

*Peter Ebberfeld*

## Ethics of Documentary Films: In Between the Secret Plot of *Den Hemmelige Krig* and Satirical Documentary-massacre by Michael Moore

### *English Summary*

In this article I focus on ethics, and the way it is usually interpreted in the context of documentary television – that is normative and aimed at creators. This way of thinking is illustrated in my setting out of Jan Foght Mikkelsen's contribution to ethics of mediation, and in that respect I argue that the request for ethical sensitivity among creators of mass-mediated communication must be complemented with an offer of a recipient-oriented vocabulary. Audiovisual mass communication represents an asymmetric display of force between creator and recipient, and Mikkelsen's ethics of mediation claims its purpose to be a protection of autonomy among media consumers. Thus my suggestion is to supplement the ethics of mediation by addressing the audience of the communication in an attempt to rectify the imbalance of forces.

In my analysis of Christoffer Guldbrandsen's documentary *Den Hemmelige Krig* I focus on how the narrative seeks to persuade its audience through narrative strategies and cinematic devices, and I thereby abstain from any kind of substantial evaluation of communication. Based on analytical impacts and some interpretations of this passage, I point out the importance of the nuanced attention to small details in classical authoritative documentaries.

The main conclusion is that we need to develop a new vocabulary, which can provide media consumers with an approach to audiovisual documentaries making them aware of communicative aspects.

*Peter Ebberfeld*

Cand. mag. i dansk fra Syddansk Universitet, Kolding.

*Peter Ebberfeld*

# Dokumentarfilmens etik

Mellem *Den Hemmelige Krig* med det hemmelige plot og Michael Moores satiriske dokumentarmassakre

## *Indledning*

Den dokumentariske fortælling besidder en unik evne til at skabe bred samfundsdebat. Om end dette forhold gør sig gældende, uanset hvilket medie fortællingen lader sig udfolde i, lader den filmiske dokumentarskildring til at besidde en særlig gennemslagskraft i den offentlige opinion. Det synes som om filmen, generelt set, i stigende grad fungerer som referencepunkt for det moderne menneske – både kunstnerisk, politisk og eksistentielt – og denne tendens får indvirkning på den volumen, hvormed den audiovisuelle dokumentarisme debatteres i det offentlige rum.

Vi befinder os med andre ord i en æra, hvor en stor del af både vores samtids- og selvopfattelse formes af film. Når eksempelvis den amerikanske filmdokumentarist og provokatør Michael Moore begår en ny dokumentarfilm, diskuteres den massivt i forskelligartede medier; fra *Se & Hør* og *Ekstra Bladet* til *Weekendavisen* og *Politiken* – ikke sjældent på lederplads. Samtidig er dybtgående analyser rigt repræsenteret i akademiske tidsskrifter, mens folkets røst fylder avisernes og Internettets debatfora.

I en dansk kontekst har Christoffer Guldbrandsens dokumentarfilm *Den Hemmelige Krig*<sup>1</sup> opnået en lignende pressedækning. Filmen, som er produceret for Danmarks Radio, handler om danske militærstyrkers indsats i krigen i Afghanistan samt Anders Fogh Rasmussens og regeringens fortielse af vigtige oplysninger i forhold hertil. Debatten om filmen har været kendetegnet ved at omfatte alt fra den totale afvisning af filmen som journalistik og dokumentarisk bevisførelse til den betingelsesløse lovprisning af såvel det filmtekniske som det journalistiske arbejde. Diskussionen tog blandt andet afsæt i en genrediskussion, som kunne indikere, at en entydig og alment gældende genrebestemmelse af filmen vil være en forudsætning for at fastslå dens grad af etisk og moralsk korrekthed i forhold

til fortællestruktur, -teknik og virkemidler. Debatten førte til nedsættelse af en uvildig kommission, som havde til opgave at vurdere *DHK*'s journalistik og fortællemåde. Kommissionen nedsattes af det journalistiske fagblad *Journalisten* og Center for Journalistik på Syddansk Universitet, og i *Rapport om den Hemmelige krig*, blev *DHK* frikendt for journalistisk uredelighed.<sup>2</sup>

Når *DHK* er valgt som objekt for denne artikels opmærksomhed, er det ikke med en sådan normativ vurdering i sigte. Filmen er målt og vejet i utallige optikker og med vidt forskellige hensigter, så her lægges fokus andetsteds. Det skal ikke handle om sandt eller falsk men om modtagerens selvstændige og rationelle meningsdannelse – om modtagerautonomi og dens beskyttelse. At den primære opmærksomhed tildeles *DHK* er blandt andet motiveret af, at filmen med sit fortællestrukturelle set-up tilkendegiver en selvforståelse, som i meget høj grad signalerer *klassisk* autoritet. *DHK* udfordrer ikke grænserne for dokumentarisk fortælleteknik i samme åbenlyse grad som eksempelvis Michael Moore, og derfor vil en demaskering af narrationens strategi fordre modtagerens blik for de små nuancer. Af samme grund er den klassiske autoritative dokumentarisme, for mig at se, en dokumentarkategori, som det er sværere, mere interessant og mere nødvendigt at få belyst adækvat – i forhold til dokumentarisme med mere svulstigt filmsprog. Samtidig etablerer *DHK* en temaverden, som har stor almen interesse, og i kraft af en række yderst alvorlige anklager mod Anders Fogh Rasmussen og regeringen gør filmen eksplicit krav på en virkningshistorie af sjældne dimensioner: Den hævder, at der er grundlag for at rejse en rigsretssag mod Statsministeren. Også derfor fortjener filmen publikums reflekterede tilgang i et etisk perspektiv.

Etik er imidlertid et område, der bærer et vist præg af begrebslig inkonsistens. Derfor er udgangspunktet en indkredsning af etikens væsen, idet en forståelse heraf udgør grundlaget for den tænkning af begrebet i en filmdokumentarisk kontekst, som er målet her. Min diskussion tager teoretisk afsæt i Jan Foght Mikkelsen, kommunikationsforsker ved RUC, og hans bidrag til en formidlingsetik – med inddragelse af Jürgen Habermas' diskursetik, som udgør en del af grundlaget for førstnævnte.

### *Hvad er etik?*

Nudansk Ordbog beskriver etik som »opfattelsen af hvad der er rigtigt og forkert med hensyn til menneskets handle- og tænkemåde«. Ordet kommer af det græske *ethos*, som på dansk staves *etos* og betyder »de fundamentale karaktertræk ved den moralske grundindstilling i en kultur«. Dermed anes allerede konturerne af det begrebslige 'makkerpar',

hvis betydning er blevet udvandet af årelang lemfældig anvendelse i utallige sammenhænge – *etik og moral*. Moral betyder præcis det samme som etik, nemlig »opfattelsen af hvad der er rigtigt og forkert med hensyn til menneskets handle- og tænkemåde«, og det synes således som om, en etisk diskussion om dokumentarisme fordrer en vis begrebspræcisering.

Ethos betød oprindeligt *bopladsen* men vandt med tiden en ekstra betydning: Det vi plejer at gøre på bopladsen – dvs. 'skik og brug her hos os'. Heraf udviklede sig endnu en bibetydning: Det *rigtige* at gøre.<sup>3</sup> I den etymologiske udvikling er altså underforstået, at det, vi plejer at gøre, per definition er det rigtige at gøre, og det er en ikke ubetydelig nuance. Direkte oversat til nutidig filmisk dokumentarisme betyder det, at enhver udfordring af eksisterende fortællerammer vil bevæge sig på kanten af det uetiske (det forkerte), og som udgangspunkt vil de fleste formentlig finde en sådan fortolkning temmelig rigoristisk. Ikke desto mindre er denne forståelse både i live og hyppigt anvendt i mediedebatter om netop filmisk dokumentarisme, og det centrale problem i den diskussion er manglende konsensus om, hvad dokumentarisme, og for den sags skyld journalistik, er.

