



Masteroppgåve i Dokumentar og journalistikk

Musikk i dokumentarfilm – ein estetisk fridom, eller ein etisk trussel?

Studiepoeng (45)

Stine Mari Skeide
Mai/2015

Samandrag

Denne masteroppgåva tek føre seg dokumentarfilmskaparar sin bruk av musikk i dokumentarfilm. Bruken av musikk i dokumentarfilm er, og har alltid vore, sær s omdiskutert. Enno herskar det ulike praksisar og tilnærmingar til korleis musikk skal, eller kan, bli brukt i filmsjangeren, praksisar som spenner frå retten til å gjere ei kreativ behandling, eller kravet om å ikkje bryte det indeksikale og det naturalistiske. Av denne grunn er problemstillinga i oppgåva som følgjer: *Korleis påverkar bruken av musikk dokumentarfilmsjangeren sin integritet og si truverd?* For å belyse problemstillinga har eg nytta meg av kvalitative forskingsintervju med fem dokumentarfilmskaparar som held til i Cardiff, Wales. Gjennom ei analyse av dokumentarfilmskaparane sine haldningar og vurderingar av korleis og kvifor dei brukar musikk i filmane sine, har eg forsøkt å svare på om og korleis bruken av musikk i dokumentarfilm kan påverke filmen og filmskaparen sin integritet og si truverd. Påverknad frå fleire hald trugar måten og praksisen dokumentarfilmskaparar kan bruke ikkje-diegetisk musikk på. Tradisjonar frå direct cinema, cinema vèritè og dogme-rørsla avvis bruken av slik musikk, samstundes som samansmeltinga mellom dokumentarfilm og journalistikk har auka kravet om at lyd og bilete skal fungere som bevis for sanningsinnhaldet i filmen. Utfordringane er mange. Funna i analysen viser at dokumentarfilmskaparane meiner dei har rett til å bruke musikk sjølv om den er ikkje-diegetisk. Dei tek avstand frå purisme, og meiner dokumentarfilm er meir rekonstruert enn mange tilskodarar er overtydde om. Dokumentarfilm kan aldri vere ei sann spegling, eller ein presentasjon av verkelegheita; dokumentarfilm viser heller ein versjon av verkelegheita, deira versjon av verkelegheita. I prosessen med å vise deira versjon av sanninga blir musikk nytta som eit verkty; eitt av fleire verkty dokumentarfilmskaparen har til disposisjon når ho representerer, fortel og argumenterer.

Forord

Arbeidet med denne masteroppgåva har vore prega av både intens fortvilning og sterk glede. Fortvilning, fordi ein kvar forfattar ønskjer å skrive dei orda som er mest slående og treffande, samstundes som ho som forskar ønskjer å femne om alt som er relevant for forskinga ho gjer, uansett kor omfattande den måtte vere. Men også glede. Særleg glede, fordi det er ein personleg milepæl å fullføre ei slik oppgåve, samstundes som det er eit privilegium å kunne få lov til å skrive den. Eg håpar at oppgåva kan bidra i feltet den er skrive om og for. Eg håpar at fleire bøker og oppgåver om temaet vil kome i åra som kjem. Eg har hatt fleire gode støttespelarar i prosessen med å skrive denne oppgåva og mange fortener ein takk.

Først ønskjer eg å rette ein stor takk til rettleiaren min Pål Aam som alltid stilte opp når eg trengte rettleiing, det vere helg eller heilagdag. Eg set pris på alle samtalar, tilbakemeldingar og råd eg har fått på mail og på Skype. Du gjorde det enklare å skrive oppgåva nokre landegrenser vekke frå Noreg.

Takk til Tom-Andrè for gode ord og oppmuntring når eg trengte det som mest. Takk for at du tok deg tid til å høyre på høgtlesing av alle kapitla sjølv om du heller ville sjå StarCraft.

Takk til Cecilie for all korrekturlesing i ei tid der så mange skriv bokmål. Nynorsken må aldri døy.

Takk til alle fem dokumentarfilmskaparane som tok seg tid til å dele og fortelje kvifor musikk er så viktig i dokumentarfilm. Utan dykk hadde oppgåva aldri vore mogleg å skrive.

Takk til foreldra mine, Elsbeth og Oddbjørn for at de alltid har støtta meg og fortalt meg kor viktig det er å få ei utdanning. Denne oppgåva er dedikert til dykk. Eg lovar å finne meg ein jobb no.

Innholdsliste

Kapittel 1: Problemstilling og kontekst	1
1.1 Teori og bakgrunn	1
1.2 Problemstilling og avgrensing	3
1.3 Utgreiing om litteraturen.....	4
1.4 Disponering av oppgåva.....	6
Kapittel 2: Dokumentarfilm og fiksjonsfilm.....	8
2.1 Dokumentarfilmen og publikumskontrakten	8
2.2 Det indeksikale bandet	9
2.3 Representasjon av det “verkelege”	10
2.4 Fiksjonsfilmen og publikumskontrakten.....	11
2.5 Film og forteljing	11
2.6 Verkemiddel og manipulasjon	12
2.7 Dokumentarfilmen sine seks modi.....	13
2.8 Oppsummering.....	16
Kapittel 3: Dokumentarfilmen møter journalistikken.....	17
3.1 Dokumentarbileta som bevis.....	17
3.2 Den kreative behandlinga av verkelegheita	18
3.3 Problemet objektivitet	20
3.4 Integritet og truverd	23
3.5 Etikk og manipulering.....	26
3.6 Oppsummering.....	29
Kapittel 4: Musikk i fiksjonsfilm	30
4.1 Musikken sin forteljande diskurs	30
4.2 Musikken sin funksjon	32
4.3 Musikk og kjensler.....	33
4.4 Uhøyrd og høyrte musikk	34
4.5 Musikken sitt diegetiske og ikkje-diegetiske univers	35
4.6 Oppsummering.....	37
Kapittel 5: Musikk i dokumentarfilm.....	38

5.1 Musikken sin funksjon i dokumentarfilm	38
5.2 Musikk og autentisitet	40
5.3 Musikk som verkty.....	41
5.4 Musikk og argumentet	43
5.5 Diegetisk og ikkje-diegetisk musikk i dokumentarfilm.....	43
5.6 Musikk som ei subjektiv tilnærming.....	45
5.7 Oppsummering.....	46
Kapittel 6: Metode	47
6.1 Det kvalitative forskingsintervjuet.....	47
6.2 Kvalitativt semistrukturert forskingsintervju	47
6.3 Intervjuteknikk og intervju spørsmål	48
6.4 Utval av informantar	49
6.5 Gjennomføring av intervju	50
6.6 Forskingsetikk.....	51
6.7 Validitet og reliabilitet	52
6.7.1 Intervju sin reliabilitet, validitet og etikk.....	52
6.7.2 Transkripsjonen sin reliabilitet, validitet og etikk	53
6.7.3 Analysen sin reliabilitet, validitet og etikk	54
6.7.4 Generalisering og verifisering.....	55
Kapittel 7: Analyse og resultat.....	56
7.1 Dokumentarfilm: Fakta i møte med fiksjon.....	56
7.1.1 Dokumentarfilmskaparane sitt fjernsynsland.....	56
7.1.2 Purisme og underhaldningsbransjen	57
7.1.3 Den kreative behandlinga av verkelegheita	58
7.1.4 Likskap og ulikskap mellom fakta og fiksjon.....	59
7.1.5 Oppsummering.....	60
7.2 Verktøyboks: Musikken sin funksjon	61
7.2.1 Ulike val og tilnærmingar til musikk	61
7.2.2 Musikk som eit forteljande verkty	62
7.2.3 Fordelar og bakdelar med å nytte musikk	63
7.2.4 Oppsummering.....	65

7.3 Journalistikk: Dokumentaren som sanningsvitne	65
7.3.1 Dokumentarfilmskaparane sitt forhold til journalistikk.....	65
7.3.2 Musikk som sanningsvitne.....	67
7.3.3 Analyse og autentisitet	69
7.3.4 Dokumentarfilmskaparane sine etiske retningslinjer	71
7.3.5 Truverd og integritet	73
7.3.6 Oppsummering.....	74
Kapittel 8: Drøfting og konklusjon	76
8.1 Musikken sin positive og negative funksjon i dokumentarfilm.....	76
8.2 Likskap og ulikskap i bruk av musikk i fakta og fiksjon	78
8.3 Kravet og påverknaden av objektivitet i dokumentarfilm	80
8.4 Ikkje-diegetisk musikk i dokumentarfilm	82
8.5 Konklusjon.....	84
Litteraturliste.....	86
Munnlege kjelder – Forskingsintervju	89
Vedlegg 1	90
Intervjumal	90
Vedlegg 2.....	92
Kontaktbrev.....	92

Kapittel 1: Problemstilling og kontekst

1.1 Teori og bakgrunn

Bill Nichols (referert i Rogers, 2015, s. ix) seier at musikk er viktig i dokumentarfilm. For å forklare kvifor musikk er viktig har han illustrert dette med eit døme frå den tida han arbeidde som universitetsforelesar. Som ein del av undervisninga viste han ein gamal 16mm versjon av Vertov sin *Man with a Movie Camera* (1929). Filmen hadde ingen lydspor i seg. Det var bokstaveleg talt ein stumfilm, til trass for at sjølv stumfilm i si tid blei akkompagnerte av musikk. Når Nichols syntte filmen til studentane sine, sovna mange av dei i timen: «The onslaught of rapidly edited images began to feel arbitrary and inconsequential» (ibid.). Nokre år seinare fekk Nichols tak i ein ny versjon av filmen, ein med både lyd og musikk. Haldninga studentane tidlegare hadde hatt endra seg over natta. Brått fekk filmen ein ny vitalitet og samanheng som den eigentleg hadde hatt heile tida, men som den stumme versjonen hadde røva den frå. Det nye lydsporet gav filmen tempo, organisering og struktur på ein måte den var forutan før musikk gav den ein djupare dimensjon (ibid.).

Dømet ovanfor skildrar at musikk blir vurdert som ein verdfull støttespelar i dokumentarfilm. Likevel er problemstillinga om bruken av musikk i dokumentarfilm både delikat og kompleks, og overraskande nok fins det lite forskning og teori om dette feltet. Det same kan ikkje seiast om bruken av filmmusikk i fiksjonsfilm, sjølv om mange nok skulle ønskje det var meir teori om dette feltet også. Musikken sin funksjon i fiksjonsfilm har alltid vore å hjelpe publikum med å engasjere seg i forteljinga som blir skildra framføre dei. Publikum sitt møte med fiksjonsfilm er ofte ei oppleving bestående av imaginære hendingar der tilskodaren friviljug går med på å tru noko ho eller han veit ikkje er sannferdig samanlikna med den verkelege verda. Musikk er ofte eitt av dei elementa filmskaparen nyttar ved utforming av forteljinga i både fiksjon og ikkje-fiksjon. Men kva skjer når tilskodaren blir presentert for bilete som har status som «verkelege»? Kva skjer når bileta og andre element filmen består av har roller som representasjonar av den verda publikum kjenner til? Kva rolle har musikk i ei slik verd? Nichols (referert i Rogers, 2015, s. xiii) seier at dokumentarfilmtradisjonen er sterkt avhengig av å formidle eit inntrykk av autentisitet til publikum. Dokumentarfilmtradisjonar som *cinéma vérité*, *direct cinema* og *documentar-rørsla*, samt påverknaden *journalistikk* har hatt på dokumentarfilm, kritiserer ofte bruken av musikk, og effekten dette har på autentisiteten i dokumentarfilmen sine bilete. Puristar frå desse rørsleane beskriv bruken av musikk som inntrengande og manipulerande.

Music is an interpretation, it's the filmmaker who says, alright I'm going to make you listen to music here on top of these images to create a certain impression. I don't think documentary is a form of impressionism. It's realism, and music has no place there (Brault, 2008, referert i Ferrari, 2008).

Om funksjonen til dokumentaren er å dokumentere, kvifor skal ein då plassere ei framand stemme saman med dei faktiske representasjonane i bileta? Renov (1993, s. 21) seier at nokre av tendensane som beskriv dokumentarfilmen sin funksjon er at den forsøker å avsløre, overtale, undersøkje og uttrykkje. Heilt sidan Grierson døypte ikkje-fiksjon til å heite dokumentarfilm har filmbileta i den klassiske dokumentarfilmen blitt organiserte i ei forteljing der den har ein argumenterende status. I nyare tider har fleire erkjent at dokumentarfilmskaparen er eit individ som har ein subjektiv og selektiv nærleik til dokumentarfilmen ho skapar; ho er verken gøymd i suppa eller på veggen, ho tek val frå start til slutt. Til trass for dette er bruken av musikk problematisk, hovudsakleg grunna dei kvalitetane og den funksjonen musikk har. For i verken fiksjon eller fakta er musikk nøytralt. Så kva skjer då når augo våre blir servert ekte hendingar, medan øyrene våre blir tilbydd ein sonisk presentasjon av noko anna? Både musikk og bilete i fiksjon har opphav frå ei verd publikum ikkje kjenner, medan bileta i ein dokumentarfilm har opphav frå ei verd publikum kan kjenne seg att i. Når Nichols (referert i Rogers, 2015, s. xi) seier at musikk er ein del av hjartet og sjela til dokumentarfilmen der musikken sin funksjon er å forsøkje å representere kva det følast å erfare verda frå ein viss synsvinkel, saman med spesifikke menneske, på spesifikke stadar og til spesifikke tider, kan vi då definere musikk til å vere eit verkty dokumentarfilmskaparen nyttar når ho skildrar og fortel utan at dette bryt publikumskontrakten? Musikk kan bli brukt i dokumentarfilm av mange ulike grunnar. Akkurat som i fiksjonsfilm kan den skape djupne, kjensler og stemning. Betyr dette at bruken av musikk gjer dokumentarfilmsjangeren meir fiktiv? I spenninga mellom fakta og fiksjon, og dokumentarfilm og journalistikk, ber dokumentarfilmsjangeren med seg likskapstrekk og forventningar han har til felles med både fiksjonsfilm og journalistikk. Til trass for dette er dokumentarfilmsjangeren sin eigen institusjon. Den har sine egne rammer og reglar. Og som oppgåva skal drøfte seinare har den også sin eigen rett og fridom, til å bruke, eller å ikkje bruke, musikk.

1.2 Problemstilling og avgrensing

På bakgrunn av teorien presentert i førre delkapittel har eg valt følgjande problemstilling for oppgåva.

Korleis påverkar bruken av musikk dokumentarfilmsjangeren sin integritet og si truverd?

Eg forma også eit sett med forskingsspørsmål. I kvalitativ metode er dette vanleg, og til hjelp for forskaren når ho skal avgrense problemstillinga, utforme intervjuguiden til informantane, og for å halde fokus under forkinga.

- Kva positive og negative funksjonar kan bruken av musikk i dokumentarfilm ha sett frå dokumentarfilmskaparane si side?
- Kva likskap og ulikskap meiner dokumentarfilmskaparane det er i måten dei nyttar musikk, samanlikna med korleis fiksjonsfilmskaparar nyttar musikk?
- Kva påverknad har kravet om objektivitet (frå journalistikk) hatt på korleis dei brukar musikk i dokumentarfilm?
- I dokumentarfilm har ikkje-diegetisk musikk ikkje nokon direkte relasjon eller forhold til dei andre elementa filmen består av. Korleis forsvarar dokumentarfilmskaparane bruken av den då?

Forskningsdesignet i denne masteroppgåva byggjer på ei kvalitativ tilnærming til fag og tema der eg har intervjuet fem dokumentarfilmskaparar om deira bruk, haldning og forhold til bruken av musikk i dokumentarfilm. Problemstillinga inneheld eit standpunkt som antek at bruken av musikk kan påverke dokumentarfilmsjangeren sin integritet og si truverd. Dette krev ei forklaring. Med «bruken av musikk» meiner eg i dette høvet ikkje-diegetisk musikk. Ikkje-diegetisk musikk er: «nondiegetic music – as an element of postproduction, is an addition that can jar with the present tense of nonfiction filmmaking» (Rogers, 2015, s. 2). Diegetisk musikk skil seg frå ikkje-diegetisk musikk ved at det er: «sound created from within the filmed world rather than sound-effects added in postproduction); this could include music as long as it was created within the camera's frame» (Ibid.). Eg har også avgrensa dette nærare i det fjerde forskingsspørsmålet der eg spesifikt spør om dokumentarfilmskaparane si haldning til ikkje-diegetisk musikk. Problemstillinga spør også korleis musikk kan påverke to verdiane dokumentarfilmen treng om publikumskontrakten ikkje skal bli broten; truverd og integritet. Desse to verdiane er også etiske kvalitetar den journalistiske profesjon avheng av om dei skal utfylle samfunnsrolla si: «Den enkelte redaksjonen og den enkelte medarbeidaren må verne om sin integritet og sitt truverde for å

kunne opptre fritt og uavhengig» (Norsk Presseforbund, 2015). Problemstillinga antek difor at der er ei kopling mellom krav og etiske normer som er for dokumentarfilm og journalistikk. Dette er ikkje ei tilfeldigheit. I lengre tider har journalistar nytta dokumentarfilm som ei presentasjonsform for sine saker.

Documentaries can be both journalistic and artistic. This creates ethical problems because the idea of the 'creative treatment of reality' means in practice that ethical journalistic considerations such as objectivity, the quest for truth and social responsibility can become mixed up with aesthetic considerations prompted by the creative urge (Chapman, 2009, s. 174).

At bruken av musikk kan truge filmsjangeren sin integritet og si truverd er også eit syn som har eksistert sidan etableringa av direct cinema og cinema vérité, men det er sær s jangeren sitt møte med journalistikk som skapar ei konflikt i måten filmskaparar kan vere kreative når dei nyttar ulike forteljande verkty. For alle dokumentarfilmar har ei forteljing, akkurat slik alle dokumentarfilmar har eit argument. I prosessen med å drøfte og forske om bruken av musikk kan truge dokumentarfilmsjangeren sin truverd og integritet er det viktig å undersøkje sjangerforskjellen mellom fiksjon og fakta. Dette fordi begge filmsjangrane brukar musikk, men begge har ulike publikumskontraktar, og dermed ulike føresetnadar i måten dei kan fortelje på.

Avslutningsvis ønskjer eg å påpeike kvifor det er viktig å undersøkje det som problemstillinga spør etter. Eg har i lengre tider vore nysgjerrig på korleis dokumentarfilmar uavhengig av modi brukar musikk og kvifor dei brukar musikk. Musikk ber med seg stemning og kjensler som kan påverke tilhøyrarane på andre måtar enn kva bilete kan, nettopp grunna musikken sin emosjonelle funksjon. For kva effekt meiner dokumentarfilmskaparane det emosjonelle har på bileta når det ikkje har ein direkte relasjon med det «verkelege»? Musikk er eit mektig verkty å bruke uavhengig av sjanger. Det er møtet mellom fakta og fiksjon, artistisk fridom og forventningar, og emosjonar og det «verkelege» som gjer ei undersøking som denne interessant for ein forskar som meg.

1.3 Utgreiing om litteraturen

I teorikapitla har eg tatt utgangspunkt i litteratur som omhandlar fleire felt for å best mogleg kunne svare på det problemstillinga spør etter. Dette gjeld hovudsakleg litteratur om publikumskontrakten mellom

fiksjonsfilm og dokumentarfilm, forholdet mellom dokumentarfilm og journalistikk, filmmusikk i fiksjonsfilm og filmmusikk i dokumentarfilm. Eg tek utgangspunkt i litteratur som omhandlar desse felte fordi dokumentarfilm har sterke og sentrale band knytt til både fiksjonsfilm og journalistikk. Dokumentarfilm delar bruken av forteljinga med fiksjonsfilm, samstundes som den delar bruken av argumentet og ei framstilling av det «verkelege» med journalistikk. Både fiksjonsfilm og dokumentarfilm kan bruke musikk som eit verkty, men musikk blei først nytta i stumfilm, ikkje i dokumentarfilm. Frå eit historisk perspektiv fins det difor meir teori og forskning om bruken av musikk i fiksjonsfilm enn i dokumentarfilm. Teori om bruken av musikk i fiksjon er difor essensiell for å gje betre djupne, og for å undersøkje og forklare om dokumentarfilmskaparane i mi eiga forskning brukar musikk av same grunn som ein gjer i ein fiktiv samanheng. For å kunne svare på dette var fleire bøker sentrale. I prosessen med å forklare og skildre forskjellen mellom dei to ulike publikumskontraktane var bøker som *Å fange virkeligheten* av Bjørn Sørenssen og *Representing Reality* av Bill Nichols viktige. Også Liv Hausken sin artikkel *Dokumentarfilm* er viktig å nemne. Desse tre gav også verdfull innsikt i å forstå kva som definerer ein dokumentarfilm frå både eit historisk og ein sjanger-spesifikk ståstad. Påverknaden frå journalistikk er også sentralt. Boka *Issues in Contemporary Documentary* av Jane Chapman, og sjølv sagt Ver Varsam-plakaten til Norsk Presseforbund var viktig litteratur som spelte ei sentral rolle. Chapman si bok var essensiell fordi den går i djupna om påverknaden journalistikk har hatt på dokumentarfilmsjangeren, samstundes som den skildrar desse problemstillingane på ein gjennomført og relevant måte. Peter Larsen si bok *Filmmusikk* tek føre seg funksjonen musikk har i fiksjonsfilm frå både eit historisk og praktisk perspektiv. Bruken av musikk i film er sjølve kjernen i problemstillinga mi. Teori om bruken av musikk i fiksjonsfilm er relevant når ein samanliknar korleis bruken er lik og skil seg mellom dei to ulike filmsjangrane. Til trass for at lite litteratur er publisert om bruken av musikk i dokumentarfilm, finnast det likevel gode bøker om dette temaet. Holly Rogers sin *Music and Sound in Documentary Film* er ein av desse. Også John Corner sin artikkel *Sounds Real* som er publisert i boka *New Challenges for Documentary* av Alan Rosenthal og John Corner er essensiell. Begge skildrar problemstillingar dokumentarfilmskaparar står ovanfor når dei nyttar musikk, samstundes som dei begge gir djupne om kva funksjon musikk i dokumentarfilm har, og korleis denne bruken skil seg frå fiksjon.

1.4 Disponering av oppgåva

Målet mitt har vore å disponere oppgåva i ei kronologisk og naturleg rekkjefølgje der lesaren først får informasjon og innsikt om kva som definerer dokumentarfilmsjangeren samanlikna med andre filmsjangrar. Dette er blitt gjort med hensikt for å lettare forstå publikumskontrakten, og kvifor brot av denne kan resultere i mindre truverd og integritet. Innhaldet i det problemstillinga spør etter er det eg har forsøkt å dekkje i teorikapitla. På den eine sida krev problemstillinga at eg må definere dokumentarfilmsjangeren og då er det nærliggjande å definere denne i kontrast med andre filmsjangrar. Samstundes spør den også etter «bruken av musikk i dokumentarfilm», noko som krev drøfting og skildring om kva musikken si rolle og funksjon i film er. Sidan dokumentarfilmsjangeren er blitt drøfta i kontrast til andre sjangrar, er også bruken av musikk i dokumentarfilm blitt drøfta i kontrast til andre filmsjangrar. På den andre sida inneheld problemstillinga element av journalistikk og etikk i seg då den spør kva som kan skje med dokumentarfilmsjangeren om den misser truverd og integritet. Som drøfta tidlegare i dette kapittelet antek problemstillinga at der er ei kopling mellom journalistikk og dokumentarfilm i måten den er utforma. Det er då ei sjølvfølgje å drøfte dette nærare i teorien for å kunne svare på problemstillinga best mogleg.

Kapittel 2 gir innsikt om dei ulike publikumskontraktane som er mellom dokumentarfilm og fiksjonsfilm. Kapittelet drøftar også eit viktig element som både fiksjon og fakta har til felles, nemleg bruken av forteljinga. Det er særst synet publikum har på dokumentarfilmbileta sin eigenskap til å representere og dokumentere det «faktiske» og «verkelege» som er interessant. Kapittelet er runda av med ei skildring av dei ulike modia i dokumentarfilm, der det overordna fokuset er å forklare korleis desse seks stiller seg til bruken av verkemiddel som musikk i deira utøving i faget. I dette høvet er det særst den observerande modi med tradisjonar som direct cinema og cinema vérité som er interessante.

Kapittel 3 er fokusert om dokumentarfilmen sin relasjon til journalistikk, og kva møtet dei i mellom har hatt å seie for sjangerdefinisjonen og forventningane publikum stiller til dokumentarfilm. Det er spenninga mellom retten til å utøve ei 'kreativ behandling av verkelegheita', og forventninga publikum har om at lyden og bileta skal fungere som bevis for sanningsinnhaldet i filmen sin argumentasjon som er essensiell. Det same kan bli sagt om objektivitetsidealet som rår i journalistikk, og korleis dette påverkar filmskaparen sin rett til å vere personleg og ha nærleik til ulike tema i deira filmar. Journalistar følgjer etiske rammeverk i sin profesjon der manipulering og redigering av lyd og bilete etter regelen aldri skal bli gjort. I kapittelet drøftar eg kvifor dokumentarfilmskaparar vanskeleg kan etterleve dei same krava journalistar må følgje grunna forskjellen som er i dei to ulike institusjonane. Det er også

viktig å nemne at eg i dette kapitlet hovudsakleg skildrar kontrakten og forholdet mellom publikum og filmskapar, ikkje filmskapar og deltakarar. Der finnast sjølvstøtt også eit forhold og ein relasjon mellom desse to og diskusjonen om dette er viktig, men den fell utanfor det fokuset og den forholdsrelasjonen som problemstillinga i denne oppgåva spør etter.

Kapittel 4 skildrar musikken sin funksjon i fiksjonsfilm. Kapitlet tek hovudsakleg føre seg kva kvalitetar som er i musikk, og kva desse kvalitetane gjer med filmen. Det overordna målet til ein filmskapar er å fortelje. Fokuset ligg i å skildre korleis filmskaparen kan nytte musikk som eit slik verkty, og korleis det har blitt nytta slik gjennom historia og fram til i dag. Musikk kan vere både diegetisk og ikkje-diegetisk i fiksjon, og begge desse bidreg forskjellig til bileta og dei andre elementa filmen består av i si presentasjonsform. I kapitlet drøftar eg kvifor det er slik, og kva funksjon musikken har i begge tilfella.

Kapittel 5 er det avsluttande teorikapitlet i oppgåva. Det handlar om bruken og funksjonen til musikk i dokumentarfilm, og kva normer og reglar som er for bruk av musikk i sjangeren. På den eine sida skal musikk skildre stemning og kjensler, medan den ikkje skal manipulere fram falske kjensler som andre element i filmen ikkje støttar. I kapittel 5 blir mykje av teorien som har blitt drøfta i dei førre kapitla skildra, særst spenninga mellom å bruke musikk som eit forteljande verkty, samstundes som filmskaparen også kan argumentere ved å bruke det. Kapitlet skildrar korleis feil bruk av musikk kan skade det autentiske og «verkelege» i bileta, og korleis dette kan påverke integriteten og truverdet til filmskaparen.

Kapittel 6 er metodekapitlet i oppgåva. Her forklarar eg korleis eg gjennomførte forskinga mi. Målet er å vise korleis vala eg tok og forskinga eg valte, best mogleg egna seg til å belyse problemstillinga og forskingsspørsmåla mine. Eg skildrar også kva vurderingar eg har tatt for å halde forskinga mest mogleg gyldig og påliteleg i gjennomføringa av intervju, transkripsjonen og analysen.

I *kapittel 7* drøftar eg alle funna eg fekk frå forskingsintervjua. Funna er presenterte i tematiske delkapittel slik lesaren lettare kan få oversikt over funn og tendensar eg har gjort i forskinga:

- Dokumentarfilm: Fakta i møte med fiksjon
- Verktøyboka: Musikken sin funksjon
- Journalistikk: Dokumentaren som sanningsvitne

Alle delkapittel har ei oppsummering med alle funn som er blitt skildra.

Kapittel 8 er det siste kapittelet i denne oppgåva. Her drøftar eg funna eg gjorde i kapittel 7 gjennom først å svare på forskingsspørsmåla eg stilte i kapittel 1. Deretter drøftar eg funna i lys av problemstillinga eg stilte i kapittel 1. Eg rundar av oppgåva med ein konklusjon og håper med dette at lesaren har funne oppgåva like lærerik som eg gjorde i prosessen med å forske, og skrive den.

Kapittel 2: Dokumentarfilm og fiksjonsfilm

2.1 Dokumentarfilmen og publikumskontrakten

Dokumentarfilmen har alltid vore eit omdiskutert medium. Gjennom fleire tiår har fleire forsøkt å definere og formulere kva ein dokumentarfilm faktisk er. Kjært barn har mange namn, og vekselvis har dokumentarfilm også blitt kalla «aktualitetsfilm», «kulturfilm» og «ikkje-fiksjonsfilm»: «Den siste betegnelsen, som vel er den eneste som har kunnet utfordre begrepet dokumentarfilm, fungerer også som en slags definisjon, da den sier noe om hva en dokumentarfilm ikke er, eller rettere sagt hva den gjør krav på å ikke være» (Sørenssen, 2007, s. 10). Dokumentarfilmen har ein funksjon. For å enklare forklare funksjonen dokumentaren har, har Michael Renov (Renov, 1993, s. 21) definert fire tendensar som forklarar dette. For det første forsøkkjer ein dokumentar å gje att, avsløre eller bevare. Den forsøkkjer også å overtale eller fremme i filmen. For det tredje har dokumentaren ein tendens til å analysere eller å undersøkje i si arbeidsmetode. Sist, dokumentarfilmen ønskjer også å uttrykkje (Renov, 1993, s. 21). Beskrivinga av funksjonen til ein dokumentarfilm er med dette heller romsleg, og meir gransking må til for å oppnå ein klarare definisjon av dokumentarfilmomgrepet. Heilt sidan dokumentarfilmbevegelsen på 20- og 30-talet har dokumentarfilmen fungert som ein møtestad for to tradisjonar; den retoriske og den narrative: «Den første tradisjonen kan føres tilbake til den klassiske retorikkens overtalelseskunst, den andre til like gamle tradisjoner i episk og dramatisk fortellerteknikk» (Sørenssen, 2007, s. 321). Den klassiske dokumentarfilmen på denne tid, organiserte filmbileta i ei forteljing og gav den ein argumenterande status. For Grierson og dei andre dokumentarfilmskaparane var det argumentet som var det vesentlege. Den dag i dag er bruken av argumentet i dokumentarfilm det som skil dokumentaren mest frå fiksjonsfilm: «Dokumentarfilmen framsetter hele tiden påstander om den verden som er der også når filmen er slutt» (Sørenssen, 2007, s. 323). Dokumentarfilmen, dokumentarfilmskaparen og publikum delar same verd, og dette er årsaka til at publikumskontrakten mellom publikum og dokumentarfilm er annleis enn den er for publikum og fiksjonsfilm. Argumentet er knytt til dokumentarfilmskaparen. Ho er kanskje ikkje alltid synleg i form av tale eller bilete i dokumentarfilmen,

men det er alltid ho som formar dokumentaren til det ferdige filmatiske produktet den endar med å vere. Kontrakten mellom dokumentarfilmskaparen og publikum er basert på tillit. Om tilliten blir broten, blir også kontrakten broten.

