

Masteroppgave

Terje Boklund

September 2012

# «IT'S NOT REAL, I INVENTED IT»

En analyse av Werner Herzogs iscenesetting  
av virkeligheten i dokumentarfilm



Universitetet i Bergen

Institutt for informasjons- og medievitenskap

## Forord

«Masteroppgave. Herregud», kunne egentlig bare vært forordet mitt. Eller «mind fuck». Jeg har aldri gjennomgått så mye kvaler i en akademisk kontekst før som med arbeidet av denne teksten. Ikke så mye pga. innholdet eller det faglige, men den konstante følelsen av dårlig samvittighet. Når man er redd for å åpne webmailen i tilfelle veilederen (som bare er godheten selv) skal spørre «Jobber du? Har du gjort noe fornuftig?? Disponerer du tiden din riktig?» eller biblioteket roper «Hvor er bøkene våre??» er det kanskje på tide å roe litt ned. Og det er da man må tenke på hvor gøy det faktisk er å skrive noe så omfattende, og hvor privilegert man er som får lov. Til syvende og sist viser det seg til og med at man faktisk er ganske stolt over det som foreligger.

Min veileder, Peter Dahlén, skal takkes for de usedvanlig vakre diskusjonene vi har hatt inne på hans kones kontor fordi hans eget er for uryddig, og for hans tro på at jeg har noe å fare med. Mine andre motivatorer for å komme gjennom dette masterkjøret skal også ærbødigst takkes, Adrian som med sin irriterende perfektet alltid maner til å skjerpe seg, Emil som daglig sender meg nye powerballader på spotify fra over gangen, Donia som kunne fått en rominvasjon til å virke overkommelig og uproblematisk og Mats hvis selskap fører til makeløse pauser foran instituttet. Alle dere andre, dere vet hvem dere er, dere skal også takkes. Unntatt deg, Birger, du er ubrukelig.

Terje Boklund  
Bergen, 2012

# Innhold

Forord .....	2
Kapittel 1 INTRODUKSJON .....	4
1. 1 Tema og problemområde .....	4
1. 2 Signifikans .....	5
1. 3 Problemstilling.....	8
Kapittel 2 METODE .....	10
Kapittel 3 TEORI OG HISTORIE.....	13
3. 1 Indeksikalitet, kreativitet og forventninger.....	13
3. 2 Objektivitet og subjektivitet i dokumentarfilm .....	18
3. 3 Virkelighet og kamera .....	19
Kapittel 4 ANALYSEMATERIALE .....	28
4. 1 The White Diamond – Werner Herzog og Graham Dorrington krangler .....	28
4. 2 The White Diamond – En foss i en vanddråpe.....	31
4. 3 Bells From The Deep – Pilegrimer på tynn is .....	34
Kapittel 5 WERNER HERZOG MØTER TEORIEN .....	39
5. 1 Indeksikalitet.....	39
5. 2 Frihet og kreativitet i dokumentarfilm .....	41
5. 3 Herzogs grep i forhold til konvensjonelle virkemidler .....	44
5. 4 Objektivitetskravet og indeksering .....	46
5. 5 En alternativ klassifisering?.....	48
Kapittel 6 EN VURDERING AV TEORIGRUNNLAGET OG ANALYSEN .....	50
Kapittel 7 KONKLUSJON .....	56
KILDE- OG LITTERATURLISTE .....	61

## Kapittel 1 INTRODUKSJON

### 1. 1 Tema og problemområde

I 1994 oppdaget tre speleologer en hule i fjellet i Ardèche-departementet, sør i Frankrike. Chauvetgrotten som hulen etter hvert ble hetende, inneholder de eldste maleriene og skildringene av dyr vi kjenner. For over 30 000 år siden satt Cro-Magnon-mennesket seg fore å beskrive sin verden på disse huleveggene. Grunnen til dette vil antakelig aldri forsås til fulle, men selv om vi ikke med sikkerhet vet hvorfor, er bare det faktum at disse maleriene finnes like interessant. For maler vi ikke like fullt hulemalerier i dag, om enn med andre former? Det kan synes som mennesket til enhver tid trenger å bruke bilder og fortellinger for å forstå sin egen virkelighet. Å male med kull og oker på steinvegger var alternativet én gang, levende bilder, lyd og skrift er kanskje dagens.

Og med dette introduseres denne tekstens tema; hvordan mennesket på ulike måter gjenskaper virkeligheten. Vitenskapelig forskning, journalistikk og ikke-fiksjonsfilmer er alle eksempler på veier man kan gå for å prøve å presentere eller kommentere deler av virkeligheten, alle med hver sine innbyrdes retningslinjer, regler og maksimer for å oppnå sine mål. Samtidig finnes også f.eks. fagfelle vurdering, retorikkteori og fagspesifikke analyser man kan ta i bruk for å se hvorvidt disse virkelighetskommunikative formene lykkes. Men å belyse alle disse aspektene ved menneskelig reproduksjon av virkeligheten i én tekst, grenser om ikke til vanvidd, så i alle fall til et område langt utenfor denne forfatterens evner og denne tekstens omfang. En tematisk innskrenking må foretas, det er virkeligheten gjenskapt gjennom lyd og bilde vi her skal se nærmere på. Mer presist, tekstens problemområde er dokumentarfilmens forhold til den historiske virkeligheten.

Dette er naturligvis også meget bredt og et område både filmskapere, journalister og akademikere har skrevet om og kommentert i en årrekke. Man kan nærmest undre seg om det fortsatt finnes ubesvarte problemstillinger når det kommer til virkelighetens representasjon gjennom dokumentarfilmen. Men min inngangsport heter Werner Herzog, en tysk regissør med en tilnærming til dokumentarfilmproduksjon svært ulik andre filmskaperes. Frihetene han tar seg med tanke på konstruksjon og iscenesetting av sine dokumentarfilmers innhold er problematiske, sett i forhold til konvensjonene omkring dokumentarfilm og forståelsen av dokumentarfilm som genre.

Det overordnede fokuset i denne teksten vil være å presentere et teoretisk grunnlag å anvende på sentrale scener i enkelte dokumentarfilmer av Werner Herzog. På bakgrunnen av dette teorigrunnlaget er målet å avsløre disse fiksjonaliserte, virkelighetsendrende sekvensenes komposisjon, funksjon og effekt, men samtidig også å bedømme i hvilken grad det teoretiske bakteppet egner seg til å analysere slike sekvenser. Med andre ord om de faglige diskusjonene omkring dokumentarfilm fra ulike teoretikere har vært egnet til å belyse Herzogs dokumentarfilmer eller om selve begrepsgrunnlaget i faget bør utvides.

Som en introduksjon til hvordan den tyske regissøren selv ser på dokumentarfilmens rolle og sin egen fremgangsmåte som dokumentarfilmskaper, kan dette sitatet være passende:

There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization.

(Herzog 1999)

## 1. 2 Signifikans

Dokumentarfilm blir ikke umiddelbart assosiert med å være en like viktig kanal for den offentlige debatten og samtalen som det for eksempel daglige nyhetssendinger i fjernsyn eller dagspressen gjør. Likevel finnes dokumentarfilm på mange ulike plattformer; kino, fjernsyn, internett, DVD/Blu-ray og ulike streamingtjenester. Dette, kombinert med den økningen i popularitet dokumentarfilmen har hatt de siste årene, gjør problemstillinger omkring dokumentarfilm høyst aktuelle. Dokumentarfilm er med andre ord en arena som fortjener oppmerksomhet i forhold til hvordan innholdet kan prege og påvirke både sitt publikum og samfunnet ellers, på lik linje med andre medier og andre genre innen ikke-fiksjon.

Det mest kjente og gjentatte eksemplet på en dokumentarfilms gjennomslagskraft er antakelig Errol Morris' *Thin Blue Line* (1988) som i kjølvannet av utgivelsen resulterte i at Randall Adams ble frikjent for drapet på politimannen Robert Woods. Adams satt på dødscelle for drapet på Woods, men ved å visuelt rekonstruere de viktigste vitneforklaringene i rettssaken viser Morris hvor usammenhengende og ulike

vitneforklaringene er. Saken ble følgelig tatt opp på nytt, og Adams frikjent. I senere tid har danske *Armadillo* (2010) skapt, om ikke like store ringvirkninger for filmens involverte som *Thin Blue Line*, like fullt store overskrifter i Skandinavia og spørsmål omkring danske og norske styrker i Afghanistan har som følge av filmen blitt heftig diskutert.

På bakgrunn av dette er det derfor rimelig å hevde at et sannferdig uttrykk i dokumentarfilm er et fundamentalt krav med den rollen dokumentarfilmen har i dag. Dokumentarfilmer hevder kanskje ikke å kopiere virkeligheten, men den kommer med påstander om den, på samme måte som enhver ikke-fiksjonell kommunikasjonsform gjør, skriver Carl R. Plantinga i *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997:38). Og det er nettopp derfor det er viktig å se på hvordan dokumentarfilmer forholder seg til virkeligheten; fordi så mange *forventer* at den er sann. Dokumentarfilmskaperen har andre ord et betydelig ansvar i sin filmproduksjon, både i forhold til hvordan filmen i seg selv forholder seg til virkeligheten på, men også i hvilken grad den henvender seg til publikum. Det er problematisk om en dokumentarfilm med et grovt konstruert bilde av virkeligheten *fremstår* som å si noe sant og autentisk.

Og her er vi ved kjernen av denne teksten. Werner Herzog er nemlig en filmskaper som har et meget spesielt forhold til sannhet og virkelighet. I mange av sine dokumentarfilmer iscenesetter og konstruerer han situasjoner, i noen tilfeller blir hele scener konstruert og regissert. Ifølge Herzog selv er dette for å oppnå en dypere og poetisk sannhet enn den overfladiske og faktuelle virkeligheten, og følgelig en akseptabel tilnæringsmåte til dokumentarfilmproduksjon. Og i utgangspunktet er det ikke problematisk å blande fiksjon og fakta, dette har blitt gjort suksessfullt i en rekke ulike genre før, problemet oppstår når merkingen av det hele er uklar. Herzogs filmer blir distribuert som dokumentarfilmer med alle de forventningene det innebærer, mens altså flere av scenene i disse filmene er konstruert eller tungt manipulert. Herzogs publikum presenteres for filmer man antar føyer seg til dokumentarfilmkonvensjoner, når det egentlig er langt mer komplisert. Videre er Herzogs filmer konstruert på en måte som gjør det umulig å avgjøre ut i fra filmen selv hva som er mer eller mindre objektiv observasjon og hva som er manipulert, eller at noen av scenene er konstruert i det hele tatt

Werner Herzog er følgelig en filmteoretisk kruttønne. Mange har også skrevet om Herzogs filmer, det være seg i en akademisk eller mer journalistisk kontekst. Antologien *Companion to Werner Herzog* (2012) inneholder tjuefem ulike akademiske tekster med en voldsom tematisk bredde, igjen andre essayer om Herzog har blitt trykt i antologier fra henholdsvis 1979, 1982 og 1986. Men den mest omfattende teksten til dags dato er Brad Pragers *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy And Truth* (2007) som søker å dekke hele hans filmografi. Men besynderlig er det at ingen, i alle fall etter mine kjennskaper, har fokusert på problemstillingen som oppstår, nærmest av seg selv, når man ser på Herzogs dokumentarfilmer i et medievitenskaplig og filmteoretisk lys. Kollisjonen mellom oppfatningen av dokumentarfilmens rigide forhold til virkeligheten på den ene siden og Werner Herzogs liberale tilnærming til dokumentarfilmen på den andre. Herzog står, med sin særegne og frimodige tilnærming til sannhet og virkelighet, i åpenbar kontrast til den måten vi har blitt vant til å omtale dokumentarfilm på, i alle fall de siste seksti årene.

På norsk er jeg ikke kjent med en eneste akademisk tekst som handler om Werner Herzog, til tross for at det finnes mange norske tekster som elegant omtaler dokumentarfilm og ulike problemstillinger omkring dens forhold til virkeligheten. Dette er i første rekke grunnen til at denne teksten er skrevet på norsk, for å tilføre det norske reservoaret av akademiske tekster i det minste én som har et fokus på Herzog.

I tillegg til at enhver tekst som prøver å si noe oppriktig om vår historiske verden, det være seg historiebøker, nyhetsreportasjer eller dokumentarfilmer, fortjener å bli etterprøvd på bakgrunn av at folk sjeldent er tjent med feilaktig informasjon, er det enda et poeng som kan gjøres ut i fra å se på tekster som blander fiksjon og ikke-fiksjon tilsynelatende uten motforestillinger slik Herzog gjør. Ved å se hvordan medievitenskapen er i stand til å omtale Herzogs tilnærming til å lage dokumentarfilm og hvilke følger dette får, kan kanskje hele faget utrustes ytterligere. Å hele tiden være ved randen av sitt fags kunnskapsområde er selve grunnsteinen av utvikling i academia og vitenskap, og selv om jeg ikke forespeiler å revolusjonere fagområdet, kan det umulig skade å prøve å anvende medievitenskapelig teori der få eller ingen har trådt før.

### 1.3 Problemstilling

Det denne oppgaven ønsker å fokusere på hva er hva resultatet blir når de glidende overgangene mellom fakta og fiksjon overskrides bevisst og forholdsvis grovt. For det er dette Herzog gjør gjennomgående i sine dokumentarfilmer. «Mine dokumentarfilmer er delvis iscenesatt, delvis regisserte. [...] De er ikke som *Cinéma vérité* som jeg kaller regnskapsførerens sannhet, kun omhandlende fakta. Jeg er ikke så interessert i fakta. Jeg er interessert i noe dypere, en belysning for publikum», sier Herzog selv om sin dokumentarfilmproduksjon (Frosty 2007).

For å beskrive denne tilnærmingen ytterligere kan vi kort bruke en konkret scene (som i kap. 4 vil få en større gjennomgang) som eksempel: I *Bells From The Deep: Faith and Superstition In Russa* (1993) ser vi mot slutten av filmen to pilegrimer som ute på en isdekt innsjø søker etter den sunkne byen Kitezh. Legenden om den sunkne byen er kjent i Russland og myten sier blant annet at de som er absolutt rene i hjerte og sjel kan finne veien til byen som Gud løftet vekk fra byens fiender og plasserte på bunnen av elven. Det som presenteres i filmen er følgelig to svært religiøse menn som søker etter et glimt av det sunkne himmelriket ute på isen. Men i virkeligheten var det to lokale, fulle menn Herzog betalte for å kave ute på isen mens han filmet dem. Den ene av de to ”pilegrimene” sovnet til og med og måtte vekkes etter opptaket var gjort (Cronin 2002:251-2).

Werner Herzogs tilnærming til dokumentarfilmproduksjon er altså en langt unna produksjonsideologier som handler om å fange virkeligheten uhildet, en hvor fakta og objektivitet står i høysetet. Flere dokumentarfilmskapere mener følgelig Herzogs filmer ikke er dokumentarfilmer, eller de ville i det minste ikke selv valgt å bruke samme metoder i sin dokumentarfilmproduksjon. Like fullt distribueres og omtales filmene til Herzog for dokumentarfilmer og det er i dette spenningsfeltet denne teksten befinner seg.

Ved å etablere et teoretisk grunnlag for hva som egentlig menes når man snakker om dokumentarfilm og virkelighet, er ønsket å bruke dette til å utforske de ulike sannhetsendrende grepene Herzog foretar i sine filmer. Ved å kombinere medievitenskapelig dokumentarfilmteori og se hvordan dokumentarfilmbegrepet selv og andre begreper innenfor dokumentarfilmens problemområde har blitt forstått opp gjennom fagets historie, for deretter å se dette i sammenheng med Herzogs



dokumentarfilmproduksjon, er målet å nå en større innsikt om både Werner Herzogs dokumentarfilmer og fagets begrepsapparat om dokumentarfilm.

Det overgripende spørsmålet gjennom hele teksten er derfor hvor stor konflikten mellom de ulike teoriene omkring dokumentarfilm og Herzog er, teorier om dokumentarfilmens forhold til virkeligheten og publikums forventninger. Ved å benytte faglig etablerte begreper om dokumentarfilm på Herzogs ytterliggående tilnærming til dokumentarfilmproduksjon er håpet å komme til en klarere forståelse av Herzogs virkelighetsmanipulerende grep; hva disses komposisjon, funksjon og effekt er. Funksjonen og effekten forstås her både i forhold til narrativet de er en del av, men også de mer utstrakte effektene som følger; hva fiksjonselementene betyr for genren som helhet og hvorvidt begrepsapparatet fra teorien er i stand til å kommentere fenomenet.

## Kapittel 2 METODE

I et prosjekt om én regissørs dokumentarfilmproduksjon og hvordan medievitenskapelig dokumentarfilmteori kan belyse det hele (og kanskje vice versa) må man som i alle tekster foreta valg. Og de metodiske valgene som her er gjort er ikke mindre dramatiske med tanke på tekstens innhold enn andre. Snarere tvert i mot er det kanskje nettopp de metodiske valgene som er tatt som har formet tekstens innhold mest av alle.

Tekstens hovedmål er å analysere ulike sekvenser fra Herzogs dokumentarfilmer, sekvenser som prøver å «overgå» virkeligheten. Å identifisere disse situasjonene hvor Herzog har gått utenfor det man kunne kalle klassisk dokumentarfilmproduksjon, hvor Herzog inkorporerer fiksjonelle elementer som i filmens endelige form blir presentert som dokumentariske, er derfor den første metodiske utfordringen man støter på. Hvordan innhenter man kunnskap om disse elementene, elementer fra filmproduksjoner flere år tilbake i tid, fra en lesesal i Norge ikke mindre?

Den mest umiddelbare måten å samle denne typen informasjon på ville vært og gått rakt til hovedkilden. Å få Herzog selv til å kommentere og greie ut om sine dokumentarfilmproduksjoner ville sørge for en uovertruffen datainnsamling, hva gjelder de fiksjonsmessige virkemidlene han har tatt i bruk i sine dokumentarfilmer. Men med tanke på de praktiske omstendighetene rundt dette har det vist seg umulig å gjennomføre.

Det nest beste alternativet har dermed blitt løsningen, å gå til andre kilder som sier noe om hvilke deler av hvilke filmer som er manipulert og i hvor stor grad. Og her er det ett verk mer enn noe annet som utmerker seg, nemlig Paul Cronins *Herzog On Herzog* (2002). Boken er én av en serie bøker, Universitetet i Mississippis "Conversations with filmmakers"-serie, og boken er følgelig ikke en analytisk tilnærming til Herzogs filmografi som f.eks. *The Cinema of Werner Herzog* (2007). *Herzog On Herzog* består av transkriberinger fra en rekke intervjuer Paul Cronin gjorde med Herzog hovedsakelig i begynnelsen av 2001. Og Herzog har selv dette å si om boken:

Facing the stark alternative to see a book on me compiled from dusty interviews with all the wild distortions and lies, or collaborating – I choose the much worse option: to collaborate.