Begrebsforvirringen i forhold til etik og moral kan – lidt forenklet – spores helt tilbage til Aristoteles (384-322 f.kr.). I sin retorik ansuede han som bekendt taler mv. ud fra begrebstriaden *ethos*, *pathos* og *logos*. Ethos handler hér om afsenderens troværdighed – som den opfattes af modtageren – og med udgangspunkt i dette substantiv dannede Aristoteles et nyt adjektiv, *ethikos*, som vedrører det, vi plejer at gøre, og som derfor er 'det rigtige' at gøre.<sup>4</sup> I Ciceros (106-43 f.kr.) senere latinske oversættelse af Aristoteles, blev *ethikos* oversat med et til lejligheden opfundet latinsk adjektiv: *moralis* – det normative.<sup>5</sup> De to ord var altså ensbetydende i udgangspunktet, og selvom generationer af filosoffer siden har skelnet mellem begreberne på forskellig vis, synes den folkelige anvendelse nu at have bragt os tilbage til udgangspunktet. Mens etik i 1950'erne mest blev opfattet som et fremmedord, er det i dag en del af det hverdagsvokabular, vi kommunikerer med i samfundet, og når vi diskuterer 'rigtigt og forkert', gør vi det ofte under overskriften 'etik og moral'.

Men når begge dele – ordene etisk og moralsk – blot henviser til nogle normative standarder for rigtigt og forkert, bliver begreberne praktisk talt uanvendelige. Graden af 'forkert' ændres ikke ved at tilføje ordet etisk, og enhver form for etisk bedømmelse synes at fordrer et fælles bestemt *absolut*, som etikken kan måles imod. Filmisk dokumentarisme, som den *DHK* repræsenterer, er en massekommunikeret overtalelsesstrategi. Filmen vil overbevise modtageren om, at et givent forløb rent faktisk har udspillet sig, som beskrevet i fortællingen. Den søger tilslutning til

en holdning, og i denne søgen inddrages en række parter, som har det tilfælles, at de kan føle sig rigtigt eller forkert behandlet, når de har set filmen. De frivillige interviewofre, de ufrivilligt medvirkende, fotografer og journalister hvis arkiverede materiale nu anvendes i ny kontekst uden for deres kontrol, anonyme kilder, omtalte personer osv. – alle har de forskellige baggrunde for at diskutere *DHK*'s etik. Diskussionen om den massekommunikerede dokumentarismes behandling af 3. person er velkendt men ikke særlig systematisk og videnskabeligt bearbejdet. Til sammenligning synes kommunikationsforskningen nærmest at have overset de problemstillinger, der knytter sig til afsenders kommunikative behandling af 2. person, dvs. modtageren eller målgruppen. Dette til trods for, at disse problemstillinger vedkommer flere mennesker og kan have langt større samfundsmæssige konsekvenser end eksempelvis en etisk forkastelig behandling af enkeltpersoner – hvor ødelæggende en sådan end kan være for den indblandede.

En film som *DHK* gør som nævnt store krav på handling og reaktion – på virkningshistorie – i kraft af markante påstande om demokratiets virke i Danmark. Men i sidste ende er det demokratiet, der står som offer, hvis filmisk dokumentarisme vildleder samfundsborgere og politikere til at tilslutte sig påstande og træffe beslutninger på et urimeligt grundlag. ‘Manipulation’ er et nøgleord, fordi det er i strid med det demokratiske ideal om selvstændig og rationel meningsdannelse. Den formidlingssituation, *DHK* og dens publikum indskriver sig i, rummer, som mange andre massekommunikerede budskaber, en skæv magtbalance, hvor afsender både har større viden og flere kommunikative ressourcer end modtageren. Manipulerende massekommunikation repræsenterer på den måde en umyndiggørende overtalelsesstrategi, som gør modtageren til objekt eller middel for afsenderens formål, og dette forhold motiverer fokus på afsenders kommunikative behandling af modtager.<sup>6</sup> Det handler om en evaluering af, hvorvidt de overtalelsesmidler, fortællingen anvender i sin søgen efter tilslutning til sine påstande, er etisk acceptable.

Dermed har vi indkredset *hvem*, der er omfattet af det etiske fokus i denne artikel. Tilbage står at finde den relation, etikken skal måles imod. Vi mangler et *hvad*?

### *Etisk – i forhold til hvad?*

Jan Foght Mikkelsen har i 2002 formuleret en formidlingsetik som bidrag til en etik for strategisk massekommunikation og skriver herom:

»Formidlingsetik er en normativ etik og bygger på etiske grundværdier som ansvarlighed, autonomi, hensyntagen, respekt, ligeværdighed og selvbestemmelsesret. Kun hvis man accepterer disse centrale værdier, giver det mening at tale om formidlingsetik. I modsat fald er manipulation af en modtager legitim, fx i 'en god sags tjeneste' eller fordi budskabet er til modtagers 'eget bedste' – efter afsenders mening vel at mærke.«<sup>7</sup>

Mikkelsens formidlingsetik trækker på blandt andet på Jürgen Habermas' opstilling af etiske spilleregler for den 'gode samtale' – diskursetikken fra 1983. Diskursetikken er en formel procedure for hvordan en rationelt begrundet konsensus opnås via argumentation mellem de samtalende parter, jf. Habermas:

»Den diskursetiske grundsætning refererer til en *procedure*, nemlig den diskursive indfrielse af normative gyldighedskrav; for så vidt kan diskursetikken med rette kaldes formel. Den angiver ingen indholdsmæssige orienteringer, men en fremgangsmåde: den praktiske diskurs.«<sup>8</sup>

Fælles for Habermas og Mikkelsen er altså, at de accentuerer en budskabsneutralitet, som sætter substans og budskab i parentes. Begge etikker har således fokus på den kommunikative handle*måde*, men derudover er forskellene flere, og Habermas' diskursetiske krav kan ikke umiddelbart overføres til en empirisk undersøgelse af massekommunikerende vidensformidling. En grundlæggende forskel er, at diskursetikken ikke tager hensyn til det fundamentale magtforhold mellem de kommunikerende parter, mens en stor del af formidlingsetikkens motivation, som nævnt, netop består i den asymmetriske magtrelation mellem den massekommunikerende afsender og dens modtager. Diskursetikken er en fornuftsmoral, som har fokus på, hvordan mennesker som rationelle og autonome individer skal forholde sig til hinanden, mens Mikkelsens formidlingsetik tager sigte på, hvordan den massekommunikerende afsender bør forholde sig til sin modtager. Mikkelsen har opstillet følgende skema som anskueliggør forskellighederne i de to etikers tilgange til kommunikationssituationer:

	Diskursetik	Formidlingsetik
Formål	Rationelt begrundet enighed Indbyrdes forståelse Fælles ønske om dialog	Nå et resultat: få modtager til at mene eller gøre noget Afsender vil noget med modtager
Medie	Samtale	Massekommunikation
Relation	Symmetrisk Subjekt-subjekt Tovejs dialog Jævnbyrdighed Fri og lige adgang	Asymmetrisk Afsender-målgruppe Envejs påvirkning Ulighed mht. viden, magt og kommunikationsmulighed
Middel	Rationel argumentation Det bedre arguments overbevisningskraft	Retorisk magtudøvelse Alle retoriske midler som er redelige
Norm	Rationalitet Herredømmefrihed	Redelighed Undgå vildledning
Form	Kommunikativ handle Forståelsesorienteret	Strategisk handle Resultatorienteret

*Fig. 1. Diskursetikken og formidlingsetikkens forskellige dækning af kommunikationssituationer.<sup>9</sup>*

Mikkelsens formidlingsetik går på tværs af medier og formidlingstyper, og for mig at se er der gode grunde til at fare med forsigtighed, når det gælder normative etikker i så bred forstand. Mikkelsens formulering fjerner ganske vist grundlaget for den velkendte, men noget u håndterlige argumentation om, at debat er bedre end tabuisering, og den etiske anskuelse bliver da også mere ukompliceret, hvis der opstilles regler for, hvilke fortællinger, der kan diskvalificeres for overtrædelse af etiske regler. Spørgsmålet er blot, om det er fremmede for demokratiet. I yderste konsekvens kan en rigid fortolkning af en normativ formidlingsetik ende med at krænke de centrale værdier, etikken bygger på i sin selvforståelse.

