dét er ikke ensbetydende med, at det ikke er både fascinerende og nyttigt at beskæftige sig med, hvordan specifikke konventioner er blevet brugt og misbrugt, eller, at man skal afstå fra at undersøge baggrunden for, at visse konventioner i tidens løb er blevet associeret med visse typer film (og mulighedsniveauer for at fremsætte meningsfulde ytringer om den virkelige verden). Men det kan ikke siges



ofte nok, at de konventioner og teknikker, der bruges i en film, intet har med filmens virkelighedsstatus at gøre. I så fald måtte BBC-serien *The Office* (2001-3) rubriceres som dokumentarfilm, og Errol Morris' *The Thin Blue Line* (1988, *Den uskyldige morder*) ville være en fiktionsfilm. Det er tydeligvis ikke tilfældet, så deres status som hhv. fiktion og dokumentar må bero på noget andet.

**Brødrister eller våben?** Ifølge Carl Plantinga (1997) er dokumentarfilm et "åbent koncept" med "flydende grænser". For Plantinga er der ikke nogen "nødvendig realisme eller lighed mellem faktaværket og virkeligheden" (Plantinga 1997: 18). I stedet baserer vores skelnen mellem fakta og fiktion sig dels på det, Noël Carroll har kaldt 'indeksering' – dvs. at filmen typisk er rubriceret som enten fakta eller fiktion, allerede før vi ser den – dels på tilskuerens respons, dvs. kontekstuelle faktorer. Ifølge Plantinga behøver et faktaværk med andre ord ikke at imitere virkeligheden slavisk, for at tilskueren skal 'forstå' det som fakta – værket kan f.eks. være 'stiliseret' på den ene eller den anden måde.

Dette er tydeligvis et meget komplekst felt, og specifikke typer af film og tv-programmer leger med vilje med denne indeksering. F.eks. tager de forskellige former for *mockumentary*, parodier o.l. udgangspunkt i diskursens konventioner og spiller på tilskuernes bekendthed med disse. *This is Spinal Tap* (1984, *On the Rocks*, instr. Rob Reiner) og *The Office*-serien opnår således deres komiske effekt i kraft af, at vi genkender specifikke dokumentariske konventioner. Dette 'genkendelses'-fænomen er særlig vigtigt i forhold til den dokumentariske kanon og de værker, der betragtes som afvigende i forhold til normen for dokumentarfilm. Faktisk bidrager 'afvigelse'erne



*The Office* (BBC, 2001-3).

netop til at holde formen i live og udvikle den, men det er et krav, at både filmskabere og tilskuere genkender den på en meget specifik måde.

I den sammenhæng er vi nødt til at tænke på klassificering og kategorisering som *materielle* praksisser – dvs. praksisser, som har faktiske konsekvenser i den virkelige verden – for det er her, normer, standarder, konventioner og afvigelser forstås (som regel *implicit*). Netop fordi dokumentarfilmen er et såkaldt 'åbent koncept', har vi brug for en *fleksibel* forståelse af, hvad det er, der binder meget forskellige værker sammen under denne betegnelse. Men det er væsentligt at slå fast, at det er i vores *forhandling* af, hvorvidt ting 'passer' eller ikke 'passer' ind i vores kategorier, at vi konstant tvinges til at revurdere såvel tingene som kategorierne. For eksempel er det meget almindeligt, at nogle mennesker føler sig utrygge ved eller direkte forkaster nye tiltag, der afviger fra det, de kender. Tænk blot på reality tv og dokusoap-genren, der anklages for at trække det dokumentariske ideal i sølet og gå for langt i deres jagt på farverige deltagere og (ikke mindst) høje seertal. Det kan alt sammen meget vel være



sandt i nogle tilfælde (men er det ikke nødvendigvis over en bred kam), men det kommer for så vidt ikke sagen ved. Det vigtigste ved den slags nye tiltag er, at de tvinger os til at revurdere vores indgroede forestillinger om, hvad 'dokumentarisme' er, og hvor den er på vej hen.