Med andre ord er dette det nærmeste vi kommer den «offisielle» historien om Herzog og hans filmer, og boken utgjør f.eks. mye av grunnlaget til både Pragers bok *The Cinema of Werner Herzog*, Paul Sheenans «Against the Image: Herzog and the Troubling Politics of the Screen animal» (2008) og Eric Ames «Herzog, Landscape, and Documentary» (2009). Gjennom en forholdsvis kronologisk gjennomgang av Herzogs liv og filmproduksjon er *Herzog On Herzogs* over 300 sider en svært god kilde til bakenforliggende informasjon om de over 40 filmene Herzog per 2002 hadde produsert.

Andre kilder til bakenforliggende kunnskap om Herzogs dokumentarfilmproduksjoner er i hovedsak hans egne kommentarspor på DVD-utgivelsene av hans filmer, i den grad det foreligger, og intervjuer han har gjort med ulike medier. Magasinet *Moviemaker* hadde f.eks. et svært inngående intervju med Herzog i kjølvannet av Sundance Internasjonale Filmfestival i sin 59. utgave 2005. Her diskuteres bl. a *White Diamond* (2004) og både *White Diamond* og utdrag fra intervjuet diskuteres senere i denne teksten.

Det er den tilgjengelige informasjonen om produksjonene av Herzogs dokumentarfilmer som setter retningslinjene for hvilke filmer og sekvenser som analyseres, og følgelig står man ikke fritt til å velge analysemateriale fra hele Herzogs filmografi. Man er ganske enkelt hensatt til å omtale de filmene og sekvensene det finnes pålitelig informasjon om. Heldigvis er Herzog en så ekstrovert person når det kommer til egen filmpraksis at også uten å ha tilgang til all informasjon om alle sider av alle hans dokumentarfilmproduksjoner, er det fortsatt mulig å danne seg et bilde av den tyske regissørens holdning til sannhet og reproduksjonen av virkelighet i dokumentarfilm. På bakgrunn av den informasjonen arbeidet med denne teksten har avdekket, er det *The White Diamond* (2004) og *Bells From The Deep* (1993) som vies mest spalteplass. Like fullt vil filmer som *Little Dieter Needs To Fly* (1997), *Land of Silence and Darkness* (1971), *Echoes From a Somber Empire* (1990) og *Lessions of Darkness* (1992) også tidvis stikke sine hoder frem, om enn ikke like ivrig som de to førstnevnte.

Å finne pålitelig informasjon fra «bakenfor» filmene til Herzog for å kunne kontekstualisere fiksjonselementene i hans dokumentarfilmer, har med andre ord vært en stor del av arbeidet med denne oppgaven. Likevel er dette bare én del av arbeidet, den

faglige tyngden i teksten ligger i å belyse Herzogs filmer ut i fra dokumentarfilmteori og til en viss grad: vice versa. Ved å prøve å forstå Herzogs tilnærming til dokumentarfilm med dokumentarfilmteoretiske begreper kan vi vinne innsikt om Herzogs virkelighetsmanipulerende grep, men også til en viss grad belyse hvorvidt teorien på området er på solid grunn eller fortjener utvidelse og vekst.

I likhet med innsamlingen av pålitelig informasjon om hvilke sekvenser i hvilke filmer som er fiksjonaliserte (og i hvor stor grad), er presentasjonen av det dokumentarfilmteoretiske bakteppet også et resultat av en rekke valg. Det teoretiske bakteppet som vil bli brukt i analysen av Herzogs dokumentarfilmer er i hovedsak de «tyngste» teoretiske tilnærmingene til dokumentarfilm fra medievitenskapens historie. Det vil si «tunge» i den forstand at de har vært svært viktige og innflytelsesrike i den faglige diskursen om dokumentarfilm.

Man kunne skrevet bøker om hvilke retninger pendelen har svingt hva gjelder oppfatninger om hva dokumentarfilmbegrepet innebærer, hvordan virkeligheten og film har blitt oppfattet og hvilke faktorer som spiller inn på filmens evner til å gjengi virkeligheten. Men her presenteres kun et knippe dokumentarfilmteori fra fagets innfløkte og brokete historie, og naturlig nok dermed bare et lite utvalg. Like fullt er knippet et jeg ser som relevant og vesentlig, både når det gjelder hva de viktigste milepælene omkring dokumentarfilmbegrepet er og har vært og hva som utgjør et mest mulig fruktbart utgangspunkt for denne tekstens målsetting.

Ingen er derfor tjent med å anta at denne teksten er den eneste versjonen som kunne blitt skrevet om temaet og problemstillingen vi her tar for oss. En annen tekst kunne trukket fram andre begreper og perspektiver fra historiske perioder eller geografiske områder som ikke får plass i denne teksten, og resultatet ville vært et annerledes teorigrunnlag å angripe Herzogs filmer med. Dermed kunne andre aspekter ved Herzogs dokumentarfilmer blitt belyst og en mer bokstavgjør forfatter kunne eventuelt ført det hele i pennen. Like fullt har jeg ikke kommet over tekster som problematiserer Herzogs dokumentarfilmproduksjon og hans forhold til fiksjon og ikke-fiksjon med utgangspunkt i medievitenskaplig teori, så om ikke dette er fasiten på området, er det i alle fall et utgangspunkt for videre utbrodering.

## Kapittel 3 TEORI OG HISTORIE

Å prøve og forstå hva dokumentarfilm er og hvordan Werner Herzogs filmer forholder seg til genren er en omstendelig prosess. Filmen har eksistert i godt over hundre år og utallige mennesker er involvert i industrien både med tanke på produksjon- og distribusjonssiden, men også det en kan kalle «kommentatorsiden»; publikum, journalister, forfattere og teoretikere som alle prøver å kommentere, analysere og forstå både innhold og effekter av filmer. Det er en enorm gruppe mennesker som alle i større eller mindre grad har ulike oppfatninger av hvordan begreper om film kan og bør brukes. Å komme med definisjoner som anerkjennes av alle vil følgelig enten være umulig eller bli så vage at de blir meningsløse.

Ettersom det er så vanskelig å enes om hva dokumentarfilm er, kan det være fristende å nøye seg med å mene at man vet hva en dokumentarfilm er når man ser en. Eller unngå hele defineringsproblematikken ved å mene at å dele filmer inn i ulike genre fører til kunstige avgrensinger som uansett overskrides av en rekke filmer. Eller mene at definering kan ende i en søking etter ikke-eksisterende essenser, at definering til enhver pris ender i en personlig fremheving av sentrale verdier, skjult under kappen av deskriptiv definisjon. Men dette holder ikke i lengden, hvis spørsmål om dokumentarfilmens natur og funksjon skal besvares må man ha en felles forståelse for hva det er som diskuteres, om ikke vil ethvert fenomen sett i forhold til dokumentarfilmen kunne oppfattes ulikt og kommunikasjonen bli kronglete og upresis. Skal man si noe fornuftig om dokumentarfilm må begrepet klargjøres, og det er dette som er målet i det følgende. De største tendensene i dokumentarfilmteoriens historie er forsøkt presentert, for å skaffe til veie et grunnlag for hva dokumentarfilmen kan forstås som. Dermed vil en basis av sentrale teoretiske begreper være tilgjengelig for å anvende på Herzogs dokumentarfilmproduksjon; å besvare spørsmål om Herzogs dokumentarfilmer og deres relasjon til dokumentarfilmbegrepet er stadig tekstens mål.

### 3. 1 Indeksikalitet, kreativitet og forventninger

Bill Nichols fra San Francisco State University har med sine klassifikasjoner av dokumentarfilmen i ulike *modes* vært svært innflytelsesrik i medievitenskapen. På bakgrunn av Nichols sine innfallsvinkler til dokumentarfilm og diskusjonene i kjølvannet

av disse utover 1990-tallet, kaller Bjørn Sørensen Nichols for ikke mindre enn en premissleverandør for senere diskusjoner om dokumentarfilm (Sørensen 2001:16). Dermed kan kanskje Nichols være et bra utgangspunkt for å definere dokumentarfilm. Nichols begynte med fire klassifiseringsbegreper for å få has på dokumentarfilm i 1991 i *Representing Reality*, men utvidet disse ti år senere med to ytterligere modi. «Expository», «observational», «interactive» og «reflexive», ble utvidet med «performative» og «the poetic» og begrepene beskriver ulike former dokumentarfilmen kan ta (Nichols 2001). Nichols inndeling av dokumentarfilmen på denne måten har etter begrepenes introduksjon vært gjenstand for ulik kritikk, f.eks. at Nichols tilkjenner fortolkende filmer med egne synspunkter og virkelighetsforståelse for liten plass; at den «ekspositoriske» og «performative» modusen blir en samlesekk med altfor mange ulike filmtyper (Tollefsen 2002:24). Michael Renov har liknende synspunkter når han mener Nichols til en viss grad overser de mer «deliriske» dokumentarfilmene til fordel for mer nøkterne filmer (Renov 1993:194). Det skal riktignok ikke gås for grundig inn på slike problemstillinger her, det mest vesentlige å trekke ut fra Nichols i denne sammenhengen er hans ståsted om at dokumentarfilm først og fremst gjengir indeksikalske bilder fra virkeligheten.

For Nichols er det mest sentrale aspektet ved dokumentarfilm at vi forventer en indeksikal forbindelse med filmens lyd og bilder til vår historiske verden. Indeksikalitetsbegrepet er her hentet fra semiologien og innebærer en forståelse av at visse tegn bærer en uomtvistelig og faktisk relasjon til et objekt eller fenomen. På samme måte som spor i snøen er et tegn på at noen har vært der eller røyk fra et hus tyder på brann på innsiden, forutsetter Nichols at dokumentarfilm skal inneholde bilder med en tilsvarende indeksikalitet til hendelsene som portretteres. Det vil si at det vi ser i en dokumentarfilm forventes å ha forekommet *i vår historiske verden*, uavhengig om dokumentarfilmskaperen hadde fanget det på film eller ikke.

Som seere forventer vi videre at det som foregikk foran kameraet har gjennomgått lite eller ingen modifisering for å bli fanget på film, altså at også måten hendelsen(e) som utspiller seg foran kamera hadde vært lik, om kameraet ikke hadde vært tilstede (Nichols 1991: 27). Med dette som utgangspunkt peker Nichols dernest på ulike stilistiske grep filmskaperne bruker for å representere virkeligheten med indeksikalske bilder på en fengslende og interessant måte, og dette, sammen med den historiske utviklingen

dokumentarfilmen har gjennomgått, er hva som utgjør grunnlaget for Nichols modusinnndelinger.

Carl. R. Plantinga har i likhet med Nichols fått mye gehør på filmteorifeltet med sin bok *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997), og selv om tittelen kanskje indikerer en klassisk retorisk analytisk tilnærming til ikke-fiksjonsfilmen bringer Plantinga snarere andre tekstanalytiske verktøy til dokumentarfilmen enn de klassisk retoriske (Mølster 2007:21 sitert i Tollefsen 2008). Uavhengig analyseverktøy ser Plantinga uansett dokumentarfilmen som en språkhandling og tar utgangspunkt i at dokumentarfilmen er en kommunikasjonssituasjon der filmen påstår at filmen kan oppfattes som en troverdig skildring av virkeligheten. Og der Nichols er mest opptatt av filmens forhold til den historiske verden, ved bilder som *viser*, låner Plantinga også like mye øret til filmer som *sier*. Det vil si, begrepene Plantinga bruker er *showing* og *saying*, men meningen med det hele er at Plantingas begrepsbruk også favner filmer som er mer fortolkende enn dokumenterende.

Og en inkluderende holdning til fortolkning i dokumentarfilm var i aller høyeste grad også noe John Grierson i sin tid sto inne for. Han er nærmest grunnmuren i dokumentarfilmteorihistorien man ikke kommer foruten, Grierson som i 1932 omtalte dokumentarfilm som «a creative treatment of actuality». I tillegg blir Grierson av mange omtalt som opphavsmannen til dokumentarfilmbegrepet selv (Curthoys & Lake 2006). Siden Griersons tid har diskusjoner omkring subjektivitet og objektivitet blitt stadig mer raffinerte, og derfor kan det være fristende å lese Griersons definisjon av dokumentarfilm i et moderne lys. Det vil si at man kan være tilbøyelig til å lese Griersons *kreative* behandling av virkeligheten som ensbetydende med de uunngåelige valgene dokumentarfilmskaperen må ta i sin filmproduksjon, valg med tanke på kamerabruk, utvalg av filmmateriale, redigering, musikkbruk osv. Dette vil riktignok bare være en overfladisk og misvisende tilnærming til hva Grierson la i begrepet. For skotten var en *aktiv kreativ tilnærming* til stoffet en forutsetning for dokumentarfilm-produksjon, og med denne rasionalen peker han på *Panserkrysseren Potemkin* (1925) som en meget vellykket dokumentarfilm. Til tross for at filmen forespeiler hendelser som hendte i 1905 på skipet Potemkin; et mannskap i opprør mot sine Tsarvennlige offiserer, ville man likevel omtale filmen som spillefilm i dag. Det vil kreve et definisjonsmessig krumspring å omtale

skuespillere i en eneste lang rekonstruksjon, filmet mange år etter hendelsen som blir portrettert, som dokumentarfilm i dag.

Kravet om kreativ utforming av innholdet må ses i sammenheng med Griersons syn på filmmediet selv og samfunnet generelt. For Grierson var det ikke noe kunstnerisk ved filmen, det var utelukkende et medium som hadde potensiale til folkeopplysning, noe både kirken og skolen ikke lenger var i stand til, og følgelig var dramatiseringer en måte å effektivisere dette på. Å tolke dramatiserte hendelser fortalt på film kan gi individer et felles mønster av tanker og følelser de etterpå kan benytte seg av for å tilnærme seg og forstå sine egne, komplekse, moderne liv (Grierson 1947:15). Grierson mente at det var uholdbart å forvente intelligent oppførsel av mennesker i et kompleks samfunn ved å kritikkkløst presse fakta inn i disse gjennom utdanning, Griersons alternativ var «a selective *dramatization* of facts in terms of their human consequences» (ibid). Med andre ord dramatiserte faktuelle filmhistorier. Ikke nødvendigvis utelukkende ved hjelp av skuespillere som i *Panserkrysseren Potemkin*, Grierson mente at det beste resultatet oppnås om virkelige personer spiller seg selv, men et politisk-filosofisk utgangspunkt for fortolkning var grunnleggende for at det skulle inngå i det Grierson omtalte som dokumentarfilm. Følgelig var ikke de journalistiske filmavisene dokumentariske; å bare referere til aktuelle hendelser uten den vesentlige dramatiseringen som legger de tørre faktaene over i en menneskelig kontekst, fører filmavisen utenfor det Grierson kaller dokumentarfilm. Grierson ser på dokumentarfilmen som en uttrykksform for å opplyse et samfunns medlemmer, og det er teksten selv og opphavsmannens intensjon og utforming av filmen som er utslagsgivende for om filmen kan kalles dokumentarisk eller ikke.

Michael Renov er i motsetning til Grierson ikke like interessert i filmskaperens intensjon for å definere dokumentarfilmen. For Renov er det utelukkende dokumentarfilmen i seg selv som er grunnlaget for å definere genren, Renov som i *Theorizing Documentary* (1993) ønsker å etablere en poetikk for dokumentarfilmen. Det vil si, han vil legge grunnlaget for et rammeverk å se dokumentarfilm på, på bakgrunn av poetikkens ultimate mål om streng gransking av estetiske uttrykk i forhold til deres komposisjon, funksjon og effekt. Og Renov ser følgelig på dokumentarfilmpraksisens mest fundamentale tendenser eller retoriske/estetiske funksjon for å være (1) å ta opp, avdekke eller bevare, (2) å



overtale eller fremme, (3) å analysere eller forhøre og (4) å uttrykke.<sup>1</sup> Det er ikke hans poeng at den perfekte dokumentarfilmen balanserer de fire aspektene fullkomment eller engang integrerer de fire på noen spesiell måte, Renovs ønske er hovedsakelig å belyse de fire tendensenes hovedkarakteristikker for dermed å ha et grunnlag for videre analyse av dokumentarfilm. Og en mer utfyllende beskrivelse av de fire punktene kunne absolutt også blitt presenter her, men for nå kan de fire punktene stå som fire funksjoner en kan forvente av dokumentarfilmen.

Forventninger er også et viktig aspekt en bør ta i betraktning når man omtaler dokumentarfilm og dens vesensegenskaper. Plantinga er den av de overnevnte teoretikere som i størst grad trekker inn dette andre aspektet ved dokumentarfilm og viser til Noël Carrol som den aller første som har skrevet om dette tidligere; Carrol som omtaler måten dokumentarfilmer blir klassifisert på av distributører og fremvisere. Carrol bruker begrepet «indexing» og peker på hvor betydningsfullt selve presentasjonen av dokumentarfilm er for vår forståelse av den.

Produsenter, forfattere, regissører, distributører og fremvisere klassifiserer sine filmer som dokumentariske og maner dermed publikum til å se filmene ut ifra objektive standarder for bevisførsel og argumentasjon (Carrol 1996:237). Selve innpakningen av dokumentarfilm fra avsender spiller derfor inn i selve definisjonen av den. Men det er likevel de objektive standardene for bevisførsel og argumentasjon filmens indeksering fordrer som er mest i fokus hos Carrol. De filmene publikum vurderer ut i fra deres kunnskapspåstander, sett i forhold til objektivitetskravene filmens tema forutsetter, er de filmene vi kan kalle dokumentarfilm (ibid). Og dette kan vi videre se i sammenheng med de synspunktene Carrol har i forhold til subjektivitet og objektivitet, en problematikk det er umulig å ikke støte på når man ser på forskjellige oppfatninger av dokumentarfilmbegrepet. Ifølge Carrol er det mulig for en dokumentarfilm å påberope seg å være objektiv.

---

<sup>1</sup> Dette er min egen oversettelse fra Renovs originale terminologi og enkelte ord får på norsk en vagere mening enn den engelske. «Ta opp» er f.eks. ikke så presist som det engelske «record» som henviser direkte til film og fototeknikk. «1. To record, reveal, or preserve. 2. To persuade or promote. 3. To analyze or interrogate. 4. To express», er den originale språkbruken (Renov 1993:21).