Jan Foght Mikkelsen skriver endvidere om formidlingsetikkens formål:

»Formidlingsetikken er først og fremmest henvendt til afsender og har et opdragende og etisk forbedrende formål, nemlig at udstyre kommende og nuværende formidlere med etisk sensibilitet og dømmekraft sådan at de kan forholde sig etisk reflekteret til deres egen kommunikation.«<sup>10</sup>

Den hollandske politiker Geert Wilders offentliggjorde sin stærkt islamkritiske dokumentarfilm, *Fitna*, på Internettet om aftenen den 27. april 2008. Danmarks Radios ledelse besluttede på premiereaftenen, at den statsfinansierede public service kanal ikke ville vise klip fra filmen men tildelte den samtidig usædvanlig stor opmærksomhed i sendefloden – eksempelvis som eneste tema i den 30 minutter lange udgave af DR2's *Deadline*. *Jyllandspostens* kulturredaktør Flemming Rose kaldte i denne udsendelse *Fitna* for et »ensidigt debatindlæg«, mens Politikens chefredaktør Tøger Seidenfaden fandt det »grotesk« at diskutere så dårlig journalistik på et intellektuelt niveau.<sup>11</sup> Ifølge *Berlingske Tidende* kaldte tidligere udenrigsminister Uffe Ellemann Jensen filmen for »farlig« og begrundede det med, at »... den er uhyggeligt professionelt lavet. Det er tydeligt, at han har haft meget professionelle medie- og reklamefolk til at hjælpe sig.«<sup>12</sup> Meningerne er således mange og forskelligartede om denne kontroversielle film, som mindre end et døgn efter sin Internetpremiere var blevet vist mere end 2,5 millioner gange.<sup>13</sup> Pointen med at fremdrage Geert Wilders er at pege på, at ingen afsender kan tvinges til at kommunikere etisk acceptabelt, og at denne problemstilling er højaktuel netop nu, hvor ytringsfrihedens grænser er til konstant debat – og afprøvning. Wilders' partsindlæg indikerer, at filmisk dokumentarisme får en afgørende rolle i vidt forskellige afsendertypers udfordring af ytringsfrihedens grænser, og at også etisk uacceptable fortællinger når frem til sit publikum. Argumentet svarer for så vidt til en typisk indvending mod Habermas' diskursetik, som går på netop det formalistiske tilsnit. Kritikere anfører, at diskursetikken repræsenterer en teoretisk utopi, fordi moralske normers gyldighed afgøres i en praktisk diskurs, som man ikke kan tvinge en samtalepartner til at underlægge sig.<sup>14</sup> Jeg skal ikke her forsøge at redegøre for, hvorvidt Habermas' modsvær til denne kritik er fyldestgørende men blot pege på argumentets relevans i forhold til en etik for filmisk dokumentarisme. Den 7. april 2008 fik Geert Wilders rettens ord for, at *Fitna* ikke kan forbydes som værende en opfordring til had, og frikendelsen blev af den hollandske domstol begrundet med henvisning til ytringsfriheden.<sup>15</sup>

Jan Foght Mikkelsen plæderer ikke for censur eller andre begrænsende indgreb i ytringsfriheden. Han anmoder blot formidlere, og de der uddanner dem, om at kommunikere etisk korrekt, og dette kan kun anses som et prisværdigt ærinde. Indvendingen må dog være, jf. kritikken af diskursetikken, at manipulationen, løggen og demagogien i dokumentarismens navn er kommet for at blive, og derfor må et forsøg på at udjævne den skæve magtbalance mellem parterne i en kommunikativ handling også tage udgangspunkt i modtageren.



Mens Mikkelsens formidlingsetik ønsker at udstyre afsendere af kommunikative handlinger med »etisk sensibilitet«, så de kan »forholde sig etisk reflekteret til deres egen kommunikation«, vil jeg i stedet argumentere for et mere modtagerorienteret fokus; dvs. tilbyde et begrebsapparat, hvormed modtageren kan forholde sig kommunikativt reflekteret til afsenderens retorik og etik. De to tilgange repræsenterer forskelligt fokus men er ikke af den grund hinandens modsætninger, og Jan Foght Mikkelsens bidrag til en formidlingsetik udgør således en del af det tankegods, mit bidrag bygger på.

Som anført hos både Habermas og Mikkelsen udgøres det etiske problemfelt ikke af budskaber men af de overtalelsesmidler, de fremføres med. I dette konkrete tilfælde betyder det, at fokus lægges på *DHK's retorik*; dvs. de elementer i fortællingen som påvirker modtagerens fornuft og følelser i forsøget på at opnå tilslutning til en påstand. Foght Mikkelsen fremdrager følgende grundsætning, som han henter fra en afhandling om teknologietik – forfattet af Peter Kemp: »Sådan som man betragter et menneske, sådan behandler man det også – og omvendt.«<sup>16</sup> Dermed er etik et spørgsmål om menneskesyn, og det er denne tanke, der ligger til grund for at fokusere snævert på afsenders behandling af modtager. Vi kan ikke gøre os helt fri af fortællingens handlingsplan og budskab, men vi kan tage det udgangspunkt, at den etiske vinkling ikke handler om, hvorvidt sandheden manipuleres men om, hvorvidt modtageren manipuleres. Formidlingsmåden må dog i praksis altid undersøges i sammenhæng med det budskab, der kommunikeres. *DHK* udgør, som megen anden dokumentarisme, en massekommunikeret vidensformidling, som har karakter af retorisk magtudøvelse i en asymmetrisk og ensidig påvirkningsrelation. Samtidig er det en film, som ikke vedgår sig nogen subjektiv tilgang og som ikke har udfordringen af dokumentarismens grænser som erklæret mål. *DHK* er i sin selvforståelse et stykke seriøst journalistisk arbejde, og derfor er det usandsynligt, at etiske problemer vil lade sig identificere 'frivilligt'. Det vil i vid udstrækning være et spørgsmål om fine nuancer – i modsætning til eksempelvis den performativ-satiriske dokumentarisme, som Michael Moore repræsenterer, hvor fortælleteknikken vedvarende henleder opmærksomheden på sin egen 'fortalhed'. I *DHK* må budskabet fortolkes frem, som vi skal se senere, og først i lyset af hvad der er det formodede budskab, kan overtalelsesmåden analyseres og vurderes.

Spørgsmålet var: Etisk – i forhold til hvad? Det opsummerende svar er: I forhold til modtagerens status som ligeværdigt og selvbestemmende subjekt. I forhold til modtagerens frie valg om eventuel tilslutning til afsenderens budskab. Denne tilgang afstår altså fra en substantiel vurdering

af kommunikationen, fordi en sådan kan bygge på vidt forskellige kriterier – politiske, religiøse, moralske osv. Spørgsmålet om, hvorvidt et budskab er moralsk opbyggeligt, politisk/ideologisk korrekt eller vigtigt for demokratiet ligger altså uden for denne artikels fokus, og også på dette punkt er udgangspunktet identisk med Jan Foght Mikkelsens formidlingsetik:

»I et sen- eller postmoderne samfund kendetegnet ved de absolutte sandheders og de store fortællingers død, traditionernes forsvinden og deraf følgende værdipluralisme kan der ikke fastsættes absolut gyldige normer for hvad der er et 'godt' eller 'opbyggeligt' budskab. Her findes sjældent konsensus, men primært en pluralitet af indbyrdes stridende politiske, religiøse og etiske vurderinger af hvad der er godt.«<sup>17</sup>

Den etiske relevans består altså i, *hvordan* kommunikationen forsøger at påvirke sin modtager til at tilslutte sig et budskab. Hvordan kommunikationen behandler sin modtager – og en vurdering heraf tager udgangspunkt i modtageren selv. Også fordi spørgsmålet om sandhed besvares af modtageren – ikke afsenderen – og dermed kan vi åbne en diskussion om virkelighedsreference. Brian Winston skriver herom:

»Det er publikum, som kan afgøre forskellen mellem en fiktion-narrativ og en dokumentarisk bevisførelse. Med andre ord er det et spørgsmål om reception. Forskellen er at finde i publikums bevidsthed.«<sup>18</sup>

I denne optik er sandheden altså ikke noget, der er på spil i forholdet mellem *DHK* og den virkelighed, der gengives, men i forholdet mellem filmen og publikum. Og det er præcis grunden til, at modtagelsen af *DHK* både spænder fra den totale afvisning af filmen som journalistik og dokumentarisk bevisførelse til den betingelsesløse lovprisning af såvel det filmtekniske som det journalistiske arbejde. At bredden i disse vurderinger så i mange tilfælde er stærkt styret af den »pluralitet af indbyrdes stridende politiske, religiøse og etiske vurderinger«, som Mikkelsen beskriver, er en anden sag. Særligt regeringen og den politiske opposition reagerede med stor forudsigelighed i vurderingerne af *DHK*. Regeringen afviste, mens oppositionen anerkendte filmens påstande som bevist.