At affærdige et program som *Big Brother* som 'ikke-dokumentarisk' forekommer for let: det kan i givet fald højst tages som et udtryk for, at *Big Brother* ikke lever op til kritikerens *egen idé* om dokumentarfilm (oftest bruges enten den Grierson'ske informative/oplysende model eller den observerende Direct Cinema-form som en slags målestok). Det kan godt være, at der i *Big Brother* er personer, der spiller op til kameraerne, optræder, foregiver at være noget andet, end de er – men det er der også i mange andre dokumentarfilm. Det er meget mere interessant at diskutere årsagerne til, at der er nogle, der mener, at visse film og programmer er 'ikke-dokumentariske' (eller ikke er 'egentlige dokumentarfilm'), end det er at opstille rigide, essentialistiske definitioner af, hvad dokumentarisme er.

Kategorier og de normer, der forbindes med dem, er sociale konstruktioner og derfor kun meningsfulde, hvis der kan opnås bred *enighed* om dem. Som Plantinga understreger, bliver ting ofte "navngivet på grundlag af deres konventionelle funktioner, og en ukonventionel brug af en genstand indebærer ikke, at vi må give den et nyt navn" (Plantinga 1997: 19-20). Som eksempel bruger han en brødrister, som man f.eks. kan bruge som våben mod en indbrudstyv, men trods denne ukonventionelle anvendelse vil man stadig omtale apparatet som en brødrister. Tilsvarende er det fuldt muligt at se en fiktionsfilm på en faktisk måde – dvs. at uddrage viden om den 'virkelige verden' fra den. Det kunne f.eks. være, hvis man så *The Matrix* (Andy

og Larry Wachowski, 1999) med det formål at kortlægge Keanu Reeves' karriere som skuespiller, eller hvis man ville studere filmens brug af bestemte special effects. I så fald ser man (fiktions)filmen som et artefakt i den virkelige verden, den forstås faktisk. Men der er, som Plantinga understreger, forskel på denne specifikke *brug* af en film og så de egenskaber, der kendetegner fakta. Man kan se en fiktionsfilm på denne måde med et specielt formål, men den almindelige (eller konventionelle) brug og forståelse af filmen er noget helt andet. Enkeltstående (mis)forståelser adskiller sig fra socialt vedtagne brug, og det er denne sidste kategori, der er afgørende, når vi skal definere noget som 'dokumentar' eller 'fakta'. Hvis vi opfatter *The Matrix* som fakta, har vi således misforstået filmens status.

Såvel dokusoopen som mockumentary'en og video-dagbogen er dokumentariske former, der låner fra og bøjer reglerne for specifikke sæt af konventioner. Da de kom frem, fremstod de som formmæssige innovationer – eller som 'marginale' i forhold til, hvad man dengang opfattede som dokumentarismens 'mainstream'. Efterhånden har de imidlertid bevæget sig længere ind imod centrum, således at dokusoap-formatet f.eks. nu betragtes som en ortodoks del af tv-fladen. Forholdet mellem det, der opfattes som hhv. centrum og margin, er dynamisk.

Tilskuerens rolle er i den sammenhæng helt central. Tilskueren afkoder, fortolker og kategoriserer de forskellige typer af dokumentarisme. Ikke mindst nu, hvor formen hybridiseres mere og mere – i en sådan grad, at ordet 'dokumentarisme' under alle omstændigheder kan hævdes at have mistet meget af sin forklaringskraft – er publikums fortolkningsaktivitet altafgørende. Men der er grænser for tilskuerens (uundgåeligt) subjektive fortolkning. Såle-



des kan den enkelte tilskuer f.eks. ikke selv afgøre, om det, han/hun ser, er fakta eller fiktion; det er noget, der forhandles *socialt*. Og med de aktuelle hybridformer ser det ud til, at vi nu mere end nogensinde før bliver bedt om at afgøre den ontologiske status af det, vi ser – dvs. spørge os selv, “er dette en dokumentarfilm?”