2.2 Det indeksikale bandet

Det blir ofte diskutert at dokumentarfilmen har eit indeksikalt band knytt til seg. Sørenssen (2007, s. 19) seier at mykje av tilliten til dokumentarfilmen sine bilete er knytt til den fysiske forbindelsen som lenkjar filmbileta til ei hending på eit gitt tidspunkt i den «verkelege» verda: «Denne forbindelsen er med på å skape den type tilskueropplevelse som er nødvendig for at dokumentarfilmen skal oppleves som en helt annen type film enn fiksjonsfilm» (Ibid). Sørenssen (2007, s. 297) seier at det indeksikale bandet fungerer som ein garanti for autentisiteten og sanningsgehalten i det som kjem til uttrykk i dokumentarfilmen. Publikum har dermed andre forventningar og krav stilt til ein dokumentarfilm samanlikna med kva dei har til ein fiksjonsfilm. Desse forventningane er ofte knytt opp mot den førestillinga publikum har om at forskjellen mellom dokumentarfilm og fiksjonsfilm er at dokumentarfilmen formidlar hendingar som ville ha skjedd sjølv om filmen aldri hadde blitt laga, og at hendingar i ein fiksjonsfilm er arrangert under produksjon av filmen. Dette forholdet er problematisk. Sørenssen (2007, s. 19) forklarar at bileta i ein dokumentarfilm som er henta frå ei gitt verkelegheit, er eit resultat av ein omfattande utvals- og redigeringsprosess. Forventningane og lite kunnskap som publikum kanskje har til dette bidreg til illusjonen om at dokumentarfilm er det same som dokumentasjon, noko det sjølv sagt ikkje er: «De hevdet at dokumentarfilmen kunne fungere som *dokumentasjon* med klare krav på å kunne representere en *sann og objektiv* gjengivelse av virkeligheten» (Sørenssen, 2007, s. 14). Ironisk nok er det ingen av dei som etablerte dokumentarfilmomgrepet som meinte at dokumentarfilmen skulle fungere som ei tru attgjeving av ei objektiv verkelegheit. Dette vil bli drøfta inngående seinare i oppgåva.

Til trass for forventinga om at det som publikum ser i ein dokumentarfilm også skal ha skjedd i den «verkelege», fysiske verda sjølv om kameraet ikkje hadde vore der for å fange hendinga, tillèt publikum iscenesetjing til ei viss grad: «That said, audiences do accept a certain amount of staging, but they also expect clear signals for this – such as a caption to introduce a dramatized scene» (Chapman, 2009, s. 144). Kontrakten mellom publikum, dokumentarfilmskapar og deltakarar handlar difor ikkje om

å unngå alle former for manipulasjon, men publikum må kunne forstå og klare å definere kva type program dei ser, og klare å forstå rammene rundt korleis dokumentaren har blitt produsert.

2.3 Representasjon av det “verkelege”

Dokumentarfilm representerer og kan vere representativ for kulturelle og sosiale fenomen.

Representasjon handlar ikkje berre om å fange «verkelegheita» på film. Chapman (2009, s. 29) seier at dokumentaren søker å overtale publikum, og at den gjennom si bestemte haldning uttrykkjer og antydar haldningar og meiningar om deltakarane til publikum. Representasjon kan vere konstruert på tre forskjellige måtar: «as a photographic or aural likeness of something; as a way of standing for the views of organizations, groups or agencies; and as making a case or proposition for some aspect of the real world» (Chapman, 2009, s. 29). Representasjon i dokumentarfilm handlar også mykje om den kontrakten publikum og deltakarane inngår med dokumentarfilmskaparen. Chapman (2009, s. 145) forklarar at dokumentarfilmen har avgrensa moglegheit til å klare å representere verkelegheita nøyaktig, og kontrakten er difor basert på eit opphaveleg, falskt premiss om at dokumentarfilmen kan fortelje heile sanninga. Om vi ser vekk frå redigeringsprosessen der dokumentarfilmskapar vel ut, klipp og lim og kanskje manipulerer materialet sitt, møter ho også på problem når ho skal forsøkje å representere til dømes forhistoriske hendingar og minoritetsgrupper. Om vi ser vekk frå desse to døma har likevel dokumentarfilmskaparen utfordringar når ho skal representere personar, grupper eller hendingar som ho kan ha førstehandskjennskap til. Dette er fordi i prosessen med å representere må ein filmskapar ta val både i filmings- og redigeringsprosessen: «Within the domain of documentary practice, filmmakers and the subjects they depict are always cast in relation to one another, and never in isolation» (Chapman, 2009, s. 46). Når publikum har ei forventning til at innhaldet og hendingane i ein dokumentarfilm skal vere «verkelege» og også «sanne», har dei også ei forventning til at representasjonen i dokumentarfilmen skal vere dette. Kravet til ei «sann» skildring om «verkelegheita» er noko dokumentarfilmen med vanskar kan oppfylle: «Dokumentarfilm er ikke virkelighet, men dokumentarfilmen har gjennom de siste hundre år vært et viktig medium for å si noe om virkeligheten» (Sørenssen, 2007, s. 337). Og dette gjer dokumentarfilmen gjennom eit kamera og ulike redigeringsteknikkar som dokumentarfilmskaparen nyttar.

2.4 Fiksjonsfilmen og publikumskontrakten

Når publikum ser fiksjonsfilmar inngår dei ein anna type kontrakt enn kva dei gjer når dei ser dokumentarfilm. Kontrakten publikum inngår når dei ser fiksjonsfilm blir definert som «The suspension of disbelief». Då går sjåaren friviljug med på å tru på noko som ho eller han veit ikkje er sannferdig samanlikna med den verkelege verda. Sørenssen (2007, s. 322) definerer dette som oppheving av mistru. Oppheving av mistru er naudsynt for å kunne oppleve den fiktive forteljinga. I fiksjonsfilmen møter, og går publikum inn i ei verd som dei ikkje kjenner like godt til som den verkelege verda. Publikum går då med på å tru på den verda som blir framstilt for dei, men når forteljinga og filmen er over, forlèt dei den verda utan problem med å forveksle den med den «verkelege» verda. Mange vil påstå at det som skil fiksjonsfilm frå dokumentarfilm er at fiksjonsfilm ikkje er «verkeleg», slik dokumentaren er. Andre igjen vil påstå at dette er ei upresis formulering sidan fiksjonsfilm òg kan handle om tema og hendingar som er typiske for vår eiga verkelegheit. Hausken (2008) trekk ein parallell mellom historikaren og dokumentarfilmen, og diktaren og fiksjonsfilmen, når ho skildrar forskjellen mellom ikkje-fiksjonsfilm og fiksjonsfilm. Ho meiner at dokumentarfilmen framstiller det som har skjedd, og fiksjonsfilmen det som kunne ha skjedd og kan skje. Det er berre dokumentarfilmen som har ei forplikting ovanfor det empirisk spesifikke av dei to, noko som all tekst med faktastatus har.

2.5 Film og forteljing

Dokumentarfilmen og fiksjonsfilmen har ulike formkrav knytt til seg, men noko er også likt, nemleg bruken av forteljinga. Grierson og dei britiske dokumentarfilmskaparane på 20- og 30-talet meinte at dokumentarfilmen med sitt nære samband med verkelegheita var moralsk overlegen fiksjonsfilmen, men dei oversåg at det var i bruken av forteljinga mykje av overtydingskrafta i dokumentarfilmen låg. Ei forteljing kan bli definert som ein diskurs som er organisert slik at den formidlar ei historie, ein slutta handlingsgang. Det er då ikkje forteljinga, men gangen i handlinga som den narrative diskursen formidlar som har ein fiksjon- eller faktastatus: «Fiksjon dreier seg altså om referentens status, det vil si om diskursen omhandler noe som har status som fiksjon» (Hausken, 2008, s. 207). Likevel er det viktig å påpeike at fiksjonsfilm ikkje alltid er narrativt, og at det ikkje er forteljinga som gir fiksjonsfilmen status som fiksjon. Hausken (2008, s. 207) seier at det enno herskar ei misforstått overtyding om at forteljinga omformar hendingar til fiktive hendingar, og at dette også gjeld for empiriske forhold. Til trass for denne misforståinga har forteljinga blitt brukt i dokumentarfilmen i lengre tider. For akkurat

slik skaparar av fiksjonsfilmar er selektive, og at formidlinga i filmen er prega av tekstlege og genremessige konvensjonar og formidlaren sitt perspektiv på saka, er dokumentarfilmskaparen også selektiv og tek visse val når dei fortel historia i sin film.

2.6 Verkemiddel og manipulasjon

Dokumentarfilmskaparen tek val, akkurat som fiksjonsfilmskaparen gjer når ho skapar ein film. Begge tek strategiske og bevisste val både før, og medan dei filmar naudsynte scener. Dei tek også slike val når dei redigerer saman klippa til ein ferdig film. Det er desse avgjerslene som bestem korleis publikum tolkar og les den ferdige filmen. Felles er at begge må konstruere forteljinga i filmen: «Det er de samme dramaturgiske reglene som gjelder for dokumentarfilm som for fiksjonsfilm. Å få til en spenning på det indre og ytre plan er noe enhver filmskaper etterstreber» (Grünfeld, 2014, s. 25). Men ein av grunnane til at skiljet mellom dokumentarfilm og fiksjonsfilm er vanskeleg, er nettopp fordi sjangrane nyttar mange av dei same verkemidla. Døme på verkemiddel som kan bli nytta i dokumentarfilmen er musikk, redigering og klipp av scener, velje deltakarar, rekonstruksjon, iscenesetjing og forteljarstemme. Fiksjonsfilmen nyttar i tillegg til nokre av desse også skodespelarar og eit manuskript. Bruken av argumentet skil dokumentarfilmen frå fiksjon: «Det er viktig å understreke at dokumentarfilmens argument er knyttet til dokumentarfilmskaparen – argumentet blir uttalt av *noen*» (Sørenssen, 2007, s. 323). Sørenssen (ibid.) seier at det er filmen sin konstruksjon gjennom val av teknisk utstyr, kameravinkel, bildeutsnitt, lydopptak, klipping, etterarbeidseffektar og lydlegging som viser til kven som har konstruert den. Til trass for det openbare i at nokon må velje kameravinkel og at også ein dokumentarfilm, ikkje berre ein fiksjonsfilm, må bli redigert før den kan bli vist til publikum, er bruken av verkemiddel i dokumentarfilm omdiskutert. Dette er på grunn av publikumskontrakten mellom dokumentarfilmskapar og publikum, der publikum forventar og krev at dokumentarfilmen skal representere verkelegheita så sannferdig som mogleg. Publikum kan ha visse forventingar til kva type verkemiddel som er lov, og strenge motførestillingar mot kva som ikkje er tillate. Om dokumentarfilmen ikkje følgjer opp dei forventningane publikum har til den, kan dokumentarfilmskaparar risikere å miste tiltru, tillit og integritet. Dette er noko som mange dokumentarfilmskaparar har erfart, også den kjente produsenten Michael Moore. Han hausta stor kritikk frå mange partar i måten han produserte dokumentarfilmen *Roger & Me* (1989). Sørenssen (2007, s. 273) forklarar at Moore blei kritisert av fleire av forskjellige grunnar. For det første meinte mange at Moore viste ei manipulerande haldning til

dokumentarfilmmediet. Han nytta lyd og bilete i ein slags «retorisk kontinuitet» der dei gjensidig gjentok og forsterka argumentet han satt fram i filmen. Det Moore hausta mest kritikk for var juksinga av kronologien i filmen, og at han: «viser en manglende tillit til tilskueren ved å vise seg som forteller for å oppnå tillit, og samtidig skjule sine ekspositoriske fortellertriks» (Sørenssen, 2007, s. 274). Dette dømet illustrerer at det ikkje naudsynt er verkemidla dokumentarfilmskaparen nyttar som kan svekke tiltrua og integriteten til filmen og produsenten, men forsøket i å skjule og manipulere dette: «Dette illustrerer at en dokumentarfilms troverdighet, til forskjell fra en fiksjonsfilms troverdighet, ikke bare avhenger av at teksten fungerer på sine premisser, men varierer med tilskuerens kjennskap til de empiriske forholdene som teksten refererer til» (Hausken, 2008, s. 215).

Der Moore var kreativ med framstillinga av kronologien i hendingane han dekte, har andre vore kreative med iscenesetjing, eit verkemiddel som oftast blir knytt til fiksjonsfilmen. Hausken (2008, s. 209) forklarar at dokumentarfilmskaparar Jean Rouch og Edgar Morin arrangerte visse intervjusituasjonar og debattar mellom deltakarane i *Chronicle Of a Summer* (1961). Formålet med dette var å la dei ulike karakterane få tre fram på ein mest mogleg sannferdig måte. Rouch og Morin blei kjent med deltakarane medan dei laga filmen og denne interaksjonen dirigerte og gav dei eit perspektiv på korleis dei best mogleg skulle representere dei på. Denne framgangsmåten er sterkt knytt til cinéma vérité tradisjonen. Få vil påstå at *Chronicle of a Summer* er ein fiksjonsfilm og ikkje ein dokumentarfilm til trass for verkemidla som er nytta. Det same kan også seiast om Michael Moore sin, *Roger & Me*, sjølv om framstillinga av empiriske saksforhold ikkje blei haldt kronologisk av dokumentarfilmskaparen. For, som drøfta tidlegare kan det vere forsøket på å halde informasjon skjult frå publikum som fører til at dokumentarfilmskaparen og hennar film misser den naudsynte tiltrua og integriteten, som filmsjangeren krev.

2.7 Dokumentarfilmen sine seks modi

Framveksten av det Bill Nichols beskriv som dokumentarfilmen sine seks modi, har skjedd gjennom eit historisk perspektiv. Nichols starta allereie på 90-talet ein diskusjon om kva ein dokumentarfilm «eigentleg» er, og har påverka teori om dette stort sidan då. Ulike fenomen, situasjonar og hendingar i dokumentarfilm kan bli representert forskjellig alt etter kva type verkemiddel som blir nytta i den. Nichols (2001, s. 99) karakteriserer dokumentarfilm i seks ulike modi eller modus. Desse er den ekspositoriske, observerande, deltakande, refleksive, performative og poetiske modus. Det er viktig å

påpeike at nye dokumentarfilmar kan bere trekk frå eldre modi, og at det er dei mest dominerande karaktertrekka frå ein dokumentarfilm som plasserer ein dokumentar i ein kategori, før ein anna: «they give a structure to the overall film, but they do not dictate or determine every aspect of its organization» (Nichols, 2001, s. 100). Ulike dokumentariske modi har forskjellige forhold til verkemiddel, og arbeidet med, og behandlinga av den «verkelegheita» dokumentaren ønskjer å vise. Alle dokumentarar har si eiga stemme, sin eigen signatur, og basert på kontrakten dei etablerer med publikum, kan publikum forvente noko spesifikt frå filmen alt etter kva modi han hentar sine røter frå: «they set up conventions that a given film may adopt; and they provide specific expectations viewers anticipate having fulfilled» (Nichols, 2001, s. 99). Den ekspositoriske dokumentarfilmen kjenneteiknast ved at bileta er underordna argumentasjonen i kommentarstemma. Ekspositoriske filmar nyttar ei autoritær, også kalla «voice-of-God» kommentarstemme som kjem med påstandar om verda vi lev i. Den observerande dokumentaren fekk sitt store gjennomslag på 60-talet då dokumentarfilmskaparar fekk moglegheita til å nytte 16mm-kamera til å ta opp synkron lyd i filmsamheng. Dette førte til at dokumentarfilmskaparane kunne kome tettare på miljø og personar dei filma, noko som også er opphavet til idealet om direct cinema der dokumentarfilmskaparen og crewet er «ei fluge på veggen» som filmar det som skjer. Modien har hausta mykje kritikk fordi den: «invites debate as to how much of what we see would be the same if the camera were not there or how much would differ if the filmmaker's presence were more readily acknowledged» (Nichols, 2001, s. 115). Den deltakande modi skil seg frå den observerande modi ved at det blir lagt vekt på å vise filmskaparen sitt nærvær under opptakssituasjonen. Denne modien blir også referert til som *cinéma vérité*. Idealet bak modusen er at det er interaksjonen mellom dokumentarfilmskapar og deltakarar som er det «verkelege» og «sanne»: «As «film truth,» the idea emphasizes that this is the truth of an encounter rather than the absolute or untampered truth» (Nichols, 2001, s. 118). Og hadde interaksjonen mellom dokumentarfilmskapar og deltakarar aldri skjedd, hadde dokumentarfilmen ikkje blitt til, og moglegvis ikkje alle situasjonar og hendingar i den. Dette idealet står sterkt i strid med den observerande modi som påstår at: «what we see is what we would have seen had we been there in lieu of the camera (Nichols, 2001, s. 118). Den refleksive modi kan bli beskrive som subjektiv, og også kritisk mot dokumentarfilmsjangeren: «The reflexive mode is the most self-conscious and self-questioning mode of representation» (Nichols, 2001, s. 128). Modusen har ein innebygd skepsis til «bevis» som blir lagt fram, og skepsis til korleis publikum tolkar og kodar dei ulike formene for representasjon i dokumentarfilmen. Denne dokumentarfilmmodien ønskjer også å få publikum til å reflektere om temaet som blir skildra. Den performative modi er lik den ekspositoriske modi ved at begge har ei klar og

tydeleg kommentarstemme, men den performative modi er meir undersøkjande og spørjande i sin tone: «Performative documentary underscores the complexity of our knowledge of the world by emphasizing its subjective and affective dimensions» (Nichols, 2001, s. 131). Den performative og poetiske modi er noko like i måten dei stiller spørsmål til kva kunnskap er: «What counts as understanding or comprehension? What besides factual information goes into our understanding of the world?» (Nichols, 2001, s. 130). Den poetiske modi har i tillegg sterk tilknytning til den franske avant-garde tradisjonen, og er difor veldig opptatt av stilistiske verkemiddel, komposisjonar og det visuelle. Eit døme på slike verkemiddel er musikk. Musikk kan bli nytta i fleire modi, men blir ofte nytta i den poetiske og den performative dokumentarfilmen. Tollefsen (2008) forklarar at Margareth Olin i dokumentarfilmen *Kroppen min* (2002) nyttar musikk som eitt av fleire kunstnarlege verkemiddel for å få fram det subjektive i dokumentarfilmen. Tollefsen (2008, s. 19) peikar også på at dokumentarfilmar kan veksle mellom poetiske grep og faktaopplysningar i si framstilling. Alain Resnais' dokumentarfilm *Natt og tåke* (1955) har både musikk og bilete som vekker kjensler hjå tilskodaren, og faktainformasjon og argumentasjon: «Resnais viser for eksempel lange, rolige tagningar med fargebilder fra Auschwitz ti år etter krigen. Dette lydsettes med dempet pianomusikk. Kommentarstemmen kommer med faktainformasjon» (Tollefsen, 2008, s. 19). Tollefsen (2008) seier at *Natt og tåke* (1955) blir plassert anten som ekspositorisk og autoritær, eller eventuelt som performativ og subjektiv om ein følgjer modellen til Bill Nichols. Dette er berre to dømer på korleis det er mogleg å plassere og definere dokumentarfilmar i ulike modus basert på dokumentarfilmskaparen sin bruk av verkemiddel som musikk i filmen. Og sjølv om musikk oftare kan bli nytta i modi som poetisk og performativt, kan det også bli nytta i andre. I modi som den observerande blir musikk sjeldan nytta som eit verkemiddel grunna idealet om at berre det som er på opptaksstaden skal og kan bli nytta i den ferdige dokumentarfilmen. Somme modi har difor avgrensingar i kor stor grad verkemiddel som musikk kan bli nytta i dokumentaren.

Forskjellige modi fortel ulike ting om kva krav som blir stilt til dokumentarfilmen, og ironisk nok er det den observerande modi som har ei meir puristisk tilnærming til bruken av verkemiddel som har hausta mest negativ omtale frå kritikarar sidan den kamuflerer den faktiske nærleiken og påverknaden dokumentarfilmskaparen har ved utforming av argumentet i dokumentaren, og dokumentaren som eit ferdig produkt. Dette er også ein av grunnane til at fleire modi etter den observasjonelle har blitt etablerte, og somme, som den refleksive, ønskjer å auke medvita vår om at filmen er konstruert verkelegheit ved å leggje vekt på verkemidla i den: «it uses many of the same devices as other documentaries but sets them on edge so that the viewer's attention is drawn to the

device as well as the effect» (Nichols, 1991, s. 33). Det er viktig å erkjenne dokumentarfilmskaparen sin subjektive nærleik til den verkelegheita ho representerer i filmen, og hennar stemme i den: «En formidler vil alltid være selektiv, og formidlingen vil alltid være preget av tekstlige og genremessige konvensjoner og formidlerens perspektiv på saken» (Hausken, 2008, s. 208). Det er ikkje berre fiksjonsfilmen som kan bruke verkemiddel. Dokumentarfilmskaparar har også ein rett til å bruke visse verkemiddel. Utfordringa ligg i å utøve balanse, etikk og openheit om dei artistiske grepa dokumentarfilmskaparen nyttar.

Vidare ønskjer eg å drøfte kva påverknad journalistikk har hatt på dokumentarfilmsjangeren, og kva likskap og forskjell som er mellom dokumentarfilm og journalistikk. Kva påverknad har kravet om bevisføring hatt på den artistiske fridommen dokumentarfilmskaparen har, og korleis blir dette praktisert i mediehus som skapar og publiserer journalistiske verk?

2.8 Oppsummering

- Dokumentarfilmen sin funksjon går ut på å gje att, avsløre, overtale, analysere, undersøkje og uttrykkje.
- Dokumentarfilmen er ein møtestad for dei retoriske og narrative tradisjonane.
- Bruken av argumentet skil dokumentaren mest frå fiksjonsfilm.
- Publikumskontrakten er basert på tillit. Om tilliten blir brote misser ofte dokumentarfilmskaparen truverd.
- Dokumentarfilmskaparen er forteljar i filmen sin.
- Dokumentarfilm, dokumentarfilmskapar og publikum delar same verd.
- Det indeksikale bandet fungerer som ein garanti for autentisiteten og sanningsgehalten i det som blir fortalt i dokumentarfilmen for publikum.
- Ei misforstått overtiding er at bileta i dokumentaren skal fungere som dokumentasjon.
- Dokumentarfilmen har avgrensa moglegheit til å representere verda så nøyaktig som publikum forventar
- Kontrakten publikum inngår når dei ser fiksjonsfilm blir definerast som ei oppheving av mistru.
- Dokumentarfilm og fiksjonsfilm har bruken av forteljinga til felles.

- Bruken av forteljinga gir ikkje ein film status som fiksjon. Referenten sin status avgjer om forteljinga er fiksjon eller fakta.
- Både dokumentarfilmskaparen og fiksjonsfilmskaparen er selektive og tek val når dei skapar ein film.
- Fiksjonsfilmskaparen og dokumentarfilmskaparen har mange av dei same verktya til disposisjon når dei skal fortelje og forme historia i filmen sin.
- Dokumentarfilmen har seks modi. Den ekspositoriske, observerande, deltakande, refleksive, performative og poetiske. Desse har ulike ideal om korleis musikk skal bli nytta.

Kapittel 3: Dokumentarfilmen møter journalistikken

3.1 Dokumentarbileta som bevis

Dokumentarfilm og journalistikk er begge kommunikative. Begge forsøker å seie noko om verkelegheita, og begge prøver å fortelje sanninga: «Begge skal fortelle ”sannheten” og begge må handle etisk forsvarlig, men bare fjernsynsdokumentaren er forpliktet av journalistenes etiske regler slik de er nedfelt i Vær varsom-plakaten» (Mølster, 2007, s. 58). Termen «dokumentarfilm» oppstod frå ordet «dokument», altså noko som er skrive, eller noko som held informasjon. Hausken (2008, s. 212) forklarar at dokumentarfilmen har som formål å dokumentere noko i den empiriske verkelegheita: «The contemporary use of ‘document’ still carries with it the connotation of evidence» (Winston, 1999, s. 11). Sørenssen (2007, s. 14) seier at bakgrunnen for at dokumentarfilm skulle fungere som dokumentasjon var fordi dokumentarfilmskaparar under Grierson si tid påsto at dei ved hjelp av filmkameraet kunne representere ei sann og objektiv attgjeving av verkelegheita. Synet på denne illusjonen har endra seg, men dokumentarfilmen si samansmelting med den journalistiske tradisjon har blåst nytt liv i trua på dokumentarfilmen som ei objektiv attgjeving av verkelegheita. Kravet om objektivitet har ikkje berre blitt stilt til dokumentarfilmen. For norske journalistar dukka kravet om objektivitet særleg opp etter frigjeringa frå partipressa på 70- og 80-talet, og etableringa av journalistyrket som profesjon. Trua på objektivitet er ei tru på fakta validert gjennom spesifikke metodar som er anerkjent av eit fagmiljø, ikkje personleg synsing og tolking: «Objectivity, in this sense, means that a person’s statements about the world can be trusted if they are submitted to established rules deemed legitimate by a professional

community» (Schudson, 1978, s. 7, referert i Gjendemsjø, 2009, s. 28). Diskusjonen er kompleks, og etter at dokumentaren fann sin plass saman med journalistikken, då særleg i fjernsynet, har den ifølgje Chapman (2009, s. 53) utvikla ein retorikk om objektivitet som ein del av ei profesjonell tilnærming til observasjon. Dette synet blir delt av journalistar og dokumentarfilmskaparar som jobbar i institusjonen, og felles for dei er at dei: «share a belief in the seriousness of social purpose, which demands evidence as the basis for their enquiries» (Chapman, 2009, s. 54). Journalistane sitt mål om å finne, og basere sine saker på bevis kan bli samanlikna med termen «dokument», termen som dokumentarfilmen hentar sitt opphav frå, og kravet til bevisføring den stiller. Det er særleg for aktualitetsdokumentarar som blir viste på TV det blir stilt krav om ein objektiv presentasjon fordi publikum, ifølgje Chapman (ibid.), krev dette om dei skal stole på, og engasjere seg intellektuelt og emosjonelt med filmen. Journalistar kan krevje å bli oppfatta som objektive og balanserte ved å presentere verifiserbare fakta, medan det i ein dokumentarsituasjon skjer ved at: «a realistic style of observation, with any reporting effectively effaced, will eliminate accusations of bias by appealing to the authenticity of the witness» (ibid.). Påverknaden journalistikk har hatt på dokumentarfilm, saman med det idealistiske synet mange har om den observasjonelle dokumentarmodi, har ført til at same krav om objektivitet ofte blir stilt til andre typar dokumentarmodi også. Dette til trass for dei openbare diskursive og narrative forskjellane som er i ulike modi.

3.2 Den kreative behandlinga av verkelegheita

Samansmeltinga mellom dokumentarfilmtradisjonen og journalistikk har ført til det Sørenssen (2007, s. 14) beskriv som eit naivt og idealistisk krav om sanningsinnhald i påstandar som følgjer med dokumentarfilmen: «Dette er å legge uforholdsmessig stor vekt på sannhetsverdien i et medium som i utgangspunktet er basert på en illusjon – illusjonen om at stillbilder projisert etter hverandre virkelig er levende bilder» (ibid.). Mølster (2007, s. 57) seier at dokumentarar som vert viste på fjernsynet vert sett på som ein form for journalistikk. Dette har påverka programma sin estetikk: «Fordi journalistikken legger vekt på undersøkelse og analyse er det faktaformidlingen som ofte settes i forgrunnen i denne dokumentartypen, blant annet ved at man bruker bilder som er så naturalistiske og lite symbolske som mulig» (ibid.). Dette fører til problem når det kjem til dei estetiske rettighetene dokumentarfilmskaparen har, og dei etiske krava publikum stiller til filmen: «In short, documentary's artistic claims make ethical systems more difficult for documentary than for journalism» (Chapman,

2009, s. 175). Basisen i problemet ligg i den 'kreative behandlinga av verkelegheita' dokumentarfilmskaparen med sin institusjonelle praksis har rett til å utøve, og krav og forventingar som blir stilt til dokumentaren grunna påverknaden frå journalistikk.

This creates ethical problems because the idea of the 'creative treatment of reality' means in practice that ethical journalistic considerations such as objectivity, the quest for truth and social responsibility can become mixed up with aesthetic considerations prompted by the creative urge (Chapman, 2009, s. 174).

Det var Grierson, namnefaren bak omgrepet «dokumentarfilm», og bølga av dokumentarfilmskaparar frå 1930-talet som definerte termen til å vere ei 'kreativ behandling av verkelegheita': «He defined documentary therefore as 'the creative treatment of actuality' and thereby created a problem» (Rotha, 1952, som referert i Winston, 1999, s. 11). Problemet, ifølgje Winston (1999, s. 11) ligg i at omgrepa 'aktualitet' og 'kreativ behandling', står i motstrid til kvarandre. Det er ingen samsvar i forventinga om at det skal vere mykje 'aktualitet' att når ei 'kreativ behandling' av verkelegheita er gjort. Moderne tider har erstatta det objektive idealet med eit meir subjektivt syn som også tek omsyn til skaparen av dokumentarfilmen og inkluderer ho i den verda ho representerer i filmen sin. Dokumentarfilmskaparen skal ikkje, og er ikkje lenger skjult, men problemet er ikkje løyst av den grunn. I tillegg til kravet om bevisføring, er det i dag også stilt eit krav til dokumentaren om at den skal fungere som eit sanningsvitne. Sørenssen (2007, s. 324) seier at vridnaden av dokumentarfilmen sin institusjonelle praksis i retninga mot journalistikk har ført til ei forandring i krav og forventningar til dokumentaren. Lyden og bileta i dokumentaren skal også kunne fungere som bevis for sanningsinnhaldet i filmen sin argumentasjon. Nichols (2010, s. 42) seier at dette har samanheng med at publikum og bileta i dokumentaren delar same verd. Likevel kan ikkje bileta vere sanningsvitner.