## *Det hemmelige plot. DHK – mellem konspiration og journalistik*

En af de vigtigste pionerer i forhold til dokumentarismens genreforskydninger er Michael Moore, som senest har begået kritisk dokumentar om sundheds- og sygesikringssystemet i USA i filmen *Sicko* fra 2007. Her fortsættes den performativ-satiriske dokumentarform, som Moore kan siges at gå i spidsen for. *Fahrenheit 9/11* (2004) som tager udgangspunkt i terrorangrebet på World Trade Center i 2001, står dog stadig som Michael Moores vægtigste bidrag til fornyelse af dokumentarismens formsprog – ikke mindst i kraft filmens store kommercielle succes og mange kontroversielle påstande. *Fahrenheit 9/11* blev som nævnt en verdensomspændende biografisucces af hidtil uset karakter, og aldrig før har en dokumentarfilm skabt så megen debat. Langt størstedelen af filmens anmeldelser hæftede sig ved én af to ting: Det fortalte eller måden at fortælle på. Filmens erklærede mål var at vælte præsident Bush, og midlet var en ensidig argumentation samt et rigt mål af insinuationer om en uærlig, umoralsk og korrupt præsident. *Fahrenheit 9/11* opnåede en usædvanlig gennemslagskraft, som i vid udstrækning kan tilskrives filmens forening af journalistikkens dokumentationsform, en stor del humor og satire samt en række konspirationslignende påstande. Netop denne kombination har været Moores kendetegn gennem hele sin karriere. Frederik Asschenfeldt Vandrup skriver om Moores virke som dokumentarist:

»Han ser konspirationer med samme dybde og karakter af sensation som hans fiktionskollega Oliver Stone, og det kunne være ganske ulideligt at overvære, hvis ikke det var for hans efterhånden ganske unikke stil.«<sup>19</sup>

Det kan synes radikalt at reducere *Fahrenheit 9/11* til en konspirations-teori, som henter sin gennemslagskraft i en unik fortællestil, men spørgsmålet er, om det overhovedet er en relevant overvejelse. For som tidligere anført, er sandheden ikke noget, der er på spil mellem film og virkelighed men mellem film og modtager, jf. Brian Winston. Med andre ord behøver filmen ikke påstå en sandhed eller en virkelighed for at konstruere en sådan.

I Michael Moores tilfælde har det betydet, at selvom langt størstedelen af *Fahrenheit 9/11*'s anmeldelser demonstrerer blik for instruktørens subjektivitet og kreative virkelighedsgengivelse, er konventionerne omkring dokumentarismens sandhedsværdi stadig et styrende element i forhold til

anmeldelsernes indhold. Et eksempel er følgende overskrift: »I sit filmiske anklageskrift mod George W. Bush lader Michael Moore billederne tale for sig. De ikke bare taler, de skriger deres budskab ud.«<sup>20</sup> Jeg har, i en detailorienteret analyse af forholdet mellem billeddækning og fortællerroller i *Fahrenheit 9/11* fra 2004, anført den hovedpointe, at det forholder sig præcis omvendt. At det netop er fortællingens voiceover, dvs. diegens øverste sandhedsautoritet (også kaldet 'voice of god'), som lægger receptionen til rette for modtageren. Voiceoveren er, som i *DHK*, indtalt af instruktøren selv, og således er det altså Michael Moore, der taler for billederne og ikke Michael Moore, der lader billederne tale for sig.<sup>21</sup>

Michael Moores fortællestrategi i *Fahrenheit 9/11* er blandt andet blevet kaldt »dokumentarsatire«<sup>22</sup> og »satirisk dokumentarmassakre«<sup>23</sup>, og som disse betegnelser antyder, er der en vis afstand til fortællestrategien i *DHK*. Men hvis vi sammenholder med Brian Winston, kan vi forenklet sige, at fremstillingens objekt er virkelighed, hvis recipienten opfatter det som sådan. Og dermed er kreative genrebetegnelser uden betydning.

Under alle omstændigheder kan der, både på det strukturelle, det tematiske og det indholdsmæssige niveau, identificeres flere fællestræk mellem *DHK* og *Fahrenheit 9/11*. Her følger et oprids af de umiddelbart genkendelige:

- 1) Det udtalte plot. Holdnings- eller fordomsbearbejdende faktaskildringer opererer typisk med en præmis, der er modelleret over formelen: »Det er utroligt, men sandt, at X«. Programmets præmis er her forstået som den moralorienterede påstand, fremstillingen underbygger, og dens hovedmodstand antages at være 'falsk viden' – fordomme – hos seeren. Udgangspunktet er, at seeren ved fortællingens slutning skal have forladt den falske viden og opnået en indsigt, der underbygger programmets præmis.<sup>24</sup> En holdningsbearbejdende faktaskildrings overordnede fremdriftskomponent – plottet – vil ofte være ekspliciteret af en voiceover, som »vi har fulgt x i kampen for at...« eller »vi vil nu undersøge, hvordan...«. Sådan er det ikke i hverken *DHK* eller *Fahrenheit 9/11*. For begge film gælder, at identifikation af plottet kræver en tolkning af de anvendte audiovisuelle virkemidler og det tematiske *setup* i filmens anslag. Ligesom *DHK* ikke betoner sit plot, leverer konkret emneafgrænsning eller indikerer et handlingsforløb i filmens anslag, er det heller ikke ekspliciteret, hvad det er, fortællingen skal bevise som »utroligt, men sandt«. Det skal jeg vende tilbage til.
- 2) Præmisserne i de to fortællinger er umiddelbart sammenlignelige, idet de på næsten identisk vis udfordrer den almene opfattelse af – eller

fordom om – vestlig civilisation og demokratiets virke.

- 3) Hovedpersonerne og bærere af rollen som ‘skurk’ er i begge film vestlige statsledere, hvis brøde er ikke at fortælle sandheden om baggrunden for deres respektive nationers krigsførelse.
- 4) Ingen af de to film får hovedpersonen i tale (eksempelvis i form af interview), hvorfor Bush og Fogh Rasmussen som diegetiske karakterer er postproducerede konstruktioner. Den audiovisuelle dækning for statsledernes roller som skurke er altså modelleret via instruktøernes sammenklipning af tilgængelige sekvenser, som tages ud af oprindelig kontekst og placeres i en ny.

Lad mig for en stund beskrive det uudtalte plots virkning på seerniveau med et tolkningsforslag.

Filmens voiceover, som er indtalt af instruktør Christoffer Guldbrandsen, åbner filmen således:

»Anders Fogh Rasmussen bliver statsminister to måneder efter terrorangrebet på World Trade Center. Tre dage efter han tiltræder, har han en telefonsamtale med den amerikanske præsident, George Bush.« (00:00:35).

