



HÖGSKOLAN
DALARNA

Examensarbete

Grundnivå

Striden om verkligheten -

Dokumentärfilmars syn på sanning

The battle of reality – Documentary filmmakers' view on truth

Författare: Madeleine Börjesson

Institution: Kultur och samhälle

Handledare: Henrik Stub

Examinator: Cecilia Strandroth

Ämne/huvudområde: Bildproduktion

Kurskod: GBQ2U9

Högskolepoäng: 15 hp

Examinationsdatum: 26.03.23

Vid Högskolan Dalarna finns möjlighet att publicera examensarbetet i fulltext i DiVA. Publiceringen sker Open Access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Därmed ökar spridningen och synligheten av examensarbetet.

Open Access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten Open Access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (öppet tillgänglig på nätet, Open Access):

Ja

Nej

Abstract:

På senare år har dokumentärfilmsgenren hamnat i skottlinjen för en kritik som riktar sig mot sanningsrelativism och falska nyheter. Den här uppsatsen undersöker hur svenska dokumentärfilmare förhåller sig till de krav på äkthet och transparens som förväntas av dem, och i vilken mån dessa krav avspeglar sig i filmarnas arbete. Intervjuer med fyra svenska dokumentärfilmare ligger till grund för uppsatsen och frågorna som ställts står i direkt koppling till den debatt som florerat de senaste åren kring huruvida dokumentära berättelser i likhet med journalistik och nyheter riskerar att bli sanningsrelativa.

Forskning visar på ett samband mellan dagens medieklimat och urvattnandet av sanningsbegreppet genom framväxten av exempelvis trolldor och "fake news", vilket delvis också förändrat samtalet om sant och falskt på den dokumentära arenan.

Resultatet av undersökningen visar att filmarna tagit intryck av den förändrade diskurs som på senare år växt fram kring dokumentärfilmens autenticitetskrav, men att detta inte förändrat deras sätt att närma sig sitt material och hur de ser på sin yrkesroll.

Däremot finns en stor medvetenhet kring vikten av en öppen dialog, transparens kring den kreativa processen och värdet i en informerad publik.

Nyckelord: Dokumentärfilm, objektivitet, autenticitet, "fake news", transparens, äkthet, sanning.

Innehållsförteckning

1. Introduktion	1
2. Syfte och frågeställning.....	3
3. Teori	3
3.1 Vad är dokumentärfilm?	3
3.2 Dokumentärfilmens premisser i den digitala samtiden.....	6
3.3 Pålitliga fakta	8
4. Tidigare forskning	9
4.1 Förväntningar på den dokumentära genren.....	9
4.2 Ett utmanande av Griersons sanningsanspråk.....	10
4.3 Den filosofiska aspekten	11
4.4 Ett åskådliggörande av produktionsprocessen	12
4.5 Det digitala mediet: utmanar eller berikar	12
5. Metod.....	15
5.1 Metodmotivering.....	15
5.2 Urval.....	15
5.3 Tillvägagångssätt	16
5.4 Metoddiskussion	17
5.5 Etik	18
6. Analys och resultat	18
6.1 Vad är sanning? / Det påtvingade äkthetskravet	19
6.2 Den dokumentära definitionen	20
6.3 Fake News - utveckling av teknologi och dess påverkan på traditionell dokumentärfilm	23
7. Slutsats	26
Referenslista	31

1. Introduktion

Under våren 2022 pågick en debatt i svenska nyhetsmedier om dokumentärfilmgenrens förhållande till verkligheten. I centrum för debatten stod Hogir Hiroris dokumentärfilm *Sabaya* (2021), som av tidningen *Kvartal* beskylls för att innehålla fabricerade scener, och frågor som ställts om och om igen under dokumentärfilmshistoriens gång hamnade åter på tapeten. Hur mycket får man egentligen manipulera? Var går gränsen för vad som får räknas som en dokumentär? Kritiken avfärdades av filmskaparen själv som menade att dokumentärfilm inte är en neutral berättarform utan att det är en genre som ”uppmuntrar oberoende filmare att skildra sin bild av världen”.¹

Den här sortens debatt om filmens förhållande till verkligheten är lika gammal som filmmediet självt.² På 2000-talet har dock motsättningarna i synen på det dokumentära ökat markant.³ Framväxten av digital medieteknologi har lett till att i princip vem som helst kan producera och lägga upp rörligt bildmaterial, vilket bidragit till att luckra upp gränserna mellan det sanna respektive det gestaltade. I spåren av detta har vi fått en diskussion om ”fake news”, det vill säga nyheter vars sanningshalt är tvivelaktig på grund av politisk eller egennyttig agenda.⁴ För dokumentärfilmerna har den här större mediedebatten om sant/falskt inneburit en ny sorts inbrytning på deras yrkesområde, menar exempelvis filmaren och professorn Erik Gandini. Enligt Gandini måste Public Service “stå upp för vad svensk dokumentärfilm är och alltid har varit, en konstform”. Sanningskravet har påtvingat dokumentärfilmen ett sanningsuppdrag som hotar filmarnas professionella autonomi, menar han.⁵ En förkämpe för den rigida syn Gandini varnar för är filmprofessorn Dirk Eitzen.

¹ Isabella Rådegård, ”Regissören om kritiken mot ’Sabaya’: Allt i filmen har hänt på riktigt”, *Svt Nyheter* (SVT) 30/7 2022. <https://www.svt.se/kultur/regissoren-om-kritiken-mot-sabaya-allt-i-filmen-har-hant-pa-riktigt>, [hämtad 2023-01-22].

² Louise Lagerström, ”Pionjärerna”, *Svenska Filminstitutet* (SFI), s. 6.

³ Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, 2. uppl (USA: Bloomsbury Publishing, 2012), s. 389.

⁴ Åsa Wikforss, ”Vad är egentligen fake news? Ett missbrukat begrepp och en oroande verklighet” i *Fejk, filter och faktaresistens – Hotar sociala medier demokratin?*, red. Lars Truedson (Stockholm: Institutet för mediastudier, 2018), s. 16.

⁵ Erik Gandini, ”Svt måste stå upp för att dokumentärfilm är en konstform”, *Dagens Nyheter* (DN) 7 juni 2022, <https://www.dn.se/kultur/erik-gandini-svt-maste-sta-upp-for-att-dokumentarfilmen-ar-en-konstform/>, [hämtad 2023-01-22].

Eitzen framhåller att dokumentärfilm inte bara har ett ansvar att vara transparent med sina förutsättningar, utan också en skyldighet att "respektera verkligheten". I den här tolkningen finns det ingen diskussion om vad som är verklighet och hur den gestaltas, utan den skrivs fram som ett absolut och icke-förhandlingsbart faktum.

[...] the most important purpose of documentary- the modern documentary, anyway - is the acquisition or creation of knowledge. Documentary is fundamentally about knowing things, including how we know them. Given that purpose, the first obligation of documentary filmmakers is not to make entertaining movies but to respect reality.⁶

I den här uppsatsen undersöker jag hur några svenska dokumentärfilmare ser på äkthetskravet och hur de navigerar i en tid som präglas av ett alltmer urvattnat sanningsbegrepp.

⁶ Dirk Eitzen, "The Duties of Documentary in a Post-Truth Society", i *Cognitive Theory and Documentary Film*, red. Catalin Brylla och Mette Kramer (Cham: Springer International Publishing AG, 2018), s. 99.

2. Syfte och frågeställning

Syftet med uppsatsen är att belysa hur svenska dokumentärfilmare förhåller sig till (eventuella) förväntningar på sanning och äkthet, och i vilken mån dessa slags förväntningar avspeglar sig i filmarnas arbete. En förhoppning är att dessa frågor kan säga något större om de kreativa villkoren för produktionen av dokumentärfilm i dagens Sverige. För att undersöka frågorna har jag intervjuat fyra dokumentärfilmare som i sin yrkesutövning berört och belyst denna problematik på olika sätt.

Forskningsfrågor:

- Hur förhåller sig svenska dokumentärfilmare till förväntningar på en sanningsenlig dokumentärfilm, och i vilken mån har de senaste årens debatt om dokumentärfilmens autenticitet förändrat detta förhållningssätt?
- På vilket vis avspeglar sig dessa förväntningar i filmarnas arbete?
- Vad säger filmarnas reflektioner i dessa frågor om de kreativa villkoren för den svenska dokumentärfilmen?

3. Teori

Följande kapitel redogör för valda teorier som kontextualiserar de frågor som den här uppsatsen berör: bland annat den dokumentära definitionen, sanning och ”fake news”. Teorierna kommer senare att användas för att sätta intervjupersonernas svar i ett sammanhang och besvara uppsatsens frågeställning.