An image cannot tell everything we want to know about what happened. Images can be altered both during and after the fact by both conventional and digital techniques. A verifiable, authentic image does not necessarily guarantee the validity of larger claims made about what the image represents or means (ibid.).

I dag veit vi at dokumentarfilmskaparen har nærleik til temaet, hendinga og personane ho representerer i filmen sin: «Documentary films stand for a particular view of the world, one we may never have encountered before even if the factual aspects of this world are familiar to us» (Rogers, 2015, s. 4). Dokumentarfilm er ikkje det same som journalistikk, men likevel vert det forventat at dokumentarfilm skal vere «dokumentarande» og «observerande» som journalistikk. Mølster (2007, s. 57) seier at i eit forsøk på å oppfylle dei journalistiske krava om «faktisitet» har den journalistiske fjernsynsdokumentaren ofte basert seg på ei førestilling om ein indeksikal forbindelse mellom bileta og verkelegheita: «Fremstillingen måtte være helt i tråd med den observerte virkeligheten. Man skulle strebe etter en formidling som lå så nær opp til det naturalistiske som mulig, og man forsøkte ofte å unngå forstyrrende eller avledende elementer» (ibid.). Dokumentarfilm kan bere med seg ei form av journalistikk, men den er ikkje avgrensa til å vere berre det: «Documentary can be observational and therefore attempt objectivity, but documentaries do not have to be journalistic and may not claim that the public has a right to know» (Chapman, 2009, s. 174-175). Dokumentarfilmskaparen har andre verkty i si verktøykasse enn kva journalisten har. Både journalisten og dokumentarfilmskaparen kan argumentere i sine tekstar, men det som skil dei er dokumentaren sin opphavslege, institusjonelle rett til bruk av forteljarteknikkar, verkemiddel og nærleik til temaet og karakterane. Her deler dokumentaren likskapstrekk med fiksjonsfilmen. Dokumentarfilmen oppheld seg dermed i eit univers der han deler likskapstrekk med både fiksjon og fakta, men til trass for dette er han sin eigen institusjon og han har sine egne reglar.

3.3 Problemet objektivitet

Den journalistiske fjernsynsdokumentaren nyttar oftast ein observerande modus. Mølster (2007, s. 59) seier dette skuldast arva etter direct cinema-tradisjonen: «Én årsak til dette kan være nettopp at den observerende stilen gir et preg av nøytralitet og ”bevis”, som vanligvis er viktig for denne typen programmer» (ibid.). Mølster (ibid.) seier at grunnen til at den observerande modus blir hyppig nytta i fjernsynet skuldast at den gjer filmen nøytral og objektiv, men også at den gjer filmen meir underholdande å sjå på: «Observasjonsmodusen gir også en viss seer-glede, fordi den ligner fiksjonsfilm og er underholdende å se på. Ofte er slike dokumentarer bygget opp som et narrativt forløp, og ikke rundt et argument, noe som gjør dem enkle å følge» (ibid.). Dokumentarfilmskaparar som produserer for fjernsynet er ofte redde for å bli skulda for å ta parti og vere ubalanserte. Gjennom historia har fleire

dokumentarfilmar blitt skulda for å lyge og føre publikum bak ljoset i sin bruk av forteljarteknikkar og verkemiddel. Ein dokumentarfilm kan med rett bli kritisert for dette, men i visse tilfelle skuldast kritikken krav dokumentaren opphavelig ikkje må, eller skal, innfri. Dokumentarfilmen *The Connection* (1996) blei skulda for å lyge til publikum ved å redigere verkelegheita i filmen. Sørenssen (2007, s. 325-327) seier at filmskaparen, Marc de Beaufort, hadde klipt saman to reiser som hadde skjedd i løpet av eit halvt års mellomrom, og framstilt dette som ei samanhengande reise. Dokumentaren skildra ein narkokurer si reise frå Colombia til Storbritannia. Den britisk uavhengige kringkastingsadministrasjonen sin kontrollkommisjon, ITC, uttalte at: «Dette angivelig seriøse programmet skulle uten å nøle ha sørget for å opprettholde streng pålitelighet; at det unnlot å gjøre dette er et angrep på tilliten og en kilde til desillusjonisme hos seerne» (Sørenssen, 2007, s. 326). Bakgrunnen for fråsegna meinte mange var ei: «naiv tro på at bildet kan være sannferdig» (ibid.). Det mest problematiske med dommen var ikkje kritikken mot visse forhold som blei nemnt, men fordømminga om teknikkar som er sentrale i tradisjonell dokumentarisk forteljarteknikk: «Journalistikkens inntog på dokumentarfilmens område har dermed medført at det nå stilles krav om sannhetsinnhold i filmene i en grad som ikke er mulig å opprettholde hvis man samtidig skal benytte seg av klassiske dokumentære fortellerteknikker» (Sørenssen, 2007, s 327). I førre kapittel blei det skildra korleis Rouch og Morin nytta iscenesetjing i *Chronicle of a Summer* for å representere deltakarane mest mogleg sannferdig. Rouch og Morin gjorde då ei vurdering av deltakarane, og denne vurderinga dikterte korleis dei ønska å representere dei. Ei slik vurdering gjorde moglegvis Beaufort i *The Connection* også. Redigeringa og klipp av scener i filmen kan difor bli forsvart med analysen og undersøkingsarbeidet Beaufort gjorde i forkant av filmen, og det han moglegvis meinte var ein representativ og sannferdig måte å framstille hendingane og temaet på. Som drøfta i kapittel 2 har alle dokumentarfilmar ein forteljar og eit argument. Det er dokumentarfilmen sin bruk av forteljinga som gjer at den ikkje kan oppretthalde status som ein objektiv diskurs. Sørenssen (2007, s. 322) seier at det er viktig å tydeleggjere dokumentarfilmen sin nære slektskap med den klassiske forteljande fiksjonsfilmen for å kunne bryte ned myta om dokumentarfilmen sin status som objektiv diskurs. Sørenssen (ibid.) seier at dokumentarfilmen gjennom sitt samband med verkelegheita og det verkelege, har medverka til å: «skjule det forhold at det nettopp var i bruken av fortellingen mye av overbevisningskraften i dokumentarfilmen lå» (ibid.). Dette er essensen i problematikken om objektivitet i dokumentarfilm. Grunna dokumentarfilmen sin opphavelige institusjonelle praksis kan den ikkje opptre på same måte som eit journalistisk verk: «Det dreier seg om en sannhetsforståelse som også er i stand til å omfatte rekonstruksjon av begivenheter som har funnet

sted, men som ikke kunne dekkes der og da av et kamera» (Sørensen, 2007, s. 336). Og rekonstruksjon er ein legitim rett ein dokumentarfilmskapar har når ho fortel, så lenge det blir gitt klare signal om dette i filmen: «Variations and degrees of re-enactment connected to previously witnessed events are all considered legitimate for documentary practice» (Chapman, 2009, s. 175). Denne sanningsforståinga opnar for ein meir liberal dokumentarfilmpraksis enn kva den observasjonelle opnar for, den inkluderer dokumentarfilmskaparen i større grad, bruken av verkemiddel, men den stiller samstundes også etiske forpliktingar ovanfor dei involverte. Til trass for at dokumentarfilm er prega av meir subjektivitet og selektivitet enn mange i dag er viljuge til å vedgå, er mange av dei verdiane som ligg bak det idealistiske synet om objektivitet i dokumentarfilm viktige. På den andre sida er forventinga om at dokumentarfilm skal vere praktisert objektivt belastande for sjangeren, og det skapar forvirring om kravet til etikk for publikum, deltakarar og produsentar. Etablerte mediehus praktiserer ofte objektivitet og kravet om etikk annleis enn uavhengige produsentar. Kravet om objektivitet, balanse og nøytralitet er strengt stilt i fjernsynet: «The convention in current affairs television, for example, is to include different or opposing perspectives, to choose interviewees who are representative of communities or from established institutions, and to consciously avoid extreme viewpoints» (Chapman, 2009, s. 55). Denne måten å representere ei sak, eit tema eller personar på blir ikkje praktisert i alle typar dokumentarar, noko den personlege dokumentaren er eit godt døme på. Dokumentarfilmen som tidlegare er blitt drøfta her, *Roger & Me*, av Michael Moore, har eit tydeleg personleg preg: «Uten hans tilstedeværelse ville filmen mistet sin særegenhet og gjennomslagskraft. I så måte er den sterkt subjektiv og personlig» (Grünfeld, 2014, s. 20). Det er umogleg å nytte ein universal regel om objektivitet i dokumentarfilm: «making objectivity central to non-fiction film unjustifiably marginalizes subjective and expressive films» (Plantinga, 1997, s. 200). Om det vert forventa at dokumentarfilmskaparar skal arbeide som journalistar og forsøkje å følge kravet om objektivitet, vil dette skade truverdet og integriteten til dokumentarar som har sitt opphav frå andre modi. I tillegg kan det òg truge institusjonen sin praksis. Dette indikerer sjølvsagt ikkje at ein ikkje kan og skal stille krav om etikk til dokumentarsjangeren; objektivitet betyr ikkje, og har heller aldri betydd, det same som å ha ei moralsk og etisk haldning til temaet og deltakarane ein representerer.

3.4 Integritet og truverd

Problemstillinga om integritet og truverd i dokumentarfilm er nært linka til journalistikk. Etter at dokumentaren etablerte eit nærare forhold til journalistikk, har, som tidlegare drøfta, mange av dei krava som publikum stiller til journalistiske verk også blitt stilt til dokumentaren. Dette gjeld særleg dokumentarar av undersøkjande og kritisk art. Hovudmålet til journalisten er å vere ei vaktbikkje som skal vakte samfunnet sine maktinstansar, og setje dagsorden: «I de journalistiske fjernsynsdokumentarene er det ofte den såkalte kritiske og undersøkende journalistikken som er det dominerende idealet» (Mølster, 2007, s. 64). Slike typar dokumentarar kan i teorien skape endringar i samfunnet. Journalistar eller dokumentarfilmskaparar som skapar slike dokumentarar arbeidar ofte etter ei viss metode. Dette for å auke seriøsiteten og truverdet i programmet.

Arbeidsmetodens store vekt på nøyaktighet, "selvransakelse" hos journalisten og sikring av at alle opplysninger er etterrettelige og så korrekte som mulig, er også medvirkende til å gi den troverdighet og preg av seriøsitet. Det har blitt slik at det knytter seg bestemte konvensjoner til hvordan kritisk og undersøkende journalistikk ser ut (Mølster, 2007, s. 66).

Både journalisten og dokumentarfilmskaparen ønskjer å formidle sanninga når dei presenterer. Begge må ta val i kva type fakta som skal bli presenterte, sjeldan kan alle fakta i ei sak bli vist: «Det kommer nemlig også an på hvilke fakta journalisten velger å formidle og hvilke som overses, hvordan han eller hun fremstiller dem» (Mølster, 2007, s. 67). Uavhengig av påverknaden frå journalistikk, kan vi i dag snakke om eit krav vi kan stille om truverd i ein dokumentarfilm, og korleis mangel eller gjennomføring av dette gir dokumentarfilmskaparen integritet, eller ei. Grunna påverknaden frå journalistikk og samansmeltinga som har skjedd der, har publikum spesifikke forventningar til dokumentarar dei ser i fjernsynet. Mange av dei etiske krava som blir stilt til journalistiske verk, blir også stilt til dokumentarfilmen. I Ver Varsam-plakaten for norske journalistar og redaktørar omhandlar kapittel to integriteten og ansvaret pressa har i si samfunnsrolle som frie og uavhengige. Der står det mellom anna:

Den enkelte redaksjonen og den enkelte medarbeidaren må verne om sin integritet og sitt truverde for å kunne opptre fritt og uavhengig i høve til personar eller grupper som av ideologiske,

økonomiske eller andre grunnar vil øve innverknad på det redaksjonelle innhaldet (Norsk Presseforbund, 2015).

Med dette meiner Norsk Presseforbund at verdiar som integritet og truverd er linka til å vere frie, utan bindingar og utan interessekonfliktar som kan stå i strid med det redaksjonelle arbeidet deira: «Dei må unngå dobbeltroller som kan svekkje truverdet deira» (Norsk Presseforbund, 2015). Kontrakten mellom journalisten og publikum er som med dokumentarfilmskaparen og publikum, basert på tillit. Når tilliten blir broten, missar journalisten truverd og ho blir ikkje sett på som uavhengig. Om pressa missar si truverd og sin integritet, mistar også pressa sin funksjon i samfunnet: «Ei fri, uavhengig presse er blant dei viktigaste institusjonane i demokratiske samfunn» (Norsk Presseforbund, 2015). Utan openheit, uavhengigheit, ytringsfridom, informasjonsfridom, trykkjefridom og eit samfunnskritisk søkjelys der det er naudsynt, kan ikkje journalistar og redaktørar følgje opp krava som er i deira profesjon. Kravet om truverd og integritet blir også stilt til det journalistiske fotografiet. Mykje grunna påverknaden frå journalistikk har eit slikt krav også blitt stilt til det dokumentariske fotografiet. Ifølgje Norsk Presseforbund (2015) er manipulerte bilete i ein journalistisk samanheng berre akseptert som ein illustrasjon når det går tydeleg fram at det dreiar seg om ein montasje: «Vern om truverdet til det journalistiske fotografiet. Bilete som vert brukte som dokumentasjon, må ikkje endrast slik at dei skaper eit falskt inntrykk» (Norsk Presseforbund, 2015). Publikum forventar ofte at den ferdige dokumentarfilmen skal ha eit indeksikalt band til verkelegheita. Grunna påverknaden frå journalistikk skal bileta, og presentasjonen av bileta, vere så objektiv og nøytral som mogleg. Om grada av manipulasjon er for stor, kan dokumentarfilmskaparen misse truverd og integritet. Ironisk nok er det ved å vere ein dokumentarfilmskapar at dokumentarfilmskaparen kan fortelje noko om verkelegheita: «Dokumentarfilmen kan ikke fange virkeligheten, men hun eller han kan si noe om virkeligheten ved hjelp av kamera og redigeringsteknikker» (Sørenssen, 2007, s. 337). Og det er her kjernen i problematikken ligg. På den eine sida har fjernsynsdokumentaren funne sin plass i fjernsynet og satt ein etisk standard som dokumentarfilmen med sine opphavslege eigenskapar ikkje kan følgje opp. På den andre sida forventar publikum det same frå dokumentaren som dei gjer frå journalistiske verk, og i tillegg blir dokumentarfilmar sett på som meir truverdige grunna krafta og «bevisføringa» som er i dokumentaren sine bilete. Dokumentarfilmskaparen sin nærleik er eit faktum, uavhengig av kva type modi filmen hennar stammar frå. Med ein subjektiv nærleik blir det stilt visse etiske krav som Grünfeld

(2014, s. 20) beskriv i tre punkt. Det første er at saka er vesentleg, med andre ord at filmen handlar om noko som har offentleg interesse. Det andre er at fakta stemmer, og det tredje at alle partar har rett til tilsvar, med andre ord at begge partar har moglegheit til å dele sin versjon av saka: «Overser man disse forholdene i en film som har som ambisjon å avdekke kritiske forhold, vil den lett oppleves som partisk og manipulerende, noe som igjen fører til redusert troverdighet og gjennomslagskraft» (ibid.). Disse tre etiske krava er nært linka til den etikken som er i journalistikk: «Dei som er blitt utsette for åtak, skal snarast få høve til tilsvar, med mindre åtak og kritikk inngår som ledd i ei løpande meiningsutveksling» (Norsk Presseforbund, 2015). Dokumentarfilmskaparen arbeidar dermed etter mange av dei same metodane som journalisten gjer. Dette for å unngå brot av publikumskontrakten. For når dokumentarfilmskaparen misser truverd og integritet, blir publikumskontrakten broten. Truverd er basert på tillit, og missar dokumentarfilmskaparen publikum sin tillit, missar ho deira truverd. Publikumskontrakten blir oftast broten om publikum føler at bileta har for lita rot i verkelegheita. Dette kan skuldast ulike grunnar, men eit slik brot skuldast ofte bruken av verkemiddel, forteljningsteknikkar, og forsøk i å skjule bruken av desse. Ironien i dette er at dokumentarfilmskaparen har rett til å nytte desse verkemidla, men nye forventningar til dokumentaren, forventningar som dokumentaren ikkje kan innfri, gjer at dokumentarfilmskaparen kan misse truverd og integritet ved å arbeide etter sine opphavelige retningslinjer: «Documentary was not journalism; rather it claimed all the artistic licence of a fiction with the only constraints being that its images were not of actors and its stories were not the products of unfettered imagining» (Winston, 2000, s. 20). Problematikken om integritet og truverd blir meir reell når visse dokumentarfilmar blir nekta visning i media fordi dei ikkje er produsert, og presentert, i ei balansert og nøytral nok grad. Det var tilfellet for Are Syvertsen og Jon Martin Førland då dei laga *Smaken av hund* (2006): «Tv-stasjoner i Norge nektet å kringkaste den ved å vise til at filmskaperne hadde tatt i bruk uakseptable metoder som skjult kamera og dermed brutt Vær Varsom-plakaten» (Grünfeld, 2014, s. 20). Dette fordi fjernsynsdokumentarar har andre krav stilt til seg grunna posisjonen den har som ei fjerde statsmakt: «Fjernsynsdokumentaren skal bidra med informasjon som kan være byggestener for vårt virkelighetsbilde, slik at vi skal danne våre egne, politiske oppfatninger» (Mølster, 2007, s. 58). Men dokumentaren kan ikkje, og skal ikkje, innfri på same måte som journalistiske verk gjer: «As documentary's ability to represent real life accurately is limited, this contract may be based on the false premise that a documentary can tell the truth in the first place» (Chapman, 2009, s. 145). Filmskaparen har likevel eit etisk ansvar og ei forplikting ovanfor publikum som dei må halde. Forventningane og haldningane publikum har til ein dokumentar er kompleks, og

feltet treng enno meir forskning for å oppnå betre forståing om dette: «Documentarians must seek the truth, be able to recognize it when they find it, and have the skill and integrity to present it to an audience» (Hampe, 2015). Hampe (2015) foreslår ein taktikk dokumentarfilmskaparar kan gjere for å unngå forvirring og angrep på truverdet og integriteten i deira dokumentarfilmar. Framgangsmåten er lik den i journalistisk samanheng. Ny teknologi har gjort det mogleg å publisere bakgrunn og råmateriale frå ein dokumentarfilm på nett. Dette krev at publikum er aktive og oppsøker denne kjelda om dei stiller seg tvilsame til påstandane og fakta i ein dokumentarfilm. Når eit slikt krav er stilt, er det ikkje ulogisk at dokumentarfilmskaparen må følgje same framgangsmåte som ein journalist for å oppnå truverd. Diskusjonen om dette er rett praksis, om publikum skal kunne krevje det same frå dokumentarfilmskaparar som frå journalistar er ope for diskusjon, sjølv om dette sjølv sagt ikkje betyr at dokumentarfilmskaparar slepp unna etiske forpliktingar i sitt arbeid.

3.5 Etikk og manipulering

Diskusjonen kring kva som er etisk og ‘sant’ i ein dokumentarfilm har blitt, og er ofte enno, knytt opp til kravet om bevisføring, objektivitet og nøytralitet. Dokumentarfilmskaparar har eit etisk ansvar ovanfor deltakarane, publikum og deira eigne artistiske visjonar når dei skapar filmen. I denne oppgåva er det særst det etiske ansvaret dokumentarfilmskaparen har ovanfor publikum og sin eigen kreativitet som er interessant, og som kan skape konflikter. Akkurat som journalisten skal dokumentarfilmskaparen fortelje sanninga.

Yet documentary’s vision of depicting the truth is complex; it can tell a truth, but not the entire truth. This fact does not diminish its importance: most documentaries are still concerned with retaining a relationship of some sort with the ‘real’, and the ‘truths’ that matter in people’s lives but which cannot be transparently represented (Williams, 1993, s. 13, referert i Chapman, 2009, s. 23).

Når dokumentarfilmskaparen kan jakte etter sanning gjennom personleg erfaring, undersøkingar, case-studiar, observasjonar og meir, opnar dette for ein anna type debatt om kva etiske utfordringar dokumentarfilmskaparen har, til forskjell frå journalisten. Filmkameraet kan ikkje gje ein sann og rein reproduksjon av verkelegheita. Chapman (ibid.) seier at filmkameraet er eit instrument som vert nytta til

å forsøkje å fange verkelegheita, men at det i sine avgrensingar difor ikkje kan bli vurdert som anna enn eit instrument til nytte for dokumentarfilmskaparen til å forsøke å gjere dette: «therefore there is an imperative to retain some legitimate referential importance for the documentary image» (Chapman, 2009, s. 171). Premissane i ein dokumentar er at det skal føreliggje eit band mellom kva som blir filma og sluttproduktet. Dette forventar også publikum.

The ability of the photographic image to reproduce the likeness of what is set before it, its indexical quality, compels us to believe that it is reality itself re-presented before us, while the story or proposal presents a distinct way of regarding this reality (Nichols, 2010, s. 43).

Ein faktor som utfordrar dette er digital manipulasjon og redigering. Autentiske bilete kan bli redigerte til å likne på eit produkt som ikkje liknar det opphavslege produktet. Premissane og røtene til det verkelege er då brote: «However, the power of technology to change what we see on the screen challenges the imperative that documentary should represent the real world» (Chapman, 2009, s. 174). Publikum kan òg finne dette problematisk og føle seg tvilsame og usikre til filmen om dei ikkje forstår grada av manipulasjon i den. Om publikum konkluderer med at filmen har for lite rot i verkelegheita, kan publikumskontrakten bli broten: «The ethical implications of the digital manipulation of images raise issues of reliability, realism and simulation, which have stimulated a debate over whether documentary should abandon its claim on the real in the face of the digitalization of images» (Chapman, 2009, s. 171). Manipulasjon er likevel ikkje einstydd med brot med verkelegheita og publikumskontrakten. I den animerte dokumentarfilmen *Walking with Dinosaurs* (1999) forklarar Sørenssen (2007, s. 316) at dinosaurane si utviklingshistorie blir presentert ved å nytte «verkelege» opptak saman med digitale animasjonar slik at dinosaurane verkar særst levande. Filmen var ein stor publikumssuksess. Paradokset med dette er at samstundes som det blir stilt strengare krav til dokumentarfilmar om sanningsgehalt og bevisføring, har det skjedd, og enda skjer det, ei digital utvikling der moglegheita for manipulasjon av lyd og bilete er større enn nokon gong. På den måten blir forholdet visse dokumentarfilmar har til det indeksikale bandet fjerna, men ikkje for fjernsynsdokumentarar produserte av mediehus som praktiserer journalistikk. Ein anna problematikk som kan utfordre etikken er når dokumentarfilmskaparar forsøker å strukturere verkelegheita. Dokumentarfilmskaparen har då kanskje ein idé om korleis verkelegheita skal bli presentert, og ho forsøker då å omskape deltakarane til å passe saman med forteljninga, i staden for å omskape forteljninga

til å passe med deltakarane. Opptaka kan vere planlagde og basert på eit manuskript, slik Robert Flaherty gjorde i *Nanook of the North* (1922). Filmen har blitt sterkt kritisert for å ikkje vere representativ for den empiriske verkelegheita sidan Flaherty valte ut scener som skulle vere representative for verkelegheita: «Dette var *Flahertys vindu*; det var han som arrangerte innholdet ut fra sine egne ideer, og det var dette han mente publikum burde få vite» (Sørenssen, 2007, s. 75). Flaherty fekk *Nanook* til å opptre i dokumentarfilmen på same måte som ein skodespelar gjer i ein fiksjonsfilm. Til forsvar kan ein argumentere med at Flaherty budde saman med *Nanook* og inuittane over ei lengre periode, og på den måten lærte dei og deira tradisjonar å kjenne. Til trass for at han kjente deira tradisjonar fekk han likevel *Nanook* og venene hans til å jakte med harpun, ein utdatert måte for inuittane å jakte på, i staden for gevær, som dei då nytta. Flaherty blei kritisert for mangelen av representativitet grunna dette. Dagens debatt om kva som er 'sant' er annleis enn kva den var under Flaherty si tid. *Nanook of the North* er likevel eit godt døme på brotet i kontrakten mellom publikum og dokumentarfilmskapar grunna ei kreativ behandling av verkelegheita som blir oppfatta som manipulering av tilskodarane, i alle fall under dagens oppfatning av kva sannleik er i ein dokumentarfilm. Om ein dokumentarfilm som *Nanook of the North* blei produsert i dag på same måte som Flaherty produserte den i 1922 hadde produsenten hatt store problem med å forsvare sannleiksgehalten og integriteten i den grunna faktorane som tidlegare er blitt drøfta. Spørsmålet om når og korleis ein dokumentar er sann er likevel vanskeleg, og dokumentarfilmskaparen sin nærleik, redigeringsverktøy og tilnærminga til den kreative behandling av verkelegheita, klassifiserer ikkje ein dokumentar til fiksjon. Det gjer heller ikkje manipulering: «In relation to viewers, they often justified the manipulation of individual facts, sequences, and meanings of images, if it meant telling a story more effectively and helped viewers grasp the main, and overall truthful, themes of a story» (Aufderheide, Jaszi & Chandra, 2009). Ein dokumentar som illustrerer dette godt, er *The Thin Blue Line* (1988) av Errol Morris. Dokumentaren handlar om Randall Adams som er feilaktig dømt for eit mord han ikkje har gjort.

Williams argues that Morris' use of fictional techniques does not represent an abandonment of documentary's truth claims; they may not create an image of truth, but they are used as a strategy to help the viewer discern the truth from the body of the film as a whole (Chapman, 2009, s. 24).

Plottet i dokumentaren er fiksert kring spørsmålet om Adams har utført drapet eller ei. Morris intervjuar representantar frå begge sider av saka, i tillegg til å rekonstruere forskjellige vitneutsegn om drapet.

Ifølgje Chapman (ibid.) ønska Morris å lage ein dokumentar om det faktum at sanninga er vanskeleg å vite. For å kome nærast mogleg sanninga nytta han ein sjølvbeviss, stilisert, eksperimentell teknikk som er lik den refleksive modi ved at den stilte spørsmål til verkelegheita. Det gamle synet om at ein dokumentarfilm kan fortelje og avsløre heile sanninga blir i dag sett på som naivt. Ein dokumentarfilm blir alltid fortalt av nokon, og eit argument blir alltid lagt fram. Det er grunna den auka forståinga om den subjektive nærleiken dokumentarfilmskaparen har til sin film at vi i dag lettare kan forstå og godta at dokumentarfilmen kan fortelje ei sanning, men ikkje heile sanninga. Det er viktig at dokumentarfilmskaparen tek etiske omsyn for å sikre at både deltakarar og publikum ikkje blir førte bak lyset. utfordringa ligg i å skape overbevisande og gripande dokumentarar som publikum finn interessante utan at dette skadar æren til deltakarane, og tillitsbandet til publikum. Filmskaparen sit med kameraet, og sit dermed også med all makta. Ho vil alltid ha noko avstand til deltakarane ho filmar. utfordringa ligg dermed i å representere dei og hendinga mest mogleg sannferdig til publikum utan at dette hindrar hennar artistiske fridom.

Oppgåva vil no vidare drøfte eit anna omdiskutert og relevant tema, nemleg bruken av musikk i film. Er dette også ein problematisk form for manipulasjon, eller eit legitimt verkemiddel? Kva reglar er der for bruken av musikk i fiksjon? Neste kapittel skildrar bruken av musikk i fiksjonsfilm, både framveksten av filmmusikk og funksjonen til denne musikken.

3.6 Oppsummering

- Dokumentarfilmen si samansmelting med den journalistiske tradisjon stiller krav til dokumentaren om å vere ei objektiv attgjeving av verkelegheita.
- Dokumentarfilmen og journalistikk har eit krav om bevisføring stilt til seg.
- Dokumentarfilmskaparar har ein institusjonell rett til å utøve ei 'kreativ behandling av verkelegheita' i sine filmar. Denne estetiske retten står i strid med dei etiske krava publikum stiller til den.
- Vridnaden mot journalistikk har ført til at bileta og lyden i dokumentaren skal fungere som bevis for sanningsinnhaldet i filmen sin argumentasjon.
- Dokumentarfilmskaparen har ein større rett til å nytte forteljarteknikkar i forminga av argumentet enn journalisten. Dette blir likevel ofte fordømt av publikum.

- Dokumentarfilmen sin bruk av forteljinga gjer at den ikkje kan oppretthalde ein status som ein objektiv diskurs.
- Objektivitet betyr ikkje det same som etikk i dokumentarfilm.
- Dokumentarfilmskaparen kan vere personleg og subjektiv i jakta på sanninga i sitt arbeid.
- Dokumentarfilm kan fortelje sanninga, men ikkje naudsynt heile sanninga.
- Kameraet er eit instrument som vert nytta til å forsøkje å fange verkelegheita.
- Manipulerte bilete utfordrar kravet stilt til bevisføring og sanningsgehalt.
- Manipulering kan bli gjennomført på ein god og negativ måte. Det viktigaste er forholdet dokumentarskaparen har til sanninga ho skildrar.
- Norske journalistar har ei etisk forplikting gjennom Ver Varsam-plakaten.
- Om pressa misser truverd og integritet, missar dei også sin funksjon i samfunnet
- Kontrakten mellom publikum og journalisten, og dokumentarfilmskapar og publikum, er begge baserte på tillit.
- Det journalistiske bilete skal ikkje manipulerast. I dokumentaren sin opphavslege tradisjon er manipulering ein rett.
- Dokumentarfilmen sin bruk av verkemiddel kan føre til brot av publikumskontrakten om bruken av desse bryt med dei forventningane publikum har.