### 3.2 Objektivitet og subjektivitet i dokumentarfilm

En objektiv fremstilling av virkeligheten på film er i motsetning til Carrol noe blant andre Jean-Louis Comolli og Erik Barnouw avviser. Comolli redigerte i en årrekke det svært innflytelsesrike filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma* og både Comolli og Barnouw har skrevet flere tekster om problematikken omkring estetikk og objektivitet. Comolli konkluderer med at filmskaperne i enhver filmproduksjon, det være seg innen «Direct Cinema» eller andre dokumentargenre, alltid påvirker og endrer både sitt filmmateriale og det som foregår foran kamera, simpelthen ved sin produksjonsprosess.<sup>2</sup> Noël Carrol mener på sin side at å kalle alt for fiksjon *fordi* det er produsert og mediert er totalt uinteressant; all kommunikasjon er i større eller mindre grad mediert, og man må derfra avgjøre hvilke kommunikasjonsformer som hører til fiksjonen og hvilke som tilhører ikke-fiksjonen. Det blir for Carrol meningsløst å kalle Cyril Falls *The Great War 1914-1918* for fiksjon fordi boken ikke inneholder sennepsgass. Carrol mener en dokumentarfilm kan påberope seg objektivitet ved å følge bevisstandarden for temaet filmen handler om. Dokumentarfilmen er ikke nødvendigvis subjektiv, skriver Carrol; som ikke-fiksjonelle skrevne tekster, kan objektivitet oppnås ved å forholde seg til normene for resonnering og standardene for bevisførsel som er gjeldene innenfor det tematiske området filmen ønsker å formidle informasjon om (Carrol 1996:231). Med andre ord finnes det etablerte faglige kutymmer for undersøkning, argumentasjon, bevisførsel og tolkning i en rekke typer kunnskapsproduksjon, og ved å evalueres i forhold til disse kan en dokumentarfilm bli omtalt som objektiv eller ikke.

Carrol har altså en todelt tilnærming til dokumentarfilmen. Den blir både definert ut i fra hvordan filmen forholder seg til praksisene på kunnskapsfeltet filmen befinner seg, men hvordan filmen blir presentert til publikum i første omgang er også avgjørende. Når merkingen fra filmens opphavsmenn og fremvisere anmoder publikum om å vurdere filmen ut i fra objektivitetskrav underordnet filmens tema, er det dokumentarfilm det er snakk om. Nettopp denne merkingen av dokumentarfilm Carrol beskriver er interessant i forhold til dette kapittelets siste punkt om ulike måter å forstå dokumentarfilm på.

---

<sup>2</sup> Oppsummerende om «Direct Cinema» er oppfattelsen av at utøverne av denne dokumentarfilmgenren mente at virkeligheten kan fanges og fremvises uhildet. For en kjapp utbrodering peker Richard M. Barsam bl.a. på disse sentrale prinsippene for å definere «Direct Cinema»: Genren avviser fiksjonsfilmtradisjonen, tradisjonell regi og manus, den foretrekker ukontrollert filming av virkelige mennesker i virkelige situasjoner, den søker å oppnå for seeren en følelse av "å være der" og setter form høyere enn innhold og observasjon over narrasjon (Barsam 1992:303).

Nichols har nemlig en mye bredere kontekstualisering av dokumentarfilmen enn Carrol, Nichols ser dokumentaren som en del av det en på norsk kan kalle en *diskurs av nøkternhet* (Nichols 1991:3-4). Vitenskap, økonomi, politikk, utenrikspolitikk, utdanning, religion og velferd er alle systemer som formoder instrumentell makt; de kan kreve handling og forårsake konsekvenser, skriver Nichols. Og disse diskursene har dokumentarfilmen likhetstrekk med, hevder Nichols videre. Men til tross for likhetstrekkene dokumentarfilmen deler med disse diskursene, har dokumentarfilmen likevel aldri blitt akseptert som den fulle likemann (ibid). Grunnen til dette henger sammen med det følgende temaet, nemlig hvordan filmkameraet forholder seg til virkeligheten. I de følgende to delkapitlene vil det presenteres ulike teoretiske perspektiver på kameraets forhold til virkeligheten og hvilke tekniske og kunstneriske virkemidler virkelighetens representeres gjennom i dokumentarfilm.

### 3.3 Virkelighet og kamera

Det som er påfallende når man går tilbake i filmhistorien er at film og virkeligheten har vært knyttet sammen fra dag én. På mange måter også *før* dag én, for det var nettopp teoretiseringen og eksperimenteringen omkring hvordan mennesket oppfatter virkeligheten som utgjorde grunnlaget for filmen. Dr John Ayrton Paris' "Thaumatrope" fra 1825, Joseph Antoine Ferdinans Plateau sin "Phenakistiscope" fra 1829 eller William George Horners "Zootrope" fra 1834 er alle forutsetninger for filmteknologien vi kjenner i dag, men det var ikke filmen selv som var målet for disse forskerne og oppfinnerne, spørsmålet de var interessert i å besvare var hvordan mennesket ser og oppfatter virkeligheten (Ceram 1965). Oppfinnelsen av filmen i attenhundretallets Frankrike var kulminasjonen av århundrelange studier og eksperimenteringer omkring hvordan mennesket oppfatter virkeligheten, skriver Barsam i *Nonfiction Film* (Barsam 1992:7).<sup>3</sup> Og ettersom filmens komme var et resultat av teknikk og vitenskap er det også åpenbart når man går tilbake i gamle tekster, at en mekanisk tilnærming til det å forstå film var utbredt, også lenge etter de første filmvisningene i 1895. Riktignok var det andre innfallsvinkler forfattere også tok i bruk i sine tekster om film, Hugo Münsterberg kombinerte f.eks. film og psykologi allerede i 1916 med boka *The Photoplay: A*

---

<sup>3</sup> Et for stort fokus på akkurat Frankrike som filmens fødested er kanskje ikke formålstjenlig, man skal ikke overse Thomas Edisons arbeid med teknologien i USA. Poenget er bare at innovasjonene som førte til nettopp filmteknologien var motivert ut ifra spørsmålet om hvordan mennesket oppfatter virkeligheten, ikke et ønske om å oppnå levende film som sådan.

*Psychological Study*, men poenget er at filmen ofte ble sett på som noe som ufiltrert gjenga virkeligheten, noe det var meningsløst å stille ut i et kunstmuseum; filmen sa jo ingenting om virkeligheten, filmen *var* virkeligheten.

Her er vi fremme ved en av de første som har noe interessant å melde om hvorvidt filmen evner å gjengi virkeligheten eller ikke, nemlig Rudolf Arnheim. Da Arnheim i 1933 begynte arbeidet med det som senere ble *Film As Art* (1957) var det mange som kun så filmen som en mekanisk gjengivelse av virkeligheten og følgelig ikke et medium som kunne være kunstnerisk. Arnheims prosjekt i boken er å motbevise at dette er tilfelle, at ikke bare er det en rekke ting som hindrer kameraet og filmen i å gjengi virkeligheten fullt ut, men ved å utnytte disse begrensningene kan filmskaperen uttrykke seg kunstnerisk og filmen få plass i Kunstens haller, ved siden av maleriet, musikken, litteraturen og dansen. Eksemplene han trekker fram for å vise nettopp filmens begrensninger til å gjengi virkeligheten som en mekanisk perfektjon, er elementer som blant annet dukker opp i senere teorier om dokumentarfilm.

Arnheims første punkt for å motbevise synspunkter som at film gjør ingenting annet enn å reprodusere virkeligheten mekanisk, er i første rekke projeksjonen av fysiske elementer på en flate. Påstanden til Arnheim her er at man er nødt til å gjøre valg for å vise et objekt mest mulig sannferdig i to dimensjoner. Man kan filme eller fotografere en kube og bare vise én side, for å oppnå effekten av flertydighet. Er det en terning, pyramide eller en tynn plate tilskueren ser på filmlerretet? Likevel er det ingen automatikk i at å vise objektet fra flest mulig sider vil resultere i en best mulig projeksjon av dens vesen. Å finne et objekts mest karakteristiske aspekter krever en fotograf som går utenfor mekanikken, det trengs en menneskelig følelse for hva det er som skal fremheves av det som fanges på film. Er det mer betydningsfullt å filme en håndflate eller oversiden av hånden, er en person mest ”seg selv” i profil eller forfra og bør et fjell filmes fra nord eller sør? Dette er alle elementer som går utenfor det strikt mekaniske og selv i den enkleste fotografiske reproduksjon kreves en *følelse* for naturen til det fotograferte objektet (Arnheim 1957 [1933]: 8-11).

Det er flere aspekter ved virkeligheten som forvrenges av film, fortsetter Arnheim, det han kaller «constancies of size and shape», et begrep han låner fra psykologien, forsvinner når man projiserer bilder på en todimensjonal flate. Det vil si, til tross for at det

menneskelige øyet og filmkameraet tilsynelatende oppfører seg likt, er det likevel problemer som oppstår når en kameralinse skal gjengi fysiske størrelser korrekt. Plasseres et objekt foran et øye eller en kameralinses synsvidde, avhenger størrelsen projisert på netthinnen eller kameralinsen av avstanden mellom objektet og øyet/linsen. Det vil si, flytter du et objekt en meter unna øyet til to meter unna, vil bildet på netthinnen bli en fjerdedel mindre. «The image thrown onto the retina of the eye by any object in the field of vision diminishes in proportion to the square of the distant», forklarer Arnheim så galant (Arnheim 1957 [1933]: 13). Poenget er ikke at filmkameraet gjør det annerledes, enhver fotografisk plate oppfører seg nøyaktig likt, men mennesket er i motsetning til kameraet allikevel i stand til å oppfatte objektet som like stort til tross for ulike avstander. På film vil man f.eks. derfor enkelt kunne gi illusjonen av at to like store personer har helt ulik størrelse bare ved å påvirke avstanden de to har til kameraet. Eller en persons hender vil fremstå som enorme om vedkommende foran kameraet strekker armene ut mot linsen. Mens det i den virkelige verden altså ikke ville virket som de to personene var noe annet enn like høye, eller at hendene var større enn gjennomsnittlig.

Arnheim skriver også om fraværet av de fire andre menneskelige sansene i film og hvordan fraværet av et ubrutt tid-rom kontinuum også bidrar til at film aldri til fulle er i stand til å fange virkeligheten. Til syvende og sist kjøper vi hva som skjer på lerretet som «godt nok», fordi vi ikke heller i den virkelige verden er i stand til å oppfatte absolutt alle detaljer i våre sanseintrykk. Et barns klumsete tegning av et ansikt kan likevel oppfattes som nettopp et ansikt og står man overfor en person er det ikke usannsynlig at man like etterpå ikke er i stand til å si om denne hadde brune øyne eller blå, hatt eller ikke. Vi nøyer oss med å ta til oss det vesentligste, og også på film er det dette som danner grunnlaget for illusjonen; vi presenteres noe som er «nært nok» virkeligheten og kjøper følgelig det vi ser. Så lenge menneskene på lerretet oppfører seg som mennesker og har menneskelige erfaringer er det ikke nødvendig for oss som publikum å ha disse foran seg som levende vesener i et virkelig rom. Vi er i stand til både å se objekter og hendelser som levende og imaginære, både som virkelige objekter og som mønstre av lys på et lerret (Arnheim 1957 [1933]: 20-25).

Arnheims prosjekt er å peke på alle måtene et filmkamera *ikke* er i stand til å gjengi virkeligheten på, og den tyske teoretikeren har fått såpass med spalteplass fordi han illustrerer meget godt *ett* aspekt ved representasjon av virkeligheten på film, det samme

som den allerede nevnte «Direct Cinema»-kritikeren Jean-Louis Comolli hadde. Comolli erklærer filmens evne til å gjenskape virkeligheten som død på bakgrunn av at filmproduksjonen i seg selv modifierer og endrer materialet man forsøker å fange på film. Det vil si at fra det øyeblikket et kamera entrer scenen begynner en form for manipulering. Alt hva Arnheim påpeker, i tillegg til kameravinkler, ulike linser, selve utvalget av filmmaterialet og den påfølgende klippingen – alt dette utgjør en manipulasjon av filmdokumentet, og uansett filmskaperens noble intensjoner eksisterer ikke filmproduktet selvstendig og uavhengig: den ferdige teksten er alltid et produkt (Williams 1980:226). Og følgelig kan aldri dokumentarfilmen hevde å fange virkeligheten, den vil aldri være i stand til å fri seg fra avsenderens lenker.

Men en tilnærming til kamera og virkeligheten som Arnheim og Comolli har dreier seg om Kants «Ding an Sich» (Carrol 1996:237). At kameraet og dokumentarfilmens mål er å reprodusere alle objekter og fenomeners totale og komplette vesensegenskaper. Og både Arnheim og Comolli har utvilsomt rett i at denne aldri kan fremstilles på film, å ta Arnheims og Comollis rasjonale til det fulle resulterer i et ønske om å presentere virkeligheten så uhildet at man *har* Walter Steiner i sin egen stue, hvis man eksempelvis skulle ta utgangspunkt i *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* (1974). Å fange objektets vesen så uforfalsket at de oppfattes *som de er*, ikke et bilde av det de er, er umulig slik filmen eksisterer i dag, og å kreve at dette er et mål for dokumentarfilmen er en blindvei. Vi trenger følgelig en bedre versjon av virkeligheten enn den Kantianske for å omtale dokumentarfilmen og dens forhold til virkeligheten på en fruktbar måte.

Nichols omtaler indeksikalske bilder fra den historiske verden som premiss for dokumentarfilmen og her er man ett steg videre (Nichols 1991:27). Ser man bort ifra muligheten å gjengi objekter på film *slik de er*, står man likevel igjen med muligheten for at «ethvert filmbilde er et spor av fortiden», som André Bazin hevder – at det er filmens natur å representere verden (Carrol 1996:240). Med unntak av mulighetene iboende digital filmteknologi, bærer ethvert fotografisk bilde en indeksikal forbindelse til opptakssituasjonen og presenteres referenten i bildet som en del av vår felles verden er man over i en dokumentarfilmforståelse som ikke biter seg selv i foten. Bildets ontologiske status blir dermed ikke lenger et spørsmål om å fange det representerte objektets ultimate vesen, vi er tilfreds med å vite at referenten er en del av den historiske verden. Arnheim og Comolli går ikke lenger enn å si at virkeligheten aldri kan bli fanget

objektivt på film, men tilpasser man seg et mer nyansert bilde av dokumentarfilmen og dens forhold til virkeligheten, kan en dypere innsikt vinnes. Ved å problematisere det som kommer etterpå, *etter* man har avsagt dommen om umuligheten av en komplett og objektiv virkelighetsframstilling, da kan man formodentlig vinne innsikt om nøyaktig hvor langt unna, eller hvor nært, man gjennom dokumentarfilm kan komme den ultimate fremstillingen av virkeligheten.

### 3.4 Dokumentarfilmens henvendelsesmåter

Hvis vi i første rekke forstår virkeligheten som alle tings tilværelse og at denne eksisterer uavhengig observasjon har vi det man i filosofien kan kalle et objektivistisk syn på virkeligheten. Dette er grunnlaget i all faglig omtale av virkelighet og dens representasjon gjennom ulike medier. Treet i skogen lager med andre ord fortsatt lyd når det faller, uavhengig om noen er der for å høre det eller ikke. Med en slik virkelighetsoppfatning innser man tidsnok at virkeligheten aldri kan gjengis og videreformidles totalt og fullkomment fordi idet en hendelse er overstått, vil gjengivelsen være bundet til vår hukommelse og dokumentasjon, vårt språk og kommunikasjon. Det er likevel ingen grunn til å gi opp om man innser at sannheten er en konstruksjon som oppstår og vedlikeholdes i språket. At tekst og virkelighet står i et dialektisk forhold til hverandre er ingen grunn til å avslutte vår søken etter å forstå dokumentarfilmens forhold til virkeligheten. For det er dette mange dokumentarfilm-kommentatorer er tilfreds med å gjøre; å peke på dokumentarfilmens manglende evne til å gjengi virkeligheten perfekt, med utgangspunkt i alle de ulike virkelighetsforskyvende elementene både i tekstens tilblivelse og i vår mottakelse av den, og ikke gå videre. Dette er også tankerekken mange dokumentarfilmskaper har når de snakker om sine grep i sin dokumentarfilmproduksjon, at virkeligheten fanges, presenteres og leses aldri hundre prosent uansett, derfor kan man «gjøre som man vil». Men en slik holdning innebærer å *side stille* alle måtene virkeligheten blir endret på gjennom mediering, og det er noe denne teksten søker å unngå. I denne teksten er håpet at et mer nyansert bilde vil tegnes av de ulike virkemidlene dokumentarfilmen både er bundet til og har en frihet i forhold til.

I likhet med problemstillinger omkring dokumentarfilmens mål og dokumentarfilmskaperens intensjoner finnes det også i spørsmål om dokumentarfilmens henvendelsesmåter en del pløyd mark hva gjelder faglig teoretiske tekster. Men her kan vi ane en mindre konkret beskrivelse av fenomenet. Både Nichols og Renov har

kontekstualisert og omtalt ulike grep dokumentarfilmskapere både kan og må ta i bruk i sin representasjon av virkeligheten på film; grep som altså uunngåelig endrer virkelighetens natur i større eller mindre grad avhengig av hvordan filmskaperen tar disse i bruk. Men en inngående beskrivelse av nøyaktig hvordan samspillet disse i mellom og hvordan slike virkelighetsendrende virkemidler egentlig fungerer og oppnår sine effekter er ikke i høysetet. Både Renov og Nichols har dokumentarfilmens slektskap med fiksjonsfilmen som utgangspunkt. Når Nichols sier dokumentarfilmen aldri har blitt sett på som vitenskapens, økonomiens, politikken og utdanningens likemann, til tross for likhetstrekkene den deler med disse «nøkterne diskursene», er det dokumentarfilmens slektskap med fiksjonsfilmen som pekes på som sydebukk. Det er alle dokumentarfilmens henvendelsesmåter den deler med fiksjonsfilmen som sender dokumentarfilmen utenfor det gode selskap (Nichols 1991:4). Renov sier sågar at det eneste som skiller dokumentaren fra fiksjonsfilmen er hvorvidt referenten i bildet er bundet til den historiske verden eller ikke, at dokumentarfilmen har like mange «strenger å spille på» som fiksjonsfilmen (Renov 1993:2). Eksempelvis bruker Robert Flaherty i likhet med fiksjonsfilmen en spenningsstruktur i narrativet i *Nanook of the North* (1922), for ikke å snakke om karakterbygging, mens f.eks. *Berlin: Symphony of a Great City* (1927), *Man With a Moving Camera* (1929) og *A Propos de Nice* (1930) alle bruker et «en-dag-i-livet»-rammeverk, som en rekke fiksjonsfilmer (ibid).

Det er nærmest umulig å presentere en komplett oversikt over alle aspekter som påvirker en dokumentarfilms representasjon av virkeligheten, og ikke minst i hvor stor grad, men man kan formulere et slags utstrakt rammeverk disse passer inn i.

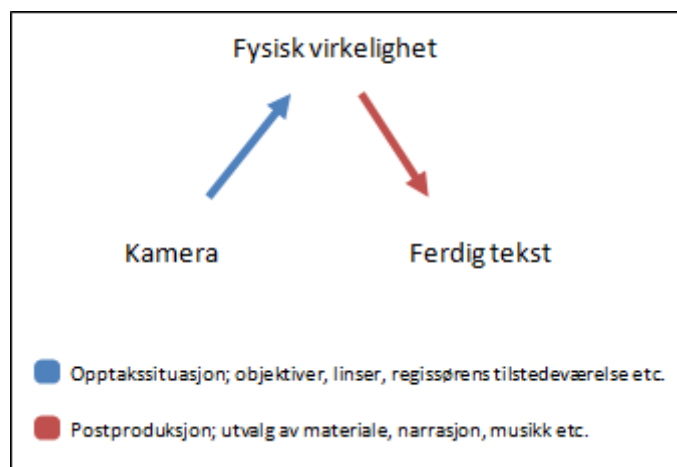


Fig. 1: Hvor i produksjonsprosessen befinner de seg, virkemidlene som bidrar til et konstruert virkelighetsbilde?