3.1 Vad är dokumentärfilm?

Ända sedan världshistoriens första filmvisning i Paris 1895, av bröderna Lumières *Arbetarna lämnar fabriken* har det pågått en dialektik mellan det äkta och det iscensatta, menar McLane.⁷ Åren som följde *Arbetarna lämnar fabriken* utforskades den rörliga bildens potential och ett flertal så kallade ”verklighetsfilmer” blev till. Kirurgiska ingrepp och neurologiska studier spelades in med syftet att sprida kunskap, men på grund av kamerans begränsningar kunde inspelningarna endast bli någon minut långa. På 1900-talets början blev reseskildringar populära, även kallade ”scenics”, och år 1922

⁷ McLane 2012, s. 302.

kom Robert J. Flahertys *Nanook of the North* ut. Filmen, som kommit att benämnas som världens första dokumentärfilm, skildrar en inuitfamilj som lever på Nordpolen. Den möttes av stor entusiasm men även av kritik eftersom dokumentärens sanningshalt ifrågasattes. Kritiker argumenterade att filmen inte kan räknas som en dokumentär eftersom flera scener är konstruerade. Flaherty regisserade inuiterna, som därtill inte var en riktig familj utan en konstellation för filmens syfte. Redan här uppstod den diskussion och det dilemma som kommit att bli ständigt återkommande för dokumentärfilmare. Flaherty bemötte kritiken med att säga ”one often has to distort a thing to catch its true spirit”.⁸

Det var dock först år 1926 termen “documentary” etablerades, av den skotska filmskaparen John Grierson när han recenserade Flahertys film *Moana*. Sex år senare, år 1932, skriver han dock i *Edinburgh Journal Cinema Quarterly* att benämningen dokumentär är en klumpig term eftersom det härstammar från fransmännen som använde begreppet för att beskriva reseskildringar som exotifierade andra kulturer och folkslag i början av 1900-talet. Grierson skiljer *dokumentation* från *dokumentär*, vilka båda visserligen innefattar observation och registrerande av verkligheten, men med skillnaden att framställandet av en dokumentär involverar en kreativ process i form av filmskaparens intention, urval och organisation av material. Griersons definition av genren är således ”a creative treatment of actuality”, även om han medger att dokumentärfilmens natur ändras med tiden och att teorin måste granskas gång på gång.⁹

Enligt Hogir Hirori ger dokumentärfilmsgenren oberoende filmare möjligheten att “skildra sin bild av världen”.¹⁰ Ändå tycks det - än idag - finnas förväntningar, från allmänheten, på att dokumentärfilm ska visa en objektiv bild av verkligheten och att “kameran aldrig ljuger”. Enligt Bo G. Jansson, professor emeritus i litteraturvetenskap, kan dock den icke-fiktiva berättelsen omöjligt fastställa sin egen sanningshalt eftersom vad som är sant och osant avgörs av empiriska fakta samt av olika typer av dokument

⁸ Hugh Gray, “Robert Flaherty and the naturalistic documentary”, *Hollywood Quarterly* 5:1 (1950), s. 47.

⁹ Scott MacKenzie, ”From ‘First Principles of Documentary’ (UK, 1932)”. *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology* (Berkeley: University of California Press, 2014), s. 453.

¹⁰ Rådegård SVT 30/7 2022.

som existerar bortom och oberoende av den icke-fiktiva berättelsen.¹¹ Om detta resonemang appliceras på dokumentärfilmsgenren så kan man konstatera att även om en dokumentärfilm kan bygga på empiriska fakta, till exempel en historisk händelse, så är filmskaparen involverad i en kreativ process där valet av vinkel och objektivt material (och även utlämnandet av material) oundvikligen skapar en subjektiv tolkning av verkligheten. Dokumentärfilmsgenrens sanningsanspråk leder därmed till större frågor om ”sant och falskt” och även ifrågasättandet av vilka filmer som faktiskt har rätt att benämnas sig med epitetet dokumentär, som genom sin koppling till dokumentation tycks förknippas med ett anspråk på ”sanning”.

Filmkritikern och teoretikern Bill Nichols menar att vad som kan räknas som en dokumentär är en av de mest omdiskuterade frågorna bland filmskapare, institutioner och publik. Han framhåller att vad som styr genrens gränser beror på vilka stilar som är aktuella och mest populära i stunden, de begränsningar och förutsättningar som institutioner bidrar med, teknologiska innovationer, den kreativa inspirationen och publikens förväntningar. Han lyfter det oerhörda med den flytande definitionen och menar att det är tecken på att det är en levande och viktig genre som är under ständig utveckling.¹²

Dokumentärer är, enligt Nichols, inte dokument, även om de kan använda sig av dokument, utan tolkar fakta på ett, vanligtvis, engagerande och uttryckande vis. Han menar att journalistiken delar dokumentärens ambition att förmedla den historiska verkligheten men att journalistiken är mer bunden till kravet på äkthet och på så vis saknar ett personligt uttryck.¹³ För att tydliggöra skillnaderna, och även likheterna, som dokumentärfilmsgenren delar med andra genrer och områden har Nichols identifierat två huvudsakliga sätt att kategorisera dokumentärer, han använder sig av begreppen ”models” och ”modes”. ”Preexisting Nonfiction Models” är dokumentärer som använder redan existerande koncept som exempelvis biografier, etnografier, rapporter

¹¹ Bo G. Jansson, *Världen i berättelse – Narratologi och berättarkonst i mediaåldern* (Falun: Högskolan Dalarna, 2002), s. 56.

¹² Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Indiana University Press, 2017), s. 104.

¹³ Nichols 2017, s. 105.

och bloggar. ”Distinct Cinematic Modes” är dokumentärer som använder bild och ljud på ett utstuderad filmiskt vis. Nichols lyfter sex ”modes”:

Poetisk: Dokumentären behöver inte vara historiskt grundad och är ofta uttrycksfull. Bilderna följer inte nödvändigtvis ett kronologiskt mönster utan strävar efter en estetisk effekt.

Observerande: Iakttagande i nutid och avstår helst från berättarröst. Det finns dock en stark kontinuerlig känsla och tittaren ges chansen att själv bilda sig en uppfattning.

Deltagande: Filmskaparen tar utrymme och kontroll över en åsikt eller en situation för att driva fram en känsla eller ett skeende. Kan manipulera ett medverkande subjekt till att säga eller göra något.

Reflexiv: Publiken och filmskaparens relation är central och idén är att få publiken att ifrågasätta sina upplevelser och deras uppfattning om vad som är sant och inte.

Förklarande: Syftet är att informera och övertyga tittaren genom att presentera en gedigen faktagrund och på så vis få publiken att hålla med om ett visst synsätt.

Performativ: Bygger på filmskaparens relation till subjektet. Den personliga upplevelsen dem emellan är språngbrädan in i ett vidare undersökande av subjektets upplevda sanning angående allt från historia till folkslag och politik.

I dagens dokumentärfilmsdebatt verkar definitionen av *vad* som räknas som dokumentärfilm dock inte väga lika tungt som vikten av sanningshalten och kravet på transparens. Som Nichols skriver:

When we believe in something without conclusive proof in the validity of our belief, this becomes an act of faith, or fetishism. Documentary film often invites us to take on faith that “what you see is what there was.”¹⁴

3.2 Dokumentärfilmens premisser i den digitala samtiden

McLane menar att ekonomi, teknik och artistiskt experimenterande har fört dokumentärfilmen åt en ny riktning, och att filmskapare öppet och medvetet utmanar genren.¹⁵ McLane räknar bland annat upp animerade dokumentärer,

¹⁴ Nichols 2017, s. 91.

¹⁵ McLane 2012, s 302.

internetdokumentärer, videodagböcker, fejkade dokumentärer, undersökande nyhetsdokumentärer, manusbaserade dokumentär samt dess otaliga hybridversioner som exempel på hur genren expanderat. Filmskapare kan nu välja bland diverse tekniker och teknologi för att sprida sitt budskap vilket gör att genren inte längre är så lättöverskådlig.¹⁶

Alla med en kamera och en dator kan sätta ihop en egen dokumentär, vilket McLane anser är en fördel för genrens utbredning men som hon samtidigt ser som skadligt för dess etiska aspekter.¹⁷ Hon menar att förpliktelsen gentemot sanningen och subjektet ofta åsidosätts, speciellt av filmskapare som inte kan genrens historia. Hon lyfter problematiken med att det häpnadsväckande som sker i stunden har blivit det centrala, samtidigt som etiken och konstnärliga hantverket riskerar att hamna i skymundan.¹⁸ McLane definierar vad de flesta dokumentärer har gemensamt och vad som skiljer genren från annan sorts film (speciellt fiktion). Dokumentärfilmare har som avsikt att informera och väcka ett intresse för det ämne de valt att porträttera, vare sig det handlar om personliga, kulturella, institutionella eller politiska fenomen, hävdar hon.¹⁹ Genom att väcka publikens/mottagarens sympati kan deras framtida handlingar och uppfattningar förändras till förmån för dokumentären och filmarens valda sakfråga.

Ansvar att vara "sann", objektiv och transparent har oberättigat hamnat på dokumentärfilmare anser Gandini, vilket exempelvis kulturjournalisten Johan Croneman (DN), och dokumentärfilmaren Tom Alandh instämmer i.²⁰ Ulrika Stahre, skribent på Aftonbladet, menar att dokumentärfilmens uppdrag och motiv kommit att sammanblandas med andra sorters icke-fiktiva medieuttryck i jakten på "sanningen":

¹⁶ McLane 2012, s 386 – 387.

¹⁷ Ibid., s 303.

¹⁸ Ibid., s. 384.

¹⁹ Ibid., s. 3.