Kapittel 4: Musikk i fiksjonsfilm

4.1 Musikken sin forteljande diskurs

Film er eit visuelt medium. Vi nyttar augo til å sjå, og tenkjer ofte mindre på kva vi høyrer. Dei fleste filmar i dag nyttar lydspor, og mange nyttar også musikk. Det vert sagt at allereie i stumfilmen si tid blei det gjort forsøk på å synkronisere framsyninga av levande bilete saman med forskjellige formar for lyd. Musikk i stumfilm blei bestemt av to ulike grunnar: «På den ene siden skulle musikken fortrenge de levende bildenes tidsparadoks og få tilskueren til å akseptere fiksjonens tid; på den andre siden skulle den gi det fragmentariske billedforløpet form og struktur» (Larsen, 2013, s. 213). Bruken av lyd og musikk i film etablerte også ein modell for korleis musikk skulle bli nytta i film. Ein visuell modell for korleis film skulle bli klipt og redigert var allereie etablert tidleg i stumfilmen si fase. Denne modellen

blei seinare utvikla og kalla *Klassisk Hollywood*. Larsen (2013, s. 89) seier at *Klassisk Hollywood* er eit system av narrative konvensjonar som angir korleis ein organiserer ei forteljing på ein klar og effektiv måte, og korleis ein klipp ein film slik at tilskodarane gløymer forteljarprosessen i filmen, og kan konsentrere seg om handlinga. Fleire av desse klassiske og narrative konvensjonane er framleis i bruk i dag. Den nye standarden med filmatiske forteljarteknikkar førte òg med seg ein ny standard for bruk av filmmusikk. Denne modellen blei kalla *Klassisk Hollywood-musikk* og blei etablert i byrjinga av 1930-talet: «Musikksystemet blir, liksom det narrative systemet, en slags felles industriell standard og har vært brukt i store deler av verden – og er i bruk den dag i dag» (Larsen, 2013, s. 89). Seinare blei den klassiske modellen erstatta av ein ny på 1950-talet, kalla *Gullaldermusikken*. Kjenneteiknet på *Gullaldermusikken* er at den nytta ledemotiv som byggjeklossar for å gje filmen strukturell samanheng og for å understøtte forholdet mellom musikken og handlinga på lerretet, og den narrative utviklinga: «Utover prinsippet med ledemotiver omfattet Hollywood-modellen også «bruk av fullt orkester, etableringen av et ‘vegg-til-vegg’-teppe av musikk gjennom hele filmen, samt en generell matching mellom musikken og begivenhetene på lerretet» (Donnelly, 2001, referert i Larsen, 2013, s. 112). Der ligg ein klar forbindelse mellom forteljing og film; historier kan bli fortalt ved hjelp av ord eller bilete, men musikk kan ikkje fortelje på same måte: «Et stykke musikk er ikke i seg selv en fortelling, for musikk er ikke en representerende kunst» (Larsen, 2003, referert i Larsen, 2013, s. 227). Musikk har likevel eigenskapar som minner om dei som vi finn i narrative tekstar: «Musikk er klingende bevegelse – lyd som formes i tid. Og når det dreier seg om vestlig, tonal musikk, er denne bevegelsen alltid basert på spenningsbuer som oppbygges, hemmes og utløses» (Larsen, 2013, s. 227). Larsen (ibid.) seier at det musikalske materialet er strukturert på ein måte som minner om organiseringa av innhaldet i narrative diskursar, men musikk fortel ikkje på same måte som ord og bilete gjer. Forholdet mellom musikk og forteljing er heller basert på opplevinga publikum har i møte med musikken: «Musikken selv forteller ingenting, men under visse omstendigheter kan vi komme til å høre noe i musikken *som* en fortelling» (Ibid., s. 228). Dette igjen fører til at publikum kan fortelje historier om musikk og beskrive den: «For lytteren er et musikkstykke «ikke *i seg selv* en fortelling, men *en strukturell analyse i musikk av en fraværende fortelling*» (Nattiez, 1990, referert i Larsen, 2013, s. 228). Det er dette Larsen (ibid.) meiner er noko av filmmusikken sin viktigaste funksjon; Når musikken blir integrert i filmen sin samanheng, fungerer musikken som ein strukturell analyse. Forteljinga er då ikkje fråverande. Publikum sitt møte og oppleving med lydfilmen gir eit nærvær grunna dei ulike forteljande funksjonane i bilete, og musikk, og korleis dei fungerer saman.

4.2 Musikken sin funksjon

Musikk i film har ulike funksjonar. Uansett kva funksjonen eller hensikta til filmskaparen er, er alltid målet å skape ein korrespondanse mellom musikken og forteljinga. For å oppnå dette må musikken «passe» saman med bileta. Kva som gjer at noko musikk passar, og anna ikkje, er eit godt spørsmål: «Music lessens defenses against the fantasy structures to which narrative provides access. It increases the spectator's susceptibility to suggestion» (Gorbman, 1987, s. 5). God filmmusikk kan få publikum til å oppleve historia i filmen på ein god måte, medan det som publikum oppfattar som «dårleg» filmmusikk kan få dei til å føle forvirring og ubehag: «I stumfilmtiden reagerte noen tilskuere på at bildene av en sørgende enkemann ble akkompagnert av ungkarens glade sang *No Wedding Bells for Me*. Musikken «passet» ikke; den motsa hva bildene fortalte» (Larsen, 2013, s. 223). Tolkinga publikum gjer om den type musikken som er nytta i ein film kan variere, og responsen kan difor vere individuell; somme kan finne musikken passande, medan andre ikkje gjer det. Musikk får bileta i filmen til å henge saman, og skapar saman med andre element ein heilskap.

It can establish setting, specifying a particular time and place; it can fashion a mood and create atmosphere (...) it can reinforce or foreshadow narrative developments and contribute to the way we respond to them; it can elucidate characters' motivations and help us to know what they are thinking; it can contribute to the creation of emotions (Kalinak, 2010, s. 1).

Musikk gir eit bileteforløp form. Larsen (2013, s. 229) seier at musikk ved hjelp av sin eigen struktur gir hendingane på skjermen struktur, skil dei frå kvarandre eller forbind dei, peikar ut samanhengar og overgangar, lukkar avsnitt og opnar nye. Filmmusikk blir også nytta til å understøtte filmen sin narrative funksjon. Den narrative funksjonen skil seg frå den forteljande diskursen ved at den narrative handlar om hendingar som utspel seg i tid og rom, om årsaken til hendingane og om dei personane som blir ramma av hendingane. Filmmusikk blir i slike høve nytta til å understreke desse elementa. Til dømes kan tid og rom bli framheva ved at vi høyrer «westernmusikk» i byrjinga av ein film, og dette etablerer miljøet forteljinga tek rom i. Hendingar i filmen kan bli sterkare framheva ved å nytte musikk, og lettare for publikum å «tolke»: «Samtidig brukes musikk ofte til å markere begivenhetenes tempo, typisk ved at dens egen rytme matcher bevegelsene i bildet» (Ibid., s. 230). Musikk blir òg nytta til å karakterisere aktørane i forteljinga ved å nytte ledemotiv som fortel noko om personane og deira karakter. Ledemotiv

er basert på gjenkjenning, og det er gjenkjenninga som forvandlar det musiske elementet om til eit motiv: «a short theme or musical idea consistently associated with a character, a place or an object, a certain situation or a recurrent idea of the plot» (Kassabian, 2001, s. 50). Musikalske motiv og tema kan bli nytta som semantiske signal, og dermed hjelpe publikum å halde orden på personane, og deira roller, i ein film.

4.3 Musikk og kjensler

Forholdet mellom musikk og kjensler i film, er ein av dei mest omdiskuterte i musikkteoretisk historie. Den kjenslege funksjonen blir beskrive som den emosjonelle funksjonen. Sidan ein av hovudfunksjonane til musikk i film er å formidle «kjensler» og «stemning», krev dette temaet eit avsnitt for seg sjølv: «When we recognize an emotion attributed to characters or events, we become more invested in them. In a sense, the film feels more immediate, more real. Music is one of the most powerful emotional prompts in film» (Kalinak, 2010, s. 5). Det er viktig å skilje mellom musikken sjølv, og opplevinga publikum har i møte med musikken. Larsen (2013, s. 75) seier at om musikkteoretikarar omtalar eit stykke musikk som «sørgmodig» eller «skummel», så meiner dei ikkje at musikken har eigenskapane til å utløyse sorg eller frykt i tilhøyraren: «Følelsene ligger i musikken som en egenskap vi hører og kjenner igjen på samme måte som vi hører og kjenner igjen dur og moll, dissonanser og konsonanser og så videre» (Kivy, 2002, s. 31, referert i Larsen, 2013, s. 75). Så sjølv om musikk ikkje kan få tilskodaren til å føle sorg og frykt, kan vi likevel høyre desse kjenslene i musikken. Årsaken til dette er ifølgje Larsen (ibid.) at musikk ikkje er ein representerande kunstart, den kan ikkje framstille kjensler, men vi opplever musikken sin kjenslemessige eigenskapar utan å måtte gå omvegen kring ein representasjon. Årsaken til at noko musikk høyrast «glad» ut, og anna «trist», har med semiotiske og kulturelle koder å gjere: «Assosiasjonen er på et bestemt historisk tidspunkt blitt etablert i praksis – av komponister og musikere – og er deretter blitt formidlet gjennom den allmenne musikkulturen» (Nattiez, 1990, s. 123, referert i Larsen, 2013, s. 76). Eit døme på dette er at i den vestlege verda blir durtoneartar oppfatta som glade, og molltoneartar oppfatta som sørgmodige, og sjølv om det er usemje mellom musikkfilosofar og musikkteoretikarar om kva som eigentleg skjer når vi høyrer visse typar musikk, finnast det ein tendens til å assosiere bestemte musikalske trekk med bestemte kjensler. Det er likevel ikkje berre musikalske trekk som påverkar opplevinga vi har med det musikalske kjensleinnhaldet. Musikalske eigenskapar som tempo, melodikk, harmonikk, klangfarge og heile den filmatiske

konteksten pregar også opplevinga tilskodaren har med musikken: «Musikkens viktigste emosjonsfunksjon i mainstreamfilmen er å forsterke eller artikulere stemningar som allerede angis ved hjelp av andre virkemidler – bilder, dialog, kameravinkel og så vidare» (Larsen, 2013, s. 232). Det er samspelet mellom alle desse og fleire, som gir ein film emosjonell djupne, der kjenslene i musikken spelar ei sær stor rolle som bidragsytarar til den emosjonelle stemninga filmskaparen ønskjer å skape i sin film.

4.4 Uhøyrtd og høyrtd musikk

Musikk blir nytta til å produsere betyding i film. Frå eit musikalsk perspektiv kan ulike melodiar, genrar og stilartar fungere som teikn, og som tidlegare drøfta kan musikk då representere ikkje-musikalske fenomen i sin likskap og struktur, og den kan framkalle assosiasjonar om anna type musikk. Dette er eit av dei næraste svara ein får når ein spør kva musikk betyr. Til trass for musikken sin evne til å produsere betyding i ein film, har den sjeldan gjennom filmhistoria, og enda i dag, blitt lagt merke til av publikum. God filmmusikk blei, og blir enno, ofte høyrtd ubevisst.

Yet the assumption that music accompanying a silent film did not have great importance would be very wide of the mark. It is true to say that film music was heard with the greatest intensity, because everything that is apprehended by the subconscious self is much more deeply impressed on a man than conscious experience (London, 1936, s. 37).

London (ibid.) seier at filmmusikk blir høyrtd, men den blir høyrtd på ein anna måte enn når vi høyrer musikk på ein konsert. Formålet til musikk i film er at den skal høyrast sjølv om den ofte blir høyrtd ubevisst, og den bør foreine seg med dramaet og med skodespelarane og alt det som skapar det samla filmverket. I tillegg skal ikkje musikken stele merksemda vekk frå bileta på skjermen og øydeleggje konsentrasjonen om filmen: «Faren er at musikken kan være så dårlig, eller så god, at den leder oppmerksomheten bort fra handlingen» (Rózsa, referert i Larsen, 2013, s. 215). Denne måten å tenkje om filmmusikk på stammar frå *Gullaldermusikken* si startepoke: «Den skulle virke i filmfortellingens bakgrunn. Den skulle understøtte handlingen på lerretet, matche stemningen i scenen, farge dialogen, men ikke gjøre oppmerksom på seg selv» (Larsen, 2013, s. 215). Om samspelet mellom bileta og

musikken fungerer, kan publikum føle at dei identifiserer seg med fiksjonen: «Like hypnosis, it silences the spectator's censor. It is suggestive; if it's working right, it makes us a little less critical and a little more prone to dream» (Gorbman, 1987, s. 55). Musikken si hovudoppgåve er då å få tilskodaren til å identifisere seg med filmen sin fiksjon. Paradokset i denne problemstillinga er at musikken må opplevast og erkjennast av publikum om den skal ha ein narrativ funksjon i filmen. Det uheyrde må difor bli høyrte. Akkurat som det å sjå film er eit tolkingsarbeid der vi les, sorterer og vurderer informasjonen vi tek i mot, skjer det same med musikalsk informasjon: «Noen ganger er musikken i forgrunnen av oppmerksomheten, andre ganger glir den i bakgrunnen. Når den diegetiske musikken ikke er i fortellingens sentrum, men bare fungerer som en del av fortellingens miljø, glir den ut av oppmerksomheten» (Larsen, 2013, s. 221). Akkurat som publikum sjeldan er oppmerksame på kameravinkel, klipping og lyssetjing, er dei sjeldan oppmerksame på når det blir nytta musikk i filmar. Sett frå dette perspektivet kan musikk bli vurdert som eit verktøy filmskaparen har i verktøykassa si; ingen av verktøya fungerer på same måte, dei har alle forskjellige funksjonar, men den primære arbeidsoppgåva til dei alle er å skape eit filmatisk kunststykkje: «Når vi er på kino, opplever vi ikke en samling bilder, lyssetting, kameravinkler, lyder, musikk; vi opplever en *fortelling*, en ordnet samling av uttrykksselementer som formidler en historie» (Ibid., s. 222). Når publikum prøvar å hugse hendingar i ein film dei har sett, hugsar dei fleste innhaldet i forteljinga. Og om bruken av musikk ikkje er atypisk og avvikande frå korleis vi forventar at forteljinga skal utspele seg, vil minna om bruken av musikk vere diffuse eller ikkje-eksisterande.

4.5 Musikken sitt diegetiske og ikkje-diegetiske univers

Musikk er eit effektivt bindemiddel i film fordi den står i kontakt med det umedvetne: «Samtidig er musikken underlagt samme trussel som filmens andre tekniske grep. Den kan svekke vår årvåkenhet, men hvis vi blir oppmerksomme på den, er spillet over» (Ibid., s. 217). Musikk er eit verktøy filmskaparen har til sin disposisjon for å løyse ulike estetiske og narrative utfordringar. Musikk har sidan stumfilmen si tid blitt sett på som ein ingrediens som gir flate bilete liv: «Filmens bilder rammer oss som «en spøkelsesaktig kopi av den verden vi lever i». Det er her musikken kommer inn: Den forhindrer gjenferdene i å gå i oppløsning, den «tenner de bleke, tause bildene på lerretet så de blir hos os» (Kracauer, 1926, s. 135, referert i Larsen, 2013, s. 209). Eit bilete, eller eit fotografi, er eit stykkje materiale av fortida, noko som har vore. Til forskjell frå fotografiet inneheld filmen fotografi som er i

bevegelse, men både fotografiet og filmen er eit produkt av hendingar som har vore og har skjedd: «Filmens levende bilder maksimerer denne konflikten. Mens personene på et fotografi er stivnet, fanget i en slags evig nåtid, beveger personene på filmrullet seg i sin egen fortid; de «lever og lever samtidig ikke, dette er det spøkelsesaktige»» (Carroll, 1988, s. 74-76, referert i Larsen, 2013, s. 211). Larsen (ibid.) seier at det tause i fotografia blir sterkare understreka om lyden er manglande i filmen. Utan musikk, er bileta ein serie fotografi av noko som ein gong var. Oppgåva til musikken er å fjerne fortidskonflikten som oppstår, og få publikum til å akseptere fortida sine fotografi som notidig og nært. Musikk gjer bileta meir levande og er difor eitt av dei hjelpemidla filmskaparen nyttar til å etablere publikumskontrakten med publikum: «Musikken styrker opplevelsen av fiktiv tid. Men ifølge Kathryn Kalinak fungerer den også mer generelt som en slags «bro» mellom tilskuerens virkelighet og fiksjonens verden» (Kalinak, 1992, s. 44, referert i Larsen, 2013, s. 212). Når musikk i film skal bli oppfatta som om den er i filmen, blir det kalla diegetisk musikk. Diegetisk musikk skal representere lydar i fiksjonsuniverset, og publikum høyrer den slik karakterane i filmen ville ha høyrte den: «Diegetic music theoretically comes from a source within the diegesis – a radio, a phonograph, a person singing, an orchestra playing – and the characters within the film can theoretically hear that music» (Brown, 1994, s. 67). Det er den ikkje-diegetiske forteljaren som kontrollerer den diegetiske musikken i fiksjonen. Den ikkje-diegetiske forteljaren oppheld seg utanfor diegesen, men innanfor fiksjonen. Musikk kan også vere ikkje-diegetisk, altså at den oppheld seg utanfor det fiktive universet i filmen. Slik type musikk blir oftast nytta til å tydeleggjere eller understreke forteljninga sin grunnstruktur, ein struktur som står utanfor den fiktive verda: «Nondiegetic music theoretically exists for the audience alone and is not supposed to enter in any way into the universe of the filmic narrative and its characters» (ibid.). Ikkje-diegetisk musikk er likevel ein del av fiksjonen, men den er ikkje ein del av diegesen. Diegetisk musikk blir vurdert som mest «verkeleg» i fiksjonsfilm: «I lydfilmens historie har det vært flere andre eksempler på at eksperimenterende regissører har bannlyst bruken av ikke-diegetisk musikk, vanligvis i en bestrebelse på å øke den filmatiske realismen» (Larsen, 2013, s. 205). Kontrakten mellom publikum og fiksjonsfilmen er som tidlegare drøfta, definert som «The suspension of disbelief», der publikum friviljug går med på å tru på noko dei veit ikkje er «sant». Opphevinga av mistru er naudsynt for at publikum skal kunne oppleve og nyte forteljninga, men når filmen er slutt, forlèt publikum den verda utan problem med å forveksle den med den verkelege verda. Årsaken til at diegetisk musikk blir vurdert som meir «verkeleg» enn ikkje-diegetisk musikk i fiksjonsfilm er nettopp fordi diegetisk musikk er ein del av fiksjonen, og dermed ein del av forteljninga: «Music lessens defenses against the fantasy structures to

which narrative provides access. It increases the spectator's susceptibility to suggestion» (Gorbman, 1987, s. 5). På den måten kan filmskaparen lettare unngå å bryte hypnosen ho skapar mellom tilskodaren, og det filmatiske universet ho ønskjer han skal ta del i. Publikum kan då lettare identifisere seg med filmen sin fiksjon, og drøyme seg vekk i forteljinga dei både ser, og høyrer.

Gangen vidare i denne oppgåva er drøfting av bruken av musikk i ein anna filmsjanger, nemleg i dokumentarfilm. Korleis skil bruken av musikk seg frå fiksjon til fakta? Må dokumentarfilmskaparen ta andre omsyn enn kva fiksjonsfilmskaparen må? Og kvifor er det slik?

4.6 Oppsummering

- Klassisk Hollywood er ein narrativ modell der forteljinga blir organisert slik tilskodarane lettare kan konsentrere seg om handlinga i filmen.
- Modellane for filmmusikk vert kalla *Klassisk Hollywood-musikk* og *Gullaldermusikk*.
- Målet er å gje filmen struktur ved å understøtte forholdet mellom musikken og handlinga på skjermen.
- Musikk er ikkje forteljing, men publikum sitt møte med musikken og bileta kan gje filmen ein forteljande funksjon.
- Musikk må ofte "passe saman" med bileta for å oppnå ein god korrespondanse for publikum.
- Musikk kan gje ein film struktur.
- Filmmusikk kan også understøtte filmen sin narrative funksjon, og den kan fungere som eit musikalsk motiv og dermed gje struktur.
- Hovudfunksjonen til musikk i film er å formidle kjensler og stemning.
- Årsaken til at visse typar musikk kan vere "trist" eller "glad" er på grunn av semiotiske kodar vi som tilskodarar knytt opp mot musikken.
- Musikk skal også forsterke stemningar som blir angitt ved hjelp av andre verkemiddel.
- God filmmusikk er ofte uhøyrte av publikum for at dei lettare skal kunne identifisere seg med fiksjonen.
- Oftast hugsar publikum innhaldet i filmen. Ikkje verkemidla som blei nytta.
- Musikk som skal bli oppfatta som ein del av filmen vert kalla diegetisk musikk.
- Ikkje-diegetisk musikk er ein del av fiksjonen, men ikkje forteljinga.

Kapittel 5: Musikk i dokumentarfilm

5.1 Musikken sin funksjon i dokumentarfilm

I dei førre kapitla har det blitt drøfta kva påverknad fiksjonsfilm og journalistikk har hatt på dokumentarfilmsjangeren. Dokumentarfilm og fiksjonsfilm er begge visuelle medium med mange narrative og retoriske likskapar, men også institusjonelle ulikskapar. Publikumskontraktane er ulike, men begge har fridom til å nytte mange av dei same verkemidla: «I dag er dette i mange tilfeller annerledes, siden dokumentaren i større grad benytter fiksjonsfilmens dramaturgi og virkemidler» (Helseth, 2009, s. 237). Tidlegare var den overordna funksjonen til dokumentarfilm å informere og argumentere. No skal den også underhalde: «It is a genre of inquiry and argument, of observation and illustration and, particularly in the last few years, of diversion and amusement» (Corner, 2005, s. 242). Notidas påverknad frå journalistikk stiller ikkje berre krav til bileta, men også til bruken av musikk i dokumentarfilm.

It is perhaps not surprising that the more the representational scheme of a documentary is framed by rationalistic imperatives and concern about ‘balance’, the more music is likely to seem extraneous if not wholly suspect, an importer of unwelcome emotion and feeling (Corner, 2005, s. 243).

Det er ikkje berre påverknaden frå journalistikk som har gjort dokumentaren sitt forhold til musikk problematisk. Dokumentarfilmen sine eigne tradisjonar har også påverka denne trenden, særst *cinéma vérité* og *direct cinema*: «These have often embraced a degree of deceptive purism that places question marks alongside anything likely to adulterate a direct relaying of the primary events, circumstances and interactions before the camera» (Corner, 2005, s. 243). Corner (ibid.) seier at påverknaden frå det han kallar ‘journalistic rationalism’ og ‘observational minimalism’ har ført til at dokumentarfilmskaparar er bekymra for risikoen det inneber å nytte musikk i dokumentarfilm. Mange fryktar at det kan skade filmen, eller programmet sin integritet. Det er blitt skriva manualar som inneheld reglar om kva funksjon og rolle musikk skal ha i dokumentarfilm. Til trass for dette er spørsmålet om integritet vanskeleg når ein også må ta stilling til den individuelle kreative behandlinga og handlekrafta filmskaparen har i sitt yrke, og retten ho har til å utøve denne på sin film. Ironisk nok har filmhistorikarar påstått i lengre tider at heller ikkje stumfilmen i si tidlege karriere var stum. Heilt frå byrjinga av blei det spela levande musikk til levande bilete. Musikken var også på denne tid ein integrert del av filmframsyninga- og

opplevinga. Opphøveleg hadde musikk i dokumentar og fiksjon forskjellige funksjonar. Der musikk i fiksjon ikkje skulle bli høyrte av publikum slik dei best mogleg kunne leve seg inn i forteljinga og fiksjonen, hadde ikkje musikk i dokumentarfilm den same emosjonelle funksjonen. Musikken skulle bli høyrte. Dette gjaldt særleg for dokumentarfilmbevegelsen på 1930-talet: «Musikken bidrar i liten grad til emosjonell innlevelse eller engasjement (...) Musikken støtter altså en mer fornuftsbasert argumentasjonen i disse filmene» (Helseth, 2009, s. 237). Dokumentarane på denne tid hadde heller som mål å informere, og forandre haldning og åtferd. Enno i dag er det noko forskjell i korleis musikk vert nytta i fiksjon og ikkje-fiksjon. Ifølgje Corner (2005, s. 243) er dokumentarfilmen sine bilete, intervju og kommentarar meir prega av vilkår beståande av framvising og utstilling. I staden for å vere tilskodarar til noko fiktivt, kan vi vere dei som filmen vendar seg til i form av illustrasjonar av ulike tema, avsløringar av hendingar, og som vitne som blir serverte implisitte openberringar: «In this context, musical relations are likely to become more self-conscious, and less intimate, than when watching fiction» (Ibid.). Rabiger (1998, s. 310) har laga ein manual som viser korleis dokumentarfilmskaparar meiner musikk skal bli brukt i dokumentarfilm. I denne manualen seier Rabiger (ibid.) at musikk ikkje skal påtvinge falske kjensler i filmen. Valet av musikk skal også reflektere eller gje tilgang til det indre livet til karakteren, eller temaet det gjeld. Sist, musikk kan signalisere eit emosjonelt nivå i filmen som publikum bør vere merksame på. Desse tre faktorane indikerer at musikk hovudsakleg blir vurdert som ein emosjonell funksjon i dokumentarfilm i dag: «Music is regarded as primarily emotional in its effects, either by way of signalling appropriate levels of emotion or, more indirectly, by providing support for an interiority which cannot itself be visualised or perhaps even spoken» (Corner, 2005, s. 244). Dette illustrerer ei endring i kva funksjon musikk har fått i dokumentarfilm. Der den før skulle informere og endre åtferd, skal den no gje djupne om dei emosjonelle aspekta i filmen. Dette har både fiksjon og ikkje-fiksjon til felles. Når ein av hovudfunksjonane til musikk i dokumentarfilm er å gje ei emosjonell djupne, er det interessant å studere kva effekt ein minimal bruk, eller fråvær av musikk, har i sjangeren: «Silence presents the possibility of an embarrassing insufficiency of meaningfulness and a more embarrassing uncertainty about whether this insufficiency is essentially in the work or in the viewer» (Corner, 2005, s. 246). Ein av funksjonane til musikk er då å unngå at publikum misser fokus på filmen, og at dei ikkje blir sjølvmedvetne på at dei ser film. Denne funksjonen deler både dokumentarfilm og fiksjonsfilm.

5.2 Musikk og autentisitet

Musikk spelar i dag ei stor rolle i dokumentarfilm, og har fleire og ulike funksjonar som tidlegare drøfta. Den overordna problemstillinga i denne oppgåva er å undersøkje: *Korleis påverkar bruken av musikk dokumentarfilmsjangeren sin integritet og si truverd?* Bakgrunnen til problemstillinga ligg i spørsmålet om kva slags rolle musikk har i dokumentarfilmen sitt univers, når dokumentarfilmen sine bilete blir presentert som «ekte», og som ein representasjon av verda sett gjennom kameraet si linse: «As soundtracks become an increasingly important part of documentary filmmaking, questions of authenticity, authorship, audibility and reception are pushed into the foreground» (Rogers, 2015, s. 1). Bill Nichols (1991, s. 12) seier at dokumentarfilmsjangeren ikkje har ein satt form, stil eller modi filmskaparane må følgje. Likevel blir det krevja att: «The documentary tradition relies heavily on being able to convey to us the impression of authenticity» (Nichols, 2001, xiii). Definisjonen av autentisitet i dokumentarfilm er nært lenkja til tradisjonane om ein observasjonell og journalistisk praksis. Rogers (2015, s. 1) seier at filmskaparane bak denne bevegelsen som byrja på 50- og 60-talet, ønska å illustrere at dokumentarfilmar frå denne modi blei skapt med minimal innblanding frå filmskaparen si side. På den måten skapte dei ein illusjon om at kjedene av hendingar i filmen ville ha skjedd, sjølv om kameraet og filmskaparen ikkje hadde vore der og filma det.

This notion of ‘authenticity’ – a word so heavily laden that I use it here with extreme caution – critiques the use of music and creative sound design in many documentary features, as the inclusion of a voice from beyond the filmed world can call into question what is being shown (ibid.).

Frå ein puristisk ståstad høyrer ikkje musikk saman med dei naturalistiske bileta i dokumentarfilmen. Om dokumentarfilmen skal dokumentere noko, er det ikkje logisk å plassere ei utanforståande stemme til den faktiske representasjonen i bileta. Rogers (2015, s. 2) seier at følgjarar av *cinéma vérité* og *direct cinema* tradisjonen meinte at lyd og musikk var tillate, så lenge den var diegetisk, altså at den var skapt innanfor ramma til kameraet og ikkje lagt til under redigeringa av filmen. I nyare tider finn vi tendensar av dette i framveksten av sjangeren som vert kalla «dogumentarar». Termen «dogumentar» stammar frå regissøren Lars Von Trier, og det overordna målet til sjangeren er å angripe forteljinga og den posisjonen forteljinga har fått i dokumentarfilm. Von Trier meiner at stoffet dokumentarfilmen leitar etter finnast i verkelegheita, og at det er bruken av manipulasjon og verkemiddel som gjer at dokumentarfilmskaparen ikkje finn den. I regelverket for Dogme-filmene står det mellom anna:

«Manipulationer med lyd og bilde må ikke forekomme (...) Lyden må aldrig produceres adskilt fra billedet eller omvendt. Det vil sige at ekstra lydspor som f. eks musik eller speak ikke må mixes ind senere» (Sørensen, 2007, s. 333). Bruk av diegetisk musikk er difor forskjellig i fiksjonsfilm og dokumentarfilm. Diegetisk musikk blir vurdert som mest «realistisk» i fiksjonsfilm fordi den representerer lydar i fiksjonsuniverset. Diegetisk musikk i dokumentarfilm er den musikken som er der og kan høyrast medan kameraet filmar. Forskjellen her ligg i at fiksjonsfilmskaparen kan manipulere den diegetiske musikken i sin film i etterarbeidsfasa, noko dokumentarfilmskaparen ikkje kan gjere: «It is feared that music may contradict the apparent spontaneity and naturalism of the documentary aesthetic» (Rogers, 2015, s. 2). Når bruken av musikk i dokumentarfilm kan bryte med forventningane om det naturalistiske, kan dette også påverke publikum sitt syn på om filmen er autentisk, eller ei. Spørsmålet om autentisitet har difor samanheng med publikum si forståing og kunnskap om dokumentarfilmsjangeren sin opphavslege praksis, rammene filmen er laga i, og openheit om desse rammene frå filmskaparen si side. Det er eit sjølvstøtt faktum at om dokumentarfilmen ikkje klarer å formidle eit godt nok inntrykk av autentisitet, vil publikumskontrakten bli broten. Om den blir broten vil det skade dokumentarfilmskaparen og dokumentarfilmen sin integritet og truverd.