Ved å sette et skille mellom opptakssituasjon og postproduksjon kan man lettere identifisere og kontekstualisere mulighetene dokumentarfilmskaperen har for både å fortelle sin historie og å manipulere virkeligheten. Disse blandes nemlig over en lav sko i flere teoretikers tekster, kameraet og filmskaperens tilstedeværelse i opptakssituasjonen blir f.eks. gjerne brukt i samme åndedrag som musikk i redigeringsprosessen. Dette er elementer som utvilsomt påvirker medieringen av virkeligheten, men de to foregår på vidt forskjellige stadier av produksjonen. Å ta hensyn til hvor i produksjonsprosessen de ulike virkemidlene foregår kan være et skritt på veien om å kartlegge mer konkret hvilke muligheter slike virkemidler har for å påvirke virkelighetens representasjon, i hvor stor grad og hvordan de eventuelt opptrer sammen. Inngående teorier om dette er nemlig enten mangelvare i faget eller meget godt bevarte hemmeligheter.

I modellen over er riktignok ikke preproduksjonen av en films tilblivelse med, i vårt prosjekt faller denne delen av filmproduksjonen utenom, men også her kan f.eks. ideologiske og praktiske strukturer være til stede som påvirker presentasjonen av filmens tema og dermed ytterligere former for virkelighetsvregning.

Det er i hovedsak de produksjonstekniske måtene virkeligheten blir omarbeidet på Arnheim er opptatt av i *Film As Art*, mens man etter Nichols fokuserer mest på form og stil som det vesentligste i forhold til virkelighetens representasjon på film, elementer som i størst grad formes i dokumentarfilmens postproduksjon. Karakterbygging, poetisk språk, narrasjon, musikkbruk, dramatisk motiverte strukturer og klipperytme er alle elementer i dokumentarfilm som utvikles etter filmingen, mens kameravinkler, nærbilder, ulik linsebruk og filmskaperens tilstedeværelse er deler fra selve filmproduksjonens domene.

Det er vanskelig å motsi Renovs betraktning om at fortellerteknikkene i fiksjonsfilmen og dokumentarfilmen langt på vei er identiske. For å omtale Herzogs virkelighetsmanipulerende grep bør man riktignok likevel nyansere virkelighetens representasjon ytterligere. De nevnte produksjon- og postproduksjonsbundne grepene dokumentarfilmskaperen tar i utforming av sin film faller inn i det en kunne kalle et klassisk dokumentarfilmteoretisk paradigme. Men som alle faglige disipliner har heller ikke dette faget stått stille, og Stella Bruzzi fra Universitetet i Warwick, England gjorde det til sitt mål i *New Documentary: A Critical Introduction* (2000) å utvide det etablerte

rammeverket man gjerne har brukt i diskusjoner om dokumentarfilm, et rammeverk Bruzzi ser på som forholdsvis utdatert (Bruzzi 2000). Og det boken kulminerer i er en gjennomgang av den *performative* dokumentaren, en type dokumentarfilm som nettopp er bevisst alle de overnevnte faktorer som påvirker virkelighetens representasjon, og som dernest bruker disse aktivt og ikke minst selvrefleksivt i sin utforming.<sup>4</sup> Bruzzi beskriver performative dokumentarfilmer som tekster som både beskriver *og* utfører en handling, dokumentarfilmer som er innforstått med at dokumentarfilmens sannhet alltid vil være konstruert.

I eksemplifiseringen av filmer som aktivt utforsker begrensningene dokumentarfilmen er bundet til er det filmer av Nich Broomfield, Molly Dineen og Nicholas Barker Bruzzi bruker. Det er filmskaperens bruk av «performance» som er utgangspunktet for filmenes selvbevissthet og kommentering av dokumentarfilmens umulige oppgave å representere virkeligheten totalt. «Performance» både fra filmskaperens side, men også fra filmens hovedpersoner, som f.eks. når intervjuobjektene i *Unmade Beds* (1997) fremfører øvde svar på Barkers spørsmål. Eller i *Geri* (1999) som begynner med en diskusjon mellom regissøren Molly Dineen og Geri Halliwell om selve settingen som omkranser innspillingen; hvem av de to som egentlig har kontroll over filmens tilblivelse og representasjon av tema.

Avgjørende for den performative dokumentaren som befinner seg i spenningsfeltet virkelighet/konstruksjon, er at seeren hele tiden er på bølgelengde med dokumentarfilmen og bevisst dens mål og grep. Det vil si at ærlighet mellom avsender og mottaker er avgjørende, i likhet med ærligheten mellom filmskaper og personene som fremstår i disse filmene. Selve utformingen og konstruksjonen er med andre ord appellen i slike dokumentarfilmer, like mye som tematikken og selve handlingen.

Dette kapitlet har vært et forsøk på å presentere et utvalg av sentrale teoretiske begreper og perspektiver på dokumentarfilm med et hovedfokus på dokumentarfilmens forhold til virkeligheten og ulike oppfatninger av virkelighetens representasjon på film. Vi har sett at

---

<sup>4</sup> «Performance» virker som et kjærkomment begrep i medievitenskapen. Bill Nichols bruker også *performative* for å beskrive en klasse av dokumentarfilmer i sine tekster om ulike modus og Bruzzi utvider her begrepet, mer eller mindre uavhengig av Nichols bruk. Judith Butler bruker også «performance» som et sentralt begrep i sine teorier om kjønn og seksualitet. Selv om Nichols, Bruzzi og Butler bruker begrepet ulikt er ordets rot stadig *to perform*; å fremføre, utføre, gjennomføre, utøve.

begreper som indeksikalitet, kreativitet, forventninger, objektivitet/subjektivitet, tekniske og retoriske henvendelsesmetoder og performativitet alle er begreper som har vært sentrale i kartleggingen og forståelsen av dokumentarfilmens forhold til virkeligheten. Ønsket som dernest følger er å benytte dette teoretiske grunnlaget for å kaste lys over Werner Herzogs grep som dokumentarfilmskaper. Ved hjelp av det overnevnte teoretiske bakteppet er ønsket å avsløre komposisjonen, funksjonen og effekten til de skjulte fiksjonselementene Herzog bruker som et filmatisk grep i sine dokumentarfilmer.

Det som nå følger er aller først en gjennomgang av tre scener fra henholdsvis *Bells From The Deep: Faith And Superstition In Russia (Glocken aus der Tiefe - Glaube und Aberglaube in Rußland 1993)* og *The White Diamond (2004)*, tre scener som ifølge mange ville blitt beskrevet som noe hørende hjemme i fiksjonsfilmen, ikke dokumentarfilmgenren de likevel er en del av skal vi tro filmenes distributører.

## Kapittel 4 ANALYSEMATERIALE

I skrivende stund er det femti år siden Werner Herzogs første film så dagens lys, Herakles fra 1962. Siden da har det kommet ikke mindre enn 57 filmer fra den tyske regissøren om man tar med alt fra korte dokumentarproduksjoner til helaftens spillefilmer. Denne filmografien har vært gjenstand for mye omtale, både i en akademisk og journalistisk kontekst, med fokus som for eksempel spenner seg fra Herzog i forhold til Tysklands historie til Herzog i forhold til romantikk, ironi og skuespilleren Klaus Kinski. Her vil riktignok fokus være på hvordan Herzogs dokumentarfilmer passer inn de faglige etablerte perspektivene på dokumentarfilm, hvordan Herzogs fiksjonselementer i sine dokumentarfilmer utfordrer etablerte konvensjoner omkring dokumentarfilm.

Utvelgelsen av analyse materialet har blitt ledet av den tilgjengelige informasjonen som foreligger om produksjonene av Herzogs ulike dokumentarfilmer. Dette fordi man må gå bakenfor selve filmtekstene for å avdekke hvilke sekvenser og scener som er iscenesatt, regissert og instruert; i selve filmtekstene er dette skjult og aldri en del av filmenes historie. Pålitelighet er derfor det oppsummerende stikkordet til at sekvensene som her skal omtales er valgt, de tre scenene som følger er omtalt i flere sammenhenger, fra intervjuer til foredrag og offentliggjorte brev. De tre følgende sekvensene er sentrale deler av to dokumentarfilmer og er altså skrevet og regissert som om de var en del av en spillefilm, mens de i filmen de er en del av, fremstår som dokumentariske. De to filmene det er snakk om er *Bells From The Deep* fra 1993 og *The White Diamond* fra 2004.

### **4. 1 The White Diamond – Werner Herzog og Graham Dorrington krangler**

*The White Diamond* (2004) handler om den britiske luftfartsingeniøren Graham Dorrington og hans prosjekt om å ferdigstille og fly et luftskip så nært tretoppene i regnskogen i Guyana som mulig. Poenget som gjøres at det enorme biologiske mangfoldet som finnes i toppen av disse trærne og skogene ikke er nok utforsket, er ikke hovedfokuset i filmen, snarere er det Dorrington selv og hans historie som har hovedfokus. Det er riktignok andre, mindre delhistorier i filmen, som myter omkring den 226 meter høye Kaieteur-fossen, et diamantutvinningsanlegg og en av de lokale arbeiderne og hanen hans, men Dorringtons fortid og hans prosjekt i regnskogen er fortsatt kjernen. En kan sågar fort kjenne igjen ”herzogianske” motiver i *The White*

Diamond som er etablert gjennom en rekke tidligere filmer, som en fiendtlig og hatefull natur og en protagonist som er så dedikert til sitt prosjekt at det kan grense til galskap, i alle fall uforsiktighet og hensynsløshet. ”Herzog has made a specialty of finding obsessives and eccentrics who push themselves to extremes [...]”, skriver filmkritikeren Roger Ebert i sin anmeldelse av filmen og Dorrington selv sa til BBC ”Let’s be frank, in his documentaries, he basically portrays his chief protagonists as slightly mad” (Ebert 2005, Storyville 2005). Bare av disse to utsagnene kan man altså ane at regissøren selv har en over gjennomsnittet stor finger med i spillet i forbindelse med hvordan historiene i dokumentarfilmene hans fremlegges og fortelles.

En av de mest omtalte scenene i *The White Diamond* som både filmens protagonist Graham Dorrington og Herzog sier er fiktiv, er fra 41 minutter uti filmen (Storyville 2005). Herzog og Dorrington krangler om luftskipets første flygetur, og det er denne sekvensen det først vil tas utgangspunkt i for å prøve å besvare hvilke konsekvenser Herzogs konstruerte sekvenser får. Dorrington og Herzog er begge foran kamera og de to er uenige om hvorvidt Herzog burde bli med for å filme på luftskipets første flygetur eller ikke.

Selve sekvensen varer i rett over to minutter. Den første delen er en voice-over fra Herzog som introduserer samtalen mellom de to mennene. ”That morning I had a frank discussion with Graham Dorrington about the accident ten years ago. We talked about responsibility and principles. I confronted him with these issues”, hører vi Herzogs voice-over fortelle oss til bildene av en tåkelagt regnskog med lav musikk fra strykeinstrumenter bak. Deretter ser vi Herzog og Dorrington sitte på bakken foran luftskipet, med to menn fra det lokale arbeidslaget ved siden av. ”Now, there’s another point, you see. I cannot ask a cinematographer to man this airship together with you unless I’ve been on it myself,” begynner Herzog. Idet Herzog nevner *cinematographer* synker Dorrington nærmest sammen og gnir seg i pannen med den ene hånden sin. For ulykken, ”the accident ten years ago” Herzog referer til i scenens innledning er nemlig den til Dorringtons gamle kollega og venn Dieter Plage; en naturfotograf som omkom i en luftskipulykke i forbindelse med et svært likt prosjekt Dorrington orkestret i regnskogen i Sumatra i 1993. Det er ikke før 20 minutter uti filmen vi får vite om denne ulykken, selv om vi før dette skjønner at noe i Dorringtons fortid hjemsøker ham i forbindelse med å fly i et luftskip. ”I know, I understand that, I’m just saying that I need to test it first”, fortsetter

Dorrington og etter noen kommentarer fram og tilbake om det er dårskap eller ikke å *ikke* ha med et filmkamera på luftskipets første flytur, sier Herzog: "It would be stupid to accept that you are flying without a camera on board. I don't think it's just a plain stupidity there. Dignified stupidities, and there are heroic stupidities, and there is such a thing as stupid stupidities, and that would be a stupid stupidity: not to have a camera on board." I motsetning til verdige og heltmodige dumheter ville det altså simpelthen være en *dum* dumhet om ikke Herzog var med på jomfruturen med et kamera, til tross for at det er usikkerheter omkring jomfruturen med tanke på flysikkerheten. Dorrington sier ironisk at han har vel ikke noe valg da, før han spør direkte: "Do I have any options?" Herzog ser ettertenksom ut, men svarer ikke og i filmens neste skudd ser vi Herzog få på seg sikkerhetsutstyr for å bli med på turen.

Selve samtalen varer i ca. halvannet minutt, og selv om filmen varer i 88 minutter er det likevel et stort skritt å iscenesette en slik sekvens med tanke på at det altså ikke var noen konflikt der i første omgang. De dramaturgiske følgene den fiktive konflikten skaper er hovedsakelig at Herzog og Dorrington fremstilles i et spesielt lys. Herzog fremstår som en regissør som aksepterer farlige situasjoner, det er nettopp fordi luftskipets første tur kan bli den siste han vil være med for å filme, samtidig som han fremstår som en ansvarlig arbeidsgiver som ikke vil kreve fra noen av sine ansatte at disse skal utsettes for den samme risikoen. Underforstått her ligger det et element av at kanskje var det nettopp dette Dorrington gjorde da hans kollega og venn omkom i luftskipulykken i Sumatra 10 år tidligere, at i motsetning til Herzog var Dorrington en uansvarlig prosjektleder som tok for lett på farene involvert for å fullføre sitt prosjekt og fikk Plage drept.

En protagonist som trosser alle farer, utfordringer og sunn fornuft for å realisere sine drømmer er en gjenganger i Herzogs filmografi, antakelig tydeligst portrettert i spillefilmen *Fitzcarraldo* (1982). Men også i f.eks. *Aguirre: Der Zorn Gottes* (1972), *God's Angry Man* (1983) og *Grizzly Man* (2005) er det dette som er kjernen: menn som i kamp med omgivelsene prøver å realisere sine drømmer. Det ville riktignok neppe være i Herzogs interesse å avsi noen dom over Dorrington som ansvarlig eller ikke for fotografen Dieter Plages død, men gjennom hele filmen snakker Dorrington om sine egne tanker og følelser i forhold til ulykken. Til tross for at selve dødsulykken viste seg å være et resultat av en bagatell ingen kan sies å være skyld i, bærer han likevel på følelsen at hadde han ikke hatt drømmen om å utforske toppene i Sumatrajungen med et luftskip i

første omgang, ville Dieter Plage fortsatt vært i live og fortsatt laget naturdokumentarer. Dorringtons kjærlighet til sin venn sammen med skyldfølelsen for hans død, går med andre ord igjen i hele filmen – og det denne iscenesatte sekvensen tydeligst viser er at Dorrington ikke vil tre inn i en ny situasjon som kan ende på samme måte som flyvningen i Sumatra; med en død kameramann på samvittigheten.

Likevel lar Dorrington Herzog bli med på luftskipets jomfrutur med et kamera ombord. Men risikoen for hva dette innebærer blir skjøvet lenger over på Herzog. I tillegg til hans tidligere standhaftighet gjennom å snakke om «stupid stupidities» følger en voice-over fra Herzog: "What I didn't make clear to Dorrington at the time was that if we had an accident [...], something we couldn't repair here, then this would be our one and only flight. This is why I insisted on having a camera on board." Like etter ser vi Herzog om bord i luftskipets front, med et mindre filmkamera i hendene, entusiastisk utbryte: "In celluloid we trust!" Skylden for hva Herzogs uforsiktighet eventuelt kan medføre skyves følgelig enda lenger bort fra Dorrington, nå er det nærmest vi som publikum som ville vært delaktig i en kommende ulykke; hadde det ikke vært for oss som publikum hadde ikke Herzog trengt å vise noen opptak fra jomfruturen i det hele tatt, han tar på seg risikoen for vår skyld.

Det viktigste poenget med sekvensen er at den eksplisitt tar opp tematikken omkring Dieter Pages dødsulykke som forfølger Dorrington enda, at Dorrington er en mann som setter i gang risikable prosjekter, og ulykke og død *kan* bli resultatet, noe han som prosjektleder må ta på alvor. Hans innledende motsigelser til at Herzog skal bli med på den første flyvningen viser at han har lært noe, han vil ikke gjenta ulykken fra 1993. Men kanskje har han ikke lært nok, Dorrington lar jo faktisk Herzog bli med på den første usikre flyvningen til tross for hans tilsynelatende motvilje.

#### **4.2 The White Diamond – En foss i en vanndrøpe**

I *The White Diamond* er det flere iscenesatte og regisserte sekvenser enn den omtalte scenen med krangelen mellom Dorrington og Herzog. 51 minutter uti filmen er det nok en sekvens hvis opphav er Herzog selv (Moviemaker Magazine 2005). En av de lokale innbyggerne fra Menzies Landing som hjelper til under produksjonen av filmen får etter hvert en stadig større rolle i filmen, rastafarien Mark Anthony Yhap. Graham Dorringtons prosjekt i jungelen kan potensielt bli lønnsomt for legemiddelindustrien, mange biologer

mener tretoppene i regnskoger som skogene i Guyana er de mest biomangfoldige områdene på hele planeten, og kan dermed skjule mange ressurser legevitskapen kan bruke for å utvikle nye medisiner. Mark Anthony Yhap vet selv å utnytte jungelen på legende vis, en rekke planter og blader har ulik effekt på f.eks. øyne og hud, til og med gikt. Dette er overgangen Herzog bruker for å bli med Yhap dypere inn i jungelen på ekskursjon, for å se nærmere på disse helbredende plantene. Etter en liten seanse hvor Yhap viser Herzog og kamera enkelte planter, går de videre inn i urskogen.