²⁰ Johan Croneman, "Djupt okunnigt att tro att en dokumentär måste vara 'sann'", *Dagens Nyheter* (DN) 31/5 2022, <https://www.dn.se/kultur/johan-croneman-djupt-okunnigt-att-tro-att-en-dokumentar-maste-vara-sann/>, [hämtad 2023-02-16], och Tom Alandh, "En dokumentär kan vara vad som helst men aldrig objektiv", *Dagens Nyheter* (DN) 16/6 2022, <https://www.dn.se/kultur/tom-alandh-en-dokumentar-kan-vara-vad-som-helst-men-aldrig-objektiv/>, [hämtad 2023-02-16].

I diskussionen om den dokumentära sanningen/löggen ingår också att vi nu lever i tider av fake news, trollkonton, alternativa fakta, och att vi därför måste kunna lita på något. Vi måste kunna sortera.²¹

3.3 Pålitliga fakta

Pålitliga fakta tycks vara av stor betydelse i kampen mot sanningsrelativismen som har blivit allt vanligare förekommande i dagens medieklimat där ifrågasättandet av Public Service och ”fake news” florerar. Åsa Wikforss, professor i teoretisk filosofi vid Stockholms universitet, menar att det pågår en strid om verkligheten. Det finns beskrivningar av världen samt sätt världen är på varav en del är sanna och en del är falska, men hon understryker liksom Bo G. Jansson att det som faktiskt är en realitet är *fakta* och att några alternativa fakta inte finns.²²

Åsa Wikforss menar att de mest vanligt förekommande förklaringarna för begreppet ”fake news” är ”falska uppgifter som presenteras som nyheter”, ”osanningar som sprids som sanningar i medierna” och ”avsiktligt falsk information”. Samtidigt vill hon framhäva att verkligheten är mer komplicerad än så eftersom det sanna ofta blandas samman med det falska. På så vis kan det bli svårare att urskilja vad som är riktigt och vad som är fabricerat. ”Fake news” har också tendensen att skapa en sanning genom att utelämna viktig information och vitala aspekter som kunde bidragit till mottagarens förståelse av händelsen eller situationen.²³ Även sanna nyheter kan utnyttjas för att driva ett övergripande falskt narrativ.²⁴ Wikfors menar vidare att ”fake news” kanske således inte borde definieras av dess sanningshalt eftersom alla nyheter, även de trovärdiga och äkta, kan råka innehålla falska uppgifter och på så vis även de klassas som fejk.

²¹ Ulrika Stahre, ”Vi längtar efter sanning - men spanar åt fel håll”, *Aftonbladet* 12/6 2022, <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/qW9LVL/ulrika-stahre-om-sanning-och-fiktion-i-dokumentarer> [hämtad 2023-02-16].

²² Wikforss 2018, s. 15.

²³ *Ibid.*, s. 16.

²⁴ *Ibid.*, s. 17.

4. Tidigare forskning

Det här avsnittet avhandlar tidigare forskning som på olika sätt berör dokumentärfilmsgenrens anpassning till en tid som präglas av digital utveckling och strid om verkligheten. Därmed placeras denna studie i en existerande kanon av tidigare forskning inom detta område. Även fast det finns beröringspunkter mellan de olika studierna påvisar detta avsnitt att det inte finns någon konsensus kring vad en dokumentärfilm är eller bör vara – eller hur starka genrens sanningsanspråk är. Detta visar på behovet av vidare studier gällande dokumentärfilmens relation till sanning och autenticitet, vilket denna uppsats bidrar till.

4.1 Förväntningar på den dokumentära genren

I sin artikel om den sydafrikanska dokumentärfilmaren Rehad Desai visar Lieza Louw att filmarens subjektiva och öppna politiska filmer blivit föremål för en polariserad diskussion i den sydafrikanska offentligheten om vilka förväntningar man kan ha på den dokumentära genren.²⁵ I fokus för Louws undersökning står filmen *Miners Shot Down* (2014) där regissören öppet tog ställning mot den poliskår som med våld slog ned en strejk i Sydafrikas största diamantgruva två år tidigare. De mycket skilda reaktionerna på filmen från bland annat polis, medborgarrätsorganisationer, fackförbund och akademiker visar enligt Louw att dokumentärfilmaren omöjligt kan förhålla sig till de sorts riktlinjer för det dokumentära som en gång presenterats av genrens stilbildare. De olika publikerna har med nödvändighet ett ägarskap i den berättelse som dokumentärfilmen förmedlar, och filmaren deltar själv i denna väv.

Som politisk aktivist var Desai delaktig i händelseförloppet som skildras i filmen, och även fast han förlitar sig på arkivmaterial, vittnesmål och utdrag ur korsförhör för att stödja sina argument menar Louw att filmen kan betecknas som monologisk eftersom den inte erbjuder publiken möjligheten att exponeras för andra synpunkter än de som Desai subjektivt valt ut.²⁶ En annan aspekt som kan upplevas som manipulativ i filmen är den vackra och känsloladdade musiken: med en mer minimalistisk tonsättning hade

²⁵ Lieza Louw, "Documentary film politics and the politics of documentary film: *Miners Shot Down* (2014)", *Communicare*. 40:1 (2021).

²⁶ Louw 2021, s. 55.

kanske gränsen mellan fiktion och dokumentär inte förefallit så suddig, enligt Louw.²⁷ Sammanfattat belyser Louws artikel hur ramarna för en dokumentärfilm påverkar dess anspråk på objektivitet, och hon argumenterar att filmens element kombineras för att skapa en känslomässig upplevelse för åskådaren.²⁸ Genom att använda sig av Bill Nichols performativa ”mode” som analytiskt redskap, och med Desais ärliga betonande av sitt utgångsläge som aktivist, legitimerar dock Louw autenticiteten i *Miners Shot Down*. Enligt Nichols understryker den performativa dokumentären komplexiteten av vår förståelse av världen genom att poängtera dess subjektiva och affektiva dimensioner, och dokumentärens röst “conveys a sense of what the filmmaker’s social point of view is, and how this point of view becomes manifest in the act of making the film”.²⁹

4.2 Ett utmanande av Griersons sanningsanspråk

Liksom Louw diskuterar Benson & Snee dokumentärfilmarens positionering, men med den mer förbehållslösa ståndpunkten att en objektiv utgångspunkt är en förlegad chimär som dokumentärfilmaren inte ska behöva förhålla sig till för att försvara ett verks dokumentära värde. De använder den omtalade dokumentärfilmaren Michael Moore som exempel, och hävdar att hans filmer bidragit till att vidga dokumentärbegreppet och utmana giltigheten i Griersons sanningsanspråk. Grierson hävdade att hans filmer skildrade aktualiteter i enlighet med det tidningarna publicerade, som ett slags “folkbildning”, men Benson & Snee menar att hans filmer i själva verket var beställningsjobb från etablissemanget. Genom att yrka på denna typ av objektivitet menar Benson & Snee att Grierson applicerade en orimlig börda på dokumentärfilmgenren. De hävdar att Moore befriar dokumentären från denna falska typ av position.³⁰ Det öppna ställningstagandet i Moores filmer utgör en bärande del av det samtal han för med sina kritiker och fans. De menar att hans filmer ska ses som inlägg i en pågående diskussion som förs i bland annat populärpressen. Moore har övergett den utdaterade idén om att dokumentärfilmaren ska vara en “fluga på väggen”,

²⁷ Louw 2021, s. 61.

²⁸ Ibid., s. 62.

²⁹ Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Indiana University Press, 2001), s. 45, se Louw 2014, s. 58.

³⁰ Thomas W. Benson & Brian J. Snee, *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary* (Southern Illinois University Press, 2015), s. 8.

i stället är han tydligt framträdande i sina dokumentärfilmer.³¹ Hans eget narrativ genomsyrar filmen *Roger and Me* (1989): han är politisk, personlig, rolig och oförskömmad.³² Benson & Snee menar att kritiken som riktats mot honom på grund av detta är ovidkommande för det grundläggande dokumentära värdet av hans verk.³³

4.3 Den filosofiska aspekten

Garnet C. Butchart, professor i bland annat medieteori och visuell kommunikation, resonerar kring dokumentärfilm från en filosofisk vinkel. Han belyser i tre huvudsakliga områden som försätter dokumentärfilmaren i etiska dilemman, a) den medverkandes godkännande b) publikens rätt att veta c) objektivitet.³⁴ Han använder bland annat Alain Badiou, Professor Emeritus i filosofi, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil* (1993/2001) för att utforska vad etik egentligen är för att vidare kunna belysa vad ”sanning” är och resonerar sig fram till något som kallas ”ethic of truths”. Begreppet bygger på att det bara finns en ”sanning”, och på samma vis existerar bara en etisk handling i förhållande till den aktuella ”sanningen”.³⁵

Butchart kommer till slutsatsen att dokumentärfilmare, i bästa fall, skapar film med utgångsläget att tolka, följa ett subjekt och göra det utifrån ett syfte. Han menar dock att ”ethic of truths” eliminerar idén om objektivitet och resonerar kring hur en utökad transparens och en visuell expansion av den tolkande och kreativa delen av filmprocessen skulle kunna frigöra genren från sina restriktioner. Butcharts teoretiska slutsats visar att visuellt material som åskådliggör dokumentärprocessen skulle kunna bidra till en djupare förståelse för dokumentärfilmarens valda infallsvinkel. Det skulle även kunna fria filmskaparen från ”publikens rätt att veta” och från potentiella anklagelser om falsifiering av fakta.³⁶

³¹ Benson & Snee 2015, s. 9.