5.3 Musikk som verkty

Det kan verke som at det ville vore enklare for dokumentarfilmskaparar å unngå å nytte musikk i deira filmar, særskilt ikkje-diegetisk musikk. Kritiske spørsmål om kva musikken gjer med filmen sine representative og autentiske bilete ville då vore unngått. Svaret er likevel ikkje så enkelt.

Dokumentarfilmsjangeren har fleire modi, og det kan verke som at det er lett å gløyme at dokumentaren aldri, heller ikkje frå opphavet av, var objektiv: «First, documentary may be underpinned by a realist aesthetic, but it often remains persuasive, subjective, emotional and narrative» (Rogers, 2015, s. 3). Det er i undersøkinga av kva den opphavslege institusjonelle praksisen til dokumentarfilmen er, at vi lettare kan svare på kva konsekvensar bruken av musikk i dokumentarfilm har. Det er også ved å granske direct cinema og cinéma vérité tradisjonane vi forstår at dokumentarfilmskaparen aldri har vore, eller kan vere, ei usynleg fluge på veggen eller i suppa: «what we see is what we would have seen had we been there in lieu of the camera (Nichols, 2001, s. 118). All film uansett sjanger blir redigert og klipt. Ein dokumentarfilm som hentar mykje av sitt opphav frå den observasjonelle modi har blitt klipt og redigert av *nokon*. Som drøfta i kapittel 2 har alle dokumentarfilmar eit innebygd argument i seg. Ein av

tendensane til dokumentarfilm er å fremme, eller å overtale i sin argumentasjon. Den som prøver å overtale er dokumentarfilmskaparen: «However, although pertaining to an ‘impression of authenticity’, documentary film is, for many, about persuasion» (Rogers, 2015, s. 3). Til trass for teknikkar for å gje ein illusjon av ingen eller lite innblanding i filmbiletet, utøver alle dokumentarfilmskaparar, også dei som stiller seg bak den observasjonelle modi, mykje kontroll over hendingar i filmen.

Non-intervention, even in the fly-on-the-wall style, is always compromised: the choice of shot, angle, focus, point-of-view; the lingering camera; the ways in which those being filmed change their behaviour when confronted with a camera, however small and discrete; and the creation of dramatic trajectories and character development in the editing room (Rogers, 2015, s. 4).

Dokumentarfilmskaparen sin nærleik til filmen er like opphaveleg som dokumentarfilmsjangeren sjølv. Utan dokumentarfilmskaparen ville der ikkje vore eit argument. Utan argumentet misser dokumentarfilmsjangeren sin institusjonelle praksis. Som drøfta i kapittel 2 er bruken av argumentet det som skil dokumentarfilm mest frå fiksjonsfilm: «Dokumentarfilmen framsetter hele tiden påstander om den verden som er der også når filmen er slutt» (Sørenssen, 2007, s. 323). Dokumentarfilm prøver å overtale, dei prøver å fremme, og å argumentere. På grunn av desse faktorane kan ikkje dokumentarfilmen vere objektiv og nøytral. Sett frå eit slikt perspektiv kan musikk heller då bli vurdert som eit av hjelpemidla dokumentarfilmskaparen nyttar i sin argumentasjon, i staden for eit hjelpemiddel til manipulering og forfalsking: «And the emotion, historical referents and rhythmic persuasion of music make the use of creative sound an extraordinarily compelling device for many nonfiction filmmakers» (Rogers, 2015, s. 3). I sin argumentasjon om kva musikk tilfører ein fiksjonsfilm seier Larsen (2013, s. 238) at filmmusikk ikkje er noko som blir tilført filmen utanfrå når den er ferdig. Den er ein likestilt ingrediens til andre element og verkemiddel filmskaparen nyttar seg av, og musikk har gjennom filmhistoria blitt nytta på lik linje med lyssetjing, kameraføring, klipping og meir. Ein dokumentarfilmskapar må ikkje nytte musikk for å lage ein dokumentarfilm. Ho må ikkje bruke alle verktya ho har i verktøykassa si. Gjennom bruken av argumentet og forteljinga i dokumentarfilmen har dokumentarfilmskaparen fridom til å nytte dei verkemidla som best mogleg kan hjelpe ho å fortelje og argumentere. Utfordringane ligg dermed ikkje i å unngå visse hjelpemiddel og verkty. Utfordringane ligg i

å utøve skjønn, openheit og balanse når ein nyttar dei, og ikkje føre publikum og deltakarar bak ljuset ved å forsøkje å strukturere verkelegheita.

5.4 Musikk og argumentet

Til trass for at dokumentarfilmskaparen er meir synleg, selektiv og subjektiv i dag enn kva tradisjonen tidlegare har vore, er mange dokumentarfilmskaparar negative til å nytte musikk. Ein av desse var kanadiske Michel Brault som jobba tett saman med Morin og Rouch då dei skapte *Chronicle Of a Summer* (1960).

Music is an interpretation, it's the filmmaker who says, alright I'm going to make you listen to music here on top of these images to create a certain impression. I don't think documentary is a form of impressionism. It's realism, and music has no place there (Brault, 2008, referert i Ferrari, 2008).

Synspunktet til Brault, som var ein kjent cinéma vérité-dokumentarfilmskapar, står i strid med kva andre tenkjer om bruken av musikk i dokumentarfilm. Argumentet, som er ein del av det som definerer dokumentaren, blir ikkje berre framlagt gjennom bileta vi ser: «Arguments require a logic that words are able to bear far more easily than images (...) but most documentaries still turn to the sound track to carry much of the general import of their abstract argument» (Nichols, 1991, s. 21). Rogers (2015, s. 7) seier at det er dei usagte augeblikka som held mest makt ved konstruksjon av argumentet og forsøket i å overtale. Med dei usagte augeblikka meiner ho bruken av musikk: «it can lead viewers into narrative and emotional positions in a way akin to mainstream fiction film soundtracks; and it can help to turn each visual representation into a highly personal vision» (Rogers, 2015, s. 9). Musikk kan hjelpe dokumentarfilmskaparen å fortelje historia. Den kan hjelpe ho med å argumentere. Musikk er difor ikkje berre eit verkty for å pynte på estetikken i dokumentarfilmen. Den hjelper også til å fremje budskapet dokumentarfilmskaparen ønskjer å få fram.

5.5 Diegetisk og ikkje-diegetisk musikk i dokumentarfilm

Vårt verkelege liv er vanlegvis ikkje fylt med musikk. Det kan vere det om vi er på konsert, eller lyttar til musikk på andre måtar. Dei færreste av oss har nok opplevd at eit orkestra, eller andre lydkjelder har

spele musikk for oss når vi set foten utanfor heimen og går til byen. Musikk oppstår ikkje ut av ingenting i det verkelege liv, men den gjer det i fiksjonsfilm: «And herein lies the paradox: our everyday lives are not ordinarily accompanied by music (...) and yet, in fiction film, music is used to help us believe that what we are watching is real and encourage us to develop empathy with the characters» (Rogers, 2015, s. 7). Dokumentarfilmsjangeren opererer i ei mindre planlagd verd der hendingar kan skje ut av det blå. Bileta, så vel som lyden og musikken, fungerer som signifikantar på autentisitet og objektivitet i dokumentarfilm: «Recording actual events, nonfiction filmmakers do not need to erase awareness of the materiality of their projects; camera-work frequently responds to unexpected action and can be jittery, unfocused and fast moving» (Rogers, 2015, s. 8). Ved samanlikning blir diegetisk lyd i dokumentarfilm ofte kjenneteikna ved at den er av dårlegare kvalitet enn kva vi finn i ein typisk Hollywood-film. Til trass for at den fungerer som ein signifikant, kan den også gjere det vanskelegare for publikum å følgje flyten i filmen om kvaliteten er for dårleg. Rogers (2015, s. 9) seier at lyd og musikk i fiksjonsfilm alltid er tilpassa slik at dei relevante lydane og musikken når publikum sine øyrer. Dokumentarfilmskaparen har ikkje same moglegheit til dette, hovudsakleg fordi ho ikkje oppheld seg på eit filmsett med utval av meir teknisk utstyr, men ute i feltet med handhelt utstyr. Diegetisk musikk i fiksjonsfilm gjer fiksjonen meir realistisk for publikum som tidlegare nemnt. Ikkje-diegetisk musikk i dokumentarfilm kan truge aktualiteten i bileta: «In fiction film, both image and music are conjured forth from another place, but in nonfiction features, the elsewhere signified by music appears to conflict with the present tense of the images» (Rogers, 2015, s. 14). Corner (2005, s. 247) seier at bruken av ikkje-diegetisk musikk i dokumentarfilm ofte blir bestemt ut i frå temaet filmen handlar om. Dess «lettare» og mindre «alvorleg» temaet i dokumentarfilmen er, dess oftare blir musikk nytta. Corner (ibid.) seier at jo meir seriøst temaet er, dess meir problematisk blir det å nytte musikk til å setje stemning, og vite kva type musikk ein bør nytte, og om ein skal nytte musikk i det heile tatt. Corner (2015, s. 247-248) seier også at dokumentarar som er meir overtalande og politiske i form og tema, ofte inneheld mindre musikk enn meir underhaldande dokumentarar. Underhaldande dokumentarar inneheld oftare musikk, og også meir musikk, enn meir overtalande og politiske dokumentarar. Dette skuldast forholdet dokumentaren har fått til journalistikk. Corner (2015, s. 248) seier at bruken av musikk i dokumentarar frå eit journalistisk perspektiv blir sett på som inntrengjande, og at den set den profesjonelle rapporteringa og analysen i fare for ikkje å bli trudd av publikum. Dette kan igjen skade dokumentarfilmskaparen sin integritet, og er ein av grunnane til at musikk blir sjeldnare nytta i meir «politiske» dokumentarar. Dette synet botnar også i

at den direkte, og observasjonelle modi blir vurdert som meir «sann», «ekte» og «rå» enn andre modi frå eit journalistisk synspunkt, som tidlegare drøfta.

5.6 Musikk som ei subjektiv tilnærming

Tidlegare i denne oppgåva har det blitt drøfta at musikk kan bli vurdert og nytta som eit av dei verktya og hjelpemidla dokumentarfilmskaparen har i si verktyboks. Til trass for ei breiare forståing om dokumentarfilmskaparen si subjektive rolle når ho skapar ein film, er forholdet dokumentarfilmen har til musikk enno problematisk. Det kan verke som om at det rår eit syn om at dokumentarfilmskaparen har vanskar med å kontrollere sine subjektive meiningar om temaet i sin dokumentarfilm om ho får sjansen til å bruke musikk i den, og at musikk har meir kraft og påverknad i seg enn kva den burde ha i ein dokumentarfilm. Dette er sjølv sagt ikkje sant, men musikk kan bli misbrukt og utfallet kan påverke truverdet og integriteten i filmen: «Music in any film can be misused as a dramatic crutch and in a documentary can seem manipulative» (Rabiger, 2004, s. 462). Rabiger (2004, s. 462-463) seier at musikk ikkje skal fungere som ein substitutt for det bileta i filmen manglar. Musikk skal fungere saman med bileta og alle elementa dokumentaren består av. Når musikk blir brukt godt i ein dokumentarfilm fungerer den ikkje som ein illustrasjon til bileta, men som ei stemme til kjensler, eller til ein kjensleg synsvinkel i forteljinga som høyrer til ein karakter, eller forteljaren: «It can function like a storyteller's aside that expresses an opinion or alternative idea, imply what cannot be seen, or comment on what can» (Rabiger, 2004, s. 463). Nichols (referert i Rogers, 2015, s. x1) seier at musikk er ein del av hjartet og sjela til filmen, og at den, saman med filmen og andre verkemiddel i den, forsøker å representere kva det følast å oppleve verda frå ein viss synsvinkel, saman med visse type menneske, på ulike stadar, gjennom eit spesifikt tidsrom. Musikk er ikkje film. Musikk er ikkje ein mindreverdig ingrediens i filmen. Musikk er annleis frå dei andre verkemidla ein film består av. Musikk er musikk, og den er eit eige verkty ein kan velje å nytte for å fremme ein budskap, fortelje, representere og skildre. Brukt rett og godt, så kan den styrke den totale filmatiske opplevinga. Utfordringa ligg ikkje i å unngå å bruke musikk. Utfordringa ligg i å nytte den estetisk og etisk rett.

Gangen vidare i oppgåva er å presentere metoden og nytta i forskinga mi. Her ønskjer eg å forklare korleis denne var til hjelp for å gje djupne og innsikt i temaet og problemstillinga det har blitt forska på. I kapitla som følgjer etter presenterer eg funna eg fekk. Her kjem eg til å knytte teori og har

drøfta i dette, og i dei førre kapitla opp mot analysefunna.

5.7 Oppsummering

- Påverknaden frå journalistikk og visse dokumentariske modi har gjort dokumentaren sitt forhold til musikk problematisk. Dette er hovudsakleg på grunn av kravet frå journalistikk der bileta og lyden skal fungere som bevis, og frå den observerande modi der filmskaparen minst mogleg skal involvere seg, og vise si stemme i filmen.
- Musikk i fiksjon skal fungere som eit lokkemiddel. Musikk i dokumentarfilm skal vere mindre intimt og fungere meir som ei framsyning saman med resten av elementa i filmen.
- Musikk i dokumentarfilm skal ikkje påtvinge falske kjensler.
- Også i dokumentarfilm er hovudfunksjonen å tilføre kjensler og stemning.
- Musikk skal hjelpe tilskodaren å halde fokus på filmen.
- Puristar kritiserer bruken av musikk i dokumentarfilm. Dei meiner musikk er ei stemme tilført utanfrå som ikkje har opphav med det som er filma.
- Puristar godtek diegetisk musikk fordi den er skapt innanfor dokumentarfilmen si ramme, og ikkje lagt til under redigeringa av filmen. Forholdet til diegetisk musikk er difor annleis i fiksjonsfilm og dokumentarfilm.
- Om bruken av musikk bryt med forventninga publikum har, vurderer publikum filmen til å vere lite autentisk. Då misser dokumentarfilmskapar integritet og truverd.
- Ingen dokumentarfilm er nøytrale, alle har eit argument. Alle utøver kontroll, også i redigeringsfasen.
- Musikk kan bli vurdert som eit verkty for filmskapar til å argumentere, eller som eit verkty som forfalskar det naturalistiske.
- Musikk blir ofte nytta til å argumentere.
- Dokumentarfilmskaparar har ofte dårlegare kvalitet på sine lydspor enn fiksjonsfilmskaparar grunna tekniske avgrensingar ute i feltet.
- Sterkt overtalande og politiske dokumentarar har ofte mindre musikk i seg.
- Om musikk i dokumentarfilm vert misbrukt kan den verke manipulerande.
- Musikk saman med dei andre elementa i filmen forsøker å representere korleis det kjennast å oppleve verda frå den synsvinkelen som vert skildra.

Kapittel 6: Metode

6.1 Det kvalitative forskningsintervjuet

Når eg vurderte kva metode eg ønska å nytte i mitt forskingsprosjekt gjorde eg ei vurdering av kva slags metode som best mogleg kunne hjelpe meg å svare på problemstillinga: *Korleis påverkar bruken av musikk dokumentarfilmsjangeren sin integritet og si truverd?* Det er hovudsakleg to måtar å forske på; kvantitativt og kvalitativt. Ifølgje Østbye et al. (2007, s. 154) er den kvantitative metoden interessert i talfesta informasjon. Metoden går ut på å telje fenomen og kartleggje kor utbreitt fenomenet er. Ei kvalitativ forskingsmetode skil seg frå den kvantitative ved at forskaren då er interessert i informantane sine innsikter, vurderingar og refleksjonar om eit tema: «Det kvalitative forskningsintervjuet søker å forstå verden sett fra intervjupersonenes side» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 21). Mi vurdering av problemstillinga indikerer at dette kan vere ei kvalitativ studie. Dette er fordi den kvalitative metoden kan gje eit breitt og nyansert bilete av kva påverknad bruken av musikk har i dokumentarfilm, og om bruken av musikk påverkar sjangeren sin integritet og si truverd, sett frå dokumentarfilmskaparane sitt perspektiv. Eit kvalitativt design har eit lite utval av informantar. Dette bidreg til moglegheita til å kunne ta tak i informantane sine meiningar og tolkingar og kunne utarbeide ei forståing av den verkelegheita vi ønskjer å undersøkje. Dokumentarfilmskaparen er forteljaren, og skaparen av argumentet i sin film. Ved å nytte estetiske verkemiddel som musikk kan dette truge integriteten og truverdet i filmen som tidlegare drøfta. Det interessante er å undersøkje kva tankjar filmskaparen har om dette. Målet er å få eit innblikk i korleis og kva type praksis filmskaparane har om denne problemstillinga: «Det kvalitative forskningsintervjuet søker kvalitativ kunnskap uttrykt i normalt språk. Målet er ikke kvantifisering. Intervjuet sikter mot nyanserte beskrivelser av den intervjuedes livsverden gjennom ord og ikke tall» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 49). Dette kan vanskeleg bli oppnådd ved å nytte ei kvantitativ tilnærming til problemstillinga sidan den ikkje gir rom for å samle inn og analysere data knytt til informantane sine oppfatningar, vurderingar og deira verksemd.

6.2 Kvalitativt semistrukturert forskningsintervju

Det kvalitative forskningsintervjuet har i hovudsak tre fasar. Ei planleggings-, gjennomførings-, og ei etterbehandlingsfase. I planleggingsfasa må intervjuaren skaffe seg innsikt og kompetanse om feltet som skal bli undersøkt: «Spørsmålene eller temaene vi ønsker å belyse, skal være motivert av den overordnede problemstillingen og være relevante for den» (Østbye et al., 2007, s. 101). Det er naudsynt

å ha klare førestillingar om kva type spørsmål som må bli stilt for å belyse problemstillinga best mogleg. Forskaren må også ha klare førestillingar om kva type kvalitativt intervju ho ønskjer å gjere. Eg nytta ein semistrukturert intervjumal (sjå vedlegg 1). Eit semistrukturert intervju går føre seg som ein samtale mellom intervjuar og informant, der intervjuar følgjer ein intervjuguide som inneheld tema og spørsmål knytt til dei tema forskaren skal undersøkje. Intervjuar må ikkje følgje malen slavisk: «Semistrukturerte intervju kjennetegnes av at temaene det skal spørres om, er definert på forhånd» (Østbye et al., 2007, s. 100). Østbye et al. (ibid.) seier denne intervjuforma gir intervjuaren fleksibilitet til å stille oppfølgingsspørsmål undervegs i intervjuet (Østbye et al., 2007, s. 100). For å kunne følgje opp eit spørsmål må intervjuaren aktivt lytte til informanten. Kvale og Brinkmann (2009, s. 151) seier at intervjuaren må lære å lytte til det som blir sagt og korleis det blir sagt. Kvale og Brinkmann (2009, s. 99) seier at produksjonen av data i det kvalitative intervjuet også er avhengig av intervjuaren sin dugleik og den personlege vurderinga ho gjer med omsyn til korleis spørsmåla blir stilt. Intervjuteknikk og ein sensitivitet ovanfor intervjuet sin sosiale relasjon er dermed også viktige.

6.3 Intervjuteknikk og intervju spørsmål

Kvale og Brinkmann (2009, s. 147) seier at forskaren bør tilpasse intervju spørsmåla slik at dei passar til kvar enkelt intervju person sitt ordforråd, bakgrunn og oppfatningsevne. Årsaken til dette er fordi det same spørsmålet kan bety ulike ting for forskjellige menneske. Til trass for dette nytta eg ein standardisert, identisk intervjumal på alle informantane. Dette fordi eg vurderte dei alle til å ha mykje av dei same evnene og bakgrunnskunnskapen. Alle fem hadde arbeidd omtrent like lenge i bransjen, dei hadde også ein arbeidsplass til felles, og dei var nær i alder til kvarandre. Eg strukturerte intervjumalen i tema, der eg forsøkte å halde spørsmåla opne og enkle: «Som hovedregel skal det stilles åpne, tydelige, nøytrale og fokuserte spørsmål» (Handgaard, 2009, s. 89). Der spørsmåla blei lange la eg informasjonen inn i ei setning først, for så å stille spørsmålet til slutt. Dette er ein teknikk godt kjent i journalistikk: «Da holdes fokus på at intervjueren ønsker svar, og spørsmålet blir ikke forstyrret av informasjon som kommer i etterkant» (Handgaard, 2009, s. 83). Den som intervjuar er forskingsinstrumentet. Forutan å ha kunnskap om intervjuemetoden, og vere god på menneskeleg interaksjon, må forskaren i intervjusituasjonen velje kva svar som skal bli tolka og gjere val mellom kva det skal spørjast om, og korleis: «Intervjukvalifikasjoner (...) kan føre til gode intervjuer i den forstand at de produserer rikholdig kunnskap og etisk sett skaper en positiv situasjon for intervju personene» (Kvale & Brinkmann, 2009, s.

178). Kvaliteten på god intervjueteknikk varierer frå forskar til forskar, og somme intervjupersonar er enklare og betre å intervju enn andre. Dette kan skuldast fleire årsakar, også kommunikasjon og kjemi mellom forskar og informant. Kvale og Brinkmann (2009, s. 176) seier at den ideelle intervjuperson ikkje eksisterer. Forskjellige personar passar til ulike intervjutypar, og dei alle har ulike kvalitetar i måten dei skildrar sine historier og erfaringar på. Totalt sett vil eg beskrive kommunikasjonen og kjemien mellom meg og informantane under intervjuet som god. Informantane gav lange og detaljrike svar, dei var også veldig samarbeidsviljuge og svarte konsist på det eg spurde om.

6.4 Utval av informantar

I denne forskinga ønskjer eg å få innsikt og kunnskap om bruken av musikk i dokumentarfilm påverkar truverdet og integriteten i dokumentarfilm, sett frå dokumentarfilmskaparane sin synsvinkel. Den første fasen i arbeidet med kjeldene består i å finne fram, og velje ut kva slags kjelder forskaren vil nytte for å studere ei sak. Ifølgje Østbye et al. (2007, s. 43) fører ei sjølvrekruttering av kjelder til eit lite representativt utval: «Igjen må det understrekes at dette ikke gjør slike beretninger verdiløse, men som alltid er det viktig å vurdere *hva* de representerer» (Østbye et al., 2007, s. 43). Denne forskinga har eit utval på fem informantar. Fire av desse er menn, ei er kvinne. Alle fem held til i Cardiff, Wales. Østbye et al. (2007, s. 44) seier det er to hovudstrategiar for utval av kjelder: Strategisk utveljing og representativitet. Strategisk utveljing blir oftast nytta: «Ved strategisk utveljing må vi på forhånd vurdere hvilke kilder vi tror gir mest og best informasjon» (ibid.). Eg nytta hovudsakleg ei strategisk tilnærming når eg gjorde utvalet av informantar. Eg kontakta først Yvonne Griffith-Jones, kommunikasjonsansvarleg i BBC Wales der eg presenterte meg, og formålet mitt med førespurnaden. Ho gav meg naudsynt informasjon til å kontakte Judith Winnan, dagleg leiar ved 'Factual and Music' ved BBC Wales. Eg kontakta Winnan med ein presentasjon av forskinga mi og uttrykte at eg var interessert i å intervju dokumentarfilmskaparar om deira bruk og mål med å nytte musikk i dokumentarfilm. Winnan gjorde ei utveljing av kandidatar for meg basert på informasjonen eg gav ho. Ho kontakta dokumentarfilmskaparar i avdelinga si, og spurde om dei var interesserte i å bli intervjuet. Eg sendte ut eit kontaktbrev (sjå vedlegg 2) til dei som var viljuge til å delta. Samstundes som Winnan valte ut informantar til meg, forsøkte eg å kome i kontakt med andre dokumentarfilmskaparar som ikkje hadde tilknytning til BBC, eller til Winnan. Dette viste seg å vere mindre suksessfullt. Få viste interesse. Eg kontakta og intervjuet ein av informantane, Chris Morris, på eige initiativ utan Winnan si hjelp. Før

eg intervjua informantane gjorde eg bakgrunnssjekkar av dei for å vere sikker på at dei hadde brei erfaring i feltet. Eg gjorde dette for å sikre at eg fekk kompetente og relevante intervjuobjekt.

6.5 Gjennomføring av intervju

Intervjua blei gjennomført på ulike lokale. Eg intervjuar tre av informantane på deira kontor ved BBC Wales. Ein av informantane intervjuar eg på hans kontor ved University of South Wales i Newport. Den siste blei intervjuar i hennar heim: «Hovedregelen må være at informanten føler seg trygg i intervjusituasjonen og kan gå inn i den» (Østbye et al., 2007, s. 101). Østbye et al. (ibid.) seier at det er særskilt viktig at informanten føler seg trygg om intervjuet krev mykje refleksjon og respons frå ho. Det er viktig å unngå urolige element som mobiltelefonar, støy og medarbeidarar som forstyrrar. Dette opplevde eg i liten grad når eg gjorde intervju. I forkant av intervju hadde informantane fått informasjon om korleis og til kva formål intervju skulle bli nytta. Østbye et al. (ibid.) seier at forskaren er forskingsetisk forplikta til å forsikre seg om at informanten kjenner til kva prosjektet går ut på, og kva deltaking i prosjektet inneberer. Intervjua blei tatt opp med to bandopptakarar i tilfelle tekniske problem med ein av opptakarane. Dette hadde informantane fått beskjed om i forkant av intervju. Det er både fordelar og bakdelar med å nytte opptakarar i ein intervjusituasjon. Østbye et al. (2007, s. 103) seier at det er særskilt vanleg og enkelt å nytte slikt utstyr ved kvalitative forskingsintervju. Slikt utstyr gjer også transkripsjonen enklare, særleg om opptaket er av god kvalitet. Bakdelen med å nytte ein opptakar er at den kan prege kor komfortabel informanten føler seg når ho snakkar til ein mikrofon: «Opptaksutstyret, samtalsituasjonen og informantens definisjon av hvordan det er taktisk best å forholde seg i intervjusituasjonen, vil alltid kunne ha betydning for de dataene som kan skapes på grunnlag av samtalen» (Østbye et al., 2007, s. 103). I ein slik situasjon må forskaren vege fordelane og bakdelane mot kvarandre. Til trass for at informantane kunne føle det som ubehageleg at eg nytta bandopptakar meinte eg at det var viktigare å ha gode digitale opptak som kunne gjere transkripsjonen lettare og meir nøyaktig. Ein anna viktig faktor var at intervjuar føregjekk på engelsk. Til trass for at eg bur i Wales og snakkar engelsk flytande er ikkje engelsk morsmålet mitt, og mitt engelske vokabular er heller ikkje like breitt og omfattande som mitt norske. For å unngå mest moglege språklege problem undervegs i intervjuet og seinare under transkripsjonen, bestemte eg meg for å nytte ein bandopptakar, noko eg ikkje angrar på.

Ein anna faktor som kan prege intervju er at somme av informantane kan ha status som

elitepersonar. Kvale og Brinkmann (2009, s. 158-159) seier at elitepersonar er leiarar eller ekspertar som ofte blir spurt om sine meiningar og sine tankjar av andre. Undervegs i intervjuet kan dette truge maktforholdet mellom intervjuar og informant. For å unngå dette bør forskaren ha god kunnskap om temaet, og også om intervjupersonen sin sosiale status og livshistorie. I forkant av kvart intervju gjorde eg bakgrunnsundersøkingar av alle informantane. Eg undersøkte kva dokumentarfilmar dei hadde laga, og eg tok meg tid til å sjå somme av filmene deira: «En intervjuer som demonstrerer at han eller hun er godt inne i intervjuetemaet, vil få respekt og være i stand til å oppnå en viss grad av symmetri i intervjusituasjonen» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 159). Eg fekk inntrykk av at dokumentarfilmskaparane sat pris på at eg hadde bakgrunnskunnskap om dei og deira filmar, noko som bidrog til ei betre atmosfære under intervjusituasjonen.

6.6 Forskingsetikk

Kvale og Brinkmann (2009, s. 79) seier at intervjuundersøkinga er ei moralsk undersøking. Det er knytt moralske spørsmål både til intervjuundersøkinga sine midlar og mål. Undervegs i intervjuet skjer det eit samspel mellom forskar og informant, og dette samspelet kan påverke undersøkinga: «Det menneskelige samspill i intervjuet påvirker intervjupersonene, og kunnskapen som produseres i intervjuet, påvirker vårt syn på menneskets situasjon (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 79-80). Kvale og Brinkmann (2009, s. 80-81) deler forskinga inn i sju delar, med ulike etiske problemstillingar for kvar av dei. Forutan å få informanten sitt informerte samtykke til å delta som alt er blitt drøfta i oppgåva, må forskaren vurdere om innhaldet i intervjuet kan få konsekvensar for intervjupersonen i seinare tid. Undervegs i eit intervju kan informanten uttale seg om noko som ho eller han angrar på i ettertid. Dette kan løysast ved at forskaren let intervjupersonane få lese gjennom det transkriberte intervjuet, eller sitat forskaren ønskjer å nytte i forskinga si. Forskaren kan også tilby informantane å vere anonyme i den ferdige oppgåva. Det er viktig å framheve at samarbeidet mellom forskar og informant skal skje friviljug frå informanten si side, og at dei når som helst under intervjuet har rett til å trekkje seg om dei ønskjer det. Forskaren har ikkje berre ei etisk plikt ovanfor informanten. Ho har det også ovanfor forskinga ho utfører: «De rapporterte resultatene bør kontrolleres og valideres så fullstendig som mulig, og det bør tilstrebes gjennomsiktighet med hensyn til prosedyrene som danner grunnlag for konklusjonene» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 92). Forskaren si rolle skal dermed vere prega av god moralsk integritet ovanfor informantane, og undersøkinga ho presenterer i si forskning. Akkurat som maktrelasjonen mellom deltakar og

dokumentarfilmskapar er asymmetrisk der dokumentarfilmskaparen har mest makt når ho nyttar materialet til å setje saman filmen, er maktrelasjonen mellom informant og forskar også asymmetrisk der forskaren har mest makt når ho presenterer funna sine. Forskaren må handle moralsk og etisk rett sidan det kvalitative forskingsintervjuet byggjer på tillit, og empati frå deltakarane si side.