Dai Vaughan taler om tilskuerens ”dokumentariske respons” i forhold til visse værker; i den sammenhæng betegner ordet ‘dokumentar’ ikke “en stil, en metode, eller en filmgenre, men en respons-modus i forhold til det filmiske materiale” (Vaughan 1999: 58). Kort sagt vil tilskueren opfatte det dokumentariske materiale på en måde, der anerkender dets forbindelse til virkeligheden. Den dokumentariske respons er ikke ensbetydende med, at publikum vil opfatte det, de ser, som et direkte aftryk af virkeligheden, men de vil erkende og forstå, at den pågældende film eller tv-program forsøger at sige noget om den virkelige verden. Derfor kan også animerede dokumentarfilm og dramatiserede rekonstruktioner udløse en legitim dokumentarisk respons hos tilskueren. Målt med indeksikalske alen er den slags film problematiske, men de får dokumentarisk status netop i kraft af deres bestræbelser på at vække en dokumentarisk respons hos publikum.

**Aileen Wuornos x 4.** Når man interesserer sig for forholdet mellem fakta og fiktion, er det interessant at undersøge forskellige måder at fortælle den ‘samme’ virkelige historie på. Jeg vil derfor sammenholde britiske Nick Broomfields to dokumentarfilm *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (1992) og *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* (2000) med de dramatiserede versioner af historien, som man finder i spillefilmene *Overkill: The Aileen Wuornos*

*Story* (Peter Levin, 1992) og *Monster* (Patty Jenkins, 2003).

Aileen Wuornos var forsidestof både i 1991-92, hvor hun blev anholdt og dømt til døden for mord på syv mænd, og i 2002, hvor hun blev henrettet. Aileen, der var prostitueret, tilstod at have dræbt de syv mænd, men hævdede (i alt fald et langt stykke ad vejen), at det var sket i selvforsvar. Det, der imidlertid gjorde historien særlig pikant, var ikke alene, at Aileen var lesbisk, men også den tvivlsomme støtte, hun fik fra sine nærmeste. Hendes *girlfriend*, Tyria Moore, der selv gik fri, hjalp politiet med at skaffe bevismateriale mod Aileen; og i stedet for at forsvare hende overtalte hendes advokat, en overvintret hippie ved navn Steve Glazer, hende til at tilstå. Muligvis fordi både han og Aileens adoptivmor – Arlene Pralle, en genfødt kristen – så lukrative perspektiver i at kunne sælge historien om ‘Amerikas første kvindelige seriemorder’ til medierne.

Det, der gør Wuornos-sagen til sådan et interessant felt, er, at der findes et antal forskellige versioner af historien, fortalt fra forskellige perspektiver, og en sammenligning kan derfor anskueliggøre nogle af forskellene mellem de modaliteter, der kendetegner hhv. ‘dokumentar’ og ‘drama’.

*Monster* bygger på den faktiske Wuornos-historie, men det er bemærkelsesværdigt, at filmen i slutteksterne selv gør opmærksom på sin fiktions-status med følgende bemærkning:

Denne film er inspireret af virkelige begivenheder i Aileen Wuornos’ liv, men mange af karaktererne er sammenbragt af flere forskellige personer eller frit opfundne, og en række af de hændelser, der skildres i filmen, er fiktive. Bortset fra Aileen Wuornos er enhver lighed med levende eller afdøde personer utilsigtet og rent tilfældig.

På ét plan er *Monster* en fiktonaliseret





Charlize Theron i den Oscar-belønnede rolle som Aileen Wuornos i *Monster* (instr. Patty Jenkins, 2003).

fremstilling af (en del af) beretningen om Aileen Wuornos. Men der er næppe nogen af dem, som kender bare lidt til, hvad der faktisk skete, der vil opfatte karakteren Selby (spillet af Christina Ricci) som nogen anden end virkelighedens Tyria Moore. Selv om man har blandet visse karaktertræk og også inkluderet nogle fiktive begivenheder, er der en uudgæelig virkelighedsrest. Trods filmens dramatiske form refererer den stadig til en virkelighed. Jeg vil selvfølgelig ikke dermed sige, at *Monster* er en 'dokumentarfilm', men i et tilfælde som dette, hvor selve 'emnet' i høj grad er modstridende versioner af sandheden, er det vanskeligt at skille de forskellige måder at fortælle denne historie på ud fra hinanden.