Etter vi ser Yhap vise til kamera ulike legende planter følger en rett over ett minutt lang scene. Idet Yhap er ferdig med å snakke om de legende plantene begynner han å gå videre innover i skogen med kamera en drøy meter etter, samtidig som en hvesende lyd fra et uidentifisert vesen eller dyr høres i lydsporet. Regndrypp og andre lyder fra urskogen høres også. Den hvesende og pustende lyden høres ut som blanding av vind og gutturale hyl, og setter en svært spesiell stemning til bildene. Helt til Yhap og kamera kommer ut på en lysning, en fjellhulle hvor man, om tåken hadde lettet, har utsikt over den meter 226 høye Kaieteurfossen. Her forsvinner den gispende lyden og erstattes av duren fra fossen. Etter den minuttlange, dystre promenaden innover jungelen følger en ny sekvens som varer i et drøyt minutt, og denne er ifølge Herzog skrevet og instruert, utelukkende konstruert. ”I love to come to this place here”, sier Mark Anthony til kamera. ”I have a view of the fall. Right now it is fog. And sometimes when it rains, I love to look at it through this little bubble, this little one drop of water.” Her snur han seg bort fra kamera og ser på undersiden av et lite blad fra en gren, før han sier tankefullt: “Magnificent view.” Deretter følger et skudd av Kaieteurfossen hvor kamera zoomer ut slik at vi ser nesten hele vannmassen, før et nytt bilde vises; et ultranært bilde av en vandråpe hengende fra et hårete blad, hvor vi reflektert i selve dråpen kan se fossen opp-ned. ”There it is, four time the height of Niagara. One drop of water”, hører vi Mark Anthony si, før dråpen faller og bare bladet er tilbake. I neste skudd er vi tilbake på klippen hvor Mark Anthony står med bakhodet vendt mot kamera, som om han ser på fossen gjennom regndråpen, og Herzog spør fra bak kamera: ”Mark Anthony, do you see a whole universe in this one single drop of water?” Mark Anthony snur seg etter noen sekunder mot kamera og sier stille, inn i linsen: ”I cannot hear what you say, for the thunder that you are.”

Har man sett noen Herzogfilmer, er dette siste utsagnet omtrent så ”Herzog” som man får det: kryptisk og gåtefullt, dustete og morsomt. Før en kort narrativ kontekstualisering gis



kan Herzogs egen begrunnelse for scenen trekkes fram. Foran et filmpublikum som nettopp hadde sett filmen på Sundance Filmfestival 2005 og senere i et intervju med filmmagasinet *Moviemaker Magazine* forklarer regissøren hvordan det hele var et påskudd for å kunne bruke det ultranære bildet av vanndråpen hvor fossen vises. Hele sekvensen ble konstruert for å rettferdiggjøre det han kaller et ”kitch” bilde.

I saw something beyond the kitsch – I’m speaking purely about that single close-up of the water drop. I knew that if I put it in the right context, and if I was inventive around it, the kitsch of that image wouldn’t show anymore. In a different context it would take on a greatly different perspective.

(*Moviemaker Magazine* 2005)

Med andre ord ville ikke Herzog bruke bildet grunnløst, det måtte inn i en kontekst hvor det påtar seg en større mening enn bare en foss i en vanndråpe. Følgelig skrev og instruerte Herzog den beskrevne scenen.

Der scenen med kringelen mellom Dorrington og Herzog hovedsakelig bidrar til å utbrodere Dorringtons karakter er dette bare delvis tilfellet her. Mark Anthony Yhap settes absolutt i et spesielt lys, nærmest som en sjamanistisk urmann som spiller på lag med jungelen og naturen, noe vi som tilskuere bare kan drømme om. Yhaps innsikt er utenfor vår forståelseshorisont. Men i tillegg til dette kan scenen også sies å illustrere (med en snedig og ironisk og distanse med tanke på at den er konstruert) forholdet mellom naturen og mennesket, og hvordan Graham Dorringtons prosjekt forholder seg til denne dualiteten.

Ved å presentere Mark Anthony som en biologikyndig rastafari som svarer totalt kryptisk på Herzogs spørsmål, får hele idéen om å observere noe gjennom en vanndråpe mye større tyngde. Det vil si, Mark Anthony fremstår som en autoritetsperson når det kommer til spørsmål om jungelen, han innehar kunnskap som er ukjent for oss. Hva slags type bark man kan bruke for å lege åpne sår er eksempelvis en ting han foreller om før vi blir med lenger inn i jungelen og scenen med vanndråpen inntreffer. Når Mark Anthony følgelig sier han liker å observere Kaueteurfossen gjennom en vanndråpe blir vi som tilskuere invitert til å føle at dette er *fasiten*, det er et slikt poetisk tilsnitt man bør gi

naturen, ikke den tekniske, vitenskapelige tilnærmingen Graham Dorrington ser jungelen på. Når Herzog i tillegg spør om Mark Anthony ser et helt univers i en slik liten dråpe vann kommer svaret om at han ikke kan høre hva Herzog sier «for det tordenet han er». Ikke bare vet Mark Anthony noe vi ikke vet, når Herzog spør om selve opplevelsen av å se naturen gjennom en vandråpe er det ingen gehør å få. I tillegg ser Mark Anthony i kameralinsen, ikke på Herzog ved siden av kameraet, når han svarer, og svaret gis en bredere kontekst enn bare å være del av kommunikasjonen mellom to menn. Mark Anthony henvender seg til flere enn bare Herzog, han henvender seg til oss som publikum, da han med et hint av et smil nærmest salig formidler: ”I cannot hear what you say, for the thunder that you are.”

#### 4.3 Bells From The Deep – Pilegrimer på tynn is

Før vi forsøker å benytte dokumentarfilmteori for å forstå de bredere implikasjonene av Herzogs produksjonsteknikk kan analyse materialet tjene på å utvides. Herzogs fjortende lange dokumentarfilm, *Bells From The Deep* (1993), inneholder i likhet med *The White Diamond* (2004) en rekke elementer som utfordrer bruken av begrepet dokumentarfilm. Faktisk er *Bells From The Deep* (kanskje med unntak av *Death for Five Voices*) Herzogs mest ytterliggående film når det kommer til å regissere, instruere og konstruere deler av innholdet.<sup>5</sup> Klassifiseringen av filmen som dokumentarfilm er følgelig ytterst problematisk.

Filmen handler om tro og overtro i Russland og fokuserer på ulike religiøse ritualer, djevelutdrivelse, vievann, St Sergeis treenighetskloster og legenden omkring den sunkne byen Kitezh. Det er altså ikke historien til én karakter som har hovedfokus som i *The White Diamond*, men en rekke ulike observasjoner som henger sammen tematisk.

For å illustrere filmens grad av fiksjonalisering kan filmkritikeren Roger Ebert kjapt trekkes inn. Herzog har antakelig et svært godt forhold til mannen, hans film *Encounters at the End of the World* (2007) er dedikert til Ebert og Herzog kaller ham stadig «a true

---

<sup>5</sup> *Death for Five Voices* (1995) handler om renessansekomponisten Carlo Gesualdo og på spørsmål om denne (i likhet med andre dokumentarfilmer) inneholder scener som er «subtly stylized», svarer Herzog: «Subtly stylized? No. In this case they are complete fabrications» (Cronin 2002:260). Grunnen til at denne ikke omtales mer inngående her er manglende informasjon om spesifikt *hvordan* filmen er konstruert og fiksjonalisert, noe som har vært avgjørende i denne teksten. Et bredt kildegrunnlag har vært kriteriet for valg av de spesifikke fiksjonaliserte scenene.

soldier of cinema». I sin tid skrev også Ebert et brev til Herzog (som han i 2007 publiserte på sin nettside), hvor hans beundring for Herzog får blomstre fritt. Ebert minnes filmfestivalen i Telluride i 1993 da Herzog viste Ebert nettopp *Bells From the Deep* etter de to omsider fant et hotellrom med et tv-apparat. «[...] we talked for some time about the film, and then you said, “But you know, Roger, it is all made up.” I did not understand. “It is not real. I invented it“». Perpleks og forvirret skjønnte ikke riktig Ebert om han skulle tro på filmen eller Herzog (Ebert 2007). En noe sukkersøt historie om en kritikers møte med sitt idol, men likefullt et illustrerende bilde på Herzogs holdning til *Bells From The Deep* og dens sannhet og konstruksjon.

Modellen som er antydnet i diskusjonene omkring *The White Diamond* – en mer eller mindre objektiv jevn observasjon som bare tidvis blir avbrutt av enkeltstående scener med et fabrikkert innhold – passer, om ikke optimalt på *The White Diamond*, i alle fall ikke optimalt på *Bells From The Deep*. Her er fiksjon og fakta så flettet sammen at å skille de to klart fra hverandre nærmest er umulig. Herzog selv uttaler at denne tilnærmingen til filmproduksjon kan virke som juks, men at det likevel ikke er tilfellet: *Bells From The Deep* er det tydeligste eksemplet på at det kun er gjennom oppfinnsomhet, fabrikkering og iscenesetting man får øye på en dypere sannhet man ellers ikke er i stand til å se (Cronin 2002:253). Men selv om filmen nærmest sømløst blander reell observasjon og fiksjon er det likevel én sekvens som er svært godt egnet til å videre problematisere Herzogs tilnærming til dokumentarfilmproduksjon, nemlig en scene omkring historien om den sunkne byen Kitezh.

I motsetning til mye av innholdet i *Bells From The Deep* er legenden om den sunkne byen Kitezh en uomtvistelig del av Russlands kulturarv. Operaen basert på historien, *The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya* fra 1905, skal f.eks. igjen settes opp i 2013 av Mariinskij-teateret (Mariinsky Theatre 2012). Legendene om Kitezh omtaler Genghis Khans barnebarn Batu Khan og hans plyndring og invasjon av Russland i det trettende århundre og legenden går omtrent som følger: Georgy II (1189 – 1238) bygde og grunnla Maly Kitezh og Bolshoy Kitezh ved henholdsvis Volgaelven og innsjøen Svetloyar, men under den mongolske invasjonen falt begge. Det vil si den mindre Maly Kitezh ble plyndret og overfalt, men før Batu Khan og hans hær fikk inntatt den mye større Bolshoy Kitezh hadde Gud allerede hørt innbyggernes rop om hjelp og

senket hele byen i Svetloyarinnsjøen. Følgelig kan man derfor høre klokker fra dypet av denne innsjøen og glimtvis også få øye på byen som Gud nådefullt reddet fra mongolene.

Skal vi tro *Bells From The Deep* er Svetloyarinnsjøen følgelig et yndet sted for pilegrimer, hvor dypt troende kommer for å prøve å få et glimt av Guds mirakel. Scenen som her skal omtales og problematiseres er en mot slutten av *Bells From The Deep*, 50 minutter inne i den 60 minutter lange filmen, som handler nettopp om legenden om den sunkne byen Kitezh. Tidligere i filmen har legenden blitt introdusert gjennom en eldre kvinne som forteller historien om byen i vage trekk og en prest som forteller at den russiske folkesjelen kan illustreres gjennom legenden. Pilegrimer reiser stadig til innsjøen og presten forteller oss at det er en del av den russiske karakter, den russiske folkesjelen, å prøve og få et glimt av den sunkne byen Kitezh.

En tekstplakat med ordene «Pilgrims on Thin Ice Seeking a Vision of the City of Kitezh» introduserer sekvensen og det som følger er et skudd av en vinterkledd mann som metodisk åler seg bortover en islagt innsjø før han setter seg på knærne og begynner å gjøre korsets tegn med hånden. Et nytt skudd følger hvor vi ser mer av bredden til innsjøen og en gammel dame går ned mot kanten og ut på isen og gjør korsets tegn gjentatte ganger, først med ryggen til kamera, så i retning mot kamera. Etter hvert mumler hun også noe man kan anta er trosbekjennelsen. I bakgrunnen ser vi samtidig den overnevnte ålende mannen, som veksler mellom å krabbe på isen og bukke og gjøre korsets tegn. I det neste skuddet er den gamle damen innrammet i et mer klassisk intervjuutsnitt, halvtotalt mot den ene halvdel av bildet, og innsjøen strekker seg ut bak henne. I den andre halvdel av bildet ser vi nå *to* menn åle seg metodisk rundt på isen og den eldre damen begynner å fortelle om hvorfor hun har bandasje på venstrehånden: en gal gris hjemme på gården hennes bet henne.

Etter historien om grisen ser vi et skudd av bare isen og de to pilegrimene, den ene fortsatt ålende omkring, men den andre ligger nå helt stille med ansiktet vendt rett ned i isen. I lydsporet hører vi den eldre kvinnen bli spurt om hun har sett overjordiske vesener her, hvorpå hun entusiastisk begynner å svare at det har hun gjort. Tilbake til intervjuutsnittet to skudd tilbake fortsetter hun å fortelle om sin overnaturlige og dypt religiøse opplevelse, mens pilegrimene fortsatt er i bakgrunnen. Den ene fortsatt søkende, den andre liggende helt i ro med blikket vendt nedover. Halvveis ute i den eldre kvinnens historie om

utenomjordiske vesener som ba med stearinlys i hendene, før de uten forvarsel forsvant i løse luften, klippes det til et tettere utsnitt og kvinnen forteller om kirkeklokkene hun dernest hørte fra nede i dypet av innsjøen. Flere mindre bjeller var hørbare før et kor begynte å synge Cheribumhymnen. Etter at den eldre kvinnen har fortalt sin historie ser vi enda et skudd av de to mennene på isen, fortsatt ligger den ene på magen, helt i ro, med ansiktet nede i isen, mens den andre, like dedikert som før, stadig åler seg omkring, evig søkende. På lydsporet av dette 30 sekunder lange skuddet høres ulike kirkeklokker og is som knaker.

Hele sekvensen varer temmelig nøyaktig fem minutter og i omtaler av filmen trekkes ofte de to pilegrimene på isen frem som et av høydepunktene i filmen. Går vi utenfor filmen og henter informasjon fra selve filmproduksjonen havner riktignok scenen i et ganske annet lys. De to pilegrimene på isen som søker et glimt av velsignede Kitez, var nemlig i virkeligheten to fulle menn fra nabobyen Herzog hadde leid inn for å portrettere to dedikerte pilegrimer. Mannen som tilsynelatende har fått øye på noe under isen, var i virkeligheten så full at han sovnet og måtte vekkes etter at opptakene var ferdig (Cronin 2002: 252).

Kontekstualisering og fabrikking er to nøkkelord som blir sentrale i denne sammenhengen, men hvilke effekter oppnår dette grepet Herzog har tatt og hvilke følger får det for klassifiseringen av filmen som helhet?

I første rekke gis legenden om Kitez en utrolig tyngde. Å se to dypt religiøse mennesker søke, og henholdsvis finne og ikke finne et glimt av himmelriket, er en sterk skildring. Kontekstualiseringen av de to mennene på isen blir gjort på to måter, i første rekke som en del av den fem minutter lange sekvensen beskrevet over, men også som et oppsummerende bilde av hele filmens tema; russernes hengivenhet til og søken etter det guddommelige og spirituelle.

Som en del av sekvensen med den eldre damen som først forteller om den besatte grisen på gården og dernest om hennes utenomjordiske opplevelser ved innsjøen, bidrar de to pilegrimene til å låne hennes historie verdighet. Innsjøen fremstår som svært sentral, ikke bare på grunn av legenden om den sunkne byen filmen allerede har introdusert, men også på grunn av kvinnens beretning om engler og klokker fra dypet hun hevdet å ha opplevd

ved dens bredder. Innsjøen blir følgelig en sentral del av den russisk ortodokse tro, men samtidig må «pilegrimenenes» søken ute på isen ses i sammenheng med prestens introduksjon til Kitezh-historien tidligere i filmen. Her uttaler han at man kan få innblikk i den russiske sjelen gjennom historien om Kitezh: pilegrimene på isen blir en manifestasjon av prestens utsagn om at det er en del av den russiske karakter og sjel å til evig tid søke et glimt av den tapte byen. Vi får med andre ord presentert visuelt hele den russiske sjelen: et folk som konstant higer etter religiøs åpenbaring og et glimt av guds rike.

Med en slik kontekstualisering av de to berusede mennene på isen kan vi potensielt klassifisere de to som en del av en rekonstruksjon, en visualisering av en idé, på lik linje med enkelte deler av *The Thin Blue Line* (1988) som ble nevnt helt innledningsvis i teksten. I *The Thin Blue Line* forteller vitner fra rettssaken filmen handler om, sine versjoner av sentrale hendelser, og vi ser følgelig de ulike historiene spille seg ut på lerretet. Sakte film, drastisk lysbruk og musikk er gjennomgående for disse sekvensene, men der disse scenene skiller seg fra Herzogs «pilegrimer» på den isdekte innsjøen, er at det aldri er noen tvil om at disse bildene ikke er indeksikalske bilder fra den *faktiske* hendelsen de beskriver. Bildene kontekstualiseres tydelig som bilder som illustrerer et utsagn. I *Bells From The Deep* er det derimot ingenting i filmen selv som sier at de to pilegrimene *ikke* er det de fremstår som å være; to menn på tynn is som søker et glimt av Kitezh. Her i vi ved kjernen av problemet: Bildene vi ser i *Bells From The Deep* blir presentert og kontekstualisert på en måte som gjør at vi som publikum ser bildene som referenter fra en hendelse som hadde funnet sted uavhengig om kamera hadde vært der. Pilegrimene på isen, tror vi ut i fra filmen, eksisterer uavhengig filmen og oss som publikum – de hadde ålet seg ute på isen enten Herzog hadde vært der med sitt filmteam eller ikke. I virkeligheten er altså nettopp det motsatte tilfellet.

## Kapittel 5 WERNER HERZOG MØTER TEORIEN

Prosjektet i denne teksten er å ta utgangspunkt i sentrale teorier om dokumentarfilm og virkeligheten for å se om disse i noen grad kan belyse Werner Herzogs tilnærming til dokumentarfilm. Gjennom de foregående sidene har et knippe dokumentarfilmteori blitt presentert, etterfulgt av beskrivelsen av tre sentrale scener i to dokumentarfilmer fra Herzog. Scenene er konstruert for å bli filmet, motivert ut ifra tematikken i filmene de er en del av.

I det følgende vil Nichols indeksikalitetsbegrep, Griersons fokus på kreativitet og frihet, Comollis beskrevne måter av hvordan produksjon- og postproduksjonsbundne virkemidler spiller inn på fremstillingen av virkeligheten på film, Carrols objektivitetskrav og indekseringsbegrep og Bruzzis performative dokumentarfilmer være inngangsporten til å kommentere og kaste lys over Herzogs tre iscenesatte deler av henholdsvis *The White Diamond* (2004) og *Bells From The Deep* (1993).

### 5.1 Indeksikalitet

Både Bill Nichols og Michael Renov bruker indeksikalitetsbegrepet for å beskrive bildene i en dokumentarfilm. Den første forutsetningen Nichols og Renov har for å omtale en tekst som dokumentarfilm er å kreve at bildene i filmen har en indeksikal forbindelse med vår felles historiske verden. Det vil si at bildene i dokumentaren eksisterer på grunn av et kameras tilstedeværelse og bildene kamera fanget har en direkte og umiddelbar sammenheng med den historiske verden vi alle er en del av. Renov definerer forskjellen på dokumentarfilm og fiksjonsfilmen som kun referentens historiske status, hvorvidt denne er en del av vår verden eller en kreativ visjon. Nichols skriver videre at et av de mest umiddelbare kravene publikum har til dokumentarfilmen er at det som foregikk foran kamera under innspilling har gjennomgått lite eller ingen modifisering for å bli fanget på film, altså at måten hendelsene som utspiller seg foran kamera hadde vært lik, også om kameraet ikke hadde vært tilstede.