6.7 Validitet og reliabilitet

Østbye et al. (2007, s. 25) seier at validitet betyr det same som truverd, gyldigheit og det å kunne stadfeste noko. Det dreiar seg hovudsakleg om relevansen av data, og analysen sitt forhold til problemstillinga. Validitet tyder å måle det ein siktar mot å måle. Østbye et al. (2007, s. 26) seiar at reliabilitet betyr det same som pålitelegheit, og gjeld kvaliteten i innsamlinga, arbeidet med, og analysen av data forskaren gjer. Ulike metodar har ulike styrkjar og svakheiter med tanke på validitet og reliabilitet. Østbye et al. (ibid.) seier at den kvantitative metoden generelt har ein styrkje med å halde høg reliabilitet sidan datainnsamlinga og arbeidet med analysen kan bli gjennomført på ein solid måte med liten risiko for tolkingsproblem og andre feil. Den kvalitative metoden oppnår ofte ein høgare definert validitet sidan metoden i teorien kan gjere det enklare for forskaren å forstå kjernen av dei teoretiske omgrepa forskinga byr på. Målet med metoden er å heve analysen sin validitet. Det betyr at forskaren må velje metode basert på problemstillinga ho undersøker, ikkje av personleg preferanse.

6.7.1 Intervjua sin reliabilitet, validitet og etikk

Validitet i samanheng med intervjuundersøkinga meinast om intervjuet, og seinare analysen av intervjuet, klarer å svare på og avdekkje det vi spør etter i problemstillinga: «Validitet har å gjøre med hvorvidt en forholder seg til det en tror eller ønsker å forholde seg til, det vil si i hvilken grad design og operasjonaliseringer gir relevant innsikt i den overordnede problemstillingen» (Østbye et al., 2007, s. 118). Det er fleire faktorar som kan svekkje validiteten i undersøkinga. Opptaksutstyr og forskaren sin nærleik kan truge validiteten: «Når det gjelder både kvalitative intervju og feltobservasjoner, er det generelt sett vanskelig å hevde at intervjumåte og tilstedeværelse *ikke* påvirker informantene og dem som observeres» (Østbye et al., 2007, s. 120). Påverknaden til trass, det er ikkje mogleg å samle inn data og gjere analyser om forskaren ikkje stiller spørsmål og er til stade i feltet. Østbye et al. (2007, s. 119) seier at om intervjuet ikkje gir eit valid bilete av informanten si eigentlege forståing og meining, vil den

samla validiteten i undersøkinga bli svekkja. For å unngå dette i størst mogleg grad kan forskaren forsøkje å gjere informanten mest mogleg komfortabel i intervjusituasjonen. Ved å skaffe seg kunnskap om temaet ho intervjuar informantane i, gje naudsynte opplysningar om kva den informerte samtykkja inneberer, og å opptre venleg og open, kan informantane føle seg meir avslappa, og dette kan bidra til at validiteten ikkje blir svekkja.

Ifølgje Kvale og Brinkmann (2009, s. 181) kan forskingsresultatet sin reliabilitet kan bli svekkja av leiande spørsmål. Dette må forskaren forsøkje å unngå ved å heller konstruere opne og nøytrale spørsmål. Ein anna faktor som kan prege forskinga sin reliabilitet og validitet er at eg som forskar ikkje gjorde utvalet av representantar sjølv. Dette kan vere både ein styrkje og ei svakheit. I staden var det ein tredjepart, Judith Winnan, som ikkje er direkte eller indirekte involvert i forskinga, som gjorde det meste av utvalet. Det er uråd å vite kva motivasjon Winnan hadde når ho gjorde utvalet. Akkurat som det kvalitative intervjuet er bygd på tillit og etikk, må eg lite på at Winnan gjorde eit utval basert på kven ho trudde var best kvalifisert til å delta i undersøkinga.

Eit anna moment som er verdt å nemne er at eg valde å gje informantane sitatsjekk. Dette blei gjort elektronisk per e-post. Somme av informantane påpeika at dei var skeptiske til å uttale seg om arbeidet sitt i tilfelle dette kunne truge posisjonen og arbeidet deira hjå BBC. I tilfelle der informantane ønska å stryke sine egne sitat i frykt for at dette kunne skje, tilbød eg dei anonymitet i staden. Eg gjorde dette for å unngå at informantane skulle gje meg strategiske rette svar, i staden for ærlege svar. Offentleggjering med namn og anna info av kjelder er alltid det beste, men i ein forskningssituasjon er det betre å offentliggjere den empiriske sannleiken i staden for identiteten til dei som uttalar seg. I eit kvalitativt intervju er det trass alt meiningsinnhaldet i samtalen forskaren er interessert i for å kunne konkludere og vise til analytiske funn og tendensar. Likvel kravde ingen av informantane anonymitet, alle sitat i analysen har ei identifiserbar kjelde.

6.7.2 Transkripsjonen sin reliabilitet, validitet og etikk

Kvale og Brinkmann (2009, s. 192-193) seier at ein transkripsjon er ein konkret omdanning av ein munnleg samtale til ei skriftleg tekst. I kvalitativt forskingsintervju blir det ofte stilt spørsmål om intervjuaren sin reliabilitet i intervjuforskinga. Årsaken til dette er at ulike menneske kan tolke ein samtale forskjellig, også ein samtale som er tatt opp med bandopptakar. Der somme forskarar transkriberer eit intervju med strenge, ordrette setningar, tek andre omsyn også til dei emosjonelle

aspekta ved intervjuet, til dømes når informanten uttrykkjer ei kjensle gjennom eit «sukk», eller ein «nervøs latter», og førar denne informasjon inn i transkripsjonen sin. I tillegg må forskaren gjere vurderingar i kor ho meiner ei setning sluttar, når det blir pause i intervjuet og kor ho skal setje komma. Alt dette kan påverke reliabiliteten i det ferdige transkriberte materialet: «Selve begrepet setning passer til den skriftspråklige tradisjonen og er ikke lett å overføre til talespråket, hvor vi i alminnelighet snakker i flytende «lange setningskjeder»» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 193). Kvale og Brinkmann (2009, s. 194) seier at det å vurdere intervjutranskripsjonen sin gyldigheit er meir komplisert enn å forsøkje å vise til kor påliteleg den er. Dette er fordi det ikkje fins ein korrekt måte å transkribere på: «Det finnes ingen sann objektiv oversettelse fra muntlig til skriftlig form» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 194). Kvale & Brinkmann (ibid.) seier at det er betre om forskaren spør seg sjølv kva som er nyttig transkripsjon for forskinga ho gjer. I denne forskinga har eg ikkje vektlagt dei emosjonelle aspekta under transkripsjonen. Eg har transkribert intervjuet så nær ordrett som mogleg. Dette fordi emosjonelle aspekt intervjuobjekta signaliserte indirekte eller direkte gjennom bruk av kroppsspråk, mimikk og toneleie under intervjuet ikkje var av interesse for den overordna problemstillinga i denne oppgåva. Ethiske aspekt har ført til at eg har gitt att utsegnene i ein meir samanhengande form. Kvale og Brinkmann (2009, s. 195) seier at dette kan vere hensiktsmessig for å unngå å opptre umoralsk: «Det ordrette transkriberte muntlige språket kan fremstå som usammenhengende og forvirret tale, og også som indikasjon på svakt intellektuelt nivå» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 195). Transkripsjonsfasen har ein viss sensitivitet knytt til seg grunna dei tekniske og teoretiske problema som er knytt til den. Den beste måten forskaren kan auke reliabiliteten og validiteten i det transkriberte intervjuet er ved å opptre moralsk og etisk, og også å vektleggje dei ulike retoriske formane for munnleg og skriftleg språk. Munnleg tale er ikkje det same som skriftspråk, og å transkribere frå munnleg til skriftleg er meir komplekst og utfordrande enn mange stiller spørsmål ved.

6.7.3 Analysen sin reliabilitet, validitet og etikk

Østbye et al. (2007, s. 123) seier at tre aspekt er særleg viktige når det kjem til analysen av kvalitative data. For det første må transkribert data og analysen av dei, bli forankra i overordna problemstillingar og teoretiske perspektiv. For det andre må innsamling og behandling av data skje på ein systematisk måte. For det tredje må vi finne ut kva type data som har relevans for problemstillinga i forskinga. Kvale og Brinkmann (2009, s. 199) seier at før forskaren finn ut korleis intervjuet skal bli analyserte, må ho finne

ut kva som skal undersøkjast og korleis undersøkinga skal skje. Det fins ulike metodar å tolke analysemateriala på. I denne forskinga blei det nytta ei tilnærming til meiningskoding: «Koding innebærer at det knyttes ett eller flere nøkkelord til et tekstavsnitt med henblikk på senere å kunne identifisere en uttalelse» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 208). Hensikta med slik koding er at den skal hjelpe forskaren å definere ei handling, eller ei oppleving som informanten fortel om, og også gje ei beskriving av dei opplevingane og handlingane som blir undersøkt. Kodane kan bli sett i samanheng med kvarandre og i konteksten dei oppstår i, samstundes som forskaren heile tida har fokus på å finne likskapar og ulikskapar i intervjumaterialet. Grønmo (2004, s. 245, referert i Østbye et al., 2007, s. 123) seier at det er vanleg å analysere data medan det samlast inn. Det gjorde eg i mi forskning. Parallelt med lytting og transkripsjon av intervjutekstane noterte eg likskapar og trekk som eg seinare gjekk i djupna av og undersøkte i analysefasen.

6.7.4 Generalisering og verifisering

Østbye et al. (2007, s. 118) seier at generalisering handlar om analysen sine funn kan bli gjort allmenngyldige. For at forskaren skal kunne generalisere funn i analysen må funna ha ei stor grad av validitet og reliabilitet. Kvale og Brinkmann (2009, s. 181) seier at ei av innvendingane mot kvaliteten på kvalitative intervju, er at intervjuresultata ikkje kan generaliserast sidan det blir nytta få intervjupersonar. Om talet på informantar er for lite kan ikkje forskaren teste sine hypotesar. Forskaren skal alltid intervjuje så mange personar som det trengs for å finne ut av det ho treng å vite: «Hvis antallet intervjupersoner er for stort, er det neppe tid til å foreta en dyptgående analyse av intervjuene» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 129). Kvale og Brinkmann (ibid.) seier at det er betre å ha færre intervju i undersøkinga og heller nytte tid på å førebu og analysere intervjua. Det er eit faktum at det kvalitative forskingsintervju har sine manglar og svakheiter og at dette kan påverke analyseinnhaldet sin validitet og reliabilitet. Forskaren har ein nærleik til informanten, å intervjuje er eit personleg handverk og intervjuet sin validitet avheng mykje av forskaren sin evne til å tolke og kontrollere resultata teoretisk: «Validering og generalisering ut fra intervjuresultater åpner for alternative former for evaluering av kvaliteten og objektiviteten av kvalitativ forskning» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 182). Intervjuetikk og teknikk er viktige eigenskapar ein dyktig intervjuhandverkar bør ha om ho ønskjer å lære noko om temaet ho undersøker i den sosiale verda ho er ein del av.

Vidare ønskjer eg endeleg å presentere analysefunna eg gjorde i forskinga mi. Her forsøker eg å

vise til trekk og tendensar som skal svare på spørsmål eg tidlegare har stilt i oppgåva om både dokumentarfilm, journalistikk, fiksjonsfilm og bruken av musikk.

Kapittel 7: Analyse og resultat

I analysekapittelet er det overordna fokuset å presentere funn som kan svare på problemstillinga: *Korleis påverkar bruken av musikk dokumentarfilmsjangeren sin integritet og si truverd?* Analyseresultatet i kapittel 7 er inndelt i tre avsnitt for lettare å kunne gje lesaren oversikt over funna og tendensane i forskinga. Det er forsøkt å halde desse tematiske, men visse funn og tendensar vil moglegvis vere drøfta i fleire avsnitt i dette kapittelet. Avsnitta er:

- Dokumentarfilm: Fakta i møte med fiksjon
- Verktøyboks: Musikken sin funksjon
- Journalistikk: Dokumentaren som sanningsvitne

7.1 Dokumentarfilm: Fakta i møte med fiksjon

7.1.1 Dokumentarfilmskaparane sitt fjernsynsland

Eg intervjuar fem dokumentarfilmskaparar. Fire av desse er menn, éi er kvinne. Namnet på desse er Steve Freer, Dave Jones, Chris Morris, Rupert Edwards og Deborah Perkin. Alle fem blei intervjuar i tidsrommet januar til februar 2015. Alle bur i Cardiff, Wales. Felles for dei alle er at dei har ein bakgrunn som dokumentarfilmskaparar hjå BBC Wales. Freer, Jones og Edwards arbeidar i institusjonen enno. Morris og Perkin har arbeidd der i lange tidsrom tidlegare, men arbeidar i dag som frilansarar. Alle fem beskriv størsteparten av dokumentarane dei lagar, eller har lagd for BBC, som «Factual Documentaries». Dette er dokumentarar som handlar om historiske hendingar, einskilde tema, kjende og ukjende personar, kunst og meir. Bakgrunnen deira i TV-mediet hadde stor betydning for analyseresultatet i denne forskinga. Som drøfta i kapittel 3 praktiserer ofte etablerte mediehus objektivitet og kravet om etikk annleis enn uavhengige produsentar: «The convention in current affairs television, for example, is to include different or opposing perspectives, to choose interviewees who are representative of communities or from established institutions, and to consciously avoid extreme viewpoints» (Chapman, 2009, s. 55). Å arbeide for og i BBC kravde at dokumentarane måtte bli

produserte innan visse retningslinjer og på visse måtar. Dette kunne påverke den artistiske fridommen til dokumentarfilmskaparane: «I left TV Land deliberately so I could make films where I have got a free hand for sure» (Chris Morris). Dokumentarane sine modi varierte noko. Når dei produserte for BBC var det oftast observasjonelle, deltakande eller refleksive dokumentarprogram som blei laga, eller ei blanding av desse.

7.1.2 Purisme og underhaldningsbransjen

Alle fem dokumentarfilmskaparane brukte, og føretrakk å bruke, musikk i dokumentarfilm: «I think you have to use music (...) I can't ever imagine making anything without music in it because it adds so much to the film (Steve Freer). Dette gjaldt også dokumentarfilmskaparane som ikkje arbeidde hjå BBC lenger. Alle fem tok avstand frå idealet om purisme i dokumentarfilm, også når det kom til bruken av musikk: «All film is manipulation. Anybody who thinks they are making pure, observational ones are complete delusional» (Chris Morris). Dei meinte at musikk er eit verkty likestilt med andre verkty dokumentarfilmskaparen har til sin disposisjon.

I mean there are purists, anthropological filmmakers who would say that you must not ever try to direct the way the audience sees the material by the use of music. Well, I just think that is ludicrous and hypocritical because they are directing the way their audience sees them just by selecting what they shoot and by editing (Deborah Perkin).

Dei vurderte difor ikkje diegetisk musikk å vere meir 'autentisk' enn ikkje-diegetisk musikk. Informantane som enda arbeidde hjå BBC forklarte at i underhaldningsbransjen var det oftare ein regel, enn eit unntak, å bruke musikk i dokumentarfilmar. Og dei brukte ofte mykje musikk: «In the world I'm in, in television, we are not as purist as that, we are communicating directly to an audience, and you tend to use a lot of music, rather than absences of music» (Steve Freer). Dei beskreib bransjen som svært konkurrerende der dei alltid forsøkte å halde på publikum si merksemd, og i den prosessen var det viktig å forme og halde dokumentarane så engasjerande og rørende som mogleg for å halde på sjåartala. Det var også ein av grunnane til at dei nytta musikk, gjerne mykje musikk.

7.1.3 Den kreative behandlinga av verkelegheita

Alle informantane forklarte at dei hadde lov og rett til å gjere ei kreativ behandling av verkelegheita: «A documentary is a creative treatment of reality if you have to define it, and so it is up to the producer to produce something creative that an audience will enjoy» (Deborah Perkin). Dei erkjente sine subjektive roller som dokumentarfilmskaparar, og dei var også medvitne på at dei var selektive når dei filma og redigerte filmene sine. Teori om dette blei drøfta i kapittel 2 og 3 i denne oppgåva.

We are not showing real life because we are filming it, manipulating it for you. We are also not using real musicians; we are using a captured form of music, and I think that is fine. I don't have any problems with that at all (Chris Morris).

Dei forklarte at dei ikkje hadde som mål å gje ei sann spegling av verkelegheita, noko som hadde ein samanheng med at dei var merksame på deira subjektive roller i prosessen med å skape dokumentarfilm. Dei forklarte at verken bileta, musikken eller andre element dokumentaren består av er «levande». Alle elementa er «fanga» i fortid. Det overordna målet til dokumentarfilmskaparen er å forsøkje å gje liv til fortidselementa, og presentere dette resultatet som deira versjon av saka: «Another documentary maker would do something different. It would be as truthful, as authentic, whatever word you want to use, but it would be different, clearly» (Deborah Perkin). Dei meinte ikkje at dokumentarane deira kunne representere verda så nøyaktig som publikum ofte forventar. Dokumentarane deira viste ei sanning, men ikkje naudsynt heile sanninga om temaet dei skildra: «I am trying to show the audience my version of that story (...) You know you are watching something which is pulled together, just like any work of history» (Deborah Perkin). Alt dette bidrog til at dokumentarfilmskaparane meinte at dei ikkje braut publikumskontrakten ved å nytte musikk: «I keep saying it's a creative treatment of reality; it is not a presentation of reality which is what the purist anthropological documentary maker might say (Deborah Perkin). Dei alle meinte at det hovudsakleg var bruken av argumentet som skilde dokumentarfilm frå fiksjonsfilm. Som drøfta i kapittel to i denne oppgåva er argumentet knytt til dokumentarfilmskaparen som kan vere, men som ikkje alltid er, synleg i form av tale eller bilete. Det er likevel alltid ho eller han som formar dokumentarfilmen til å bli det produktet det endar opp å vere. Musikk blei dermed nytta som eit verkty til hjelp for å framstille deira versjonar av ei sak til publikum. Dei meinte ikkje at dokumentarfilm er ei nøyaktig spegling av verkelegheita.

7.1.4 Likskap og ulikskap mellom fakta og fiksjon

Ingen av informantane hadde erfaring med å lage fiksjonsfilmar, men alle meinte at dokumentarfilmskaparar og fiksjonsfilmskaparar delar visse fellestrekk. Eit av desse var bruken av forteljninga: «At the end of the day we are all story-tellers (...) You have to make it exciting; otherwise there is no point in telling the story (Dave Jones). Dette analysefunnet stemmer med teorien eg har drøfta i kapittel 2 der eit av fellestrekk mellom fiksjon og dokumentar er bruken av forteljninga. Informantane hadde ulike syn og tankjar om bruken av musikk i dokumentarfilm plasserer sjangeren nærare fiksjon. Alle fem meinte at dokumentarfilm handlar om ekte hendingar, ekte menneske, og at bruken av musikk skulle hjelpe publikum til å forstå og føle det som hadde skjedd sjølv om dei ikkje var tilstade fysisk då det hende: «They are not actually there and so you do have to compensate for that in order to make people feel what you felt when you were there» (Dave Jones). Som drøfta i kapittel 2 i denne oppgåva delar dokumentarfilmskapar og publikum same verd, og dette påverkar publikumskontrakten dei i mellom. I kapittel 5 blei det skildra korleis musikk saman med andre element i dokumentarfilm forsøker å representere korleis det føldest å oppleve verda frå ein viss synsvinkelen og til ei viss tid. Årsaken til at nokre av informantane meinte at bruken av musikk kunne gjere dokumentarfilmsjangeren meir fiktiv, var fordi dei nytta modellar frå *Klassisk-Hollywood*, *Gullaldermusikk* og *Klassisk Hollywood-musikk* i deira eige arbeid.

Although it's an entirely factual story, when I was thinking about that story structure I was approaching it from a slightly kind of Hollywood aspect yes, in that I wanted the narrative to take viewers on a jeopardy-filled journey which ended happily, like in the movies. Music plays a part in that (Dave Jones).

Mange av informantane forklarte at dei nytta fiksjonsfilmar som inspirasjon når dei laga sine eigne filmar. Dette gjaldt også måten musikk blei nytta på i fiksjon: «All my influences mostly, have come from fictional cinema and then I have just applied them into documentary» (Chris Morris). Somme påpeika også at dokumentarfilmsjangeren er meir konstruert enn kva mange i dag er viljuge til å vedgå: «I think documentary is more fictional anyway, and more constructed than most people admit to, even reality or fly-on-the-wall documentary has a huge amount of intervention by the film maker in it» (Steve Freer). Som drøfta i kapittel 2 i denne oppgåva er både fiksjonsfilmskaparen og dokumentarfilmskaparen

selektive, og formidlinga i filmen er prega av tekstlege og genremessige konvensjonar, og formidlaren sitt perspektiv på saka. Dette kjem til uttrykk ved bruken av forteljinga i både fiksjon og ikkje-fiksjon. Det blei først nytta musikk i spelefilmar. Modellar for korleis bruke filmmusikk er difor basert på denne sjangeren, ikkje dokumentarfilm. Til trass for at fleirtalet henta mykje inspirasjon frå fiksjonsfilmar og brukte dette i sitt eige arbeid, var dei likevel merksame på forskjellen mellom fiksjon og ikkje-fiksjon: «You are dealing with real life (...) Drama has a script, it is written in advance, everybody knows the ending of the story so it is a totally different thing from a documentary (Deborah Perkin). Til trass for at dei nytta mange av dei same verktya som blir nytta i fiksjonsfilm, sær redigeringsverktøy, var dei likevel medvitne på forskjellen mellom fakta og fiksjon. Dette blir forklart nærare med fleire døme seinare i dette kapittelet.

7.1.5 Oppsummering

- Alle hadde bakgrunn i fjernsynsmediet. Dette påverka praksisen deira når dei skapte dokumentarfilmar.
- Dei definerte seg sjølve som forteljarar.
- Filmane deira skildra ei sanning, men ikkje naudsynt heile sanninga om eit tema.
- Dei var merksame på deira subjektive og selektive roller som dokumentarfilmskaparar og korleis dette påverka filmen.
- Dei nytta modellar frå *Klassisk-Hollywood* og *Gullaldermusikk* i sitt arbeid, samtidig som dei nytta fiksjonsfilm som inspirasjon.
- Bruken av argumentet skilde dokumentarfilmskaparar frå fiksjonsfilmskaparar. Bruken av forteljinga og forteljarteknikkar var felles.
- Dei beskrev praksisen sin som "ei kreativ behandling av verkelegheita", ikkje ein presentasjon av verkelegheita.
- Dei tok avstand frå idealet om purisme.

7.2 Verktøyboks: Musikken sin funksjon

7.2.1 Ulike val og tilnærmingar til musikk

Det var ulike tendensar i korleis informantane nytta musikk når dei skapte dokumentarar. Alle fem forklarte at dei sjeldan arbeidde saman med komponistar: «I know some composers and I feel guilty about not using them sometimes, but it's rare, sadly» (Steve Freer). Årsaken til dette var på grunn av økonomi: «We cannot afford a composer, we look for a bit of music that does what we want and then we crowbar it in» (Dave Jones). Fleire uttrykte at dei ønska å arbeide saman med komponistar når dei skapte dokumentarar: «If possible I would prefer to work with a composer» (Deborah Perkin). Det at dei sjeldan arbeidde saman med komponistar førte til at musikken som blei nytta i den ferdige dokumentaren hovudsakleg blei valt ut i redigeringsfasen av filmen: «It's usually, to be honest, post-production. You find the music you want when you are editing» (Steve Freer). Fleire påpeikte likevel at dei var merksame, og på "leit", etter musikk dei meinte ville passe den ferdige dokumentaren tidleg i produksjonen av den.

I always think about the music from the start because when I am filming, when I am actually in a situation, I am often thinking about how the viewer will see this so I often think about the rhythm of the scene and how it will work with music (Deborah Perkin).

Informantane poengterte også at somme dokumentarar var krevjande å finne god musikk til, medan: «There are certain films which have their music in place right from the beginning, and some change» (Chris Morris). Eit anna fellestrekk var at dei sjeldan og ved få tilfelle i deira karriere, hadde nytta musikk med tekstar i: «The lyrics quite often get in the way (...) They clash if you got a voice over or an interview, it limits what you can do» (Steve Freer). Om musikk med tekst blei nytta, var det alltid ein openbar grunn til det: «There are times where the lyrics can work in the service of the story, but usually what happens is that they are counterpoints» (Chris Morris). Samanfatta arbeidde dei sjeldan saman med komponistar, dei nytta sjeldan musikk med tekst, og dei fann oftast musikk til dokumentarane i redigeringsfasen. Dette hadde samband med at dei gjorde analyser og tok til seg inntrykk medan dei filma, og fordi dei ikkje hadde budsjett til å prioritere komponistar.

7.2.2 Musikk som eit forteljande verkty

Alle fem definerte seg sjølve som forteljarar uansett kva type dokumentararar dei laga: «You look at the story you have to tell, and then you think how best can I tell the story» (Rupert Edwards). Forteljinga har alltid blitt nytta i dokumentarfilm. Musikk er ikkje forteljing, men publikum sitt møte med musikken og bileta kan gje filmen ein forteljande funksjon. Musikk saman med dei andre elementa i filmen forsøker å representere kva det følast å oppleve verda frå den synsvinkelen som vert skildra. Musikk kan difor bli vurdert som eit forteljande verkty: «You are telling what you think is the truth. And so the music serves your vision of what you think people want to take away from it» (Steve Freer). Alle fem beskreiv musikk som eit forteljande verkty. Musikk er ein del av forteljinga, og den oppnår difor ein status som ein forteljande diskurs saman med dei andre elementa i forteljinga. I dette høvet blei musikk i dokumentarfilm beskrive som å ha ein emosjonell funksjon. Dette stemmer med teorien eg har drøfta i kapittel 5.

The audio contains the emotional heart of your film, and therefore the music and the choice you make in the music is absolutely central to the success of the feeling that you leave the audience with. It's as simple as that. It's the powerhouse of emotion in your film (Chris Morris).

Alle var samde i at dokumentarfilmskaparar nyttar musikk i sine filmar av same årsak som fiksjonsfilmskaparar.

I think they use it for the same reasons. To create a mood. Sometimes to establish a location, to build tension, to add a sweetness to the resolution at the end and often just to speed you along, a sort of journeying music which doesn't necessarily change your mood, but helps to have a feeling of movement; either movement of place or movement in time (Deborah Perkin).

Dette analysefunnet stemmer med teori eg har drøfta i kapittel 4 og 5 i denne oppgåva der eg drøftar at den emosjonelle funksjonen er hovudfunksjonen for bruk av musikk i begge filmsjanrane. Når informantane fekk spørsmål om bruken av musikk gjorde dokumentarfilmsjangeren mindre "sann", eller "autentisk", nekta alle for det. Dei forsvarte bruken av musikk med den 'kreative behandlinga av verkelegheita' som dei med sin institusjonelle praksis har rett og lov til å utøve, og at dei i dette høvet har ei verktøykasse som dei har lov til å bruke.

Because you have a toolbox, and this is where it makes me angry that people can be purists because there is a toolbox. You can choose to use the hammer, the screwdriver, the drill or the ruler and the pencil, or you can just decide to use those two, that's up to you, but the tool box is there to be used (Chris Morris).

Musikk er eit verkty, på same måte som ulike redigeringsteknikkar er verkty. Alle verktya er til hjelp for å fremme budskapet og argumentet på ein underhaldande og sannferdig måte. Her stod dokumentarfilmskaparane fritt til å velje dei verktya som best let dei fortelje historia, ifølgje dei sjølve.

7.2.3 Fordelar og bakdelar med å nytte musikk

Analyseresultatet i denne forskinga viser i hovudsak at dokumentarfilmskaparane var positive til å nytte musikk. Dei såg fleire fordelar enn bakdelar med å nytte musikk i sine filmar. Når dei nytta musikk, ønska dei oftast å skildre ei emosjonell djupne om ei hending som tilskodarane verken fysisk eller mentalt hadde erfart før. Nokre av funksjonane til dokumentarfilm går ut på å uttrykkje, gje att og analysere. Dette blei drøfta i kapittel 2 i denne oppgåva. Difor er det moglegvis ikkje så overraskande at ikkje berre bileta, men også musikk vert nytta til å forsøkje å gje att ei hending som skjedde på eit gitt tidsrom, på ein viss stad: «I think you are justified in using music to help convey what you would have felt if you were there» (Dave Jones). Til trass for det positive synet på å nytte musikk, var dokumentarfilmskaparane medvitne på når musikk blir nytta feil. I kapittel 5 i denne oppgåve drøfta eg Rabiger (1998, s. 310) sin manual for korleis dokumentarfilmskaparar meiner musikk i dokumentarfilm bør bli brukt, og kva funksjon den ikkje bør ha. Rabiger (ibid.) seier at musikk ikkje skal påtvinge falske kjensler. Musikken skal reflektere eller gje tilgang til det indre livet til karakterane, eller temaet det gjeld. Musikk kan også signalisere eit emosjonelt nivå i filmen som publikum bør vere oppmerksame på. Tendensen i analyseresultatet viser at informantane meinte at musikk ikkje skulle bli brukt om den manipulerte fram kjensler som ikkje blei illustrert gjennom andre element i filmen.

I hate it when documentaries attempt to pull at your heartstrings. You feel like their hands are reaching out from the screen to pluck your heartstrings. I do not want to be manipulated. If viewers feel

manipulated that is a huge disadvantage, because it undermines what you are trying to do in conveying the truth (Deborah Perkin).