'Hele historien' om Wuornos-sagen vil måske aldrig blive fortalt i sin fulde udstrækning, men den ligger et eller andet sted i 'interteksten' af retsudskrifter, dokumentarfilm, dramatiserede film, nyhedsudsendelser osv., snarere end i én definitiv fortælling af historien.

**Overbevisende praksis.** Ifølge Jerry Kuehl kan drama-dokumentarer aldrig gøre krav på nogen form for sandhed. Hans

synspunkt synes at basere sig på en klar og tydelig modal afgrænsning: på den ene side har vi 'konventionelle dokumentarfilm', på den anden side drama-dokumentarer, som er indiskutabelt 'fiktionalle', fordi de anvender bestemte dramatiske greb, manuskript, skuespillere osv. Med henvisning til, hvad han ser som problematisk ved 'simulerede' fremstillinger, hævder Kuehl, at

Episoder, som ikke forefindes dokumenteret på film, er ... utilgængelige for dramatiske kunstnere. De optrædendes sprog kan måske nok være 'autentisk', fordi det er hentet ud af retsudskrifter eller andre stenograferede rapporter; men hverken betoningerne, accenten, volumen og rytmen i det, de optrædende siger, eller deres gestik, ansigtsudtryk og holdning vil være som hos de personer, de skal fremstille. Det er svært at se, hvordan man skal kunne bygge unikt indsigtfulde portrætter af iscenesættelses-'strå', som i selve deres udgangspunkt er inautentiske. Denne inautenticitet er uudgæelig. (Kuehl 1988: 107)

Som det fremgår af Steven N. Lipkins undersøgelse af dokudramaer 'baseret-på-en-virkelig-historie' (Lipkin 2002), så har de spørgsmål, man er nødt til at stille vedrørende disse former for drama, imidlertid meget med sandfærdighed at gøre og med tilskuerens *fortolkning* af, hvad han eller hun ser. I den sammenhæng forekommer Kuehls dikotomi håbløst naiv.

Skal vi tro Lipkin, er det uklogt på forhånd at forkaste muligheden af, at film som *Monster* og *Overkill* kan fortælle os noget om de virkelige begivenheder, som de refererer til i en dramatiseret form. Han hævder, at dokudramatiske fremstillinger kan fungere som en slags 'overbevisende praksis' – hvilket han underbygger ved hjælp af det juridiske begreb 'hjemmel'. Ved hjemmel forstår Lipkin de strategier, som dokudramatiske formater bruger til at samle deres data i et væv af argumenter for på den baggrund at fremsætte en påstand (eller et sæt af påstande) om, 'hvad der



faktisk skete' i en specifik, virkelig sammenhæng:

Værker med baggrund i forudgående, kendte begivenheder, handlinger og mennesker beskæftiger sig med data, som allerede er offentligt tilgængelige. De fremlægger moralske positioner, som i kraft af filmens fortælling bliver til påstande, og de skaffer hjemmel for disse påstande ved formale strategier, som kombinerer rekonstruktion og virkelighed. (Lipkin 2002: xi)

*Overkill* er en kulørt tv-adaption af en 'virkelig' historie – hvad Lipkin ville kategorisere som en 'ugens film'. I modsætning til *Monster* og de to Broomfield-dokumentarer fokuserer den i vidt omfang på politiets jagt på Wuornos. I så henseende er det en politi-film, beslægtet med de mange andre 'virkeligt liv/virkelig forbrydelse'-programmer, der udgør så stor en del af tv's sendeflade.

*Overkill* indledes med, at Wuornos (Jean Smart) og Tyria Moore (Park Overall) smadrer den bil, de kører i, og bliver set af et antal vidner, da de forsøger at flygte fra stedet. Det er, da denne hændelse sættes i forbindelse med nogle andre forbrydelser, at jagten på de to kvinder leder til mistanke om, at Wuornos står bag en række mord i området. Hjemmel-processen består i, at filmen præsenterer kendsgerninger og tal fra politiarbejdet for at 'forankre' de påstande, den fremsætter, ligesom den refererer til virkelige mennesker og steder i sine bestræbelser på at overbevise publikum om dens udspiring i 'en sand historie'.