³² Ibid., s. 49.

³³ Ibid., s. 51.

³⁴ Garnet C. Butchart, “On Ethics and Documentary: A Real and Actual Truth”, *Communication Theory* 16:4 (2006), s. 428.

³⁵ Butchart 2006, s. 427.

³⁶ Ibid., s. 443.

4.4 Ett åskådliggörande av produktionsprocessen

I likhet med Butchart ser teaterskaparen Thomas Bellinck och filmskaparen An Van Dienderen värdet i ett åskådliggörande av själva produktionsprocessen, för att inte manipulera åskådaren. De menar att idén om att kameran aldrig ljuger och uppfattningen om att bilder representerar ”verkligheten”, utan vare sig censur eller manipulation, fortfarande finns kvar.³⁷ Van Dienderen och Bellinck lyfter begreppet ”taxidermi” i sin kritiska analys av konstnären Ai Weiweis dokumentärfilm *Human Flow* (2017). I sin kritik gentemot Ai Weiweis konstnärliga arbete använder de den syriska flyktingkrisen som exempel: situationen framställs som oföränderlig och hemsk och spelar på redan aktiva känslor hos publiken.³⁸ Van Dienderen och Bellinck menar således att publiken blir vilseledd eftersom viktig information kring produktionsprocessen saknas och att åskådaren på så vis inte har någon referens till filmens verklighetsförankring. ”Taxidermi”, som betyder ”konservering av döda djur”, används alltså som en metafor för ett demobiliserande av både subjekten och tittarna och tar ifrån dem möjligheten till förändring, de förvandlas till ”taxidermiska objekt”.³⁹ Det var medieforskaren Fatimah Tobing Rony som använde begreppet som en metafor första gången 1996 för att beskriva Robert J. Flahertys *Nanook of the North* (1922).⁴⁰

4.5 Det digitala mediet: utmanar eller berikar

Judith Aston och Sandra Gaudenzi diskuterar det dokumentära berättandet utifrån en annan utgångspunkt, genom sitt fokus på det digitala mediets möjligheter till interaktivitet och samarbete. I sin studie av i-docs (interaktiva dokumentärer) visar de hur interaktiva medier skapar ett dynamiskt förhållande mellan författare, användare, teknik och miljö. Aston och Gaudenzi menar att i-docs skapar relationer av ömsesidigt beroende mellan användaren och den verklighet som de skildrar.⁴¹ Ett av många exempel de ger är det webbaserade projektet *Gaza Sderot* (2008) där författarens berättelse kombinerades med ett flytande och intuitivt gränssnitt för att skapa en

³⁷ Thomas Bellinck & An Van Dienderen, “‘That’s My Life Jacket!’ Speculative Documentary as a Counter Strategy to Documentary Taxidermy”, *Critical Arts* 33:1 (2019), s. 66.

³⁸ Bellinck & Dienderen 2019, s. 62.

³⁹ *Ibid.*, s. 61.

⁴⁰ Fatimah T. Rony, “The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle” (Durham and London: Duke University Press, 1996), s. 244.

⁴¹ Judith Aston & Sandra Gaudenzi, “Interactive documentary: setting the field”, *Studies in Documentary Film* 6:2 (2012), s. 135.

engagerande och meningsfull upplevelse för användaren. Detta uppnåddes genom att använda en delad skärmteknik, med vilken användaren kunde jämföra och kontrastera en serie filmklipp som skildrar vardagslivet i Israel respektive Palestina, inspelade under en viss tidsperiod. Tittaren erbjöds olika sätt att engagera sig i dessa inspelningar, genom en tidslinje, genom en karta eller genom ett tematiskt tillvägagångssätt.⁴²

Vidare uppmuntrade projektet till diskussioner genom ett integrerat forum. Aston och Gaudenzi nämner även ett liknande projekt, *Prison Valley* (2010), som tog ett steg längre gällande användarmedverkan genom att bjuda in användare att skicka meddelanden till filmens subjekt, och bröt därmed den konventionella gränsen mellan filmskapare (observatörer) och subjekten (observerade).⁴³ Aston och Gaudenzi argumenterar att de återkopplingslingor som i-docs erbjuder, och som inte är möjliga i linjär berättelse, kan ge möjlighet både för deltagare och själva mediet att omdefiniera sig själva och att förändra.⁴⁴ I dessa fall skapas ”verkligheten” som skildras genom dynamiken mellan sändare och mottagare.

Fenomenet som Aston och Gaudenzi beskriver har blivit än mer vanligt under de tio år som gått sedan deras artikel publicerades, inte minst genom Youtube, Instagram och andra sociala medier där så kallade ”influensers” är i ständig dialog med sin publik. Idag finns en mängd olika privata kreatörer som lägger upp filmer på nätet, ofta utifrån sina följares önskemål. Därtill finns “massdeltagandedokumentärer”, som i hög grad förlitar sig på deltagande och samarbete av ett stort antal användare, vilket Marian Petraitis utforskar genom att granska ett antal interaktiva och onlinebaserade dokumentärprojekt.⁴⁵ Denna vidgning av filmiskt berättande utmanar – eller måhända berikar – traditionellt dokumentärt berättande och dess sanningsanspråk, och bidrar till att suddas ut definitionen av vad som faktiskt är en ”dokumentär”. Petraitis understryker dock att deltagande dokumentärer inte är ett nytt fenomen, utan måste förstås utifrån ett

⁴² Aston & Gaudenzi 2012, s. 131.

⁴³ Ibid., s. 31.

⁴⁴ Ibid., s. 35.

⁴⁵ Marian Petraitis, “Be part of history – Documentary Film and Mass Participation in the Age of YouTube”, *Research in film and history* 2:0 (2019).

sekel av dokumentär historia och dess manifestation i olika teorier, mest framträdande i Bill Nichols "participatory mode".⁴⁶

Petratis kopplar samman "massdeltagandedokumentärer" med "massobservation", ett tvärvetenskapligt forskningsprojekt som påbörjades år 1937 där en författare, en sociolog och en dokumentärfilmare undersökte vardagen i Storbritannien under dagen då George VI:s kröntes, genom att samla olika material såsom dagböcker, frågeformulär och poesi från vanliga människor. Petratis menar att "massdeltagandedokumentärer" inte bara utgår från samma metodologiska tillvägagångssätt som "massobservation", utan också delar det antropologiska målet att skildra vardagslivet på sätt som erbjuder ett unikt historiskt perspektiv åtskilt från officiella, institutionaliserade historiska berättelser.⁴⁷ Därmed skulle de kunna ge en röst till grupper som tidigare varit marginaliserade i samhället.⁴⁸

Petratis frågar sig dock i vilken utsträckning "massdeltagandedokumentärer" formar historiska föreställningar och i vilken utsträckning de kan fungera som användbara historiska dokument. Som exempel nämner hon projektet *Life in a Day* (2011), där Youtube uppmanade sina användare att bidra med visuellt material som skildrade deras vardagsliv, med syftet att fånga en ögonblicksbild av livet på jorden.⁴⁹ Youtube kom dock att kritiseras för att skildra ett dominerande västerländskt perspektiv av mänsklig upplevelse, och att därmed sakna värde för postkolonial historieskrivning.⁵⁰

Petratis slutsats är att även om "massdeltagandedokumentärer" är investerade i skapandet av historia, så varierar det faktiska historiska värdet. Hon menar att de öppna hybridstrukturerna har stor potential för att berätta historier på nya, spännande och berikande sätt, men att de också för med sig problem och begränsningar, särskilt när det kommer till frågor om kontextualisering och klippning, i en tid av växande dokumentärt material. Petratis menar att framtida projekt som påstår sig skapa historia bör analyseras inte enbart i termer av vilka deltagande eller interaktiva alternativ de erbjuder

⁴⁶ Petratis 2019, s. 1 - 2.

⁴⁷ Ibid., s. 2.

⁴⁸ Ibid., s. 12.

⁴⁹ Ibid., s. 6.

⁵⁰ Ibid., s. 11.

användarna, utan också hur de i slutändan kopplar samman sitt material för att skapa mening och förbättra argumentationskraften, tillgängligheten och interaktiviteten i det insamlade materialet.⁵¹

5. Metod

Det här kapitlet summerar den valda metoden för den här uppsatsen och reflekterar över etiska aspekter av denna studie. Vidare diskuteras studiens begränsade generaliserbarhet.

5.1 Metodmotivering

Då syftet med uppsatsen är att belysa hur kravet på ”äkthet” förstås och operationaliseras av yrkesverksamma dokumentärfilmare, valde jag att intervjua fyra personer som i sin yrkesutövning berört och belyst denna problematik på olika sätt. Ahrne & Svensson menar att intervjuer fungerar bra som metod om man vill undersöka människors tankar och överväganden kring särskilda företeelser eller praktiker.⁵² Genom kvalitativa, semistrukturerade intervjuer kunde jag utforska intervjupersonernas relation till det dokumentära berättandet och potentiella dilemman i deras förhållande till den pågående ”sanningsdebatten”, vilket möjliggjorde ett besvarande av mina forskningsfrågor.