Til trass for motviljen til å bruke musikk om den tvang fram falske kjensler, innrømte alle at dei i si karriere hadde vore skuldige i å bruke for mykje musikk: «I think it is a great mistake to have too much music, and sometimes I have got it wrong. It is always a fight both about balance and the amount of music» (Deborah Perkin). Dei forklarte at måten ein dokumentarfilmskapar brukar musikk på er veldig subjektivt, og at alle har ulik smak. Om musikk blei brukt feil kunne den også dominere for mykje og ta fokus vekk frå bileta og andre element dokumentaren bestod av: «The music can dominate and so you then are just aware of the music, and you are not thinking about what the images you are looking at are trying to say» (Steve Freer). Fleire poengterte at dei ofte forsøkte å balansere bruken av musikk ved å gje meir rom til det lydlause.

After silence, that which comes nearest to express the inexpressible is music. Fantastic, I use a lot of silence in my films. I love silence, it is very powerful, and again you can counterpoint that with music (Chris Morris).

Dei meinte at det ofte var freistande for dei å ikkje la musikken få puste i dokumentarfilmane sine fordi dei i driven med å halde på publikum si merksemd kunne risikere å bruke for mykje musikk. Dei definerte musikk til å vere eit underbevisst, historieforteljande verkty, og om dei ikkje let musikken få kome gjennom på ein balansert måte, kunne musikken ende opp med å ta karakteren ut av heile forteljinga. Dei forklarte at mykje av grunnen til at dei i visse høve brukte for mykje musikk var fordi kringkastaren deira ofte forventa dette av dei: «In the worry that television has lost its audience, there is often a desire to use music as a way of keeping people engaged at the expense of the authenticity or directness of the narrative» (Rupert Edwards). I det høvet meinte dei at publikum med rett kunne føle at musikken hadde ei keisam eller fortynnande effekt på forteljinga i filmen. Likevel følte dei som enno arbeidde hjå BBC at det var visse retningslinjer for bruk av musikk som dei burde følgje, men samstundes følte dei seg ikkje pressa til å fylle dokumentarfilmane sine med musikk frå start til slutt.

7.2.4 Oppsummering

- Dei arbeidde sjeldan saman med komponistar. Hovudsakleg på grunn av økonomi.
- Musikk blei oftast valt ut i redigeringsfasen, ikkje medan dei filma.
- Dei nytta sjeldan musikk med tekst i.
- Musikk blei brukt av dokumentarfilmskaparane for å lettare vidareformidle den kjensla dei hadde medan dei var på opptaksstaden. Deira tolking, deira val i musikk.
- Dei meinte at både dokumentarfilmskaparar og fiksjonsfilmskaparar hovudsakleg nyttar musikk av same grunn; for å skape stemning og kjensler.
- Musikk blei definert som eit forteljande verkty av dokumentarfilmskaparane.
- Fordi musikk var forteljande, oppnådde den ein status som ein forteljande diskurs saman med dei andre elementa filmen bestod av.
- Dei hadde ei verktyboks bestående av fleire verkty. Musikk er eitt av desse verktya. Verktya hjelpte dei å fortelje og strukturere filmen.
- Bruken av musikk blei forsvart med retten til å gjere ei 'kreativ behandling av verkelegheita'.
- Musikk skulle ikkje manipulere fram kjensler som andre element i filmen ikkje støtta.
- Dei alle meinte at dei hadde brukt musikk feil tidlegare i si karriere.
- Kringkastaren deira forventet ofte at dei skulle bruke mykje musikk.

7.3 Journalistikk: Dokumentaren som sanningsvitne

7.3.1 Dokumentarfilmskaparane sitt forhold til journalistikk

Ingen av informantane definerte seg sjølve som journalistar. Likevel forklarte dei alle at dei arbeidde etter ein type etiske retningslinjer som er lik journalisten sin arbeidsmåte. Dette skulda hovudsakleg kringkastaren dei jobba for (BBC), og krav dei stilte til sine dokumentarfilmskaparar: «All my work is grounded in journalism. That is the BBC training. We have a huge responsibility to follow the rules of ethics, and the laws of the land» (Deborah Perkin). Ingen av dokumentarfilmskaparane meinte at dei kunne presentere ei sann spegling av verkelegheita, mykje grunna deira roller som subjektive og selektive filmskaparar. Likevel forklarte mange av informantane at dei ofte laga dokumentarar som dei beskrev som observasjonelle: «I prefer to make observational documentaries where you can follow an unfolding contemporary narrative» (Deborah Perkin). Idealet bak den observerande dokumentarmodi er

at filmskaparen kan kome tett på miljø og personar dei filmar, der dei fungerer som ei «fluge på veggen» som filmar det som skjer. Ifølgje Nichols (2001, s. 115) har modien fått mykje kritikk fordi den kan kamuflere filmskaparen sitt nærvær i filmen. Som drøfta i kapittel 3 i denne oppgåva krev ofte publikum at dokumentarfilmskaparar som arbeidar i fjernsynet skal presentere argumentet og funna sine ved å bruke ein realistisk stil av observasjon for at dei skal kunne stole på, og engasjere seg intellektuelt og emosjonelt med filmen. Dette er påverknaden journalistikk har hatt på dokumentarfilm, og det blir ofte beskrive som objektivitetsidealet. Dokumentarfilmskaparar skal vere balanserte og ikkje førehandsdøme ein part, før ein anna. Slik var det også for dokumentarfilmskaparane i mi forskning når dei arbeidde for BBC: «At the BBC we are always very careful with editorial issues, and we are always trying to tell the truth, and to give a fair and unbiased account on what is going on» (Dave Jones). Denne praksisen kunne påverke måten dei presenterte, argumenterte og skildra hendingar og personar på i filmene sine. Tendensen var størst i politiske dokumentarar som handla om meir “seriøse” eller “alvorlege” tema.

From an editorial point of view, if you were trying to show two sides of a story, you would have to try to be careful and treat them fairly with the type of music you were using if you were using music, because you can invest it with an emotion (Dave Jones).

Når dei lagde dokumentarar som var prega av undersøkingar og gransking, bar dokumentarane med seg ei form av journalistikk: «When I did investigations, I used less music. I have been resistant to using music to create a mood, because I wanted to make sure it would stand up as a piece of journalism when I am working at that end of the spectrum» (Deborah Perkin). Ein av informantane forklarte at ho nytta mindre musikk i undersøkjande dokumentarar fordi innhaldet, bileta og forteljninga i slike dokumentarar ofte var emosjonelle nok i seg sjølve, og difor var det ikkje naudsynt å nytte musikk for å skape meir kjensler og stemning. Tidlegare i hennar karriere laga ho ein dokumentarar om Storbritannia sin første prest som blei dømd for å ha seksuelt forgripe seg på mindreårige medlem i kyrkja han arbeidde i. Ifølgje henne var det ikkje naudsynt å nytte musikk for å få fram den emosjonelle stemninga som prega filmen. Bileta og intervjuar klarte dette på eiga hand: «I did use a couple of bits of music here and there, more for a breather really. It was more to give the viewer an opportunity to step back and absorb what they had just heard» (Deborah Perkin). Når dokumentarfilmskaparane laga dokumentarar som blei viste på kino følte dei sjølve at dei hadde ei plikt til å gjere filmen underhaldande og emosjonell, og meir lik den erfaringa publikum hadde når dei såg fiksjonsfilm på kino.

If people are going to go and buy a ticket and sit in a cinema in the dark and watch a documentary on screen, you owe it to the audience to make it as close to a theatrical fiction experience that they are used to while not compromising on the truth and the integrity of the piece as best you can (Deborah Perkin).

Måten dei brukte musikk på kan difor grovt og forenkla bli skissert til to ulike dokumentargrupper; undersøkende dokumentarar og underhaldande dokumentarar. Ein av grunnane til at dokumentarfilmskaparane følte at dei kunne eller burde nytte ulike tilnærmingar til ulike typar dokumentarfilmsjangrar, kan skuldast deira bakgrunn i fjernsynsmediet. Som drøfta i kapittel 3 er dokumentarfilmskaparen opphavelig ikkje etisk forplikta til å følgje dei same etiske retningslinjene som journalisten må følgje. Journalisten skal alltid etterleve reglen om at publikum har ei rett til å vite det som er sant. Dokumentarfilmskaparen ønsker også gjerne å vise det som er sant, men samstundes er dei institusjonelt sett ikkje plikta til å forme filmen sin etter å skildre alle sider av ei sak, men oftast deira versjon av saka. Det tyder sjølvsagt ikkje at dokumentarfilmar er “ubalanserte”, eller “skeivt” skildra. Dokumentarfilmskaparar si tilnærming er heller ofte prega av meir nærleik og analyse enn journalisten si tilnærming. Dokumentarfilm er ikkje det same som journalistikk, men sidan den kan bere med seg ei form av journalistikk, kan dette påverke måten det vert nytta verkemiddel på, som nettopp er tendensen i mi forskning. Og som forskinga mi viser nytta dei verkemiddel og forteljarteknikkar i mindre grad når dei laga undersøkende dokumentarar. Dette skuldast hovudsakleg dei ulike forventningane publikum hadde til undersøkende dokumentarar og underhaldande dokumentarar, og krav og forventingar institusjonen BBC hadde til korleis dei skulle bruke musikk i dei to ulike sjangrane. Det kunne også skuldast dokumentarfilmskaparane sine egne kreative preferansar.

7.3.2 Musikk som sanningsvitne

Grunna påverknaden frå journalistikk har det blitt stilt eit krav til dokumentaren om at den skal fungere som eit sanningsvitne. I kapittel 3 i denne oppgåva forklarte eg at vridnaden av dokumentarfilmen sin institusjonelle praksis i retninga mot journalistikk har ført til ei forandring i krav og forventningar til dokumentaren. Lyden og bileta i dokumentaren skal fungere som vitne, eller bevis for sanningsinnhaldet i filmen sin argumentasjon. Til trass for at filmskaparane nytta mindre musikk i dokumentarar som bar

preg av journalistikk, viste analyseresultatet likevel ein sterk tendens til at dei brukte musikk, og ofte mykje musikk, i andre sjangrar av dokumentarar dei laga. Analysen viste dermed ingen tendens til at dei meinte at verken lyd eller musikk skulle fungere som bevis og styrke autentisiteten i underhaldande dokumentarar. Diverre hadde ikkje fleirtalet av informantane erfaring med å lage undersøkende dokumentarar, så det er vanskeleg å trekkje slutning i analysen om dei meinte at musikk og lyd skulle fungere som sanningsvitne i slike dokumentarsjangrar. Likevel er det slåande at dei som hadde erfaring med å lage undersøkende dokumentarar nytta mindre musikk i slike type program. Alle meinte dei hadde fridom til å leggje på lydeffektar henta frå andre lydkjelder, eller lyd filma på staden, men til ei anna tid enn når bileta blei filma.

The sounds that you hear might not be the sounds that were happening when that shot was being filmed, it might be from ten minutes later (...) it wouldn't seem to be particularly inauthentic because you can hear those sounds at that place sometimes during the day, but you are adding them to your shot (Steve Freer).

Dei samanlikna bruken av musikk med bruken av lydeffektar. Dei forklarte at sjølv om ikkje alle dokumentarar inneheld musikk, inneheld dei fleste dokumentarar lydeffektar for å kompensere for eit manglande lydbilete. Dette fordi dokumentarfilmskaparar arbeidar i ein uplanlagd setting med handheldt kamera, medan fiksjonsfilmskaparar arbeidar i ein planlagt setting med betre teknisk utstyr. Dei meinte det var krevjande å oppnå god nok lyd til tider. Argumentet til fleire av filmskaparane var at eit manglande eller dårleg lydbilete ville gje ei heller dårleg filmoppleving for publikum, og publikum ville ikkje bli like gripne i forteljinga som dei normalt ville ha vore med eit redigert lydbilete. Tendensen i analysen viser dermed at det var viktigare at lyden og musikken var av god kvalitet, enn at den skulle fungere som eit autentisk sanningsvitne. Teori om dette blei drøfta i kapittel 5 i denne oppgåva.

Even in documentaries, a lot of sound is played with in the dub, and added to. Sound effects are put in, and I think that probably happens in films as well because you just don't want gaps, you don't want spaces where there is no sound unless you don't want any sound (Steve Freer).

Filmskaparane nytta også iscenesetjing medan dei var på staden og filma. I kapittel 3 i denne oppgåva forklarte eg kvifor Jean Rouch og Edgar Morin arrangerte intervjusituasjonar og debattar mellom deltakarane i *Chronicle Of a Summer* for å la dei ulike karakterane få tre fram på ein mest mogleg sannferdig måte. Chris Morris, ein av informantane i denne forskinga, forklarte at han hadde arrangert ein opptakssituasjon i ein av filmene sine ved å ta med seg ein CD med ein spesifikk song han tidlegare hadde høyrte deltakarane syngje ved fleire høve. Han bad deltakarane om å setje på CD-en i bilen og syngje til songen. Han filma hendinga og presenterte den i filmen som om situasjonen oppstod utan at han hadde planlagt den.

I manufactured it by taking music with me and getting music to be a catalyst for something that happened in front of the camera. Now is that inauthentic? A lot of people would go “Fuck no, you can’t do that”. I still believe that I have captured an authentic film, because it is impossible to capture authenticity anyway (Chris Morris).

Chris Morris sin framgangsmåte med iscenesetjing kan samanliknast med Rouch og Morin sin framgangsmåte. Dei to blei kjent med deltakarane medan dei filma, og denne interaksjonen gav dei perspektiv på korleis dei best mogleg kunne representere dei. Det same gjorde Morris i sin film, i tillegg til at han hadde erfart og vitna at deltakarane hadde opptrekk på denne måten tidlegare. Han presenterte ei hending som hadde skjedd i verkelegheita, men som han måtte provosere fram for å fange på opptak. Sørenssen (2007, s. 336) seier at dokumentarfilm dreiar seg om ei sanningsforståing som også er i stand til å omfatte rekonstruksjon av hendingar som har skjedd, men som ikkje kunne bli dekt der og då av eit kamera. Dette fordi det er i bruken av forteljinga mykje av overtydingskrafta i dokumentarfilmen ligg. Bakgrunnen for at dokumentarfilmskaparen kan arrangere og rekonstruere er grunna det lange og krevjande analysearbeidet ho gjer når ho gjer seg kjent med personar, hendingar og historier. Då vel ho dei forteljingsteknikkane ho meiner best mogleg kan representere desse.

7.3.3 Analyse og autentisitet

Dokumentarfilmskaparane meinte at ein av forskjellane mellom dokumentarfilm og journalistikk var i forskjellen filmskaparane bruker analysen i deira arbeid. Analysen gav dei meir djupne om miljø,

personar og tema som dei skildra. Dei meinte nyheitsartiklar ofte er meir forenkla i si framstilling av eit tema enn det dokumentarfilmen er. Analysearbeidet styrka filmen sin autentisitet.

A documentary is a much more refined draft of history. You have more time to look at what has happened, to give it consideration, and you have a longer time on screen than with a news piece. So it has got authenticity in terms of analysis, not as a news piece, but more like an editorial or a special in-depth report that you might find inside a newspaper (Deborah Perkin).

Dei meinte at det viktigaste ein dokumentarfilmskapar gjer er å fortelje sanninga. Og dei meinte at dei som subjektive filmskaparar er i stand til å fortelje sanninga, men som skildra tidlegare; ikkje heile sanninga. Det interessante i dette funnet er korleis dei definerer kva sanning er.

The truth is not only the facts of what happened next in a chronology. The truth is also about the impact of that story, and what it means. You can say that a thousand people died in an earthquake, that's a fact. Or you can go there and visit families, go to funerals, so you can understand and convey the emotional impact (Deborah Perkin).

Det viktigaste for dei alle var å finne kjernen av sanning i hendingane dei analyserte medan dei filma. Når dei var på staden og filma skjedde ulike hendingar rundt dei konstant 24 timar i døgnet. Det var umogleg for dei å filme alle hendingane som skjedde grunna tekniske og selektive avgrensingar. Filmskaparen må alltid velje fokus, ho må velje vinkel, og meir. Så allereie tidleg i produksjonen var det vanskeleg å etterleve kravet publikum kunne stille om autentisitet, og det indeksikale bandet i ein dokumentarfilm. I kapittel 2 i denne oppgåva forklarte eg at mykje av tilliten publikum har til dokumentarfilm er knytt til den fysiske forbindelsen som lenkjar filmbileta til ei hending som skjedde på eit gitt tidspunkt i den verkelege verda. Det indeksikale bandet fungerer då som ein garanti for autentisiteten og sanningsgehalten i det som blir fortalt i dokumentarfilmen. Dokumentarfilmskaparar filmar delar av dei hendingane som skjer rundt dei. I tillegg må dei tilpasse klippa dei har til ei ramme for at publikum skal kunne få sjå og høyre filmen deira. Det er difor ikkje berre avgrensingar i arbeidsmetode som gjer at dokumentarfilmar vanskeleg kan etterfølgje kravet om autentisitet som det indeksikale bandet stiller. Tekniske avgrensingar er også ein faktor: «So you are not even seeing the

whole picture, you are seeing a frame, and you are seeing a fragment of time of a frame» (Chris Morris). Sjølv om filmkameraet ikkje kunne plukke opp alle hendingane som skjedde på staden, meinte informantane at dei hadde eigenskapen til å absorbere og ta til seg inntrykk og hendingar som dei seinare analyserte, og som seinare bestemte gongen i forteljinga. Analysearbeidet gav dokumentarfilmen autentisitet.

The director was sucking in everything twenty-four hours a day in wide-vision. They saw something else. That will not be contained in the rushes, but you have to find the kernel of truth in your rushes that you think is authentic to what you witnessed. If you can do that, then your film is authentic (Chris Morris).

Dei meinte også at analysearbeidet gav dei rett til å nytte musikk sidan dei hadde vore på staden og følt og erfart hendingane på eit djupt og emosjonelt plan. Som skildra tidlegare i dette kapitlet meinte dei at musikk var eit forteljande verkty, og musikk bidrog difor til å skildre stemninga og kjenslene dei erfarte i analysearbeidet sitt: «You're in places of which things have happened, so the realism comes from the subject matter, and your music creates a sense of atmosphere or mood or tension about that event or that story» (Steve Freer). Musikk bidrog difor til å auke autentisiteten i filmen, ikkje skaden den. Ifølgje dokumentarfilmskaparane var dokumentarfilmene også autentiske fordi dei handla om ekte menneske og ekte hendingar. Sjangeren kunne uansett ikkje følgje opp kravet publikum stilte om autentisitet fordi mykje av filmen var planlagt allereie då dei gjorde opptak. Publikum fekk ein versjon av sanninga, og målet deira som filmskaparar var å konstruere filmen til å formidle den sanninga på ein sannferdig og underhaldande måte.

7.3.4 Dokumentarfilmskaparane sine etiske retningslinjer

Alle fem informantane meinte at det viktigaste dokumentarfilmskaparen gjorde var å fortelje sanninga under dei rammene dokumentaren kan fortelje sanninga i. Dei forklarte at ved å gje sin versjon av saka til publikum, var det deira versjon av sanninga som kom fram.

You know that everyone has got their own version of the truth, and that you are not lying in a film, you are telling what you think is the truth. And so the music serves your vision of what you think people want to take away from it (Steve Freer).

Når dokumentarfilmskaparane forklarte at dei ønska å få sanninga så rett som mogleg, var det difor deira versjon av sanninga dei ønska å få så korrekt som mogleg. Dette gjaldt også i bruken av musikk som blei skildra i del-kapittel to i dette kapittelet. Musikk skulle ikkje manipulere fram kjensler som andre element i filmen ikkje støtta. Dei hadde fleire framgangsmåtar for å sikre at forteljinga i filmen blei haldt så sann som mogleg. Ein av desse var bruken av analysen som drøfta i førre avsnitt. Ein anna var å la deltakarane i dokumentarfilmen få delta meir aktivt i måten dei blei representerte på. Når informantane i mi forsking engasjerte deltakarane i å finne ut korleis dei meinte saka, eller dei sjølve, rettast mogleg skulle bli representert, skulda det oftast at dei arbeidde med sensitive tema. I 1966 tok eit fjellskred i byen Aberfan i Wales livet av over 100 born. Kwart tiande år etter ulukka møtte fjernsynsselskap og filmskaparar opp og blåste nytt liv i saka. Befolkninga i Aberfan involverte seg lite i desse filmane fordi alle filmar som blei laga om ulukka viste arkivfoto av dei døde borna som blei dratt ut av ruinane. Dette var sårt og vanskeleg for befolkninga.

We went to see the villagers and asked; what is it that you would like? The villagers said: “We want a film where you don’t use any of the archive” (...) I said I will shoot your interviews on a wide shot so if you cry we won’t see it, and we can turn the camera off. And so we made very clear rules and we stuck to them (Chris Morris).

Somme viste også tendens til å arbeide etter den same metoden journalistar gjer når dei gir kjeldene sine sitatsjekk etter intervju: «I have never made a film which I have not sent it back to them for their opinion. I have never made a film where you just make a film and fuck off. You send it back» (Chris Morris). Sjølv om dokumentarfilmskaparane meinte dei hadde betre moglegheit til å gå i djupna av ei sak enn kva journalistar har, måtte dei likevel ofte generalisere og simplifisere eit argument for å skape flyt i forteljinga.

You may have to simplify something in order to make a point. You do not say everything you know about something, you say what you think is the most salient point, the thing that makes the biggest impact at that moment (Steve Freer).

Dokumentarfilm held til i eit spenningspunkt mellom journalistikk og fiksjonsfilm, i tillegg til at den har sine egne reglar som er ulike frå begge desse. I spenninga mellom kravet om objektivitet og bruken av forteljinga, gjorde dokumentarfilmskaparane val undervegs i skapinga av filmen. Desse vala var basert på ulike bitar av informasjon, som igjen sporar tilbake til praksisen for korleis ein dokumentarfilmskapar lagar ein film.

7.3.5 Truverd og integritet

Til trass for at nokre av dokumentarfilmskaparane meinte at musikk i dokumentarfilm plasserer sjangeren nærare fiksjon, meinte dei ikkje at dette kunne truge integriteten og truverdet til dokumentarfilmskaparen. Det avgjerande var *korleis* dei brukte musikk, og *kvifor* dei brukte musikk: «I do not, absolutely, I do not think that it in any way damages the integrity of your documentary by using music. However, how you use the music is absolutely imperative» (Chris Morris). Mykje av bakgrunnen for dette har alt blitt drøfta i del-kapittel to i dette kapittelet. Dei meinte at musikk var eit verkty dei kunne nytte for å fortelje. Musikk skulle ikkje provosere fram kjensler som andre element i filmen ikkje støtta: «If I used music which was overly emotional in a reunion which was very unemotional, then it would affect the integrity of it, but I would never do that» (Dave Jones). Om musikk manipulerte fram kjensler som eigentleg ikkje blei skildra eller fortalt i forteljinga i filmen, kunne dette skade integriteten deira, og deira film. Dei meinte også at dei kunne misse integritet og truverd om dei ikkje var nøyaktige nok i måten dei brukte musikk. Eit døme er om dei laga dokumentarar som skildra musikalsk historie frå ei viss tidsperiode. Om dei brukte musikk, eller arkivmateriale frå feil tidsperiode kunne dette resultere i brot i publikumskontrakten: «I do not like the wrong use of music; I do not like the wrong use of archive either (...) As a viewer I would find that annoying if I was seeing something that was misplaced» (Steve Freer). For at publikumskontrakten ikkje skulle bli broten, var dei avhengige av å oppnå høg integritet. Det som gav ein dokumentarfilm integritet var ganske enkelt å fortelje sanninga: «If a documentary is truthful, and perceived to be truthful, then we can say it has integrity» (Rupert Edwards). Til trass for at

musikk kunne bli brukt til å manipulere fram kjensler som bileta ikkje fortalte, meinte dei ikkje at musikk var eit meir upassande verkty å bruke enn andre verkty.

As soon as anybody starts to tell a story, even if they are only reading the news, they are already making a very strong narrative claim. They are already giving that story a very clear, personal angle. Music is not guilty, I would say (Rupert Edwards).

Musikk blei ikkje berre beskrive som å vere eit forteljande verkty, men også som eit verkty som var absolutt naudsynt for dei å bruke i prosessen med å få fram deira versjon av sanninga. Akkurat som det var viktig å ha lidenskap i arbeidet deira, var det også viktig å ha integritet: «You strive to tell the truth with everything that you are using. It is a summary of the whole isn't it. Music is just one of your creative tools and I think it is a vital one» (Deborah Perkin). Tendensen i analyseresultatet viser at dokumentarfilmskaparane nytta musikk for å enklare og betre kunne fortelje og skildre til publikum kva dei kunne ha følt om dei også hadde vore til stades i ulike miljø, erfart ulike hendingar og blitt kjent med forskjellige deltakarar. Å nytte musikk kunne heve integriteten i filmene deira om dei nytta den rett, ikkje truge den som rørsle av puristar har hevda i ei årrekke. Til trass for at dei vektla kreativitet i stor grad, vektla dei også å vere truverdige og å ha integritet. Analysen viser dermed at til trass for at alle verkty skulle tene forteljinga og illustrere og visualisere den best mogleg, skulle ikkje den artistiske fridommen utfordre sanningsgehalten i forteljinga. Dei var sjølve dommarar over kva som var rett og feil bruk av musikk i deira dokumentarar, og denne etiske fridommen sat dei like høgt som den kreative fridommen dei hadde i sine profesjonar.

7.3.6 Oppsummering

- Ingen av informantane var journalistar, men dei nytta mange av dei same etiske retningslinjene som journalisten gjer i sitt arbeid.
- Dei laga observasjonelle dokumentarar, men dei meinte ikkje at desse var ei sann spegling av verkelegheita.
- Dokumentarar som hadde ein journalistisk stil og handla om meir "seriøse" og "politiske" tema hadde ofte mindre musikk i seg.

- Dokumentarar som var meir "underhaldande" hadde alltid musikk i seg, og meir musikk enn "politiske" dokumentarar.
- Bakgrunnen deira i BBC kan vere ein påverkannde faktor i måten dei nytta musikk på. Slike institusjonar har ofte rammer og retningslinjer for korleis musikk skal, og ikkje skal bli brukt.
- Dei meinte ikkje at lyden og musikken i dei underhaldande dokumentarane deira skulle fungere som bevis for sanningsinnhaldet.
- Dei meinte dei hadde rett til å leggje på lydeffektar henta frå andre kjelder enn den opphavslege, i sine filmar.
- Dei arrangerte og iscenesatte i filmene sine.
- Bruken av analysen gav dei djupne og informasjon om miljø, deltakarar, tema og meir. Analysen styrka autentisiteten.
- Dei meinte at det å skildre sanninga i dokumentarfilm ikkje berre var å få fram alle fakta som skjedde kronologisk, men også betydinga og følgjene av hendinga som blei skildra.
- Allereie medan dei gjorde opptak på opptaksstaden kunne dei ikkje filme alle hendingane som skjedde rundt dei. Dei måtte gjere selektive val av fokus, vinkling og meir. Også i presentasjonen av filmen var det vanskeleg å vise heile bakgrunnen og hendingsgangen som hadde skjedd sidan filmen blei presentert i ei ramme.
- Analysen dei gjorde på staden gav dei meir innsikt i kva musikk som var passande å bruke i filmen.
- Dei meinte at det var deira versjon av sanninga som kom fram. Ikkje ein universal versjon av sanninga.
- Somme dokumentarfilmskaparar engasjerte deltakarane i å bidra aktivt i korleis dei skulle bli presenterte i filmen.
- Slik journalisten gir sitatsjekk, let dei ofte deltakarane få sjå filmen før visning.
- Dei måtte generalisere og simplifisere i argumentasjonen sin for å få fram budskapet.
- Feil bruk av musikk kunne skade integriteten deira.
- Det som gav ein dokumentarfilm integritet var å fortelje sanninga.
- Musikk var naudsynt å bruke for å betre kunne skildre stemninga som var på opptaksstaden.

Kapittel 8: Drøfting og konklusjon

I kapittel 1 i denne oppgåva formulerte eg følgjande problemstilling: *Korleis påverkar bruken av musikk dokumentarfilmsjangeren sin integritet og si truverd?* I same kapittel stilte eg fire forskingsspørsmål for å lettare kunne avgrense og fokusere undervegs i forskinga. I førre kapittel presenterte eg analysefunna eg fekk etter å ha intervjuva fem dokumentarfilmskaparar. I dette kapittelet ønskjer eg å drøfte forskingsspørsmåla for lettare å kunne gje ein konklusjon på problemstillinga ovanfor.

Forskingsspørsmåla er:

- Kva positive og negative funksjonar kan bruken av musikk i dokumentarfilm ha sett frå dokumentarfilmskaparane si side?
- Kva likskap og ulikskap meiner dokumentarfilmskaparane det er i måten dei nyttar musikk, samanlikna med korleis fiksjonsfilmskaparar nyttar musikk?
- Kva påverknad har kravet om objektivitet (frå journalistikk) hatt på korleis dei brukar musikk i dokumentarfilm?
- I dokumentarfilm har ikkje-diegetisk musikk ikkje nokon direkte relasjon eller forhold til dei andre elementa filmen består av. Korleis forsvarar dokumentarfilmskaparane bruken av den då?

8.1 Musikken sin positive og negative funksjon i dokumentarfilm

Alle fem dokumentarfilmskaparane brukte musikk. Ingen av dei såg føre seg å ikkje bruke musikk der dei meinte musikk bidrog til forteljinga i filmen: «I think you have to use music. I think it builds and it helps you tell the story» (Steve Freer). Dei beskrev musikk til å vere eit forteljande verkty. Når dokumentarfilmskaparane brukte musikk i sine dokumentarfilm, brukte dei det fordi det hadde ein funksjon. Deira overordna mål var alltid at musikk skulle ha ein positiv funksjon. Likevel hende det at musikk kunne ha ein negativ funksjon. Når musikk bidrog negativt manipulerte den fram kjensler som bileta og andre element i filmen ikkje støtta og illustrerte. Om dette skjedde undergrov musikken sanninga i forteljinga, og også sanninga i den analysen dei hadde gjort medan dei laga filmen.

Music in any film can be misused as a dramatic crutch and in a documentary can seem manipulative. Too often filmmakers reach for music to reliably stir emotions that should arise from the film's content but doesn't. Music should not have to substitute for anything (Rabiger, 2004, s. 462).