**Dette er hendes historie.** På grund af deres åbenlyst dokumentariske status behøver Broomfield-filmene ikke appellere til publikum på samme måde. Der er imidlertid en vifte af modstridende 'stemmer' i de to film. Biograftrailereren for *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* er interessant ved næsten fuldstændigt at udviske Broomfield



*Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*  
(instr. Nick Broomfield, 1993).

som et nærvær eller en 'stemme', i skarp kontrast til resten af filmen. I hvid skrift på sort baggrund annoncerer den indledningsvis: "En ny film af Nick Broomfield". Da vi zoomer langsomt ind på et fotografi af Wuornos som ung, hører vi Broomfield (men vi ser ham ikke): "Aileen, lad mig stille dig ét spørgsmål. Tror du, det hele ville være endt anderledes, hvis du ikke havde været nødt til at forlade din familie og sove i biler?"

Billedet fader til sort, og Wuornos toner frem i et ekstremt nærbillede. Hun snakker om, hvad hun ville have foretaget sig, og hvordan hendes liv kunne have været, hvis hun havde været ud af en 'ordentlig' familie:



Jeg ville, med stor sandsynlighed, være blevet en fremragende borger i Amerika, enten arkæolog, ambulanceredder, politibetjent, brandpige eller en undercover narkoagent, eller ar- ... har jeg allerede sagt arkæolog? ... nå, så missionær.

Mens hun taler, holder kameraet hende i nærbillede i den type 'fluen-på-væggen'-observerende intimitet, som vi kender fra mange dokumentarfilm, og som ofte opfattes som den mest udtalte autenticitetsmarkør. Den korte scene med Wuornos fader til sort, og en anden tekst beretter, at "Aileen Wuornos blev henrettet for mord på syv mænd den 9. oktober 2002". Teksten får lov at stå i fem sekunder inden tilføjesen "Dette er hendes historie".

Interessant nok glimrer ordet 'sand' ved sit fravær i denne sidste sætning – i modsætning til Wuornos-spillefilmene, der lanceredes som "baseret på en sand historie". De forskellige etiske og retoriske registre, der spilles på i hhv. 'dokumentariske' og 'fiktionelle' film (og der er utallige positioner i spektret mellem disse to yderpoler), mudres i nogen grad til af film, der er 'fiktionaliserede' eller 'dokudramatiske' fremstillinger af angiveligt sande begivenheder. Desuden forsøger teksten "Dette er hendes historie" i *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*-trailereren at placere ejerskabet til historien hos Wuornos selv. Men som de to Broomfield-film demonstrerer – såvel ved de mennesker og begivenheder, de viser, som ved selve deres eksistens – havde Wuornos ikke mulighed for selv at fortælle historien.

Der ligger en vis ironi i, at de versioner af Wuornos-historien, der kan betegnes som 'fiktionelle', i vidt omfang er afhængige af at kunne påberåbe sig at være "baseret på en sand historie". Det har selvfølgelig noget at gøre med, at den slags fortællinger netop ofte markedsføres som (mere eller mindre) sandfærdige gengivelser af

begivenhederne, som de fandt sted. En indlysende forskel mellem *Overkill* og *Monster* på den ene side og Broomfield-dokumentarerne på den anden er imidlertid, at de to første fortæller historien, som om den udfoldede sig for øjnene af os. Dvs. de fortæller begivenhederne som om vi var til stede og så dem ske fra en privilegeret synsvinkel, og deres hovedinteresse samler sig om 'det, der skete'. Wuornos' anholdelse og retssag(er), hendes efterfølgende fængsling og henrettelse, for slet ikke at tale om de tilsyneladende personlighedsforandringer (nogle ville kalde det personlighedstab), hun gennemgår undervejs, er praktisk talt udeladt.