5.2 Urval

Jag hittade mina intervjupersoner genom ett snöbollsurval, eller vad Denscombe kallar bekvämlighetsurval: eftersom jag själv studerar film och därmed är en ”insider”, var det lätt för mig att använda mig av mitt nätverk och etablera kontakt med dokumentärfilmare som varit aktiva i branschen en längre tid. Detta kan givetvis ha begränsat min insamlade information eftersom jag inte aktivt sökte efter en bredare representation.⁵³ Dock visste jag att de utvalda personerna hade olika yrkeserfarenheter inom dokumentärfilm, skapat olika typer av filmer och att vissa av dem har erfarenhet

⁵¹ Petraitis 2019, s. 21.

⁵² Göran Ahrne & Peter Svensson, *Handbok i kvalitativa metoder*, 2. uppl. (Stockholm: Liber, 2015), s. 41.

⁵³ Martyn Denscombe, *Forskningshandboken: för småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*, 4. uppl. (Lund: Studentlitteratur, 2018), s. 71.

av branschen även utanför Sverige, vilket bidrog till att täcka ett brett spektrum av möjliga förståelser och erfarenheter. Enligt Denscombe benämns detta urval som subjektivt och görs vanligtvis av forskaren när studien kräver erfarenhet, relevans och kunskap för det aktuella ämnet.⁵⁴ En annan fördelaktig aspekt med ett subjektivt snöbollsurval var att jag inte behövde anstränga mig aktivt för att skapa en förtroendeingivande miljö under intervjuerna då jag redan var bekant med mina intervjupersoner, och dessutom visste att de kunde bidra med betydelsefull empiri.

5.3 Tillvägagångssätt

I mitten av oktober 2022 kontaktade jag mina potentiella intervjupersoner via e-post och informerade om min forskning och frågade huruvida de kunde tänka sig att ställa upp på en intervju. Samtliga fyra personer, varav tre är kvinnor, svarade och vi kom överens om datum och tid för intervjuer.

Jag träffade mina intervjupersoner online via applikationen Zoom i november månad 2022. Varje intervju var mellan 40 minuter till en timme lång och resulterade i rik och djupgående kvalitativ information som de följande analytiska kapitlen bygger på. Interaktionerna spelades in med Zooms inspelningsfunktion, vilket godkänns av respektive person. Samtliga intervjuer transkriberades senare och svaren sorterades, utifrån de ställda frågorna, i en tabell för att underlätta för en lättöverskådlig jämförelse mellan varje intervjupersons svar och resonemang.

Jag använde mig av semistrukturerade intervjuer, det vill säga att jag delvis förhöll mig till en frågemall men också tillät spontanitet och flexibilitet i samtalen.⁵⁵ Frågorna utformades på ett sätt som skulle hjälpa deltagarna att känna sig avslappnade, med utgångspunkt i enkla och beskrivande frågor som sedan ökade i komplexitet. Jag ändrade de förskrivna frågorna under intervjun och ställde nya frågor när det var nödvändigt, i enlighet med Bergs uttalande: "the interviewers are permitted (in fact expected) to probe far beyond the answers to their prepared and standardized

⁵⁴ Denscombe 2018, s. 67 - 68.

⁵⁵ Ahrne & Svensson 2015, s. 38.

questions”.⁵⁶ Beroende på flödet i konversationen och tidigare insamlad information ändrade jag formuleringen och ordningen på de ställda frågorna och ställde undersökande frågor när en intressant tankegång dök upp eller ett förtydligande behövdes.

5.4 Metoddiskussion

En möjlig svaghet med den valda metoden är att intervjuerna utfördes på webben och inte fysiskt. Enligt Ahrne & Svensson lämpar sig webbintervjuer sämre när man vill fånga nyanser i en persons svar.⁵⁷ Fördelarna med Zoom-intervjuer övervägde dock de potentiella nackdelarna: genom att kunna intervjua på distans var det enklare att hitta en lucka i intervjupersonernas intensiva scheman, där varken de eller jag behövde ta oss till en specifik plats. Som ovan nämnts var jag dessutom bekant med mina intervjupersoner, vilket bidrog till att skapa en förtroendeingivande miljö under intervjuerna, oaktat att de skedde via Zoom.

En annan särskild begränsning av denna studie är att resultaten har begränsad generaliserbarhet på grund av det lilla och icke-representativa antalet personer jag intervjuade. Att generalisera från data är “alltid problematiskt i bästa fall” när man gör påståenden om resultaten av en studie som gäller andra sammanhang och endast blygsamma, pragmatiska generaliseringar kan dras från personlig erfarenhet.⁵⁸ Den här studien syftar dock inte till att bidra med generaliserbar information utan snarare att visa på olika åsikter och utgångspunkter för branschaktiva dokumentärfilmskapare. Studiens främsta styrka är att den representerar ett urval av hur svenska dokumentärfilmare ser på sitt dokumentära filmberättande och det växande kravet på äkthet och transparens. Därmed bidrar studien till den pågående debatten om såväl dokumentärfilm som genre och den mer allmängiltiga diskussionen om ”sant och falskt”.

⁵⁶ Bruce Berg, *Qualitative Research Methods for the Social Sciences* (Boston: Allyn & Bacon, 2009), s. 107.

⁵⁷ Ahrne & Svensson 2015, s. 54.

⁵⁸ William A. Firestone, “Alternative arguments for generalizing from data as applied to qualitative research”, *Educational Researcher* 22:4 (1993), s.16, och Geoff Payne & Malcolm Williams, “Generalization in qualitative research”, *Sociology* 39:2 (2005), s. 295 - 296.

5.5 Etik

Jag informerade intervjupersonerna om de regler och krav som gäller vid insamling av intervjuvar till ett examensarbete, utifrån *Vetenskapsrådets* fyra huvudkrav för forskningsetik: informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet.⁵⁹ Detta innebar att jag inför varje intervju inhämtade muntligt samtycke från varje intervjuperson att medverka i intervjun. Jag förklarade att svaren enbart kommer användas i utbildningssyfte, och att dessa inte kommer gå att knytas till deras identitet. Därtill förklarade jag att de närsomhelst kunde välja att avbryta intervjun. För att skydda intervjupersonernas identitet används pseudonymer i denna uppsats, det vill säga att respektive person benämns med en bokstav. För att ytterligare försäkra mig om att varje intervjuperson kände sig trygg att tala ohämmat under intervjun meddelade jag dem att de skulle få tillgång till uppsatsen innan den publiceras, för att åtgärda potentiella felciteringar som skulle kunna skada deras karriär eller rykte.

6. Analys och resultat

Genom att använda teori från föregående kapitel, redovisar detta kapitel mina intervjupersoners tankar och resonemang kring frågor om sanning, äkthet och objektivitet i förhållande till dokumentärfilmsskapande. Intervjupersonerna redogör för hur de anser att dokumentärfilm skiljer sig från spelfilm, vad den teknologiska utvecklingen inneburit för dokumentärfilmen som genre, och resonerar kring vikten av dialog och transparens.

Presentation – Intervjupersoner

Intervjuperson	Kön & ålder	Yrke (dokumentär)	Yrkesverksam (år)
A	Kvinna, 51	Filmfotograf	15 (ca) -
B	Kvinna, 62	Dokumentarist (Film och böcker)	40 -
C	Kvinna, 55	Filmfotograf & regissör	30 -
D	Man, 47	Filmklippare, producent & regissör	21 -

⁵⁹ Vetenskapsrådet, *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*, (Stockholm: Vetenskapsrådet, 2002).

6.1 Vad är sanning? / Det påtvingade äkthetskravet

Intervjupersonerna hade olika, men likartade, strategier och tankesätt som vägleder dem kring dokumentärfilmens äkthetskrav. Intervjuperson A underströk att allt filmskapande ofrånkomligen innebär gestaltande, och då begreppet ”sanning” är subjektivt är “autenticiteten viktigare än sanningen”. Intervjuperson A beskrev sin relation till äkthetskravet på följande sätt:

Filosofer har ägnat årtal av sina liv för att komma fram till vad sanning är, och att då lägga ett sådant anspråk med ett begrepp som inte ens har definierats på dokumentärfilmare, det är att ställa väldigt höga krav. Om en konstnär målar ett porträtt av någon så förstår man ju att det är en avbildning, det är inte själva människan. Och det samma gäller ju dokumentärfilm, en dokumentärfilm är inte mer sann än det där porträttet. Däremot så vill man ju att det ska fånga någonting som är sant.

Med autenticitet menade alltså intervjuperson A att även fast en dokumentärfilm enbart skildrar en utvald del av verkligheten, så bör det som skildras “fånga något som är sant”. Intervjuperson D var inne på samma spår, och förklarade att Griersons definition, “creative treatment of actuality”, kan tjäna som vägledning vid det dokumentära skapandet: “det ger frihet att styra den filmade verkligheten på ett sätt som gör att det är min eller vår upplevelse när vi gör filmen”. Intervjuperson C förklarade att hon inte tror på sanningsbegreppet, eftersom en dokumentär skildring aldrig kan vara hundra procent objektiv. Hon beskrev dokumentärfilm som ett utdrag:

Med de glasögon jag sätter på mig, den lilla blicken och med det synfelet skärmar jag av ett helt liv. Och den subjektiviteten tänker jag är intressant just för att när man börjar med dokumentärfilm tror man att det är en sanning.