Dei meinte sjølve at dei hadde vore skuldige i å bruke for mykje musikk tidlegare. I retrospektiv meinte dei at dei kunne ha oppnådd betre balanse med mengda musikk dei hadde brukt i visse filmar. Dei meinte at faren med å nytte for mykje musikk var at den då kunne dominere for mykje og ta vekk fokus frå bileta og andre element: «Music is addictive, and we value it most keenly when it is removed» (Rabiger, 2004, s. 463). Dei hadde alle ein bakgrunn som dokumentarfilmskaparar i fjernsynet for same mediehus, BBC. Her, og truleg i liknande mediehus, blei det forventa at dei skulle følgje visse retningslinjer og rammer for korleis musikk skal bli nytta. Oftast blei det forventa at dei skulle bruke mykje musikk. Dette kunne utfordre integriteten i dokumentarfilmene deira, noko dokumentarfilmskaparane også påpeikte. Dei var likevel bevisste på å unngå dette til tross for at dei tidlegare hadde gjort feil: «I think sometimes I have had too much music because I am enjoying it and I am taking it for granted. It is always a fight both about balance and the amount of music» (Deborah Perkin). Frykta for å bruke musikk feil hindra dei ikkje i å bruke musikk. Den positive effekten og funksjonen musikk hadde i dokumentarfilm var for essensiell til det. Dei brukte musikk hovudsakleg for å skildre kjensler og stemning om ei hending, eller ein situasjon som publikum ikkje hadde opplevd sjølve. Musikk saman med andre element i filmen skulle representere desse kjenslene. Dette er i tråd med kva funksjonen til musikk i dokumentarfilm skal vere: «Choice of music should give access to the inner life of a character or the subject. Music can signal the emotional level at which the audience should investigate what is being shown» (Rabiger, 1998, s. 310, referert i Rosenthal & Corner, 2005, s. 244). Dei forklarte at forteljinga er viktig i dokumentarfilm, og at alle verkty dokumentarfilmskaparen brukar skal tene forteljinga. Musikk er difor til stor hjelp til å fortelje og å kjensleg engasjere sjåaren i forteljinga: «You look at the story you have to tell, and then you think how best can I tell the story and how can music help me do that» (Rupert Edwards). Musikken skulle reflektere hendingar, stemninga og kjenslene i bileta. Det var deira analyse av desse som dirigerte kva musikk dei nytta. Analysen var prega av nærleik og subjektivitet, og det resulterte også i at bruken og val av musikk var prega av nærleik og subjektivitet. På den måten fungerte dokumentarfilmskaparane som eit overordna analyseinstrumentet. Dei var den instansen som bestemte kva bilete dei skulle bruke, korleis ei scene skulle bli klipt, korleis forteljarstemma skulle høyrast ut og korleis musikken skulle vere. Det var fordi dei hadde vitna, blitt kjent med og erfart det dei fortalte, og vala dei gjorde i redigeringsfasen skulle reflektere analysen og erfaringa deira.

8.2 Likskap og ulikskap i bruk av musikk i fakta og fiksjon

Både i dokumentarfilm og fiksjonsfilm blir det fortalt ei forteljing. Det betyr at begge sjangrar har ein forteljar. Det er tidlegare blitt avklart at musikk kan fungere som eit forteljande verkty. Ein likskap mellom fiksjon og ikkje-fiksjon er dermed at begge kan bruke musikk til å fortelje: «it can lead viewers into narrative and emotional positions in a way akin to mainstream fiction film soundtracks; and it can help to turn each visual representation into a highly personal vision» (Rogers, 2015, s. 9). Filmsjangrane fortel likevel om ulike hendingar. Som drøfta i kapittel 2 er det innhaldet i forteljinga, avsendaren sin status som fiksjon eller fakta som avgjer forteljinga sin status som ein av desse.

Dokumentarfilmskaparane fortalte at det som skilde deira filmar frå fiksjonsfilm var at dei laga filmar om ekte hendingar og ekte menneske. Musikken skulle fortelje og skildre den faktiske hendinga, følgjene og kjenslene i filmen. Som forklart i kapittel 2 og 4 i denne oppgåva er målet med å bruke musikk i fiksjonsfilm at publikum skal leve seg inn i den verda dei er vitne til. Dei skal «tru» på det dei ser medan dei ser det. Om denne illusjonen blir broten øydelegg dette for forteljinga og fiksjonen. Publikum veit likevel at det dei ser ikkje er “ekte”, eller “verkeleg”. Filmen eller forteljinga ber ikkje med seg eit indeksikalt band som knytt hendingane opp mot noko som har skjedd i den verda dei lev i. Når publikum ser ikkje-fiksjon er dei vitne til noko som skjer, og er, i deira eiga verd. Når dokumentarfilmskaparane brukte musikk i sine filmar ønska dei ikkje å gjere filmene sine meir fiktive. Dei meinte ikkje at musikk gjorde filmene deira om til fiktive forteljingar. Dei meinte ikkje at fiksjonsfilmskaparar har ein større rett til å bruke musikk enn kva dei har: «I don't see that music in any sense belongs to one genre and not the other» (Rupert Edwards). Årsaken til at dei meinte dette er fordi dei vurderte musikk å vere eit verkty, og det å bruke musikk endra ikkje på referenten sin status som fakta i forteljinga deira. Ingen av verktya dei hadde til disposisjon kunne endre på referenten sin status. Det var heller måten dei brukte verktya på som kunne skade truverdet og integriteten i den ferdige filmen. Likskap og ulikskap i måten dei fortalte på var ikkje det einaste. Analysen viser også at deira bruk av argumentet skilde dei frå fiksjonsfilm. Dette samstemmer med teori eg har skrive i kapittel 3 i denne oppgåva. Når dokumentarfilmskaparar argumenterer brukar ho ikkje berre bilete. Ho kan også bruke musikk: «Arguments require a logic that words are able to bear far more easily than images. (...) but most documentaries still turn to the sound track to carry much of the general import of their abstract argument» (Nichols, 1991, s. 21). I teorien kan eit identisk stykke musikk bli brukt i både fiksjon og dokumentarfilm. Fiksjonsfilmskaparen brukar stykket med musikk for å halde på publikum si merksemd undervegs i forteljinga der målet med bruken er å gje filmen struktur, og å understøtte forholdet mellom

musikken og handlinga på skjermen. I det høvet brukar fiksjonsfilmskaparar også musikk for å setje stemning og skildre kjensler. Dokumentarfilmskaparane i mi forskning påpeikte også at dei brukte musikk for å setje stemning og illustrere kjensler, men at det dei skildra og fortalte om var faktiske hendingar.

You are dealing with real life. Music is just one of the tools in your toolkit to make a creative piece (...) Drama has a script, it is written in advance, everybody knows the ending of the story so it is a totally different thing from a documentary (Deborah Perkin).

Dokumentarfilmskaparane forklarte at dokumentarfilmsjangeren er meir manipulert, eller rekonstruert, enn kva overtydinga til publikum ofte er. Dei meinte ikkje at alle elementa filmen bestod av skulle fungere som indeksikale teikn på sanningsgehalten. Filmane dei laga var ofte rekonstruerte, noko eg påpeikte dokumentarfilmskaparar har rett til å gjere i kapittel 2 i denne oppgåva: «Det dreier seg om en sannhetsforståelse som også er i stand til å omfatte rekonstruksjon av begivenheter som har funnet sted, men som ikke kunne dekkes der og da av et kamera» (Sørenssen, 2007, s. 336).

Dokumentarfilmskaparane i mi forskning meinte dei hadde rett til å gjere dette: «I think documentary is more fictional anyway, and more constructed than most people admit to, even reality or fly-on-the-wall documentary has a huge amount of intervention by the film maker in it» (Steve Freer). Det at dei i visse høve tydde til rekonstruering kan samanliknast med kvifor dei brukte musikk. Begge deler blir brukt der dei meiner det er naudsynt for å få fram det som skildrar sanninga i forteljinga best. Dei definerte ikkje sanning til å vere, eller berre vere, det som skjer kronologisk i ein film: «The truth is not only the facts of what happened next in a chronology. The truth is also about the impacts of that story, and what it means» (Deborah Perkin). Sanninga i forteljinga var deira subjektive versjon av sanninga. Og deira subjektive versjonar var baserte på deira personlege analyser av hendingane dei opplevde, og seinare skildra. Sjølv om dei nytta fiksjonsfilmar som inspirasjon, og modellar for bruk av musikk i fiksjonsfilm i deira eigne filmar, var målet og bruken av musikk i deira eige arbeid prega av den versjonen av sanning dei fann i analysen sin. Kva type musikk som kunne passe og tene forteljinga kunne dermed utvikle seg og endre seg medan dei skapte filmen: «There are certain films which have their music in place right from the beginning, and some change» (Chris Morris). Dette tyder på at dokumentarfilmskaparane brukte musikk for å betre kunne skildre det emosjonelle aspektet, men at bruken av musikk blei gjort annleis i fakta enn i fiksjon sjølv om begge har bruken av forteljinga til felles. Ein avsendar som har

status som fakta krev at musikken best mogleg skildrar det som er “faktisk” og “verkeleg”, og det var dokumentarfilmskaparane si oppgåve å best mogleg skildre dette.

8.3 Kravet og påverknaden av objektivitet i dokumentarfilm

Idealet om objektivitet som ein kan høyre om i ein dokumentarfilmsamanheng kjem frå påverknaden journalistikk har hatt på sjangeren. Som drøfta i kapittel 3 i denne oppgåva krev ofte publikum at dokumentarfilmskaparar som arbeidar i fjernsynet skal presentere argumentet og funna sine ved å bruke ein realistisk stil av observasjon for at dei skal kunne stole på, og engasjere seg, intellektuelt og emosjonelt med filmen. Dette er ein av påverknadane journalistikk har hatt på dokumentarfilm. Dokumentarfilmskaparane i mi forskning var også forsiktige med å førehandsdøme partar i saker dei laga dokumentarar om. Tendensen var størst i politiske dokumentarar som handla om meir “seriøse”, eller “alvorlege” tema. Då brukte dei ofte mindre musikk.

When I did investigations, I used less music. I have been resistant to using music to create a mood, because I wanted to make sure it would stand up as a piece of journalism when I am working at that end of the spectrum (Deborah Perkin).

Til trass for at dei ikkje meinte at lyd og musikk måtte fungere som sanningsvitne på det som var “ekte” og “autentisk” i filmen, det som batt lyden til det indeksikale, brukte dei likevel mindre musikk når dei laga undersøkjande dokumentarar som var prega av journalistikk, samanlikna med underhaldande dokumentarar som bar preg av meir “useriøse tema”. Dette er ein vanleg tendens og praksis i mediehus som produserer nyhende, og som ønskjer å oppretthalde høg integritet og truverd blant publikum. Som drøfta i kapittel 3 i denne oppgåva kan nemleg manipulering av lyd og bilete føre til at journalistar misser truverd og integritet.

Within the formats of documentary reportage, the news-based protocols of journalism have tended to regard the use of musical soundtracks as an intrusion in programmes offered essentially as professional reporting and analysis (...) a risk of manipulation, and perhaps a breach of impartiality requirements, has also been perceived (Corner, 2005, s. 248).

Problematikken, og mykje av bakgrunnen for problemstillinga i denne oppgåva byggjer på dette. For sjølv om dokumentarfilm ikkje er det same som journalistikk, vert det av mange forventa at dokumentarfilmskaparar skal vere balanserte, nøytrale og så objektive som mogleg, sjølv om dei ikkje arbeidar under dei same forholda, krava og rammene for å kunne vere dette. Journalisten skal rapportere og skildre så nøytralt som mogleg. Dokumentarfilmskaparar må vere personlege, ha nærleik og analysere for å kunne gjere seg kjent med sakene dei skildrar. Dokumentarfilmskaparar har lov til å nytte kreative forteljarteknikkar. Journalistar kan ikkje vere like kreative når dei fortel. Dokumentarfilmskaparane forklarte at målet deira ikkje var å gje att ei sann spegling, eller ein presentasjon av verkelegheita. Dei gav deira versjon av sanninga.

You are making it for the viewer and you are trying to make a statement about what you think is the truth about this subject, but in a creative way. I keep saying it is a creative treatment of reality; it is not a presentation of reality, which is what the purist anthropological documentary maker might say (Deborah Perkin).

Dokumentarfilmskaparane hadde som mål at filmene deira skulle vere sanne versjonar av korleis dei analyserte situasjonen å vere: «Documentary can be a form of journalism, but it is not limited to that, although journalism and documentary both communicate something about reality and both try to tell the truth» (Chapman, 2009, s. 174). Samstundes skulle dokumentarane også vere underhaldande, slik alle verk med forteljningsteknikkar ønskar å vere: «A documentary is a creative treatment of reality if you have to define it, and so it is up to the producer to produce something creative that an audience will enjoy» (Deborah Perkin). Dokumentarfilmskaparane la ofte på lydeffektar, og dei hadde ikkje problem med å rekonstruere hendingar for å få dei lydane eller bileta dei ønska. Til trass for påverknaden frå journalistikk og det omdiskuterte kravet om å vere objektive og nøytrale, definerte dokumentarfilmskaparane seg som selektive og subjektive filmskaparar. Dei måtte vere personlege og ha nærleik til temaet dei skildra for å kunne analysere og seinare fortelje det dei såg, høyrde og opplevde. Ironisk nok brukte dei mindre musikk når dei laga dokumentarar som bar preg av undersøkingar, noko som kan skuldast institusjonen (BBC) dei arbeidde for: «I have done quite a lot of investigative journalism over the years and I have used far less music» (Deborah Perkin). Dei meinte også at det var viktig å framstille alle partar likt, noko som er vanleg i ein journalistisk samanheng. Ein

av grunnane til at dei nytta mindre musikk i dokumentarfilmar med politiske tema kan vere fordi musikk er emosjonelt, og effekten kan ha ein propagandistisk effekt: «It is a very powerful tool, I mean gosh, all the great propaganda, people have always known that. So yes it can definitely undermine the authenticity» (Deborah Perkin). Sjølv om dokumentarfilm ikkje er det same som journalistikk ønskjer dokumentarfilmskaparar også å fortelje sanninga. Til forskjell frå journalistar meinte dokumentarfilmskaparane i mi forskning at deira versjonar av sanninga ikkje naudsynt ville vere ein anna dokumentarfilmskapar sin versjon av sanninga. Dette er fordi dei er subjektive og selektive, og ein personleg og selektiv tilnærming til ei sak kan resultere i ulike versjonar av ei sak sidan ingen individ er identiske. I tillegg var det ei sanning, og ikkje naudsynt heile sanninga som blei vist i filmane deira.

8.4 Ikkje-diegetisk musikk i dokumentarfilm

Alle fem dokumentarfilmskaparane i mi forskning tok avstand frå idealet om purisme i dokumentarfilm. Dei meinte ikkje at bruken av diegetisk musikk heva truverdnet og integriteten meir enn kva ikkje-diegetisk musikk gjorde. Musikk uavhengig av om den oppstod i diegesen eller ei, kunne skade truverdnet og integriteten til filmen om den prøvde å manipulere fram kjensler som ikkje samstemte med det bileta illustrerte. Om det skjedde hadde dei brote publikumskontrakten. Musikk, saman med andre element, blei beskrive som verkty. Filmskaparane hadde alle verktya til sin disposisjon når dei skulle representere den verkelegheita dei hadde observert og vore vitne til. Verktya kunne heve integriteten og truverdnet fordi dei kunne hjelpe dei å gje att, men ikkje spegle, versjonen deira betre. Dei meinte at dokumentarfilm er autentisk fordi den handlar om verkelege hendingar frå det verkelege liv, men sidan dei gjorde ei kreativ behandling av verkelegheita er dokumentarfilm også ei form for manipulasjon som ein ofte ser i fiksjonsfilm.

We are as documentary filmmakers trying to capture real life. We are not showing real life, because we are filming it, manipulating it for you (...) All film is manipulation. Anybody who thinks they are making pure, observational ones are complete delusional (Chris Morris).

Dei argumenterte for at ingen av elementa i filmen er levande. Alt er fanga i eit gitt tidsrom for deretter å vere redigert saman til eit produkt som er presentert i ei ramme. Den ramma hadde ikkje kapasitet til å vise alle inntrykka, og alle hendingane som skjedde medan dei var på stadane og filma. Difor blei verkty

som musikk brukt for å representere og vise kjenslene og stemninga som prega situasjonane, og hendingane dei opplevde.

The audio contains the emotional heart of your film, and therefore the music and the choice you make in the music is absolutely central to the success of the feeling that you leave the audience with. It's as simple as that (Chris Morris).

Der var alltid ein samanheng i kva type verkty dei valte å bruke når dei fortalte i filmene sine. Målet var alltid at versjonen som blei fortalt, var den versjonen dei meinte var mest sannferdig: «You strive to tell the truth with everything that you are using» (Deborah Perkin). Dokumentarfilmskaparane forsvarte bruken av ikkje-diegetisk musikk med kva som opphøveleg definerer profesjonen deira. Dei gjorde ei kreativ behandling av verkelegheita. Dei laga ikkje ein presentasjon av verkelegheita. Analysearbeidet dei gjorde styrka autentisiteten fordi dei måtte gå i djupna for å undersøkje korleis ulike menneske og hendingar skulle bli representerte. Dei var difor sjølve eit verkty, sjølv om dei også var den instansen som bestemte kva og korleis dei andre verktya skulle gjere, og vere i filmen.

Music is just one of the tools in your toolkit to make a creative piece. I mean images, the voice you choose for the voice-over if there is any, or whether you don't have voice-over like I didn't in my last film and just have captions on screen, all those are creative choices (Deboah Perkin).

Det ein dokumentarfilm alltid har påstått at den kan gjere, er å gje ein versjon av verkelegheita: «Documentary films stand for a particular view of the world, one we may never have encountered before even if the factual aspects of this world are familiar to us» (Rogers, 2015, s. 4). Dokumentarfilm er verken fiksjon eller journalistikk. Dokumentarfilm er dokumentarfilm. Og dokumentarfilmskaparen kan vere både sannferdig og kreativ, under dei premissa og rammene ho arbeidar under i sin profesjon. Målet er ikkje å bannlyse ikkje-diegetisk musikk i dokumentarfilm. Målet er heller ikkje å gøyyme forteljaren sitt nærvær til saka i filmen. Målet er heller å arbeide for meir openheit og aksept om korleis ein dokumentarfilmskapar skapar ein dokumentarfilm. Berre då kan forventningane publikum har, samstemme med kva dei verkeleg ser, og høyrer når dei er tilhøyrarar og publikum til ein dokumentarfilm.

8.5 Konklusjon

Problemstillinga i denne oppgåva er som følgjer: *Korleis påverkar bruken av musikk dokumentarfilmsjangeren sin integritet og si truverd?* Drøftinga av forskingsspørsmåla i dei førre avsnitta i dette kapitlet har alt diskutert mykje av dette. Dokumentarfilmskaparane i mi forskning meinte ikkje at musikk, sjølv om den var ikkje-diegetisk, påverka dokumentarfilmsjangeren sin integritet og si truverd negativt. Ifølgje dei kunne heller bruken av ikkje-diegetisk musikk heve integriteten og truverdet i filmen av årsakar som tidlegare er drøfta. Dette er sjølv sagt dokumentarfilmskaparane si meining og vurdering, ikkje publikum si. Synet og verdien av diegetisk og ikkje-diegetisk musikk er forskjellige i fiksjon og ikkje-fiksjon. Som skildra i kapittel 4 i denne oppgåva blir diegetisk musikk vurdert som mest «verkeleg» i fiksjonsfilm: «I lydfilmens historie har det vært flere andre eksempler på at eksperimenterende regissører har bannlyst bruken av ikke-diegetisk musikk, vanligvis i en bestrebelse på å øke den filmatiske realismen» (Larsen, 2013, s. 205). Ikkje-diegetisk musikk i fiksjonsfilm er når musikken held til utanfor det fiktive universet i filmen. Då vert den hovudsakleg nytta for å tydeleggjere eller understreke forteljinga sin struktur, ein struktur som står utanfor den fiktive verda. I kapittel 5 i denne oppgåva drøfta eg at diegetisk musikk i dokumentarfilm er musikk som blei tatt opp og fanga på film medan bileta i filmen blei fanga: «sound created from within the filmed world rather than sound-effects added in postproduction); this could include music as long as it was created within the camera's frame» (Rogers, 2015, s. 2). Ikkje-diegetisk musikk er musikk eller lyd som stammar frå ei anna lydkjelde enn den bileta illustrerer, og som ofte er manipulert til i redigeringsfasen av filmen: «nondiegetic music – as an element of postproduction, is an addition that can jar with the present tense of nonfiction filmmaking» (ibid.). Årsaken til at verdien av diegetisk og ikkje-diegetisk musikk er annleis i dei to filmsjangerane er fordi publikumskontaktane er forskjellige. Der publikum legg til sides sin skepsis og si mistru når dei ser fiksjon for å kunne leve seg inn i forteljinga, festar dei sin lit til at det dei ser i ein dokumentarfilm er så sannferdig og identisk spegla slik hendinga hadde utspelt seg i den verkelege verda om kameraet ikkje hadde vore der. Så enkelt er det ikkje. Teorikapitla i denne oppgåva har skildra fleire av grunnane til kvifor dette ikkje er mogleg. Chapman (2009, s. 145) forklarar at dokumentarfilm har avgrensa moglegheit til å klare å representere verkelegheita nøyaktig, og kontrakten er difor basert på eit opphavelig, falskt premiss om at dokumentarfilmar kan fortelje heile sanninga. Dette er fordi dokumentarfilmskaparar må velje når dei filmar og klipp saman filmane sine. Når dei vel er dei selektive, ikkje objektive. Ingen dokumentarfilm kan ende opp som ein ferdig film utan at nokon bestem kva vinkel ei scene skal bli filma frå, og korleis scener skal bli klipte. Som Sørenssen (2007, s.

337) seier er ikkje dokumentarfilm verkelegheit, men dokumentarfilmar har gjennom fleire tiår vore eit viktig medium for å seie noko om verkelegheita. For at dokumentarfilmskaparar skal kunne seie noko om verkelegheita må dei nytte teknikkar dei har til disposisjon innafor sin praksis. Dei må velje for å kunne representere. Dei må vere nære for å kunne analysere. Å bruke musikk skadar ikkje integriteten og truverdet til filmen, men det å manipulere fram kjensler som ikkje er verkelege kan skade integriteten og truverdet i filmen. Musikk kan forklare og gje ein djupne i filmen som andre verkty ikkje klarer, fordi alle verkty er forskjellige og til forskjellig bruk. Dokumentarfilmskaparane forklarte at musikken er sjølve hjartet i filmen. Musikken er der kjenslene ligg.

If you take away the sound, including the audio and the music, away from your film and you look at the pictures you will have an inert experience. If you take away the pictures, and just have the sound and the music, you will have an emotional experience. If you combine the two, you get this incredibly visceral and audio experience (Chris Morris).

Innleiingsvis i denne oppgåva forklarte eg at Bill Nichols (referert i Rogers, 2015, s. ix) meiner at musikk er viktig i dokumentarfilm. Han meiner at musikk er viktig av fleire ulike grunnar. Musikk kan hindre at studentar sovnar i timen når dei ser stumme versjonar av Vertov sin *Man with a Movie Camera*. Musikk kan likevel gjere meir enn det. Musikk kan gje ein dokumentarfilm tempo og struktur. Den kan argumentere og fortelje. Musikk kan representere. Og mest av alt; musikk kan tilføre ein djupare emosjonell dimensjon til bileta i dokumentarfilmen. Musikk er ein del av hjartet og sjela til dokumentarfilmen der den forsøker å representere korleis det følast å erfare verda frå ein viss synsvinkel, til ei viss tid, saman med visse menneske. Musikk gir liv til filmbileta, på ein måte berre musikk kan.

Litteraturliste

- Aufderheide, P., Jaszi, P., & Chandra. (2009). *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*. American University: Center for Social Media.
- Brown, R. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. California: University of California Press.
- Chapman, J. (2009). *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity Press.
- Corner, J. (2005). Sounds Real: Music and Documentary. I: A. Rosenthal & J. Corner (Red.), *New Challenges for Documentary*. (s. 242-252). (2. utg.). Manchester: Manchester University Press.
- Ferrari, P. (Regissør). (2008). *Capturing Reality: The Art of Documentary* [DVD]. Canada: National Film Board of Canada.
- Gjendemsjø, J. (2009). *Objektivitetsidealet i journalistikken: Muligheter i journalistikkens møte med hermeneutikken*. Mastergradsoppgåve, Universitetet i Oslo, Oslo. Henta frå <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/27764/HELEoppgaven-32.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI Publishing.
- Grünfeld, N. (2014). Hvem tror du at du er? I: H. Bastianen & P. Aam (Red.), *Hvor går dokumentaren?* (s. 15-34). Bergen: Fagbokforlaget.
- Hampe, B. (2015) Making Documentary Films and Videos: Here's What I'm Talking About. Henta 25. april 2015 frå <http://www.makingdocumentaryfilms.com/chapter14.html>
- Handgaard, B. (2008). *Intervjuteknikk for journalister*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Hausken, L. (2008). Dokumentarfilm. I: P. Larsen (Red.), *Medier – tekstteori og tekstanalyse* (s. 205-218). Bergen: Fagbokforlaget.
- Helseth, T. (2009). Musikk i tidlig dokumentarfilm. I: S. Brinch, & A. Gjelsvik (Red.), *Veier tilbake: filmhistoriske perspektiver*. (s. 219-240). Oslo: Høyskoleforlaget AS.

- Kalinak, K. (2010). *Film Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. London: Routledge.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Larsen, P. (2013). *Filmmusikk: Historie, analyse, teori*. (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- London, K. (1936). *Film Music. A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique; and possible Developments*. London: Faber & Faber Ltd.
- Mølster, R. (2007). *Journalisten, folket og makten: En retorisk studie av norsk journalistisk fjernsynsdokumentar*. Doktoravhandling, Universitetet i Bergen, Bergen.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010). Why Are Ethical Issues Central to Documentary Filmmaking? I: B. Nichols, *Introduction to Documentary*. (2. utg.). (s. 42-67). Bloomington: Indiana University Press.
- Norsk Presseforbund (2015). Ver Varsam-plakaten. Henta 25. april 2015 frå <http://presse.no/pfu/etiske-regler/vaer-varsom-plakaten/vvpl-nynorsk/>
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rabiger, M. (1998). *Directing the Documentary*. (2. utg.). Oxford: Focal Press.
- Rabiger, M. (2004). *Directing the Documentary*. (4. utg.). Oxford: Focal Press.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rogers, H. (Red.). (2015). *Music and Sound in Documentary Film*. New York: Routledge.
- Sørensen, B. (2007). *Å fange virkeligheten: Dokumentarfilmens århundre*. (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.

- Tollefsen, T. (2008). *Kategorisering av dokumentarfilm - typologi hos Bill Nichols og Carl Plantinga*. Essay, Høgskolen i Bergen, Bergen. Henta frå <https://bora.hib.no/nb/item/236>
- Winston, B. (1999). *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. (2. utg.). London: British Film Institute.
- Winston, B. (2000). *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London: British Film Institute.
- Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K., & Larsen, L.O. (2007). *Metodebok for mediefag*. Bergen: Fagbokforlaget.

Munnlege kjelder – Forskingsintervju

Intervjuobjekt	Data	Rolle
Steve Freer	21. januar 2015	Dokumentarfilmskapar for BBC, Wales.
Dave Jones	23. januar 2015	Dokumentarfilmskapar for BBC, Wales.
Deborah Perkin	27. januar 2015	Tidlegare dokumentarfilmskapar for BBC, Wales. Frilansar og personleg næringsdrivande.
Chris Morris	4. februar 2015	Tidlegare dokumentarfilmskapar for BBC, Wales. Frilansar og professor i dokumentarfilm hjå University of South Wales i Newport.
Rupert Edwards	17. februar 2015	Dokumentarfilmskapar for BBC Wales og England.

Vedlegg 1

Intervjugal

- Name:
- Profession:

Om dokumentarfilmskaparane:

1. What type/style of documentaries do you usually make?
2. Do you use music in your documentaries?
3. Do you prefer to use, or not to use music in your documentaries?
4. Is music a part of your pre-production planning, or post-production phase?

Bruken av musikk:

5. What are your guidelines when deciding what type of music to use in a documentary? (Hire people to create the music, with or without lyrics/text, new composed music or already composed music?)
6. In your opinion, how does music contribute to a documentary?
7. Are there any disadvantages or challenges with using music in documentaries?
8. In your opinion, is it easier for the film producer to lead the audience to his or her understanding of the story when using music in a documentary?

Fiksjonsfilm vs dokumentarfilm:

9. In your opinion, does music bring documentary film closer to fictional film?
10. Do you feel as if the line between fiction and non-fiction is more difficult when using music in documentaries? How?
11. Do you consider documentary filmmakers to “use” music different compared to what fiction filmmakers do? Different how?

Autensitet:

12. In your opinion, what gives a documentary integrity?

13. Do you think using music in documentaries affects the truthfulness and integrity in documentary films? (Why, Why not?)
14. The documentary tradition relies heavily on being able to convey an impression of authenticity. The use of music in documentaries has often been criticised for putting the documentary closer to fiction. What are your thoughts about that?
15. How important is ethics for you when creating documentary films?
16. What kind of link do you see between journalism and the documentary tradition today?

Vedlegg 2

Kontaktbrev

Hello,

My name is Stine Mari Skeide and I am a Norwegian journalism and documentary film student currently living in Cardiff where I am working on my Master thesis.

I got your contact information from Judith Winnan at the BBC who informed me that you would be interested in doing an interview about the use of music in documentaries.

My thesis is about the use of music in non-fiction film. Music is emotional and using it in fiction or non-fiction films may enhance the visual message. The requirements and contracts of fiction and non-fiction films are of course different; fiction does not make a statement that it is 'true' or 'real', while the images in documentaries arises from situations and happenings from our own 'real' world. This is why I am very interested in studying how you relate to using music in your documentaries. Fiction and non-fiction have very different contracts with their audiences, but both genres have the option to use music.

I am hoping you may have the time for an interview sometime in January, or early February. You may choose the day and time that suits you the best. I hope it is okay that I will audio record the interview. This is only because I have to transcribe the interviews for my thesis. The recordings will not be published, but destroyed after I have finished the transcriptions.

If you have any questions, please do not hesitate to get in touch.

All the best,

Stine Mari Skeide