I *The White Diamond* står vi ovenfor to scener som definitivt går utenfor dette siste kravet. Idet Herzog bestemte seg for å skape en krangel mellom seg selv og Graham Dorrington som ikke hadde rot i virkeligheten, er i alle fall denne delen av filmen utenfor

dokumentarfilmrammen Nichols skisserer. På samme måte i scenen med Mark Anthony Yhap og fossen reflektert i vandråpen; uten Herzog og kamerateamets tilstedeværelse ville denne hendelsen aldri funnet sted. Krangelen med Dorrington og Mark Anthony på klippen foran Kaieteur-fossen er utelukkende skapt nettopp *for* å filmes.

Samtidig har bildene en indeksikal forbindelse til de historisk reelle personene Graham Dorrington og Mark Anthony Yhap. Selv om enkelte av deres handlinger er styrt av Herzog, er de fortsatt de fysiske personene filmen hevder de er. Personen Graham Dorrington og personen Mark Anthony Yhap er like fullt en del av den historiske verden vi alle er en del av, selv om enkelte av deres handlinger er oppdiktet. Vi står altså ovenfor bilder med en tilsynelatende direkte forbindelse til virkeligheten, personene er de de fremstår å være, men enkelte av deres handlinger er direkte motivert av regissøren.

For å gjøre det enda mer komplisert ville Herzog aldri gått på akkord med sine filmsubjektets ønsker når det kommer til det han ofte kaller *stilisering*, skal vi tro hans egne ord i *Herzog On Herzog*. «Det er tillatt å stilisere *enkelte* deler av en film hvis subjektet samarbeider om det», sier han til Cronin i en diskusjon om nettopp sannhet og fakta i dokumentarfilm (Cronin 2002:241). Altså er alle personene i hans dokumentarfilmer fullstendig innforstått med virkelighetsmanipuleringen, de gjør det faktisk i fellesskap, Herzog og filmens hovedpersoner. Vi står altså ovenfor et svært finmasket og nyansert problem som står i kontrast til konvensjonelle forventninger og oppfatninger av hva dokumentarfilm er og skal være.

I *Bells From The Deep* står vi ovenfor enda et problem i forhold til indeksikalitet. Begrepet beror på å forstå et tegn som en ubestridelig indikasjon på noe annet, men pilegrimene på isen oppfyller ikke dette kravet. Det vil si, de fremstilles som noe de ikke er. I filmens univers er de to mennene pilegrimer søkende etter Kitez, men i vår historiske verden, som filmen samtidig hevder den og dens subjekter er reelle deltakere i, er mennene noe ganske annet. De to mennene fra nabobyen er mer interessert i brennevin enn å lytte etter guddommelige klokker fra dypet (Cronin 2002: 252). Altså skjer ikke bare handlingene foran kameraet helt ulikt måten de hadde foregått på uten kameraets tilstedeværelse, referentene i bildet er ikke engang de filmen hevder de er.



Scenene i *The White Diamond* faller utenfor Nichols oppfatning av dokumentarfilm hva gjelder manipulasjon av materiale. *Bells From The Deep* faller i tillegg til dette også utenfor dokumentardefinisjonen med tanke på selve statusen til bildets referent.

For å gå videre med problematiseringen omkring denne typen samarbeid en regissør har med hovedpersonene som medvirker i dokumentarfilmene, for å skape et stilisert og endret bilde av virkeligheten, kan John Grierson antakelig bringe noen interessante perspektiver til bordet. Grierson har i stor grad blitt husket nettopp for hans fokus på kreativitet i dokumentarfilmgenren.

## 5.2 Frihet og kreativitet i dokumentarfilm

Herzog har utvilsomt et mer liberalt syn på konstruksjon og kreativ utforming av dokumentarfilmens innhold enn regissører med et mer «klassisk» dokumentarfilmideologisk tilsnitt. Med utgangspunkt i Griersons kreativitetsbegrep vil dermed kanskje Herzogs iscenesettinger kunne belyses ytterligere for en stadig bedre forståelse av deres effekter. Med Griersons begreper i bunn vil kanskje krangelen med Dorrington og scenen med Mark Anthony foran Kaieteur-fossen være innenfor det Grierson ville kalle dokumentarfilm. Til og med *Bells From The Deeps* brudd med hvorvidt innholdet i bildene virkelig er det de fremstår å være, kan potensielt bli sett i et inkluderende lys med Griersons perspektiver på dokumentarfilm. Men spørsmålet en må ta utgangspunkt for å besvare dette er hva som motiverer kreativiteten scenene er et resultat av.

Sosial kritikk var en av grunnsteinene i det Forsyth Hardy kaller den britiske dokumentarfilmskolen, en bevegelse som vokste fram i Storbritannia utover 1930-tallet på bakgrunn av Griersons mange artikler om dokumentarfilm. I disse artiklene legger Grierson til grunn mange av prinsippene for dokumentarfilmskaping, basert på analyser av filmene til f.eks. Alberto Cavalcanti fra Frankrike, Walter Ruttmann fra Tyskland, Robert Flaherty fra USA og Sergei Eisenstein med flere fra Sovjetunionen (Grierson 1947:133). For å forstå kreativitetsbegrepet som har overlevd til i dag i diskusjoner om dokumentarfilm er det disse tekstene vi må se til for å se hva Grierson la i begrepet.

I likhet med Arnheim mener Grierson at det finnes flere metoder for å optimalt fange det som befinner seg foran kamera. Det vil si, en regissør må bestemme seg for hvor han vil

plassere seg langs linjen av enkel deskriptiv beskrivelse av en person på den ene siden til en fullstendig avsløring av personens realitet og vesen på den andre. Når en regissør har bestemt seg for sin kreative intensjon kan metoden for gjennomføring velges, om han som Flaherty velger å fortelle sin historie som en klassisk fortelling, eller som Ruttmann som en kollasj med kun et omfattende tema som sammenbindende ledd (Grierson 1947:148-9). Regissørens intensjon om hvor virkelighetsnært filmens personer eller begivenheter skal fremstilles motiverer derfor hans valg av metode. Griersons kreativitetsbegrep må dernest ses i sammenheng med aspektet nevnt i kapittel tre, at et politisk-filosofisk utgangspunkt og ståsted er grunnleggende i enhver dokumentarfilmproduksjon.

Det er absolutt en intensjon bak Herzogs valg, og kanskje kan vi beskrive intensjonen og kreativiteten som motivert ut fra Herzogs stadig gjentatte ønske om å oppnå en dypere, ekstatisk sannhet for sitt publikum. Med et slikt utgangspunkt for kreativ forming av virkeligheten oppfyller Herzog Griersons krav til hva han beskriver som dokumentarfilm, selv om Herzogs kreativitet har et større filosofisk enn politisk utgangspunkt. Spørsmålet er hvorvidt det *er* denne søken etter en dypere, poetisk og ekstatisk sannhet som motiverer Herzogs kreative grep i alle tilfellene de forekommer.

Av de to filmene her omtalt er *Bells From The Deep* utvilsomt den som tydeligst kan omtales innenfor et poetisk og ekstatisk rammeverk, filmen som ikke prøver på noe mindre enn å visualisere hele Russlands sjel. *The White Diamond* er på den andre siden mer problematisk. Intensjonen i scenen med den konstruerte kringelen er noe uklar, men effekten forholdsvis uproblematisk. I scenen med Keiteur-fossen i en vandråpe er intensjonen uproblematisk, mens effektene mindre tydelige.

Kringelen med Graham Dorrington om hvorvidt Herzog får bli med på luftskipets første flytur i jungelen er, slik jeg ser den, skapt for å kommentere tematikken omkring dødsulykken Dorrington var en del av elleve år tidligere, og for å bygge oppunder karakterene Dorrington og Herzog. I alle fall er det dette som er den umiddelbare effekten. I scenen med Mark Anthony Yhap på klippen foran Keiteur-fossen forteller Herzog ved to anledninger at han skapte sekvensen for å kunne bruke selve bildet av

fossen reflektert gjennom en vandrdåpe, at i seg selv var bildet kitsch og ubrukelig.<sup>6</sup> Ved å være kreativ og skape en situasjon omkring bildet, ville bildets betydning endres og det kitsche i bildet forsvinne. Å spørre seg hva Grierson ville sagt om en slik motivert kreativitet er vanskelig å gi et tydelig svar på, men på bakgrunn av kapittel tre og det overnevnte kan man si at Herzogs motivasjon for de to scenene i *The White Diamond* ikke oppfyller Griersons krav til et politisk, filosofisk utgangspunkt.

Grierson skriver riktignok også at en regissør må velge sin metode og dokumentariske fremgangsmåte i samsvar med sine mål hva gjelder fremstillingen av filmens personer og hendelser. Det vil si om regissøren vil gå i en retning av overfladisk beskrivelse eller total avsløring av personenes vesen. Med et slikt utgangspunkt kan Herzogs iscenesatte elementer i *The White Diamond* passe svært godt innenfor Griersons tanker om dokumentarfilm. Det er jo nettopp karakterene i filmen som er utgangspunktet for de konstruerte scenene, og karakterene som dernest blir stilt i et spesielt lys. Dorrington er lederen med et ambivalent forhold til flysikkerhet og Yhap vismannen på bølgelengde med en gåtefull og mystisk natur. Grierson går riktignok ikke særlig langt i sine tekster hva gjelder å beskrive nøyaktig hvilke metoder en regissør kan benytte i sin søken etter sannheten og filmenes karakterer og filmens hendelser, utover de to nevnte i forbindelse med strukturene i Flaherty's *Nanook of the North* og Ruttmanns *Berlin: Symphony of a Great City*. Å si om konstruksjonen av de to scenene i *The White Diamond* er en metode Grierson hadde godt god for når det kommer til å vise sider av en dokumentarfilms karakterer er derfor vanskelig å si.

I *Bells From The Deep* på den andre siden er det et klart politisk-filosofisk utgangspunkt som motiverer fiksjonselementene i filmen. Her fremstår de to pilegrimene på isen som en manifestering av en idé, de to blir en visualisering av idéen om russernes evige søken etter det åndelige og spirituelle. Denne grunntanken problematiseres riktignok ikke nærmere slik en mer sosialkritisk film eventuelt kunne ha hatt som mål, her konstaterer bare filmen at dette er tilfellet. Pilegrimene som subjekter er dermed ikke sentralt, men den bredere rollen de to spiller.

---

<sup>6</sup> Faktisk er ikke engang dråpen enn vandrdåpe, det er en dråpe glycerin. Dette pga glyserinens kjemiske struktur som bidrar til en mer fordelaktig optisk kvalitet enn det vann har (Moviemaker 2005).

### 5.3 Herzogs grep i forhold til konvensjonelle virkemidler

Michael Renov deler mange grunnsyn på dokumentarfilmen med Bill Nichols, men hans største ankepunkt er det han kaller Nichols overdrevne fokus på dokumentarfilmens nøkternhet.<sup>7</sup> Det vil si at med et overdrevent fokus på denne delen av dokumentarfilmen vil man få et skjevt bilde og følgelig overse dokumentarfilmens like tilstedeværende deliriske natur (Renov 1993: 194). Renov skriver ikke krystallklart hva dokumentarfilmens deliriske natur konkret innebærer, men det handler om den appellen dokumentarfilmen også har til menneskets fantasi, innbilningskraft og begjær. Det er et kontrastforhold for Renov mellom den sobre og nøkterne dokumentarfilmen på en side og de lekne og løsslupne på den andre. Denne, for Renov, like viktige delen av dokumentarfilmen kommer til uttrykk gjennom slektskapet dokumentaren deler med fiksjonsfilmen.

Renov kaller elementene dokumentarfilmen deler med fiksjonsfilmen for «fiktive» elementer; øyeblikk hvor en tilsynelatende objektiv representasjon av virkeligheten støter på en kreativ inngripen (Renov 1993:2-3). Dette er alle de produksjon- og postproduksjonsbundne virkemidlene omtalt i kapittel tre, fra Arnheims kameratekniske prosesser til narrative strukturer formet i redigeringsprosessen. Alle tilgjengelig for regissøren enten som en valgfri mulighet eller som en påtvungen uunngåelighet. Det vil si, regissøren *må* ikke bruke musikk eller karakterbygging som et retorisk grep, men han *må* derimot gjøre et utvalg av sitt filmmateriale og aller først frembringe bilder gjennom filmteknologi. Det er alle disse elementene av dokumentarfilmproduksjonen f.eks. Jean-Louis Comolli og Erik Barnouw trekker frem i sine tekster for å demonstrere dokumentarfilmens manglende evne til å gjengi virkeligheten objektivt.

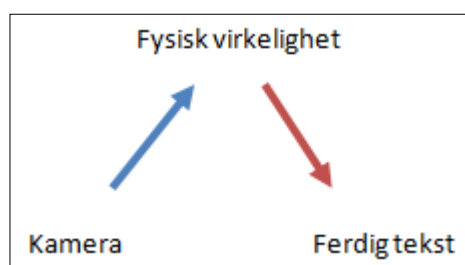


Fig. 2: Pilene representerer de produksjon- og postproduksjonsbundne virkemidlene som uunngåelig er med på å påvirke virkelighetens fremstilling i dokumentarfilm.

<sup>7</sup> Det er Nichols omtale av dokumentarfilmen som en del av «the discourse of sobriety» som her menes med nøkternehet.

Spørsmålet vi dernest kan stille er hvordan disse dels frivillige, dels påtvungne verktøyene for dokumentarfilmen stiller seg i forhold til Werner Herzogs virkelighetsmanipulerende grep.

De tre scenene beskrevet fra *The White Diamond* og *Bells From The Deep* kan etter alle solemerker kategoriseres som *fiksjonselementer* i en ikke-fiksjonsfilm. At i alle fall brorparten av *The White Diamond* oppfyller dokumentarfilmens krav om indeksikalske bilder med en reell forbindelse til vår historiske virkelighet, mens det enkelte ganger forekommer elementer som mangler denne forbindelsen. I *Bells From The Deep* er det vanskeligere å identifisere og skille klart fra hverandre hva som er mer eller mindre klassisk observasjon og hva som er formet og behandlet fra Herzogs side, men om hele filmen er vanskelig å plassere begrepsmessig er like fullt scenen med pilegrimene på isen et fiksjonselement i den større filmkonteksten. Disse fiksjonselementene, hvis opphav er Herzog selv, kan likevel sies å være tematisk motivert ut i fra resten av filmens materiale. Med en forståelse av fiksjonselementene som «forsterkere» av faktorer fra resten av filmen kan det være fristende å rettferdiggjøre deres tilstedeværelse i dokumentarfilmen. For ser man på f.eks. ulike kameratekniske virkemidler, narrative strukturer, karakterbygging eller musikk er det nettopp dette disse virkemidlene kan brukes til; å forsterke og understøtte, styrke og fremheve filmens temaer og argumenter. Selv om ingen bestrider deres hindring av en objektiv fremstilling av virkeligheten er disse like fullt godtatte grep en dokumentarfilmregissør har i sitt arsenal av retoriske henvendelsesteknikker.

Like fullt er Herzogs fiksjonselementer av en annen natur enn kameratekniske virkemidler og virkemidler formet i redigeringsrommet som brukes for å fremme en idé eller et synspunkt, Herzogs fiksjonselementer er *usynlige*. Å bruke kamera aktivt fortellerteknisk, det være seg gjennom plassering i forhold til det som filmes eller hva slags objektiver og linser som brukes, kan identifiseres ut i fra teksten selv. Det samme kan f.eks. musikk som et retorisk grep, men for å identifisere Herzogs fiksjonselementer må man gå utenfor dokumentarfilmteksten, man må inneha ekstra kunnskap det er umulig å få fra filmen selv.

På bakgrunn av alle virkemidler en dokumentarfilmregissør delvis kan og må bruke hva gjelder kamerateknikk, stil, struktur og argumentasjonsstrategi kan det være fristende å

hevde at all dokumentarfilm til en viss grad er den enkelte regissørens versjon av virkeligheten. Likevel faller altså Herzogs virkelighetsmanipulerende fiksjonselementer utenfor kategorien av disse generelt godtatte dokumentarfilmvirkemidlene fordi de er umulig å identifisere i filmteksten, for å identifisere Herzogs fiksjonselementer må informasjon om selve dokumentarfilmproduksjonen innhentes. Vi står følgelig ovenfor nok en kollisjon mellom forventningene dokumentarfilmgenrens konvensjoner igangsetter hos publikum og hva som faktisk møter publikum i Herzogs dokumentarfilmer.

#### **5.4 Objektivitetskravet og indeksering**

I forlengelsen av alle måtene virkeligheten blir formet på gjennom selve produksjonsprosessen er man lite tjent med å kreve av dokumentarfilmen en fullkommen objektiv versjon av virkeligheten. Objektivitet kan være et ullent begrep i seg selv og den optimale varianten av objektivitet er en utopi og en umulighet så lenge man snakker om menneskelig kommunikasjon. Begrepets innhold fordrer nærmest et guddommelig aspekt om man tar objektiviteten til sitt ytterpunkt. Sann objektivitet er dermed forkastet som en mulighet og ambisjon, men likevel snakker man fortsatt om dokumentarfilm. At en film aldri kan være objektiv betyr likevel ikke at dokumentarfilm som en klassifisering er uten verdi.

Etter man slo fra seg sann objektivitet som en mulighet har objektivitetsbegrepet tilpasset seg dokumentarfilmgenren og Noël Carrol peker, som vi så i kapittel tre, på objektivitet som noe man må kreve av dokumentarfilmen basert på dens bevis- og argumentasjonsførsel på bakgrunn av filmens tema. Vi kan derfor spørre oss om Herzogs filmer, til tross for deres nå avslørte fiksjonselementer, kan passe inn i dette tilpassede objektivitetskravet.

Carrols beskrivelse av dokumentarfilm er de filmene som av sine produsenter, forfattere, regissører, distributører og fremvisere maner sitt publikum til å vurdere filmen ut ifra objektive standarder for bevisførsel og argumentasjon. Med andre ord spiller selve presentasjonen av dokumentarfilmen en rolle for dens mottakelse, men det er filmens eventuelle opprettholdelse av de objektive standardene for bevisførsel og argumentasjon Carrol beskriver, som er avgjørende om en dokumentarfilm kan kalles objektiv eller ikke. Disse bevis- og argumentasjonsstandardene etableres av filmens tema. Handler en film f.eks. om 9. april 1945, er det de etablerte kutymene for å argumentere og føre bevis fra

historiefaget som er gjeldene. Likeledes ville journalistfaget satt presedens for hvordan en film ble produsert og la frem sitt innhold om temaet var en kritisk avsløring av maktstrukturer i den norske matindustrien.

Her kan vi riktignok allerede ane en begrensning av Carrols dokumentarfilmdefinisjon, for finnes det ikke dokumentarfilmer med et tema uten en etablert form for bevisførsel og argumentasjon?