Billeddækningen som ledsager voiceoveren består af grumsede, utydelige billeder med håndholdt kameraføring af Anders Fogh Rasmussen, der bevæger sig rundt i et ikke nærmere bestemt kontormiljø. Herefter klippes til en passage, som ofte har været vist i Tv i andre sammenhænge, hvor George Bush holder tale til en forsamling og forsimples terrorproblematikken med en formulering, der har skabt stor debat:

»Every Nation in every region now has a decision to make: Either you are with us, or you are with the terrorists.« (00:00:55)

På dette indledende minut fastslås således fortællingens hovedperson, Anders Fogh Rasmussen, ligesom George Bush’s formulering indrammer et helt centralt modsætningsforhold mellem to parter i filmen: »us« (dvs. USA og den frie vestlige verden) vs. »the terrorists«. Bush’s ordvalg opstiller parterne i et ubetinget dikotomisk forhold, hvilket får betydning for en vurdering af filmens karakterisering af Anders Fogh Rasmussen. Pointen er, at de to sekvenser med dokumentariske billeder af Anders Fogh Rasmussen og George Bush er hentet fra vidt forskellige kontekster. Men

krydsklipningen imellem dem, sammenholdt med voiceoverens oplysning om telefonsamtalen, insinuerer, at samtalen har omhandlet statsministerens beslutning om, hvorvidt Danmark skulle være med eller imod USA i krigen mod terror. Eller i en mere direkte fortolkning: Anders Fogh Rasmussen lagde danske soldaters skæbne i hænderne på en amerikansk præsident over telefonen.

Denne fortolkning underbygges, ligesom tilhørsforholdet mellem Danmark og USA tematiseres yderligere, da der gengives klip fra en nyhedsudsendelse, hvor en reporter spørger den danske statsminister: »Hvilke opgaver forestiller *du dig*, specialstyrkerne skal løse i Afghanistan?« (00:01:35).<sup>25</sup> Statsministeren svarer:

»Altså *amerikanerne* har overfor *os*... øh understreget den øh... humanitære karakter af de danske styrkers rolle... øh i Afghanistan.« (00:01:40)

Som de kursiverede ord accentuerer, lægger Anders Fogh Rasmussen, med sit ordvalg, afstand til sin egen afsenderrolle i svaret. Det er Statsministeren (»du«), der bliver spurgt, men det er »amerikanerne«, som svarer. Man kan således anføre, at sekvensens implicitte oplysning til seeren er, at Anders Fogh Rasmussen ikke havde nogen forestilling om hvilke opgaver, de danske specialstyrker skulle løse i Afghanistan. I relation til det foregående klip står det dermed klart, at statsministeren og regeringen (»os«) har truffet deres beslutning (»decision«): Danmark er »with us«. Eller sagt på en anden måde: »Os« har tilsluttet og underkastet sig »us«, og dette er sket via en telefonsamtale mellem Anders Fogh Rasmussen og George Bush tre dage efter Anders Fogh Rasmussens tiltræden som statsminister. Telefonsamtalen, der berettes om i voiceoverens allerførste ytring, nævnes på intet andet tidspunkt i fortællingen, hvorfor vi fra seerperspektiv kun kan knytte samtalens indhold til de efterfølgende klip.

Efter denne etablering af Fogh Rasmussen som omdrejningspunkt lader fortællingen hovedpersonen selv definere filmens øvrige konfliktmateriale. I tre adskilte klip fra statsministerens nytårstale gengives bevæggrundene for Danmarks deltagelse i krigen i Afghanistan:

1) »USA er udpeget som fjende af alverdens terrorgrupper, og det er ikke tilfældigt. For USA repræsenterer alt det, som religiøse fanatikere og herskesyge tyranner frygter og foragter.« / 2) »Det amerikanske samfund er bygget på ideerne om personlig frihed, demokrati, menneskerettigheder og religiøs tolerance. I hele den vestlige

verden har vi bygget vore samfund op på tilsvarende værdier. Det er disse værdier, vi nu skal værne og forsvare. Det betyder, at Danmark sender soldater og fly til Afghanistan her i begyndelsen af det nye år.« / 3) »Jeg er stolt over, at Danmark kan yde en indsats. Og til jer der skal af sted, siger jeg: Vi tænker på jer.« (00:02:45)

Den billedmæssige optakt til klip 1) fra Fogh Rasmussens nytårstale er nogle diffuse closeups af kridttegninger på en tavle, og på dette tidspunkt er det ikke muligt at se, hvad tegningerne forestiller. De diffuse panoreringer over tavletegningerne fungerer også som visuelt intermezzo mellem klippene fra nytårstalen, og ganske kort før klip 2) kan vi ane tegningen af et menneske på knæ med armene fikseret på ryggen. Dermed præsenteres filmens første indikation på tortur som tema – om end diskret – som visuelt oplæg til Fogh Rasmussens ytring om »personlig frihed, demokrati, menneskerettigheder og religiøs tolerance«. Da statsministeren fortsætter med erklæringen om, at »det er disse værdier, vi nu skal værne og forsvare« foretager billeddækningen endnu en overblending til tavletegningerne. Det er nu ganske tydeligt, at der er tale om tegninger af torturofre, og samtidig synes tegningerne at udgøre en form for vejledning i, hvordan tortur skal udføres.<sup>26</sup> Dermed er skabt forventning om, at fortællingen vil lade endnu et modsætningsforhold udfolde for seeren; »personlig frihed, demokrati, menneskerettigheder og religiøs tolerance« som modstykke til det, »religiøse fanatikere og herskesyge tyranner« står for. Eller bare: *Vestlige værdier vs. Torturregimers værdier*.

Efter disse klip fra statsministerens nytårstale slutter anslaget i *DHK*, og seerens rejse over en spændingskurve, vi genkender fra talrige Hollywood fiktioner, kan begynde. Rejsen, som har retning mod den konklusion, fortællingen vil bevise som værende sandhed, begynder med Fogh Rasmussens replik »Til jer der skal af sted...« og overblending til sort skærm med filmens titel i hvid tekst: »Den Hemmelige Krig«. Fortællingen er i gang, og vi ved nu, at det skal handle om Afghanistan, tortur og en statsministers dækken over sandheden. Men de forventninger, sekvensen skaber, kan ikke siges at udgøre fortællingens plot. Snarere kan plottet defineres ved tolkning af passagens billeddækning, som på bemærkelsesværdig vis knytter torturtemaet *sammen* med Anders Fogh Rasmussens ord om vestlige frihedsværdier – frem for at understøtte statsministerens påstand om et modsætningsforhold. Denne fortælle tekniske manøvre kan illustreres således:

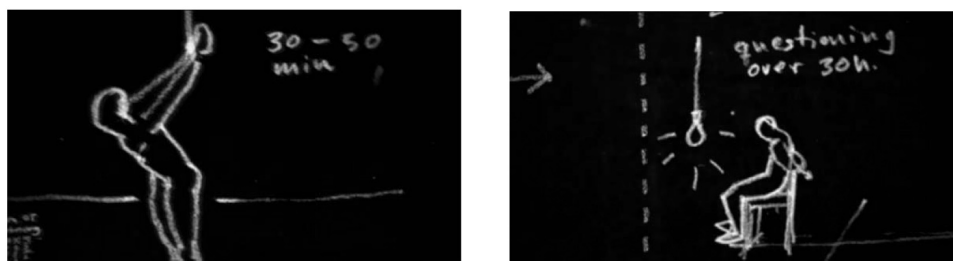


Fig. 2. Billeddækning ledsaget af lydspor med Anders Fogh Rasmussens formulering: »Det er disse værdier, vi nu skal værne og forsvare.«

Som det fremgår, er de billeddækkede kridttegninger illustreret med engelsk tekst, altså et vestligt fællessprog, hvilket forstærker torturtemaets tilknytning til »us« frem for »the terrorists« jf. George Bush's formulering. På den måde kan vi bestemme fortællingens overordnede fascinationskraft og fremdriftskomponent som forventning om indsigt i den forbindelse mellem Anders Fogh Rasmussen og tortur, som anslaget etablerer, og dermed er plottet i *DHK* formuleret. Det er klart, at ønsket om indsigt er en gennemgående fremdrift, eftersom *DHK* på flere niveauer indikerer, at det er skjulte sandheder, der vil blive stillet frem – blandt andet qua filmens titel. Når jeg alligevel fremhæver temaet Anders Fogh Rasmussen – Tortur som en overordnet fremdriftskomponent, skyldes det, at torturmotivet bærer et element af *action* i sig, som løfter dets fascinationskraft over spørgsmål om løftebrud, politiske garantier og ikke mindst politisk udenomssnak.