Broomfield-filmene, derimod, 'dokumenterer' kun, hvad der sker *efter* Wuornos' anholdelse (den 'baggrundshistorie', vi får, leveres af Broomfields stemme på lydsporet samt ved brug af arkivfotos og lignende). Det ligger i denne type dokumentarfilms natur, at deres 'dokumentariskhed' afhænger af, hvordan vi som tilskuere er placeret i forhold til Broomfields søgen efter (hans egen version af) sandheden. Denne søgen formidles ved den tilsyneladende 'ukunstlede' Broomfields interaktion med Wuornos selv og de mennesker, der omgiver hende. Han anvender hverken rekonstruktion eller gennemspilning af begivenhederne for at skildre, 'hvad der skete'; på mange måder kan man, ironisk nok, hævde, at hans film egentlig ikke er så interesserede i, 'hvad der skete', men er dybt rodfæstede i Wuornos-sagens nutid, og hvad den i al sin groteskhed måtte udvikle sig til.

"Han skiftede vel skjorte..." I en nøgle-scene i den anden Broomfield-film støder to forskellige 'ædruelighedsdiskurser' – jura og dokumentarfilm – sammen. Scenen rejser også vigtige spørgsmål vedrørende



rekonstruktioner og hvordan der ofte sættes lighedstegn mellem disse og fiktionalisering. I *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* bliver Broomfield selv indkaldt som vidne i Wuornos' sidste appelsag inden henrettelsen. Hun har fået en ny forsvarer, der vil forsøge at få sagen taget op igen med den begrundelse, at hendes første advokat, Steve Glazer, var totalt inkompetent. Og som bevis vil den ny advokat føre Broomfields første Aileen-film. Som optakt til vidneforklaringen siger Broomfield selv på lydsporet:

Jeg ville gerne tro, at man havde indkaldt mig for at høre min juridiske mening, men det viste sig, at jeg var der for at snakke om Steves marijuanarygning. Det store spørgsmål var, om Steve havde konsumeret syv meget stærke joints, før han gav Aileen juridisk bistand i fængslet.

I retten bliver han imidlertid af anklageren udspurgt om sine teknikker til konstruktionen af den såkaldte 'Seven Joint Ride'-sekvens i *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*. Anklageren pointerer, at Steve har forskellige skjorter på i umiddelbart på hinanden følgende indstillinger (i *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*) og sætter dermed spørgsmålstegn ved sandfærdigheden af det, vi (tror, vi) ser på lærredet. Broomfield svarer, at Steve "vel skiftede skjorte ... jeg kan ikke huske det," og tilbyder adgang til det kasserede materiale fra den pågældende sekvens, men anklagerens spørgsmål er som et slag i solar plexus i forhold til hans integritet som dokumentarist. Selvfølgelig kan vi som tilskuere være bevidst om, at rekonstruktioner, 'klippen og klistren' osv. er almindelig praksis, men her er der tale om noget andet: forsætligt vildledende manipulation. Sekvensen udstiller, hvordan to konkurrerende diskurser så at sige 'kæmper' om magten over 'Wuornos-historien'. Wuornos selv er altid kun til stede i stærkt medieret form i

Broomfield-filmene, lige så medieret (dvs. på afstand af os som tilskuere) som i de to fiktioniserede versioner af hendes liv.

På mange måder sigter Broomfield-filmene bredere: de handler om at købe, sælge og kæmpe, og om det forræderi, som denne højst modsætningsfulde kvinde både oplever at være genstand for og påfører andre. Dokumentarfilmene fremstiller hende og hendes forbrydelser som en rig åre, hvor publikum inviteres til at grave efter betydninger – enten i bredere social forstand, f.eks. hvad angår dødsstraf eller mordere, som tilfældigvis er kvinder, eller i forhold til hvad hun som individ kan 'mene' med sine udtalelser (der bliver mere og mere modsigelsesfulde og problematiske i løbet af film nummer to).

**Retten til historien.** Et meget væsentligt element i hele Aileen Wuornos-historien er, at hun ikke selv havde rettighederne til den. Den første Broomfield-film, *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*, redegør i detaljer for skænderierne om, hvem der skulle have lov til at fortælle hendes historie. I flere sekvenser ser vi Aileens adoptivmor (Arlene Pralle, knap nok ældre end Wuornos selv) og Wuornos' advokat, Steve Glazer, købslå kynisk om, hvad det skal koste at få adgang til Wuornos. Som Broomfield formulerer det, da han og Glazer kører op til Pralles ranch:

Indtil videre er mit største problem, at Steve og Arlene har fortalt mig, at Lee [Aileen Wuornos] vil have 25.000 dollars for interviewet. Jeg troede, Son of Sam-loven<sup>4</sup> gjorde det umuligt for folk at tjene penge på deres forbrydelser, men tilsyneladende gælder Son of Sam ikke længere.