Filmer som *Berlin: Symphony of a Great City* og portrettfilmer synes ikke å ha en like klart definert forhåndseksisterende struktur man kan sette som en objektivitetsstandard. Temaene i Herzogs filmer er heller ikke av en type som fordrer en klart definert standard for undersøkning, argumentasjon og bevisførsel. Det er dokumentarfilmene med et enkelt avklart fagspesifikt tema som passer best til Carrols tanker om dokumentarfilm og objektivitet. Jo lenger unna de faglig tunge filmene man kommer, jo vanskeligere er det å finne en henvendelsesstandard man kan bruke som objektivitetsmal. Følgelig har man lite å sette *Bells From The Deep* og *The White Diamond* opp mot for å vurdere deres objektivitet; det er vanskelig å finne et objektivitetsgrunnlag for en portrettfilm som *The White Diamond* og den ekstremt tematisk brede kollasjen som er *Bells From The Deep*.

Carrols *indexing*-begrep er derimot et bedre utgangspunkt for å kommentere Herzogs virkelighetsmanipulerende fiksjonselementer. Innholdet Carrol legger i begrepet er nettopp de nevnte bevis- og argumentasjonsstandardene en dokumentarfilm må benytte seg av for å innlemmes i dokumentargenren, men på bakgrunn av dokumentarfilmens genreklassifisering fra avsenderne. Og dette premisset er interessant i forhold til Herzogs filmer. For selv om Herzog selv gjentatte ganger sier han selv ikke er spesielt interessert i skillet mellom dokumentarfilm og spillefilm setter like fullt Herzogs distribusjonsapparat et skille og klassifiserer flere av hans filmer som dokumentarfilmer. Og dette er problematisk i forhold nettopp forventningene publikum har, *indekseringen* filmene blir gitt anmoder publikum om visse forventninger. Man kan naturligvis være kjent med Herzogs produksjonsteknikk før man løser billett, men denne informasjonen krever en godt over gjennomsnittlig interesse for hans filmer; hverken gjennom forventningene til filmenes genrebeskrivelse eller gjennom filmene selv er det spor å finne av at Herzog iscenesetter, konstruerer og regisserer hele scener som om han lagde fiksjonsfilm. Forventningene selve dokumentarfilmgenren gir vil naturligvis variere, men i Nichols ånd

forventer publikum indeksikale bilder med en ubrutt forbindelse til vår felles historiske verden og at disse har gjennomgått liten eller ingen manipulasjon, og Carrol mener publikum forventer av dokumentarfilmen en tematisk gitt faglig argumentasjonsrekke.

Nyansene av publikums forventinger vil antakelig variere, men forventningene både Nichols og Carrol beskriver dokumentarfilmgenren gir avviker tydelig med måten Herzog lager dokumentarfilm på.

### **5.5 En alternativ klassifisering?**

Det er i hovedsak eldre tekster om dokumentarfilm og hva begrepet innebærer som får mest spalteplass i denne teksten. Det fullstendig motsatte kunne blitt gjort og kun brukt nyere tekster som utgangspunkt for å se på hva Herzogs grep i sin dokumentarfilmproduksjon medfører, men når ønsket om å etablere et begrepsgrunnlag bestående av de mest vesentlige høydepunktene i dokumentarfilmteoriens historie, er dette vanskelig. Imidlertid er det ikke til å stikke under en stol at faget er i stadig utvikling og interessante perspektiver som utfordrer eldre tankemønstre stadig dukker opp. Og ved årtusenskiftet finner man kanskje det mest vedvarende eksemplet på en slik tekst, den forholdsvis banebrytende teksten Stella Bruzzi kalte *New Documentary: A Critical Introduction* (2000). Her tar Bruzzi et oppgjør med gamle tanker omkring dokumentarfilmegenren og forventningene man har til den, og i forbindelse med hva dokumentarfilmgenren nå kan bli oppfattet som munner det hele ut i det som i kapittel tre ble omtalt som den *performative* dokumentaren.

Vi er her over i en teoretisk gate som utvilsomt nærmer seg Herzog, hva gjelder diskusjoner om virkelighetens reproduksjon og dens konstruksjon i et planlagt samspill mellom regissøren og filmens subjekter. Skaperne av performative dokumentarfilmer er fullstendig klar over alle begrensingene som ligger i teknologien og selve dokumentarfilmgenren når det kommer til spørsmålet om å fange virkeligheten objektivt. Følgelig er ikke de performative dokumentarenes mål å oppnå denne i det hele tatt, snarere vil de performative dokumentarfilmene opphavsmenn- og kvinner nettopp utforske og synliggjøre spenningsfeltet mellom mediert konstruksjon og virkeligheten. Vi er over i spenningsfeltet Herzog befinner seg, men likevel kan man spørre seg om ikke Herzog også her faller mellom to stoler, at tankene Bruzzi skisserer likevel ikke er optimale for å forstå Herzogs dokumentarfilmproduksjon.



For som vi så i kapittel tre er ærlighet og åpenhet omkring den performative dokumentarens konstruksjon og tilblivelse fundamentalt, og da er man med en gang på siden av Herzogs dokumentarfilmer. Hverken i *The White Diamond* eller *Bells From The Deep* er det ut i fra filmen selv mulig å identifisere fiksjonselementene som dukker opp. Regissøren Nichols Barker som Bruzzi peker på som sentral innen den performative dokumentaren deler, blant annet i *Unmade Beds* (1997), en felles metode med Herzog for å fremme sitt budskap; dokumentarfilmens hovedpersoner fremfører et på forhånd skrevet og planlagt manus. Men der Barker gjør det åpent og eksplisitt og effekten er en kommentar av selve umuligheten å fange virkeligheten perfekt på film, gjør Herzog det skjult hovedsakelig for å forsterke elementer allerede etablert i resten av filmen. Barker og de andre regissørene Bruzzi bruker i sin analyse benytter seg av fiksjonsstrategier for å åpent kommentere dokumentarfilmens genre, mens Herzog motivasjon er å gjennom fabrikasjon og kreativitet belyse en dypere sannhet enn den hverdagslige, overfladiske og faktuelle.

## Kapittel 6 EN VURDERING AV TEORIGRUNNLAGET OG ANALYSEN

Det overordnede fokuset i denne teksten har vært å presentere et teoretisk grunnlag for å anvende på Werner Herzogs fiksjonaliserte sekvenser. På bakgrunnen av dette teorigrunnlaget har målet vært å avsløre Herzogs virkelighetsendrende sekvensers komposisjon, funksjoner og effekter, men også å bedømme i hvilken grad det teoretiske bakteppet var egnet til jobben. Med andre ord om de faglige diskusjonene omkring dokumentarfilm fra andre teoretikere har vært egnet til å belyse Herzogs dokumentarfilmer eller om selve begrepsgrunnlaget i faget bør utvides.

Å fange hele feltet av dokumentarfilmteori i en tekst som denne er riktignok umulig, derfor har fokuset også vært på de aller mest sentrale teoretiske tekstene. Når det nå skal forsøkes å si noe om hvor godt faget er utrustet til å angripe Herzogs produksjonsmåte må derfor forbehold åpenbart tas. Det finnes mange tekster med et dokumentarfilmteoretisk tilsnitt som her er utelatt og dermed utelates også muligheten for en strengt konkluderende avslutning om fagets kompetanse hva gjelder å angripe Herzogs dokumentarfilmer. Når det er sagt er det likevel mulig å komme med noen observasjoner.

Begrepsgrunnlaget beskrevet i kapittel tre har blitt presentert ut ifra forståelser av hva dokumentarfilm er og hvordan denne forholder seg til virkeligheten. Enkelte er svært normative i sine tanker om dokumentarfilm, som Grierson, Comolli og Arnheim, mens Nichols, Carroll og Bruzzis prosjekter er mer begrunnet ut ifra en analytisk tilnærming til spesifikke filmer. Man har dermed et godt begrepsgrunnlag for å beskrive og plukke fra hverandre scener og sekvenser i dokumentarfilmer, men det er f.eks. vanskeligere å finne et grunnlag for å beskrive de større konsekvensene av de beskrevne måtene Herzog fletter inn fiksjonselementer i sine dokumentarfilmer.

En konsekvens forsøkt beskrevet er hvordan Herzogs fiksjonselementer forholder seg til publikums forventninger. Carrol beskriver forventningene publikum har til dokumentarfilm som tilnærmet like de man har en faglig tung eller akademisk skriftlig tekst, at man på bakgrunn av tema forventer en viss retorikk og argumentasjonsmåte. Med dette som grunnlag kan man si at det foreligger en åpenbar kollisjon mellom publikums forventninger til dokumentarfilmgenren og Herzogs dokumentarfilmer. Likevel er det

verd å spørre seg om publikums forventninger til dokumentarfilmen er så rigide. Nichols beskriver dokumentaren også delvis ut ifra forventningene vi har til den, publikum forventer at dokumentarfilmens bilder og lyd bærer en indeksikal forbindelse til den historiske verden og at disse har gjennomgått lite eller ingen modifisering, det vi ser hadde stort sett foregått på samme måte også om kamera ikke var tilstede. Også her har vi en klar kontrast til beskrivelsen av publikums forventninger til genren og Herzogs filmer.

Å avgjøre uomtvistelig hva publikum forventer av dokumentarfilmgenren krever empirisk datainnsamling og det blir dermed vanskelig å bedømme de to utsagnene om hva publikum forventer av genren. Det er for eksempel ikke usannsynlig å anta at nyansene av hva man forventer av en dokumentarfilm varierer etter hvor mye dokumentarfilm man ser og hvor interessert man er. Med andre ord at en som ser over gjennomsnittet mye dokumentarfilm har en større forståelse av genrens mangler hva gjelder den optimale virkelighetsgjenskapningen, mens en som ikke er spesielt interessert i genren har et mer overfladisk bilde på dokumentarfilmen, kanskje mer i gaten av det Nichols skisserer. Den endelige dommen om hvorvidt Herzog gir sitt dokumentarfilmpublikum bilder som kolliderer med deres forventninger av genren, og dermed bidrar til et feilaktig bilde av virkeligheten, må utsettes til et klart bilde av publikums forventninger til genren foreligger. Men på bakgrunn av beskrivelsen flere teoretikere gir publikums forventninger er det en åpenbar kollisjon mellom forventningene man har til dokumentarfilmens virkelighetsgjenskapning og det som faktisk foreligger i Herzogs dokumentarfilmer.

Når det kommer til begreper om den optimale virkelighetsgjenskapningen er vi over i en annen interessant gate av dokumentarfilmteorien. Pendelen har svingt voldsomt omkring synspunkter på dokumentarfilmens mål og mulighet til å oppnå den ultimate versjonen av virkeligheten; fra en forståelse av film som ikke i stand til annet enn å mekanisk gjengi virkeligheten til eksempler på dokumentarfilmens mulighet til å kommentere umuligheten av hele idéen om å gjengi virkeligheten uhildet. I hvilken grad virkeligheten blir reproduisert eller formet kreativt har vært et gjennomgående spørsmål i hele dokumentarfilmteorihistorien og det er derfor frustrerende å finne begrepene omkring dette spørsmålet så uklare. I denne teksten har jeg delt virkemidlene man beskriver som utslagsgivende for formingen av virkeligheten i produksjonsbundne og post-

produksjonsbundne, for å lettere identifisere disse for en eventuell analyse<sup>8</sup>. Men i tekstene som utgjør det teoretiske grunnlaget i kapittel tre finnes det likevel ingen diskusjoner om hvilke grader av manipulering de ulike virkemidlene fører med seg; hvorvidt karakterbygging og narrative spenningskurver for eksempel fører til en grovere fremstilling av virkeligheten enn poetisk språk og distinkt musikkbruk.

Resultatet av denne diffuse beskrivelsen av tekniske og kunstneriske virkemidler som påvirker virkelighetens representasjon er at man stort sett har sagt seg fornøyd med å erklære filmens mulighet til å gjenskape virkeligheten uhildet for død. Og når man ikke har noen tydelig og detaljert beskrivelse av de ulike måtene som fører til filmens manglende evne til å gjengi virkeligheten, blir det fristende å sette Herzogs virkelighetsendrende grep i samme bås. Vi trenger derfor en klarere redegjørelse for hvordan virkeligheten blir gjenskapt og representert gjennom filmens ulike virkemidler og ikke minst i hvor stor grad de ulike verktøyene varierer fra hverandre. Kun med dette på plass, kombinert med en utvidet forståelse av publikums forventninger til dokumentarfilmgenren, kan en endelig avgjørelse av effekten og konsekvensene til Herzogs fiksjonselementer presentert under kappen av objektiv observasjon nås. Det er utvilsomt at Herzogs fiksjonselementer går over streken i forhold til indeksikalske bilder fra den historiske verden og kravet om lite eller ingen manipulasjon, men hvordan disse stiller seg i forhold til alle de andre godkjente virkelighetsendrende dokumentarfilmvirkemidlene er altså vanskelig å konstatere definitivt, innen vi har en bedre forståelse av deres ulike effekter.

I forlengelsen av dette er også selve virkelighets- og sannhetsbegrepene man benytter i dokumentarfilmteorien forholdsvis enkle og uproblematiskerte. Teoretikere på dokumentarfilmfeltet enes om at dokumentarfilmens domene er den historiske virkeligheten alle er en del av, og nyansene og uenighetene innenfor dette handler om i hvilken grad denne felles historiske virkeligheten blir fanget og representert. Eventuelle selvrefleksive kommenteringer av oppgaven om å fange virkeligheten kan forekomme i dokumentarfilmer, slik Bruzzi eksempelvis beskriver, men skillet som Herzog selv tegner opp er lite problematisert i teorigrunnlaget. Det vil si, forståelsen av den historiske virkeligheten beskrevet gjennom observasjon og faktuelle karakteristikk som stående i

---

<sup>8</sup> Og altså ikke fokusert på de man kan anta å finne i en dokumentarfilms *preproduksjon*, som også utvilsomt vil spille inn på virkelighetens fremstilling i dokumentarfilmen.

motsetning til en dypere, mer kunstnerisk forstått sannhet man kun kan oppnå gjennom kreativitet og fabrikasjon.

Det er kun de eldre tekstene om filmens forhold til virkeligheten som beveger seg over i dette problemområdet. Arnheim og Grierson peker begge på at for å fange et subjekts ultimate vesen på film må man gå utenfor det strengt mekaniske og foreta personlig motiverte valg som filmskaper. Dette er riktignok også forholdsvis vage termer, «subjektets ultimate vesen» som beskrives er vanskelig å virkelig få has på, men det kan kanskje forstås som noe i nærheten av det Herzog omtaler når han snakker om sine «dype, ekstatiske sannheter». Selv om metodene Grierson og Arnheim tegner for å oppnå denne formen for sannhet er ulik Herzogs tilnæringsmetode. Uansett hvordan man tolker akkurat Arnheim og Griersons tekster om muligheten for å fange subjekters ultimate vesen, kan man enes om at virkelighetsforståelsen som utgjør grunnlaget i den senere dokumentarfilmteorien er en på siden av den Herzog legger til grunn i sine dokumentarfilmer. Det er vanskelig å konkludere om Herzogs syn på virkeligheten og hva som er dokumentarfilmens mål står i en reell kontrast til publikums forventninger, men Herzogs virkelighetsforståelse står i utvilsom kontrast til dokumentarfilmteoriens virkelighetsforståelse.

Man må nærmest bruke Platonske begreper om skjønnhet og sannhet for å omfavne Herzogs egen forståelse av dokumentarfilmens domene og mål, ikke den historisk bundne virkeligheten. Eventuelt kan Kants «Ding an sich», som Carrol peker på, belyse regissørens egen visjon om hva slags virkelighet som bør fanges på film. Som vi så kapittel tre er det riktignok i en annen sammenheng Carrol bruker begrepet, han peker på teoretikere som omtaler all film for fiksjon ettersom filmteknologien ikke er i stand til å fange og representere denne ultimate *tingene i seg selv*-virkeligheten Kant beskriver. Selv om Carrol brukte Kants begrep for å illustrere et poeng om «Direct Cinema»-kritikere, kan dette sannhetsskillet Kant og Platon forespeiler være verd å applisere på Herzogs dokumentarfilmer og filmer med en liknende produksjonsideologi. For opprettholder man dette skillet fra filosofien, med Platons numenale verden og Kants «Ding an sich» på en side, og setter den sanselige, observerbare felles virkeligheten som en kontrast på den andre, kan dette utgjøre grunnlaget for en ny dokumentarfilminndeling. Skillet for filmen blir altså «hvilken virkelighet» filmens regissør er opptatt av, den historiske verden eller en opphøyd kunstnerisk sannhet. Fiksjonsfilmen befinner seg antakelig i denne siste

virkelighetssfæren allerede, men det er ikke umulig at også enkelte dokumentarfilmer kan passe inn i en slik ramme. Dokumentarfilmer som i likhet med Herzog benytter seg av bilder med en indeksikal forbindelse til vår felles historiske verden, men som samtidig ved hjelp av usynlige fiksjonselementer heller appellerer til en ekstatisk sannhet enn den strikt verdensbundne.

Ved å etablere et bredere syn på dokumentarfilmens domene hva gjelder forståelsen av sannhet og virkelighet kan man etablere en slik todelt dokumentarfilminndeling. Poenget er at man dermed stadig kunne kalt Herzogs filmer dokumentarfilmer, i likhet med filmer som streber etter objektivitet og et totalt ufarget syn på virkeligheten. Forskjellen kunne vært et genreladet prefix foran «dokumentarfilm», for eksempel «kunstnerisk» eller «ekstatisk». Med en slik prefix ville man altså stadig snakket om dokumentarfilm, men også innlemmet filmer som istedenfor å være opptatt av sannheter fra den historiske virkeligheten vi alle deler, heller appellerer til en sannhet opphøyd fra vår hverdag.

Hvis man ikke vil blande Platonske og Kantianske perspektiver inn i dokumentarfilmen, og heller beholde dokumentarfilmbegrepet som noe utelukkende opptatt av historier fra den historiske virkeligheten (hvor enn stilisert disse kan forekomme), må man kreve en omklassifisering av Herzogs dokumentarfilmer. At filmatiske grep hentet fra fiksjonsfilmen stadig forekommer og at regissøren er mer opptatt av opphøyde sannheter enn faktuelle ikke-manipulerte historier fra vår felles historiske verden, taler til fordel for å klassifisere Herzogs dokumentarfilmer som fiksjonsfilmer. Dette til tross for at disse filmene består av bilder med en indeksikal forbindelse til vår felles historiske verden.

Det skulle nå være åpenbart at Herzogs fiksjonselementer og intensjoner i sine dokumentarfilm-produksjoner er problematiske sett i forhold til etablerte begreper og forventninger til dokumentarfilmgenren. Likevel distribueres filmer som *The White Diamond*, *Bells From The Deep*, *Little Dieter Needs to Fly* og *Gesualdo: Death for Five Voices* som nettopp dokumentarfilmer, til tross for en sterk fiksjonalisering i produksjonsprosessen man må gå utenfor den ferdige filmteksten for å avdekke.