Intervjupersonerna A, D och C beskrev hur de som filmskapare är involverade i en kreativ process där de subjektiva valen av vinkel och ”objektivt material” ändå representerar en sann bild av verkligheten, i alla fall ett fragment av verkligheten. Detta beskrevs även av intervjuperson C, som menade att dokumentärfilmens sanningsbegrepp “är lite snurrigt”, men kan förstås som “ett fragment transformerat

genom regissörens blick eller genom idén om den aktuella filmen”. Hon applicerade sitt resonemang på den aktuella diskussionen om dokumentärfilmen *Sabaya* (2022):

I en av scenerna, när några personer räddar kvinnor från ett läger, är utgångspunkten är att det är en sanning. Sen visade det sig att scenen var fikionaliserad. Varför har Hirori gjort så? Jo, för att han behövde en scen som visar detta, alltså sanningen, men han kan aldrig göra det eftersom det hade varit för farligt eller för komplicerat. Då blir folks reaktion att “det här är ju inte sant, det är fiktion”. Men jag tycker att sammanhanget avgör.

Enligt intervjuperson C kan fabricering alltså vara befogat, för att fånga faktiska omständigheter. Intervjuperson D resonerade på samma sätt:

För mig är ordet manipulation ett vackert ord, det är ett sätt att försöka påverka den fångade verkligheten på ett sätt som gör den mottaglig för andra, som kan starta en diskussion. En manipulation är inte för mig ett sätt att vilja springa ifrån ett ansvar kring det man berättar utan ansvaret i manipulation är att man gör det tillgängligt.

Enligt Bill Nichols är dokumentärer tolkningar av fakta på ett engagerande och uttryckande vis, vilket argumenterbart lämnar utrymme för ett visst mått av manipulation.⁶⁰ Intervjuperson D uttryckte en sorg över oförståelsen för denna konstnärliga premiss och den påföljande debatten kring dokumentär sanning, och menade att den har att göra med att det finns en okunskap kring vad filmkonst och filmkreativitet är.

6.2 Den dokumentära definitionen

Som påpekats av bland annat Bill Nichols, så är definitionen av vad som kan räknas som en dokumentär en av de mest omdiskuterade frågorna bland filmskapare, institutioner och publik. Samtliga intervjupersoner ansåg att behovet av att definiera

⁶⁰ Nichols 2017, s. 104.

dokumentärfilmens gränser är en ständigt aktuell fråga som de har behövt tampas med kontinuerligt under sin tid inom det dokumentära fältet.

Intervjuperson A, liksom B, ansåg dock att de nationella TV bolagen var de som först kom att styra vad allmänheten räknade som dokumentärfilm eftersom det var de som bestämde utbudet. Intervjuperson A lyfte 1990-talets SVT som under kravet på att visa ett visst antal dokumentärer, och med begränsad budget, började tänja på genrens gränser till förmån för de mer prisvärda alternativen. McLane förklarar att 80-talets spridning av kabel och satellitsända kanaler fick ännu större genomslagskraft på 90-talet vilket resulterade i fler timmar av tv-dokumentärprogram, minskade produktionskostnader och allt sämre inflytande för den enskilde filmskaparen. Konsekvensen av detta blev, precis som diskuterat ovan, en markant kvalitetsförsämring av tv-sända dokumentärer.⁶¹

Intervjuperson C gick ännu längre tillbaka i tiden i sitt resonemang kring dokumentärfilmens definition:

När man började med film generellt var fiktionsfilm inne i en studio, stumfilm, medan dokumentär var ute i den verkliga världen, *Nanook of The North* exempelvis. Det var riktiga människor på riktiga platser.

Hon menade att detta introducerade föreställningen om att det ska finnas en skillnad mellan fiktion och dokumentär där dokumentären står för det sanna:

Jag tror att vi har hamnat i sanningsbegreppet på grund av att vi har blivit inträngda där. Att dokumentär är lika med sanning är för att folk vill ha en skillnad från fiktion.

Intervjuperson D delade detta resonemang, och underströk att vi inte bör dra så hårda linjer mellan spelfilm och dokumentär, då "dokumentär är en del av hela paletten

⁶¹ McLane 2012, s. 302.

‘film’”. Enligt honom innebär inte ett manus - eller avsaknaden av ett manus - att man är på två helt olika spelplaner:

Man är fortfarande där med ögon och öron och försöker skildra någonting, en verklighet på något sätt. Det är en filmberättelse som ska formas och som ska visas för en publik på en duk eller en skärm någon gång.

Grunden till en dokumentär bygger på en person, en plats, eller en politisk fråga där subjektet, människan eller platsen är riktig, menade intervjuperson C. Hon resonerade vidare kring dokumentärens definition och hur den ständigt sätts i direkt motstånd till spelfilmen:

I fiktion jobbar man ofta med skådespelare men egentligen kan jag även göra det i en dokumentär, så det är otroligt komplicerat. När jag började med dokumentärfilm så trodde jag nog att det var en sanning på riktigt, men så upplever jag det inte längre. Jag tror dels att det inte finns någon sanning, dels så tror jag att varje människa har sin version, sitt utsnitt, av verkligheten.

Enligt Bill Nichols är dokumentärfilmsgenren i ständig utveckling, med gränser som styrs av vilka stilar som är aktuella och mest populära i stunden, de begränsningar och förutsättningar som institutioner bidrar med, teknologiska innovationer, den kreativa inspirationen och publikens förväntningar.⁶² Intervjuperson A framhöll att dokumentärfilm som begrepp inte har någon riktig form i Sverige, just för att det kan vara så mycket. För att förenkla sitt eget arbete har hon kommit till slutsatsen att en dokumentär är “ett filmiskt uttryck, ett sätt att berätta någonting med film.” Majoriteten av intervjupersonerna tycks alltså dela Flahertys motto att ”one often has to distort a thing to catch its true spirit”.⁶³ Intervjuperson B är dock dokumentarist, vilket innebär att hon vill vara så sann som möjligt gällande historiska skeenden och människors berättelser. Även om hon inte är kategoriskt emot konstnärlig frihet, föredrar hon att använda sig av historiska dokument i sina dokumentärfilmer. Hon beskrev fiktion och dokumentär som “två kraftfält”:

⁶² Nichols 2017, s. 104.

⁶³ Gray 1950, s. 47.

För mig är det inte dimmigt mellan vad som är fiktion och vad som är dokumentär. När du berättar dokumentärt har du en poetisk kraft, en kraft att beröra och magnetisera människor just därför att det är dokumentärt. Fiktion kanske berör och gör storverk men det är liksom ett annat kraftfält som gör att du berör.

Hon menade att dokumentärfilmens kraftfält innebär ett förtroendekapital mellan henne och den som tittar så att denna vet att det som visas är på riktigt: "Nu pratar jag om saker som finns eller har funnits, som händer eller har hänt". Intervjuperson B:s inställning till äkthetskravet avspeglar sig alltså i utformandet av hennes dokumentärfilmer, dock instämde hon med åsikten att det den faktamässiga sanningen är omöjlig att skildra på ett helt och hållet objektivet sätt.

6.3 Fake News - utveckling av teknologi och dess påverkan på traditionell dokumentärfilm

Som illustrerats i den här uppsatsen, har dokumentärfilmsskapare alltid varit i behov av strategier och förhållningssätt kring frågor som rör sanning och autenticitet. Idag behöver dokumentärfilmsskapare även förhålla sig till teknologiutvecklingens konsekvenser, inte minst "fake news" som kommit att prägla mediedebatten. I början av den här uppsatsen ställdes frågan om den nya sortens digitala medielandskap – med glidande sanningsdefinitioner - inneburit att dokumentärfilmare blir mer måna om att försvara ett sorts sanningsbegrepp. Intervjupersonerna framhävde att den digitala revolutionen inneburit en demokratisering av filmkonsten. Intervjuperson D beskrev hur åtkomsten till billig och duglig teknik underlättat hans karriär: "jag kunde enkelt och lätt installera redigeringsprogram på datorn som inte kostade för mycket och vi kunde ha kameror som inte kostade mer än en spottstyver". Därtill innebär demokratiseringen av filmkonsten ett möjliggörande av samhällsförändring, vilket beskrevs av intervjuperson B:

Hela grejen är så himla svindlande, alltså där vi är nu. Att en 17-åring kunde gå förbi gatan där George Floyd blev kvävd av en polis och filma det på sin mobil och lägga upp det och skaka hela USA.

Intervjupersonerna menade dock att det faktum att i princip vem som helst kan filma och lägga upp material på nätet innebär att det kan vara nödvändigt att dra en skiljelinje mellan olika typer av visuellt material. Som tidigare nämnts, har nya former av visuell produktion uppstått i och med teknologiutvecklingen, med potential att berätta historier på nya och spännande sätt.⁶⁴ Dock har den digitala utvecklingen bidragit till debatten om ”fake news”: att vem som helst kan lägga upp bildmaterial komplicerar frågor om autenticitet och uppsåt. Intervjuperson A benämnde detta som “ekonomisk urvattning för de som satsar på dokumentärfilm som ett yrke och som ett konstnärskap”. Hon resonerade vidare att “dokumentärbegreppet vattnas ut när vem som helst kan kalla sin film för en dokumentär och sig själv för dokumentärfilmare”. Som potentiell lösning på detta föreslog hon att dela in dokumentära material i genrer:

Som motvikt behöver vi kanske införa begreppet ”kreativ dokumentär”, för det talar om att det finns en process och en tydlig avsändare bakom. Om man bara håller upp en kamera kanske man inte dokumenterar utan mer registrerar.