Såfremt man anerkender, at temaet Anders Fogh Rasmussen – Tortur er en vægtig del af filmens fremdrift, og det gør eksempelvis *Rapport om Den Hemmelige Krig*, er det relativt ukompliceret at besvare det spørgsmål, jeg opfatter som helt centralt for en vurdering af en fortællings etik i et generelt perspektiv: Fortæller narrationen, hvad den siger, den fortæller? For *DHK*s vedkommende kan vi i den henseende notere en vis inkongruens mellem fortællingens løfte om indsigt og den egentlige bevisførelse, for i filmens klimaks, hvor lektor i forfatningsret, ph.d., Jens Elo Rytter erklærer, at der er grundlag for en rigsretssag mod statsministeren, er torturtemaet slet ikke nævnt. Fortællingen lader med tydelighed modtageren forstå, hvad Anders Fogh Rasmussen har holdt skjult for Folketinget, og udtrykker samtidig den klare holdning, at de danske styrkers indsats i Afghanistan ikke lever op til den vestlige civilisations værdier. Men spændingen omkring Anders Fogh Rasmussen-Tortur efterlades uforløst. Denne inkongruens mellem anslaget tematiske rammesætning og den



konklusion, der drages i fortællingens klimaks, forskyder grundlaget for den mellemliggende bevisførelse, hvilket efterlader modtageren med et kompliceret opklaringsarbejde ved filmens slutning. Hvad var det, vi så bevist? Det etiske problem opstår altså ved en intratekstuel inkonsistens, som i nogen grad undergraver den modtagerautonomi, der fordres i den kommunikation, vi kan kalde etisk acceptabel.

*DHK* kan næppe kaldes konspirationsdokumentarisme i ren form, og det samme gælder, efter min opfattelse, for *Fahrenheit 9/11*, om end sidstnævnte har en mængde konspiratoriske træk. De to film har, som det fremgår, en identisk systemkritisk tilgang (»den lille mand (journalist) mod systemets underkuende overmagt«), og det er i den henseende, de er fælles om en fascinationskraft, der minder om konspirationsteoriens. Selvom Christoffer Guldbrandsen deklarerer sin film væsentlig anderledes end Michael Moore, har flere danske anmeldere peget på fællesskabet. I *Berlingske Tidende* peger Tom Jensen på filmens problem som værende, »at den ikke ved, om den vil være en Michael Moore-agtig kommentage [...] eller om den vil være et stykke afslørende dokumentarisme.«<sup>27</sup> I *Politiken* anfører Dorte Hygum Sørensen, at den store mediemæssige forhåndsinteresse for *DHK* skal ses i lyset af Guldbrandsens slægtskab med Michael Moores fortællestil, idet »han fortæller dramatisk, afslørende og stillingstagende. Som var han et dansk bud på Michael Moore.«<sup>28</sup> Desuden sammenligner Hygum Sørensen den gentagelsesteknik, Guldbrandsen anvender i de sekvenser, hvor Anders Fogh Rasmussen fastholder overholdelsen af Genève-konventionerne, med Michael Moores fortællestrategi: »... gentagelserne kan med lige så stor ret tolkes som manipulationsmanøvrer lige så tykke som dem, Michael Moore bruger i sine film.«

Michael Moore har inspireret en række nye dokumentarinstruktører med sin meget personlige investering i sine fortællinger. Udgangspunktet er en fortælleform, som bæres af en stærk instruktør, hvis indsats – og ofte også privatsfære – bliver en aktiv del af filmen og dens udtryk, og dette forhold benævnes ofte som 'det nye ved den nye dokumentarisme'. I *DHK* er denne afsmitning dog ikke særlig synlig, idet Christoffer Guldbrandsen ikke i opsigtsvækkende grad iscenesætter sig selv som journalist og sandhedsjæger, ligesom den personlige vinkel heller ikke bliver påtrængende.

De Moore-inspirerede instruktørdrevne fortællinger er tillige kendetegnet ved at være stærkt subjektive i deres sagsfremstilling. Også dette har været anført som en ny tendens, men det er imidlertid en sandhed med modifikationer. Både Michael Moore og den stærkt Moore-inspirerede Morgan Spurlock, som er ophavsmand til den performativt-satiriske do-

kumentarsucces *Super Size Me* (2004), har været kritiseret for mangel på objektivitet. Det er dog klart, at eksempelvis Anne Jerslev har en pointe, når hun bemærker, at hvis den gode dokumentarfilm er »defineret ved sin objektivitet og nøgternhed, så eksisterer der ikke mange dokumentarfilm i denne verden.«<sup>29</sup> Det er da også påstanden her, at de færreste fremstillinger på film og Tv kan påberåbe sig fuld objektivitet ved kritisk analyse. Det nye ved instruktører som Michael Moore og Morgan Spurlock er snarere fraværet af retoriske og dramaturgiske strategier, som skal *foregive* en objektiv fremstilling. Jerslev peger på, at Michael Moore som pioner inden for dokumentarisk filmsprog ikke er mere insisterende end berømte dokumentarfilminstruktører som John Grierson, Basil Wright og Edgar Anstey. Det nye er altså ikke den subjektive tilgang men måden at fremstille den på – nemlig åbenlyst.<sup>30</sup>

Det synes således som en helt bevidst strategi hos Moore, Spurlock og en række andre nye instruktører, at et grundlæggende fortælleteknisk virkemiddel er en synlig intention om at overskride det, dokumentarteoretikeren Bill Nichols har defineret som den klassiske dokumentarfilms *Discourse of sobriety* – ædruelighedsdiskursen.<sup>31</sup>

*Discourse of sobriety* skal ses som den sobre og tilstræbt objektive gengivelse af virkeligheden, og det vil sige, at virkelighedsfremstillingen må være overordnet filmsproglige teknikker og narrative strategier. Det er den åbenlyst ikke hos Moore og Spurlock, men om den er det hos Christoffer Guldbrandsen i *DHK* er netop – ikke åbenlyst. I nærværende undersøgelse rejser dette forhold naturligvis spørgsmålet: Hvad er mest etisk korrekt?

Når en dokumentarform, som i mange henseender adskiller sig væsentligt fra *DHK*, tildeles opmærksomhed her, skyldes det altså følgende etiske problemstilling: Hvis objektiviteten ikke er mulig, bør dokumentarismen så tage sin subjektivitet på sig eller lade være? Er deklareret subjektivitet mere eller mindre etisk korrekt end simuleret objektivitet?

### *Den nytteløse uredelighed*

Redelighed som formidlingsetisk norm ligger således til grund for den teori, Mikkelsen anfører som et bidrag til civilisering eller humanisering af de uundgåelige kommunikative magtudfoldelser, som eksempelvis filmisk dokumentarisme er. Mikkelsen definerer uredelighed således:

»Uredelighed er: enhver argumentationsmåde som i kommunikationssituationen vildleder modtager, og som *samtidig* gør det uigen-

nemskueligt på hvilket grundlag modtager giver sin tilslutning til en påstand. Modtager har derfor ikke mulighed for at gennemskue det vildledende grundlag hvorpå han giver sin tilslutning. Havde han været bevidst om det, ville det formodentlig have afholdt ham fra at give tilslutning netop fordi argumentationen er vildledende«. <sup>32</sup>