I den følgende scene ser vi Pralle snakke koket om Wuornos, undertiden med et skævt blik til Glazer som for at se, om hun skulle have talt over sig. Glazer snakker om, hvor 'interessant' og 'fascinerende'



både historien og dens karakterer er – i et forsøg på at overtale Broomfield til at betale de 25.000 dollars. Kameraet panorerer hen til en skeptisk udseende Broomfield. Da han forklarer, hvordan landet ligger mht. betaling, siger han (i *voice over*): “Faktisk er Arlene og Lees forhold ekstremt veldokumenteret, og på dette tidspunkt forekom det langt billigere at købe nogle optagelser fra den lokale tv-station.” I den efterfølgende nyhedsreportage er der optagelser såvel af Pralle som af Glazer, der begge hævder, at det eneste motiv for at adoptere Wuornos var kristen næstekærlighed. Dette gentages af den lokale tv-reporter, da hun afslutter sin rapport med en speak direkte til kameraet.

Min pointe her er ikke, at Wuornos selv burde have scoret kassen på de film og bøger, som angiveligt fortæller historien om hendes liv eller hvad der skete med hende og hendes ofre. (Under alle omstændigheder er det ikke tilladt i Florida). Men sagen siger noget interessant om adgangen til virkeligheden og spørgsmålet om, hvem der ‘ejer’ og regulerer denne adgang, for Wuornos’ angivelige status som ‘Amerikas første kvindelige seriemorder’ gjorde hende til en efterspurgt vare – en kendsgerning, som hverken hendes adoptivmor eller hendes advokat var blinde for. Og det samme gælder i øvrigt sherifkontoret i Marion County, hvor flere betjente hævdes at have taget sig betalt for film- og bog-aftaler.

Som Broomfield bemærker på et tidspunkt i *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*:

Mediernes opmærksomhed havde gjort hende til en slags stjerne ... [der var] femten filmselskaber, der konkurrerede om rettighederne til hendes historie ... to fiktionsfilm var i forhandlingsfasen ... og dertil kom diverse talk shows, dokumentarfilm og bøger ...

som hun står over for at modtage en ny dødsdom. Hun raser over alle de forhandlinger, der foregår bag kulisserne om hendes historie:

Filmen *Overkill*, det er en totalt opdiget løgn, at de arresterede mig som den første ... kvindelige seriemorder – af hensyn til filmens titel ... Jeg er ikke den første kvindelige seriemorder ... og mine tilståelser beviser det ... men de har taget tilståelserne og er gået 200 procent imod dem for at få deres fupfilm ud.

Vi hører derpå Broomfield på lydsporet, mens Wuornos fortsætter med sin udtalelse:

Lee Wuornos insisterer på, at hun ikke er seriemorder, eftersom hun ikke udspionerede sine ofre eller planlagde sine forbrydelser. Som med filmaftalerne er Lee også omgivet af en horde af eksperter, der konkurrerer indbyrdes med hver sin teori om hendes adfærd. Lee bliver fremstillet som alt fra et forsømt og misbrugt barn, der hader sin far og myrder ham igen og igen, til en sadist, der får et kick ud af sine ofres dødskamp.

I den følgende scene ser vi Broomfield jage Marion Countys daværende sherif, Don Moreland, for at spørge ham om hans og adskillige af hans vicesheriffers angivelige medvirken til at sælge filmrettighederne til Wuornos-historien. Moreland løber ind i en bygning og låser døren.

Det er vanskeligt at afgøre, hvad der er sandt og falsk i denne sag, hvor så mange af de involverede tydeligvis er drevet af beregnende og egoistiske motiver. Men det betyder på den anden side, at alle de sekundære diskurser omkring Wuornos-sagen – serialiseringerne, filmatiseringerne, Broomfields dokumentarfilm – må betragtes som dele af et ‘samlet billede’. Som nævnt viser *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* tilbage til *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*, da anklageren sætter spørgsmålstegn ved Broomfields dokumentariske metoder i den første film.