Intervjuperson A drog alltså en skiljelinje mellan att dokumentera och att registrera, där det förra innebär att ha en ”fysisk och mental ståndpunkt” medan det senare varken kräver yrkeskunskap eller bearbetning. Detta resonemang kan liknas vid Griersons åtskiljande av dokumentation i form av observation och registrering, och den kreativa process som framställandet av en dokumentär innefattar. Intervjuperson C var av samma mening: “bara för att man har en kamera betyder inte det att man är en dokumentärfilmare, det är ett hantverk”. Hon förklarade att en yrkesverksam dokumentärfilmsskapare är medveten om sin erfarenhet av världen, och att detta inte går att bortse från: “jag som håller på dagligen tänker ständigt på med vilken blick jag beskriver världen; med ett feministiskt perspektiv, politiskt, poetiskt, eller utifrån helt andra premisser”. Intervjuperson B resonerade på ett liknande sätt: “vi dokumentärfilmare filmar inte bara något och lägger upp det, vi bygger ett narrativ och en berättelse, och det är ju själva definitionen av dokumentärfilm”. Även intervjuperson D poängterade att det inte automatiskt innebär att man är en dokumentärfilmare bara för att man lägger upp innehåll på till exempel Youtube:

⁶⁴ Petraitis 2019.

Ska man dra det till sin yttersta spets så är vi ju alla dokumentärfilmare när vi tar fram vår mobil och filmar något som händer hemma i köket. Jag anser att jag, som har film som levebröd, har ett visst ansvar i mitt filmskapande. Jag vill kanske anställa folk, jag vill få betalt själv, och då måste man ju jobba med ett format som har ett kommersiellt gångbart syfte. Då blir en dokumentär för mig något som kan visas på TV, och nu på sistone ska man skapa format för streaming. Då ska det vara ett längre format än en familjefilm på några minuter.

Intervjupersonerna beskrev alltså en skillnad mellan dokumentärfilm som hantverk och de nya former av icke-fiktivt berättande som uppstått i och med ny teknologi.

Intervjuperson D menade att det är ett stort problem att vi idag inte kan lita på innehåll, och att det som dokumentärfilmare därför är viktigare än någonsin att vara tydlig med sitt uppsåt och tydlig med sina källor, och att det finns möjlighet till dialog även efter att filmen är klar. Detta skiljer sig från ”fake news”, där “det som läggs ut är ren skär propaganda för att helga ett specifikt syfte, och man är inte öppen för att ha en dialog, utan man gömmer sig bakom det man gjort och väntar på att det ska brisera”.

Intervjuperson C beskrev ”fake news” som ett “internationellt vapen”:

Även om jag inte tror på sanningsbegreppet, är det oerhört obehagligt när diktaturer eller en envåldshärskare använder sig av det. Det blir ett demokratiskt problem eftersom de unga ser vad som inte är äkta medan de äldre inte gör det.

Liksom intervjuperson D, poängterade övriga intervjupersoner vikten i att ta ansvar för sitt material, och att vara transparent kring skapandeprocessen, särskilt idag när det som läggs upp på nätet kan finnas kvar där i en oöverskådlig framtid. Intervjuperson D förklarade:

Det är ett ansvar man har som filmare. Det är viktigt, de människor man involverar och som blir filmade är ju de som blir uthängda. Det är deras liv vi får kliva in i.

Dialog och transparens har dock inte bara etiska aspekter, men kan också hjälpa att särskilja dokumentärfilm från andra typer av rörligt bildmaterial, vilket intervjuperson A påpekade:

Ens förväntningar påverkar ens reaktioner jättemycket, och därför är det så viktigt hur man förpackar dokumentärfilm. Utifrån det vi har nu, tror jag man behöver dela in dokumentärfilmer i subgenrer och börja skola publiken i vad det innebär. Det skulle hjälpa publiken att förstå vad man ska ha för förväntningar: det här är en kreativ dokumentär, eller en journalistisk dokumentär, eller ett reportage.

Intervjuperson A påpekade också att man behöver föra en dialog med publiken kring dokumentärfilmens förutsättningar: “även om man gör en objektiv dokumentär, så kan man inte släppa in alla perspektiv”.

Sammanfattningsvis var intervjupersonerna i stort positiva till de möjligheter den digitala utvecklingen inneburit för filmkonsten, men underströk behovet av att föra en dialog kring dokumentärfilmens premisser och position i det nya digitala medielandskapet, för att på så sätt särskilja professionellt hantverk från andra typer av rörligt bildmaterial. Enbart genom öppen och ärlig dialog kring den kreativa processen kan dokumentärfilmens sanningsanspråk förstås och försvaras, menade intervjupersonerna.

7. Slutsats

Genom att redogöra för sina tankar kring sanning, manipulation, den dokumentära definitionen och teknologins utveckling demonstrerade de fyra intervjupersonerna olika sätt att navigera kring dokumentärfilmens äkthetskrav. Intervjupersonerna delade inte Gandinis oro att dokumentärfilmars professionella autonomi hotas av sanningskravet.⁶⁵ De menade dock att dokumentärfilmare bör vara tydligare med att förklara dokumentärfilmens premiss. Tre av intervjupersonerna såg Grierson's definition, “a creative treatment of actuality”, som vägledande. De menade att även fast en dokumentärfilm oundvikligen färgas av filmskaparens subjektiva val, så innebär det inte

⁶⁵ Gandini (DN) 7 juni 2022.

att produkten är falsk - det är fortfarande ett utdrag, eller en skärva, av verkligheten. Intervjuperson B, som är dokumentarist, beskrev dock hur hon arbetar efter devisen att vara så sann som möjligt gällande historiska skeenden och människors berättelser, och att hon därför föredrar att använda sig av historiska dokument i sina dokumentärfilmer. Även fast intervjuperson B tycks vara mer bunden till historisk korrekthet i hennes filmskapande, delade samtliga intervjupersoner åsikten att det finns en faktamässig sanning, men att det är omöjligt att skildra den på ett helt och hållet objektivt sätt. Detta överensstämmer med Bo G. Janssons teori att vad som är sant och osant avgörs av empiriska fakta samt av olika typer av dokument som existerar bortom och oberoende av den icke-fiktiva berättelsen.⁶⁶

De fyra intervjupersonerna anser att man som åskådare inte kan förvänta sig att en dokumentär skildring ska vara hundra procent objektiv, eftersom det är en förväntan som är baserad på en felaktig förståelse av sanningsbegreppet. Enligt Benson och Snee hävdade Grierson att hans dokumentärfilmer visade aktualiteter och hade ett folkbildande syfte, medan de själva anser att hans filmer var beställningsjobb och därför inte kunde påstås ha en objektiv syn. Dessutom ska denna typ av syn på objektivitet ha bidragit till den orimliga bördan om äkthet som ligger på dokumentärfilmen, menar de.⁶⁷

Något som ytterligare har komplicerat debatten kring objektivitet och sanning är den teknologiska utvecklingen och sanningsrelativismen som präglar dagens medieklimat. Intervjupersonerna var i stort sett positivt inställda till vad den teknologiska utvecklingen inneburit för filmkonsten, i och med att den möjliggjort en mer demokratisk arena. De underströk dock behovet av att dra en skiljelinje mellan olika typer av visuellt material, då vem som helst idag kan filma och lägga upp material på nätet. Som intervjuperson A uttryckte det: "dokumentärbegreppet vattnas ut när vem som helst kan kalla sin film för en dokumentär och sig själv för dokumentärfilmare". Som påpekats av bland annat Åsa Wikforss, har det blivit svårare att urskilja vad som är riktigt och vad som är fabricerat.⁶⁸ Samtida dokumentärfilmare måste förhålla sig till en

⁶⁶ Jansson 2002, s. 56.

⁶⁷ Benson & Snee, 2015, s. 8.

⁶⁸ Wikforss 2018, s. 16.

tid präglad av ”fake news” och trollkonton, och som Ulrika Stahre påpekar så vill publiken kunna lita på något, kunna sortera bland överflödet av information.⁶⁹ Kritiken mot de fabricerade scenerna i *Sabaya* (2021) kan förstås i denna kontext. Men som intervjuperson C påpekade, dokumentärfilmens sanningsbegrepp kan förstås som “ett fragment transformerat genom regissörens blick”: och det faktum att kvinnor räddats från ett läger kvarstår som historisk sanning, även om själva scenen var fikionaliserad.

Intervjupersonerna menade att de visserligen måste förhålla sig till ett äkthetskrav, men att detta inte påverkar den kreativa processen. De framhöll publikens ansvar i att förstå att det inte går att förvänta sig fullständig objektivitet av en dokumentär skildring. Vidare framhöll de vikten av dialog och transparens kring den dokumentära processen för att särskilja dokumentärt berättande från andra typer av rörligt bildmaterial, och försvara och begripliggöra dokumentärfilmens sanningsanspråk. Det här är något som belystes i tidigare forskning av både Van Dienderen och Bellnick samt Butchart som alla menar att det saknas transparens kring den dokumentära processen.⁷⁰ Liksom de fyra intervjupersonerna ser de ett värde i att föra en dialog med publiken och att utveckla en mer transparent och lättöverskådlig kommunikation för att på så vis frigöra genren från sina restriktioner.