Med denne formulering understreger Mikkelsen kravet om modtagerens autonomi endnu engang, men samtidig repræsenterer definitionen et problem. At den uredelige kommunikation på samme tid fordrer vildledning og uigennemskuelighed er problematisk, fordi det nødvendigvis må være modtagerens kompetencer, der afgør gennemskueligheden. Mikkelsen peger selv på, at den gennemskuelige vildledning er både ufarlig og uinteressant og anfører, at formidlingsetikken ikke er en »beskyttelse mod modtagers dumhed, dovenskab, enfoldighed, griskhed eller uvidenhed«. <sup>33</sup> Dvs., at når pointen med redelighedsnormen er at beskytte modtagerens autonomi, afhænger graden af autonomi altså af modtagerens begavelse, almene viden osv. – modtagerkompetencer. Når Mikkelsens formidlingsetik samtidig deklarerer sig selv som en opdragende etik henvendt til afsendere, betyder det blot, at afsenderne opfordres til at kommunikere under hensyn til nogle modtagerkompetencer, som vil variere fra modtager til modtager. Samtidig understreger Mikkelsen, at

»hverken uigennemskuelighed, mystificerende, usaglig, uforståelig eller på anden vis ikke umiddelbart gennemsigtig kommunikation i sig selv er uredelig. At forvirre sin modtager vha. en totalt uigennemskuelig argumentationsmåde er derfor ikke uetisk...«. <sup>34</sup>

Her er der tale om en svækkelse af den beskyttelse af modtagerautonomien, formidlingsetikken ellers lægger op til, idet en uigennemskuelig eller uforståelig kommunikation hindrer modtagerens demaskering af en evt. vildledning. Argumentet er, at uigennemskuelig argumentation maskerer det beslutningsgrundlag, hvorpå modtageren skal træffe valg om tilslutning og derfor i sig selv repræsenterer en svækkelse af modtagerautonomien.

Det er desuden en pointe, at Mikkelsen til demonstration af Tv-dokumentarisk uredelighed eksemplificerer ved hjælp af en *rekonstruktion* af virkelige begivenheder – dvs. en *dramatiseret* passage. <sup>35</sup> Uredeligheden påvises ved en analyse, der afslører en strukturel narrativ inkonsistens i eksemplet: Oplysninger indenfor diegesens lukkede struktur fortæller, at begivenhederne ikke kan være foregået, som rekonstruktionen viser. Ure-

deligheden – og dermed det etisk uacceptable – opstår dog kun fordi, den narrative inkonsistens *samtidig* er tendentiøs i forhold til den ene af fortællingens involverede parter. Havde narrationen kun været det ene eller det andet – tendentiøs eller inkonsistent – havde den været uproblematisk i forhold til Mikkelsens formidlingsetik. Redelighedsbegrebet har således kun nytteværdi i forhold til den afsenderorienterede opdragende modus, teorien erklærer – modtageren stilles ikke bedre. Ræsonnementet er enkelt og tidligere fremført i forbindelse med Jürgen Habermas: Vi kan ikke vide, om afsenderen accepterer etikens præmisser, og prædikatet som etisk uacceptabel hindrer ikke kommunikationen i at nå sit publikum.

### *Den (u)farlige uredelighed*

I direkte forlængelse heraf må jeg erklære mig uenig i, at det, Mikkelsen kalder »gennemskuelig uredelighed«,<sup>36</sup> er ufarligt og uinteressant. Her må indskydes, at gennemskuelig uredelighed er et oxymoron jf. definitionen citeret ovenfor, men det må antages, at Mikkelsen mener gennemskuelig *vildledning* – som altså ikke er etisk uacceptabel. En sådan gennemskuelig vildledning ses ofte i den performativ satiriske dokumentarisme, og den tidligere omtalte *Super Size Me* er et godt eksempel herpå. I denne film stiller Morgan Spurlock blandt andet spørgsmålstegn ved, om hele ansvaret for den amerikanske fedmeepidemi kan tillægges fastfood virksomhederne – særligt McDonald's kæden er i fokus – og om fastfood nu også er så usundt, som det tyder på. Begge spørgsmål besvares med et tydeligt 'ja' – det er fastfoodkædernes skyld, og 'ja' – det er livsfarligt at spise fastfood. Bevisførelsen består i instruktørens 30 dages McDonald's diæt, og det er klart, at kropslig investering fra én forsøgsperson er uden statistisk værdi i forhold til en reel placering af ansvaret for fedmeepidemien i USA og til besvarelse af, hvor farligt fastfood er for mennesker. Narrationen påstår altså et årsag/virkningsforhold, som repræsenterer en ugyldig tankelogik. Men vildledningen er naturligvis gennemskuelig.

Pointen er, at *Super Size Me* stort set får virkningshistorie som traditionel valid dokumentation af McDonald's' egenhændige skyld i en fedmeepidemi, dog med den kolossale publikumstilstrømning til forskel fra almindelig statistisk gyldig medicinsk bevisførelse. Både i amerikansk og dansk anmelderkontekst anerkendes filmens argumentation og virkelighedsreference i vid udstrækning. En anmeldelse i *Reel Film Reviews* når til den konklusion, at *Super Size Me* repræsenterer et samspil mellem dokumentarisme og kreativ genbrug af andre medieringer som underholdningselement, der gør filmen til »essentially the perfect documentary«.<sup>37</sup>

Sådanne eksempler er legio, og i dansk kontekst er Mads Kastrups artikel i *Berlingske Tidende*, alene ved titlen »McOpkast for alle«, et eksempel på, hvordan filmsproget indoptages af de journalister, der skriver om filmen.<sup>38</sup> Kastrup anerkender ukritisk den dokumentariske værdi i *Super Size Me* og betegner filmen som ubetinget virkelighedsgengivende og en »specifik og totalt uafviselig dom over denne verdens største fast-food-kæde«.<sup>39</sup> Selvom Mads Kastrup, som mange andre journalister og debattører, lader sit sprog påvirke af det sprog, *Super Size Me* etablerer, noterer han det altså ikke som distortion i virkelighedsgengivelsen men slutter tværtimod artiklen således: »Hvor meget mere virkelig vil man have civilisationskritik?«.<sup>40</sup>

I en kronik i *Jyllandsposten* skriver MF og formand for Sundhedsudvalget for Dansk Folkeparti, Birthe Skaarup, at der kan være »god grund til« at anvende *Super Size Me* som undervisningsmateriale i danske skoler, »fordi filmen sætter centrale spørgsmål til debat omkring vores livsstil«.<sup>41</sup> Dermed har jeg fremdraget tre konkrete eksempler på, hvordan denne stærkt subjektive performativt-satiriske dokumentar er blevet modtaget af anmeldere og debattører, som ganske vist ikke per definition kan antages at besidde et højt niveau af modtagerkompetencer – men som under alle omstændigheder yder væsentlige bidrag til den offentlige meningsdannelse. Der findes adskillige lignende eksempler, men sammenstilles blot disse tre, får vi, at *Super Size Me* er en »specifik og totalt uafviselig« og »perfect documentary«, som er anvendelig til undervisning af skolebørn i Danmark. Dvs., en åbenlyst manipulerende og vildledende dokumentar, hvis statistiske undersøgelsesgrundlag består af én mands dogme om udelukkende at spise mad fra McDonald's i 30 dage, får validitet som medicinsk belæg. Et belæg, som bruges til at kende McDonald's kæden skyldig i den amerikanske fedmeepidemi og, i vid udstrækning, frikende forbrugeren i spørgsmålet om personligt ansvar.

En analyse af *Fahrenheit 9/11*'s modtagelse i medierne viser præcis samme tendens,<sup>42</sup> og i modsætning til Jan Foght Mikkelsen mener jeg ikke, at dette forhold er hverken uinteressant eller ufarligt. Det viser, at den åbenlyst subjektive, manipulerende og ensidigt argumenterende dokumentar sætter sandheden på spil med samme styrke som traditionel dokumentarisme, og det må analytikeren have øje for. Ikke nødvendigvis i en etisk optik, for vi kan hér, med afsæt i ovennævnte, konkludere, at de afsenderorienterede etiske grænser kan sættes hvor som helst uden at få afgørende indflydelse på kommunikationens virkningshistorie.