Filmen klipper derpå til Wuornos, netop



Og Wuornos selv omtaler andre versioner af hendes historie og synes udmærket klar over (i alt fald nogle af) dens implikationer såvel som dens værdi.

Hele vævet af film- og medie-referencer (og her må vi medregne nyhedsudsendelserne om jagten på Wuornos og det efterfølgende medicirkus under hendes retssager) udgør en bizar og fældende 'supra-dokumentar', hvor virkeligheden synes særere end fiktionen – hvis vi ellers kunne sige, hvor den ene ender og den anden begynder.

Oversat af redaktionen.

Artiklen er en sammenskrivning af de to første kapitler i Paul Wards *Documentary. The Margins of Reality*. London, Wallflower Press 2005.

#### Noter

1. Den amerikanske semiotiker Charles S. Peirce (1839-1914) skelner mellem tre forskellige typer tegn: indeks, ikon, symbol. I symbolet er forbindelsen mellem tegnets udtryk og det, det henviser til, blot noget, vi er blevet enige om – som f.eks. at ordet 'hus' udtrykker et bygningsværk. Ikonet er kendetegnet ved, at det ligner det, det henviser til – f.eks. et nogenlunde vellignende maleri af et hus – mens indekset er en slags aftryk af dets referent: Fodspor i sneen er et indeksisk tegn på, at nogen har gået der, men også et (ikke-digitalt) fotografi er et indeksisk tegn, fordi det er et fysisk-kemisk aftryk af motivet.
2. Udtrykket optrådte første gang i hans artikel "The Documentary Producer", *Cinema Quarterly*, 2, 1, 8, fra 1933.
3. Man kan selvfølgelig filme i én lang indstilling og/eller ikke bruge lyd, men der er i så fald tale om meget markante, ikke-konventionelle klippe- og lyd-'valg', som enhver tilskuer straks vil bemærke.
4. Son of Sam – egtl. David Richard Berkowitz – er en amerikansk seriemorder, som i 1970'erne spredte skræk og rædsel i New York. Berkowitz, der myrdede seks mennesker og selv hævdede, at han stod i ledtog med Satan, fik i 1978 seks livstidsdomme eller 365 år i fængsel. Da der opstod rygter om,

at forlag havde tilbudt Berkowitz svimlende summer for hans historie, vedtog staten New York den såkaldte 'Son of Sam law', der forbyder domte at sælge deres historier. Hvis de gør det alligevel, kan staten beslaglægge indtægterne og udbetale dem som kompensation til ofrene eller deres pårørende. En række andre stater – bl.a. Florida, hvor Aileen Wuornos-sagen uds spillede sig – fulgte New Yorks eksempel og indførte også 'Son of Sam'-love.

#### Litteratur

- Bruzzi, Stella (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. London, Routledge.
- Carroll, Noël (1996). "Nonfiction Film and Post-modernist Skepticism". In: Bordwell, David og Carroll, Noël (red.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Corner, John (1996). *The Art of Record*. Manchester, Manchester University Press.
- Grierson, John (1966). *Grierson on Documentary*. Berkeley, University of California Press.
- Kuehl, Jerry (1988). "Truth Claims". In: Rosenthal, Alan (red.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press.
- Lipkin, Steven N. (2002). *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Paget, Derek (1990). *True Stories? Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*. Manchester, Manchester University Press.
- (1998). *No Other Way to Tell It: Dramadoc/docudrama on Television*. Manchester, Manchester University Press.
- (2002). "Seven theses about border genres/ five modest proposals about docudrama". In: *Screening the Past*, 14. <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0902/paget/dpfr14b.htm>
- Plantinga, Carl (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Pronay, Nicholas (1989). "John Grierson and the Documentary – 60 years on". In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 9, 3.
- Vaughan, Dai (1999). *For Documentary: Twelve Essays*. Berkeley, University of California Press.
- Winston, Brian (1995). "Documentary: I Think We Are in Trouble". In: Rosenthal, Alan (red.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press.