Intervjupersonerna beskrev dokumentärfilmsprocessen som ett hantverk, vilket kräver medvetenhet om den egna positioneringen som dokumentärfilmare, samt kontinuerliga ställningstaganden gällande inkludering och exkludering av information. De beskrev vidare hur dokumentärfilmskapandet på det sättet skiljer sig från annat rörligt bildmaterial som saknar en bakomliggande tanke eller medvetenhet om vinkel och urval. Denna problematik belyses även av McLane, som menar att förpliktelsen gentemot sanningen och subjektet ofta åsidosätts av filmskapare som inte kan genrens historia: etiken och det konstnärliga hantverket riskerar att hamna i skymundan när fokus enbart ligger på det häpnadsväckande som sker i stunden.⁷¹

⁶⁹ Stahre (*Aftonbladet*) 12 juni 2022.

⁷⁰ Bellnick & Van Dienderen 2019, s. 62, och Butchart 2006, s. 443.

⁷¹ McLane 2012, s. 384.

Åsa Wikforss beskriver hur ”fake news” har tendensen att skapa en sanning genom att utelämna viktig information och vitala aspekter som kunde bidragit till mottagarens förståelse av händelsen eller situationen.⁷² Både Wikforss och McLane resonerar även kring avsändarens avsikt, Wikforss menar att de som skapar ”fake news” inte gör detta med avsikten att ta reda på och förmedla sanningen, utan att exempelvis skapa splittringar politiskt eller föra en specifik, självgynnande agenda.⁷³ Detta måste dock särskiljas från att som dokumentärfilmsskapare ha en aktivistisk ståndpunkt, eller att behöva göra oundvikliga val gällande inkludering/exkludering av perspektiv och material, vilket Louw belyser i hennes analys av *Miners Shot Down*: filmens element kombineras för att skapa en känslomässig upplevelsen för åskådaren, och Desais ärliga betoning av sitt utgångsläge som aktivist legitimerar filmens autenticitet.⁷⁴

Benson och Snee resonerar på ett liknande sätt i deras analys av Michael Moores regissörskap: han har ett öppet ställningstagande och är tydligt framträdande i sina filmer, som de menar bidragit till att vidga dokumentärbegreppet.⁷⁵ Detta understryker återigen hur transparens och dialog kring den dokumentära processen legitimerar dokumentärfilmens sanningsanspråk, och att dokumentärfilmsgenren måste existera i symbios med publiken: det måste finnas en förståelse för den konstnärliga premissen, vilket intervjuperson D poängterade. Som McLane påpekar, idag kan dokumentärfilmsskapare välja bland teknologi och diverse tekniker för att sprida sitt budskap, vilket gör att genren inte längre är så lättöverskådlig.⁷⁶ Detta belyser vikten av Bill Nichols olika ”modes” för att förstå olika sorters dokumentärfilmer, vilket intervjuperson A poängterade. Hon menade att dokumentärfilm bör urskiljas från andra typer av rörligt bildmaterial, genom att dela in dokumentärfilmer i subgenrer “och börja skola publiken i vad det innebär”.

Sammanfattningsvis så har den här uppsatsen bidragit till den mer övergripande filosofiska diskursen kring ”sanning”, och också demonstrerat hur samtida svenska

⁷² Wikforss 2018, s. 16.

⁷³ Ibid., s. 18.

⁷⁴ Louw, 2021.

⁷⁵ Benson & Snee 2015, s. 8.

⁷⁶ McLane 2012, s 386 – 387.

dokumentärfilmskapare navigerar i en tid av teknologisk utveckling och sanningsrelativism. Intervjupersonernas svar visade att oavsett vilket ingång man har som dokumentärfilmare, verkar det som att alla är överens om att det finns en sanning som ligger i fakta men att en dokumentärfilmars uppgift endast utgår från en fraktion av denna sanning. I samtidens ständiga informationsflöde och sanningsrelativism har det blivit svårare att kategorisera information: i en djungel av dunkla uppsåt och rena osanningar ställer därför publiken krav på dokumentärfilmare att de ska förmedla något som är sant. Detta illustreras väl av debatten kring *Sabaya* (2021) som blossade upp våren 2022. Intervjupersonerna uttryckte att de i och med teknologins utveckling och samtidens sanningsrelativism blivit mer medvetna om vikten av transparens och dialog kring den kreativa processen, positionering och uppsåt. På så sätt kan dokumentärfilmens (begränsade) sanningsanspråk göras begripligt, och för att låna resonemanget från intervjuperson A, så bör publiken medvetandegöras om att dokumentärfilm är ett slags porträtt, eller en avbildning, av verkligheten: “däremot så vill man ju att det ska fånga någonting som är sant”.

Referenslista

Ahrne, Göran & Svensson, Peter, *Handbok i kvalitativa metoder*, 2. uppl. (Stockholm: Liber, 2015).

Alandh, Tom, "En dokumentär kan vara vad som helst men aldrig objektiv", *Dagens Nyheter* (DN) 16/6 2022, <https://www.dn.se/kultur/tom-alandh-en-dokumentar-kan-vara-vad-som-helst-men-aldrig-objektiv/>, [hämtad 2023-02-16].

Aston, Judith & Gaudenzi, Sandra, "Interactive documentary: setting the field", *Studies in Documentary Film* vol 6:2 (2012).

Bellinck, Thomas & Van Dienderen, An, "'That's My Life Jacket!' Speculative Documentary as a Counter Strategy to Documentary Taxidermy", *Critical Arts* vol 33:1 (2019).

Benson, Thomas W. & Snee, Brian J., *Micheal Moore and the Rhetoric of Documentary* (Southern Illinois University Press, 2015).

Berg, Bruce, *Qualitative Research Methods for the Social Sciences* (Boston: Allyn & Bacon, 2009).

Butchart, Garnet C., "On Etichs and Documentary: A Real and Actual Truth", *Communication Theory* vol 16:4 (2006), s. 427 - 452.

Croneman, Johan, "Djupt okunnigt att tro att en dokumentär måste vara 'sann'", *Dagens Nyheter* (DN) 31/5 2022, <https://www.dn.se/kultur/johan-croneman-djupt-okunnigt-att-tro-att-en-dokumentar-maste-vara-sann/>, [hämtad 2023-02-16].

Denscombe, Martyn, *Forskningshandboken: för småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*, 4. uppl. (Lund: Studentlitteratur, 2018).

Eitzen, Dirk, "The Duties of Documentary in a Post-Truth Society", i *Cognitive Theory and Documentary Film*, red. Catalin Brylla och Mette Kramer (Cham: Springer International Publishing AG, 2018), s. 93- 109.

Firestone, William A., "Alternative arguments for generalizing from data as applied to qualitative research", *Educational Researcher* vol 22:4 (1993).

Gandini, Erik, "Svt måste stå upp för att dokumentärfilm är en konstform", *Dagens Nyheter* (DN) 7 juni 2022, <https://www.dn.se/kultur/erik-gandini-svt-maste-sta-upp-for-att-dokumentarfilmen-ar-en-konstform/>, [hämtad 2023-01-22].

Gray, Hugh, "Robert Flaherty and the naturalistic documentary", *Hollywood Quarterly*, vol 5:1 (1950), s. 41 - 48.

Jansson, Bo G., *Världen i berättelse – Narratologi och berättarkonst i mediaåldern* (Falun: Högskolan Dalarna, 2002).

Lagerström, Louise, "Pionjäreerna", *Svenska Filminstitutet* (SFI).

Louw, Lieza, "Documentary film politics and the politics of documentary film: Miners Shot Down (2014)", *Communicare* vol 40:1 (2021).

MacKenzie, Scott, "From 'First Principles of Documentary' (UK, 1932)", *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology* (Berkeley: University of California Press, 2014).

McLane, Betsy A., *A New History of Documentary Film*, 2. uppl. (USA: Bloomsbury Publishing, 2012).

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, 3e uppl (Indiana University Press, 2017).

Payne, Geoff & Williams, Malcolm, "Generalization in qualitative research", *Sociology* vol 39:2 (2005).

Petratis, Marian, "Be part of history – Documentary Film and Mass Participation in the Age of YouTube", *Research in film and history* vol 2:0 (2019).

Rony T. Fatimah, "The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle" (Durham and London: Duke University Press, 1996).

Rådegård, Isabella, "Regissören om kritiken mot 'Sabaya': Allt i filmen har hänt på riktigt", *Svt Nyheter* (SVT) 30/7 2022. <https://www.svt.se/kultur/regissoren-om-kritiken-mot-sabaya-allt-i-filmen-har-hant-pa-riktigt>, [hämtad 2023-01-22].

Stahre, Ulrika, "Vi längtar efter sanning - men spanar åt fel håll", *Aftonbladet* 12/6 2022, <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/qW9LVL/ulrika-stahre-om-sanning-och-fiktion-i-dokumentarer> [hämtad 2023-02-16].

Vetenskapsrådet, *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*, (Stockholm: Vetenskapsrådet, 2002).

Wikforss, Åsa, "Vad är egentligen fake news? Ett missbrukat begrepp och en oroande verklighet" i *Fejk, filter och faktaresistens – Hotar sociala medier demokratin?*, red. Lars Truedson (Stockholm: Institutet för mediestudier, 2018), s. 15 - 30.