Man kan derfor spørre seg hvilken større funksjon denne klassifiseringen har for mottakelsen av Herzogs filmer. Det er åpenbart at filmens produksjons- og distribusjonsapparat veier filmenes bilder og disses relasjon til vår historiske verden som

tyngre enn fiksjonselementene som strider mot konvensjonene omkring dokumentarfilmproduksjon, i sin klassifisering av Herzogs filmer som dokumentarfilmer. Og i forlengelsen av dette og de beskrevne konfliktene som ligger mellom publikums forventninger til dokumentarfilmgenren og det Herzogs dokumentarer inneholder, er et ubesvart aspekt hva regissøren eventuelt kan tjene på dette misforholdet. Dette er riktignok et forholdsvis ullent terreng å bevege seg i og det er nok lite tjenlig å komme med endelige konklusjoner her. Like fullt er det opplagt at muligheten for å sensasjonalisere sin tematikk og historie ved å utnytte forventninger til en ukomplisert fremstilling av virkeligheten, er til stede. Det er lite belegg i denne teksten for å konkludere hvorvidt Herzog intensjonelt utnytter forventningene dokumentarfilmgenren gir, men i forlengelsen av selve dokumentarfilmbegrepet er det en viktig diskusjon. Forutsatt at forventningene dokumentarfilmgenren innehar er forholdsvis ukompliserte og dreier seg om en virkelighetsframstilling fri for skjult manipulasjon er det ikke til å komme unna at ved å klassifisere filmer som nettopp ikke møter disse forventningene som dokumentarfilm, vil publikum se filmene i et spesielt lys og anta at virkeligheten er langt mer fascinerende og sensasjonell eller skremmende og fortapt enn det som faktisk er tilfellet.

Skal man innlemme filmer med et mye friere syn på virkelighet, fiksjon og sannhet i dokumentarfilmdefinisjonen må man samtidig endre publikums forventninger til genren. Det er ikke holdbart å kalle *The White Diamond* for dokumentarfilm hvis begrepet innebærer at alt som skjedde foran kamera hadde foregått på samme måte også om kamera ikke var tilstede. Eller *Bells From The Deep* for dokumentarfilm om begrepet forstås som at alle referenter i filmens bilde er de samme som i virkeligheten. Enten må genren utvides eller filmene omklassifiseres.

## Kapittel 7 KONKLUSJON

Ved første øyekast kunne man anta at mange av tekstene i teorigrunnlaget er så nyanserte og mangefasetterte at også Herzogs dokumentarfilmer ville kunne innlemmes og beskrives uproblematisk. F.eks. tekstene Stella Bruzzi har skrevet om performative dokumentarfilmer, filmene som utfordrer seeren til å vurdere hele kontrakten mellom avsender og mottaker og måtene virkeligheten blir formet på i denne sendingen/mottakelsen, kan virke å ha et så sammensatt bilde av virkeligheten og dennes representasjon at også Herzogs dokumentarfilmer ville kunne innlemmes i samme kategori. Men uansett hvilke dokumentarfilmteoretiske tilnærminger man forsøker å applisere og belyse Herzogs fiksjonselementer og dokumentarfilmer med, virker begrepene og teoriene aldri helt ideelle og optimale. Når det virker som de fiksjonelle virkemidlene Herzog tar i bruk i sine dokumentarfilmer endelig har blitt stilt til veggs av teoriens etablerte begreper og perspektiver slipper de likevel unna, som de var fisker i et grovmasket garn.

Det overordnede målet i denne oppgaven har hovedsakelig vært å benytte sentrale teoretiske begreper og perspektiver for å kartlegge og kaste lys over Werner Herzogs fiksjonselementer hovedsakelig gjennom to dokumentarfilmer. Men i dette ligger også muligheten til å vurdere selve teorigrunnlaget og kommentere i hvilken grad de etablerte begrepene og perspektivene var i stand til jobben. Med andre ord å kommentere, om enn forsiktig, hvorvidt faget trenger ytterligere utvikling og raffinering. Ved å fokusere på sentrale teorier etablert gjennom medievitenskapens historie har jeg forsøkt å bruke disse som inngangsport til å avdekke og beskrive fiksjonselementene Herzog bruker i sine dokumentarfilmer; deres form, funksjon og effekt. Ettersom det er umulig å presentere hele fagfeltets teorier og begreper har fokuset vært på de jeg finner mest sentrale omkring spørsmålet om hva dokumentarfilm er og hvordan denne forholder seg til virkeligheten. Utgangspunktet til dette har vært at virkelighetens representasjon er det mest umiddelbare spørsmålet som dukker opp når man begynner å avdekke problemstillinger som omfatter Werner Herzogs dokumentarfilmproduksjon.

Rekkefølgen i gjennomgangen av de teoretiske perspektivene kan kanskje virke arbitrær og er vitterlig heller ikke historisk kronologisk; tanken har heller vært at den ene tematisk



avløser den forrige. Ved å begynne med Nichols indeksikalitetsbegrep og oppfattelsen av dokumentarfilmen som noe som streber etter en så lite manipulert virkelighetsrepresentasjon som mulig dannes umiddelbart et sammenlikningsgrunnlag for Herzogs fiksjonselementer; et dokumentarfilmteoretisk grunnlag det lenge har rådet konsensus om blant annet på bakgrunn av Nichols rennommé og innflytelse i faget. Som det kom videre fram i kapittel tre har riktignok ikke en like rigid oppfattelse av dokumentarfilmens vesen og mål alltid vært tilfelle, i dokumentarfilmteoriens begynnelse brukte Grierson kreativitet og ideologi for å oppdra et samfunns medlemmer som avgjørende for dokumentarfilmens mål og oppdrag. Fra et fokus på filmskaperens intensjon og kreative frihet for å forstå dokumentarfilm har senere indeksering og publikums forventninger til dokumentarfilm som genre blitt sentralt. For blant andre Plantinga og Carrol er selve presentasjonen av dokumentarfilm til publikum også viktig for å forstå dokumentarfilmens egenskaper og funksjon. Objektivitetskravet og selve filmteknologiens evne til å representere virkeligheten har vært et gjennomgående tema i hele dokumentarfilmhistorien; fra oppfattelsen av filmteknologi som noe ute av stand til annet enn å gjenskape virkeligheten objektivt og fullkomment, til eksempler på filmtekster som gjennom sin utforming og tematikk kommenterer selve umuligheten av virkelighetens objektive gjengivelse. Gjennom å nyansere disse ytterpunktene ved å fokusere på faktorer fra innspilling til postproduksjon, faktorer man enes om kan påvirke virkelighetens fremstilling på film, men ikke helt hvor mye, og Carrols modifiserte objektivitetsbegrep har ønsket vært å videre danne inngangsporter for analyse av Werner Herzogs fiksjonselementer.

Det overnevnte har utgjort hovedgrunnlaget for å utdype fiksjonselementene i henholdsvis *Bells From The Deep* (1993) og *The White Diamond* (2004). Spørsmål om fiksjonselementenes komposisjon, funksjon og effekt er forsøkt belyst ut ifra dette etablerte teoretiske rammeverket og selv om det kan sies at det bidrar til en dypere forståelse av Herzogs fiksjonselementer, viser teorigrunnlaget også sine svakheter ved aldri å fullstendig omfavne analysesematerialet. Det vises tydelig at en bedre forståelse av de ulike måtene virkeligheten endres på gjennom filmteknologien og de tilgjengelige retoriske virkemidlene regissøren har til disposisjon må etableres før en endelig dom over Herzogs fiksjonselementer kan felles. Det vil si, de tekniske begrensningene iboende filmmediet er mer utbrodert enn de mer kunstneriske og frivillige virkemidlene en dokumentarregissør kan benytte, men likevel må en tydeligere kartlegging av nøyaktig hvordan disse påvirker virkelighetens representasjon fremlegges før en fullstendig

kontekstualisering av Herzogs fiksjonsmessige virkemidler kan foreligge. Disse tekniske og kunstneriske virkemidlene er alle godkjente deler av dokumentarfilmproduksjoner, til tross for deres iboende muligheter til effektiv virkelighetsmanipulering, men det er et klarere bilde av nettopp hvordan dette foregår vi trenger før vi endelig kan avgjøre om Herzogs fiksjonselementer er tilsvarende virkemidler eller ikke. En ting vi riktignok kan si er at Herzogs fiksjonselementer skiller seg fra de etablerte, godkjente virkemidlene, ved at det er umulig å identifisere Herzogs direkte ut ifra filmene de forekommer i. Man må skaffe informasjon utenfra filmene om man skal få øye på Herzogs fiksjonselementer og her ser vi et skille fra de etablerte virkelighetsmanipulerende virkemidlene.

Herzogs fiksjonselementer kan også forstås på en annen måte. De kan fortsatt ses som virkemidler som behandler og gir et skjevt bilde av den historiske virkeligheten alle deler, men de kan også ses på som en metode Herzog tar i bruk for å nå mål andre dokumentarfilmskapere ikke har. Ved å bruke Griersons tekster om dokumentarfilmregissørens intensjon og mål som inngangsport ser vi at Herzogs intensjoner som dokumentarfilmskaper avviker fra det etablerte synet på virkelighet og sannhet teoriene om dokumentarfilm har. I faglige sammenhenger omtaler man konsekvent dokumentarfilmens domene og mål for den historiske virkeligheten; om det så er å strebe etter en så rettskaffen fremstilling av denne som mulig, eller gjennom tydelige virkemidler kommentere måtene som gjør dette umulig. Uansett ytterpunktene er det likevel nettopp den objektive virkeligheten og vår felles historiske verden som ses som dokumentarfilmens arena og ansvarsområde. Som vi har sett gjentatte ganger er dette ikke Herzogs interesseområde. For Herzog er hans forming av virkeligheten på film rasjonalisert ut fra tanken om at en dypere, poetisk og ekstatisk sannhet kan nås enn den historisk bundne virkeligheten. Herzogs filmer blir klassifisert og distribuert som dokumentarfilm til tross for at Herzogs intensjoner er å avdekke en annen virkelighet enn den forbundet med konvensjonelle dokumentarfilmer. Dette utgjør, i likhet med selve virkemidlene Herzog tar i bruk, et argument for å enten omklassifisere Herzogs filmer eller utvide hele dokumentarfilmbegrepet. Man kunne eksempelvis med et genreladet prefix foran *dokumentarfilm* klargjort for seeren hvilket interesseområde regissøren av dokumentarfilmen er opptatt av, om det er en så objektiv som mulig fremstilling av vår historiske verden eller en mer poetisk, dypere og kunstnerisk sannhet regissøren ønsker å oppnå gjennom tidvis fabrikasjon og manipulering av den historiske virkeligheten.

En nyansering av genrebegrepet som åpner for en bredere oppfattelse av sannhet og virkelighet kunne ikke bare rettferdiggjort Herzogs filmer som en del av genren, men ideoende ligger også muligheten for en potensiell nyansering av publikums egen oppfattelse av dokumentarfilmens forhold til vår historiske verden og dennes fremstilling. I teorigrunnet så vi at oppfattelsen av publikums forventninger til genren har vært forholdsvis rigide. De har hovedsakelig (kanskje med unntak av Griersons tekster) dreid seg om et publikum som forventer en så sann versjon av den historiske virkeligheten som mulig, uten særlig interesse for å resonnerer over henvendelsesmetodene dokumentarfilmens regissører tar i bruk som kan påvirke virkelighetens fremstilling. Bruzzi tegner likevel et bilde av et mer oppmerksomt og aktivt publikum og Carrol peker på dokumentarfilmens suksess som avhengig av publikums bedømmelse og godkjennelse av formene for bevisførsel og argumentasjon diktert av filmens tema. Antakelig kan man anta at publikums forventninger til genren er langt mindre ensrettede, at det reelle bildet av publikums forventninger til dokumentarfilmgenren er mer sammensatt og kompleks, og i å nyansere dokumentarfilmbegrepet fra avsender ligger et potensial for å også nyansere publikums egen oppfattelse av dokumentarfilmens kompliserte forhold til virkeligheten. Ved å klargjøre tydelig gjennom genrebeskrivelsen hva regissørens mål er og at usynlige fiksjonssekvenser og eventuelt andre virkemidler vanskelig å identifisere kan forekomme under kappen av indeksikalske bilder fra vår historiske verden, har publikum et enda tydeligere grunnlag å bedømme hvorvidt filmen lykkes i sine mål. Ikke minst vil også redeligheten omkring fremstillingen av filmens tema og handling økes, om det finnes en mer finmasket klassifisering avsender og distributør kan merke sine filmer med; fra regissørens ønske om en så troverdig fremstilling av virkeligheten som mulig til ønsket om å avdekke dypere, kunstneriske sannheter.

Å bruke etablert kunnskap for å forstå et lite utforsket fenomen og dernest utvikle kunnskapen på hele området er en gjennomgående metode i all vitenskap. Å gjøre om på en metode som har sørget for århundrer med vitenskapelig fremgang er derfor ikke noe jeg har hatt interesse av å prøve på, og det er følgelig denne malen som har vært ledende i mitt prosjekt. Hvorvidt jeg har lykkes med å føre faget videre skal her forbli usagt, dette må avgjøres på bakgrunn av den foreliggende tekstens helhet, men ambisjonen har i alle fall hele tiden vært å skape ny kunnskap omkring Werner Herzogs dokumentarfilmer og,

om mulig, som en konsekvens av dette; også bidra til en stadig nyansering av hvordan vi kan forstå dokumentarfilmens kompliserte forhold til virkeligheten.

Det foreliggende har vært et beskjedent innlegg i et enormt fagfelt, og kan i beste fall ses på som noe fellesskapet av kunnskapsprodusenter omkring dokumentarfilmteori kan utbrodere ytterligere og arbeide videre med.

## KILDE- OG LITTERATURLISTE

### FILMER OMTALT

- Herzog, Werner (1971), *Land of Silence and Darkness (Land des Schweigens und der Dunkelheit)* [DVD] (Tyskland).
- Herzog, Werner (1972), *Aguirre, der Zorn Gottes* [DVD] (Tyskland).
- Herzog, Werner (1982), *Fitzcarraldo* [DVD] (Tyskland).
- Herzog, Werner (1990), *Echoes From a Somber Empire (Echos aus einem düsteren Reich)* [DVD] (Tyskland).
- Herzog, Werner (1992), *Lessions of Darkness (Lektionen in Finsternis)* [DVD] (Tyskland).
- Herzog, Werner (1993), *Bells From The Deep: Faith and Superstition in Russia (Glocken aus der Tiefe - Glaube und Aberglaube in Rußland)* [DVD] (Tyskland).
- Herzog, Werner (1997), *Little Dieter Needs To Fly* [DVD] (USA).
- Herzog, Werner (2004), *The White Diamond* [DVD] (Tyskland).
- Herzog, Werner (2007), *Encounters at the End of the World* [DVD] (USA).

### LITTERATUR

- Arnheim, Rudolf (1957), *Film as Art*, London, England: University of California Press, ltd.
- Barsam, Richard Meran (1992 [1973]), *Nonfiction Film: A Critical History*, Bloomington: Indiana University Press
- Carrol, Noël (1996), *Theorizing the moving image*, USA: Cambridge University Press
- Cronin, Paul (2002), *Herzog On Herzog*, London: Faber and Faber Ltd
- Curthoys, Ann & Lake, Marilyn (red.) (2006), *Connected Worlds: History in Transnational Perspective*, Canberra Australia: ANU E Press
- Nichols, Bill (1992), *Representing Reality*, Bloomington USA: Indiana University Press

- Nichols, Bill (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington USA: Indiana University Press
- Paganelli, Grazia (2010), *Ecstasy and Truth*, München, Tyskland: Goethe Institut
- Plantinga, Carl R. (1997), *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge Storbritannia: Cambridge University Press
- Prager, Brad (2007) *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, London: Wallflower Press
- Prager, Brad (red.) (2012), *A Companion to Werner Herzog*, USA: Wiley-Blackwell
- Renov, Michael (1993), *Theorizing documentary*, New York: Routledge
- Sterritt, David (2005), «Werner Herzog The Ecstasy of Truth» *MovieMaker Magazine Issue #59* [Online], Tilgjengelig: <http://www.moviemaker.com/magazine/issues/59/herzog.html> [2012, 28. sept]
- Sørensen, Bjørn (2001), *Å fange virkeligheten: Dokumentarfilmens århundre*, Oslo: Universitetsforlaget
- Williams, Christopher (red.) (1980), *Realism and the cinema: a reader*, London: Routledge and Kegan Paul

#### KUN TILGJENGELIG PÅ NETT

- Ames, Eric (2009), «Herzog, Landscape, and Documentary» *Project Muse Cinema Journal* 48, Number 2 [Online], Tilgjengelig: [http://muse.jhu.edu/journals/cinema\\_journal/v048/48.2.ames.html](http://muse.jhu.edu/journals/cinema_journal/v048/48.2.ames.html)
- BBC Storyville (2005, 13. sept), «Graham Dorrington Interview» [Online], Tilgjengelig: <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/storyville/graham-dorrington.shtml>[2011, 1. des]
- Ebert, Roger (2005, 2. sept.), «The White Diamond» [Online], Tilgjengelig: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050901/REVIEWS/50824002> [2012, 7. juni]

- Ebert, Roger (2007, 17. nov.), «A letter to Werner Herzog: In praise of rapturous truth» [Online], Tilgjengelig:  
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20071117/PEOPLE/71117002> [2012, 7. juni]
  
- Frosty (2007, 29. juni), «Werner Herzog Interview – RESCUE DAWN» [Online], Tilgjengelig: <http://collider.com/entertainment/article.asp/aid/4753/cid/13/tcid/1> [2012, 7. juni]
  
- Herzog, Werner (1999), «Minnesota Declaration» [Online], Tilgjengelig:  
<http://www.wernerherzog.com/117.html#c268> [2012, 28. sept]
  
- Mariinsky Theatre (2012), «The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya» [Online], Tilgjengelig:  
[http://www.mariinsky.ru/en/playbill/playbill/2013/5/21/2\\_1800/](http://www.mariinsky.ru/en/playbill/playbill/2013/5/21/2_1800/) [2012, 7. juni]
  
- Tollefsen, Trygve (2008), «Kategorisering av dokumentarfilm - typologi hos Bill Nichols og Carl Plantinga», BORA – HiB [Online], Tilgjengelig:  
[https://bora.hib.no/bitstream/10049/199/1/essay\\_TT.pdf](https://bora.hib.no/bitstream/10049/199/1/essay_TT.pdf) [2012, 30. aug]
  
- Sheenans, Paul (2008), «Against the Image: Herzog and the Troubling Politics of the Screen Animal» Project Muse SubStance Issue 117 Volume 37, Number 3 [Online], Tilgjengelig:  
<http://muse.jhu.edu/journals/substance/v037/37.3.sheehan.html> [2012, 28. aug]