Som jeg var inde på tidligere, er det en inkongruens mellem *DHK*'s tematiske rammesætning og dens konklusion, der motiverer en mere nuanceret analyse. Argumentet var, at den uforløste fascinationskraft, der

ligger i sammenstillingen af Anders Fogh Rasmussen–Tortur, forskyder grundlaget for den mellemliggende bevisførelse og dermed også for modtagerens beslutning om at tilslutte sig *DHK*'s påstande. Denne narrative inkonsistens er altså at ligne ved uredelighedsbegrebet (dvs. etisk uacceptabel), fordi den både svækker gennemsigtigheden i forhold til modtagerens beslutningsgrundlag og samtidig vildleder denne ved at etablere en forbindelse mellem statsministeren og torturtemaet, som der ikke leveres rationelt belæg for. Som tidligere nævnt bemærker kommissionen bag *Rapport om Den Hemmelige Krig* da også den udokumenterede sammenstilling som problematisk. Men derpå konkluderer rapporten,

»at filmen – om ikke undtagelsesfrit – lever op til de standarder for dokumentation, der gælder for journalistiske produkter af denne type. [...] [A]t den omfangsrige brug af filmiske virkemidler i *DHK* er forsvarlig ud fra de etiske normer, der er gældende i filmbranchen. De kan højst diskuteres ud fra smagsvurderinger.«<sup>43</sup>

Ifølge kommissionens vurdering kan den uigennemskuelige vildledning, som Foght Mikkelsen definerer som uredelighed, altså udmærket indgå som delelement i en dokumentar, der lever op til de etiske standarder for filmisk dokumentarisme. Om disse standarder overholdes 'undtagelsesfrit' eller ej er uden betydning, for det er indlysende omsonst at definere en dokumentarfilm som 'redelig – fraset uredeligheden'. Dermed står det klart, at den etiske diskussion må tilføres et modtagerorienteret begrebsvokabular, som mere specifikt har blik for de kommunikative nuancer, der bestemmer diskursens væsen. Dvs., det skal handle om, hvordan modtageren møder fortællingen. Her er det vigtigt fortsat at holde fokus på fortællingens struktur for ikke at ende i en diskussion om modtagerens 'dumhed, dovenskab, uvidenhed', osv. Det skal være muligt at vurdere en films behandling af sin modtager uden hensyntagen til dennes almene viden om ekstratekstuelle forhold, og formidlingsetikken søger da også efter den tekstinterne uredelighed. Men det er samtidig nødvendigt at vi har blik for de små og specifikt filmtekniske nuancer – og et begrebsligt fundament for dette blik tilbyder Jan Foght Mikkelsen os ikke. Kun herigennem kan modtageren forholde sig kommunikativt reflekteret til nuancerne i filmiske faktaskildringer i bred forstand. Og denne reflekterede tilgang er i stigende grad en nødvendighed for mediebrugerens fornuftsbaseerede orientering i dokumentarismens brogede udbud af virkelighedsreferencer.<sup>44</sup>

Spørgsmålet er så, om en fornuftsbaseeret orientering er kongruent med

det seerbegær, samtiden repræsenterer. Det er sandt, når medieeksperter anfører, at filmisk dokumentarisme er en uhåndterlig størrelse qua dens hastigt pågående genreforskydninger. Samtidig er det dog åbenlyst, at den moderne mediebruger har videre grænser for, hvornår en fortælleform overskygger en fortællings indhold, end vi tidligere har set. Dette åbner for en diskussion om dokumentarismen som sproghandling i en kulturel kontekst, som dog ikke er dækket af denne artikels overskrift.

## Noter

- 1 Christoffer Guldbrandsen: *Den Hemmelige Krig*, Guldbrandsen Film, DFI, København 2006 (herefter forkortet *DHK*).
- 2 Erik Albæk et. al.: *Rapport Om Den Hemmelige Krig*, København 2007, p. 3.
- 3 Lars Bjerg: *Vær god. Om etik, værdier og kvalitet i journalistik*, Århus 2005, pp. 13-14.
- 4 Bjerg, p. 14
- 5 Ibid.
- 6 Jan Foght Mikkelsen: *Formidlingsetik. Bidrag til en etik for strategisk massekommunikation*, Roskilde 2002, pp. 9-11.
- 7 Op.cit., p. 11.
- 8 Her fra Jürgen Habermas: *Diskursetik*, Frederiksberg 1996, p. 98.
- 9 Mikkelsen, p. 298.
- 10 Mikkelsen, p. 9.
- 11 DR2, *Deadline 22.30*, 27. april 2008.
- 12 Uffe Tang: »Ellemann: En farlig film«, in *Berlingske Tidende*, 28. marts, 2008.
- 13 Jakob Rohde-Brøndum: »Storm på islamkritisk film på nettet«, in *Ekstrabladet*, 28. marts 2008.
- 14 Habermas, p. 15; jf. Jens Glebe-Møllers indledning.
- 15 Claus Kragh: »Wilders frikendt i retten«, in *Berlingske Tidende*, 7. april 2008.
- 16 Peter Kemp: *Det uerstattelige – en teknologietik*, København 1991, p. 301.
- 17 Mikkelsen, p. 57.
- 18 »It is audiences who can tell the difference between a fictional narrative and a documentary argument. In other words it is a question of reception. The difference is to be found in the mind of the audience.« Jon Dovey: *Freakshow: First person media and factual television*, London 2000, p. 6.
- 19 Frederik Asschenfeldt Vandrup: *I skræk og rædsel*, 2003. Tilgængelig på <http://www.cinemazone.dk/review.asp?id=2629&area=1>.
- 20 Louise Kidde Sauntved: Humoren bliver alvorlig, in *Urban*, 6. august 2004.
- 21 Peter Ebberfeld: *Sandheden på spil – om upålidelig narration i Fahrenheit 9/11*, 2004, p. 33. Tilgængelig på <http://www.humaniora.sdu.dk/dansk-kolding/artikler/pdf/EbberfeldFahrenheit.pdf>.
- 22 Kim Skotte: »Klovnernes Kamp«, in *Politiken*, 6. august, 2004
- 23 Jonna Gade: »Moore't på krigspræsidenten«, in *Ekstra Bladet*, 6. august,

- 2004.
- 24 Peter Harms Larsen: *De levende billeders dramaturgi*, 1-4, København 2003, bd. 2, p. 113.
- 25 Alle understregninger i de efterfølgende citater er foretaget af undertegnede, med mindre andet er angivet.
- 26 En tegning af en mand med armene bundet på ryggen og fastgjort til loftet er eksempelvis ledsaget af en skriftlig instruktion: »30-50 min.« (00:03:31)
- 27 Tom Jensen: »Virtuos dokumentar dokumenterer for lidt«, in *Berlingske Tidende*, 7. december 2006.
- 28 Dorthe Hygum Sørensen: »Den mistænkelige krig«, in *Politiken*, 6. december 2006.
- 29 Anne Jerslev: »Kan en film vælte en præsident?«, in *Lettre Internationale*, nr. 5, p. 45.
- 30 Loc.cit., p. 44
- 31 Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington 1991, pp. 3-4.
- 32 Mikkelsen, p. 79
- 33 Op.cit., p. 78
- 34 Op.cit., p. 79
- 35 Op.cit., pp. 201-204
- 36 Op.cit., p. 78.
- 37 Reelfilm.com, 2004, <http://www.reelfilm.com/hot0402.htm#super>.
- 38 Mads Kastrop: »McOpkast for alle«, in *Berlingske Tidende*, 16. juli 2004.
- 39 Ibid.
- 40 Ibid.
- 41 Birthe Skaarup: »Livsstilssygdomme vender den tunge ende nedad«, in *Jyllands-Posten*, 1. juni 2006.
- 42 Ebberfeld, p. 33
- 43 Erik Albæk, pp. 22-23 (se note 2).
- 44 Jeg har indledt en sådan begrebsdannelse med et forslag om en 'cinematografisk stratifikationsmodel', som tager udgangspunkt i en strukturalistisk kongruenstænkning, som også omfatter en systematisering af narrativ inkonsistens. Peter Ebberfeld: *Dokumentik. En undersøgelse af etisk tænkning i en filmdokumentarisk optik samt et bidrag til et analysevokabular*, Specialeafhandling i Dansk, SDU Kolding 2008.