



Tales from a Hard City

Virkelighedsbilleder

Den ny storhedstid i europæisk dokumentarisme

af *Tue Steen Müller*

I Danmark ville der ikke være den dokumentarkultur, som vi har og er stolte af at have, om ikke Statens Filmcentral, som nu er en del af Det danske Filminstitut, havde eksisteret. Med oprettelsen af Statens Filmcentral i 1939 skabte fremsynede oplysningsfolk en sammenhæng mellem produktion og distribution af dokumentarfilm. Et publikum af anselig størrelse var resultatet og når Statens Filmcentral

indkøbte eller - senere fra Filmloven af 1972 - støttede produktionen af dokumentarfilm, var det fra starten givet at filmen(e) blev sendt ud til den danske befolkning og ikke bare endte på en hylde. I starten gik kopierne til biograferne på 35mm, senere til et vidt forgrenet net af skoler, biblioteker, foreninger, børnehaver osv. på 16mm. Også i dag er det alfa og omega for dansk dokumentarfilms ekssi-

stens, at publikum nåes. Nye tekniske muligheder viser sig i disse år - dvd, internetdistribution, bredbånd osv.

Denne offentligt betalte, kulturpolitisk bestemte sammenhæng mellem udbyder og aftager, sælger og køber, kan lyde selvfølgelig, men i de fleste andre europæiske lande eksisterer denne sammenhæng udelukkende via tv, der efterspørger programmer og som både er den altdominerende faktor, når det gælder audiovisuel dokumentarproduktion og -distribution i Europa, og det medium som har haft den største indflydelse på udviklingen af dokumentargenren i de sidste 10-15 år. Der eksisterer desværre ikke tidssvarende europæisk statistik for dokumentarfilmen, men for at give en fornemmelse af størrelser som de så ud for ti år siden, kan citeres tal fra undersøgelsen *The European Documentary Sector* (Documentary, Copenhagen, 1994, side 18):

Taken together estimates of transmitted and non-transmitted independent documentary production, the total for EU and former EFTA countries is approximately 3.500 hours annually.

Dertil kommer så de såkaldte in-house produktioner. Tallet er givetvis nærmest fordoblet i dag med udvidelsen af dokumentarbegrebet - herom senere.

Al produktion starter med distribution.

Normalt skrives der om dokumentarfilm ud fra æstetiske eller tekniske vinkler. Nye instruktører og filmiske retninger omtales og disse er ofte kommet af nye tekniske muligheder. Her skal der skrives om den nye europæiske dokumentar (vi stryger vedhænet film, da det meste i dag optages elektronisk) som den har set ud og udviklet sig siden slutningen af 80'erne, hvor afgørende beslutninger i tv-verdenen hev genren ud af mørket og frem i det lys,

hvor den befinder sig i dag. Min påstand er at dokumentargenren aldrig har været så stærk som nu, når det gælder opmærksomhed og international aktivitet. Denne styrke gælder i omfang og i forhold til mangfoldighed i forskellige udtryk. Uden den stærke tv-indflydelse og et stærkt engagement fra EU ville dokumentargenren være forblevet et anliggende for undervisningen og for cinefile festivalbesøgere i Frankrig og omegn. Inklusive Danmark hvor vi altid og med rette har kunnet vigte os af at have en dokumentarkultur tilknyttet den almindelige oplysningsaktivitet. Formidlet i og udenfor tv, ganske vist.

Al produktion starter med distribution. Publikum tænkt ind fra starten. Det er den sammenhæng, der er hovedsynspunktet for denne artikel, som vil tage sine læsere på en rundtur til de fleste europæiske lande for at karakterisere det dokumentariske klima i overordnede træk, de fremherskende stiltræk og de væsentligste instruktører.

MEDIA Programmet. Udgangspunktet er de turbulente år omkring 1990, hvor Europa skiftede totalt med murens fald. Samtidig oprettede EU det såkaldte MEDIA Program som et audiovisuelt initiativ, der har til formål at styrke den europæiske industri i kampen mod den amerikanske dominans. MEDIA Programmet har i den forbindelse formentlig ikke betydet nogetsomhelst for spillefilmen, de amerikanske film dominerer stadig markedet, men for dokumentarfilmen har programmet været en afgørende igangsætter af den europæisering af sektoren, som har fundet sted. I øvrigt har amerikanerne aldrig kunnet konkurrere med europæisk dokumentarfilm af den enkle årsag, at dokumentaren intet kom-

mercielt potentiale har. Selv en gigant som Frederick Wiseman har søgt til Europa for at finde sin finansiering - amerikanerne går jo ikke ligefrem ind for offentlig støtte til film. Fra at have været en långivende instans, er det via flere led i MEDIA Programmet nu muligt at få en egentlig støtte til udvikling og produktion af dokumentarprojekter (jvfr. DOX 39, 5 om MEDIA Plus). Samtidig mødes branchens udøvere - producenter og tv-redaktører først og fremmest - året rundt for at præsentere og byde på hinandens projekter. Det sker på markeder og festivaler støttet af MEDIA Plus som programmets tredje runde kaldes. (http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_en.html)

Resultatet er, at der nu eksisterer et grænseoverskridende miljø for dokumentarfilmen i Europa. På godt og ondt bliver flere og flere co-produktioner sat i gang, og behovet for information og netværk er stigende. I 1996 blev EDN (European Documentary Network) (www.edn.dk) oprettet. Foreningen, der har hjemme i København, tæller i dag omkring 600 medlemmer, fortrinsvis fra produktionssiden, som får hjælp med at finde rundt i junglen af stadig flere tv-stationer, som kan være potentielle købere af idéer eller færdige film.

I nogle lande er det tv-markedets aktuelle konjunktur og politik, der bestemmer, hvilke film der skal støttes, i andre - som her i Norden - er dokumentarfilmen en del af en kulturpolitik.

Standardisering. Medaljen har en bagside, for historien om dokumentarfilmen i Europa det sidste årti er godt nok historien om tv, der reddede genren, men samtidig introducerede en standardisering, der har gjort det sværere for den kunstneriske film at slå igennem. Det såkaldte *final cut*,

retten til at sætte det sidste punktum før en film erklæres for færdig, er ikke længe- re entydigt knyttet til instruktøren. I dag kan det lige så godt være producenten eller tv-redaktøren, der kontraktligt har eller bare tiltager sig denne magt. Det er også historien om en genre, der kom ud af klasselokalet og de intellektuelle 1968-cirkler for at få tildelt en popularitet som aldrig før. Docu-soaps er blevet almindelig tv-kost og selvom denne undergenre af dokumentaren ikke er emnet for denne artikel, er det klart, at dens fremkomst har almengjort billedet af genren dokumentar og givet de mange leverandører, de uafhængige producenter, mulighed for at overleve ud fra en forretningsmæssig betragtning.

Endelig omfatter historien, at dokumentarfilmen i flere lande har genvundet sin plads på biografernes repertoire. Den spillefilm lange dokumentarfilm er blevet mere og mere almindelig - og den gode nyhed er at der synes at blive mere plads til den på tv-stationerne, som i disse år formerer sig kraftigt via en digitalisering, som bringer tematiske kanaler til forbrugerne. Public service stationerne *go digital* og genudsender og giver plads til mere specielle genrer som f.eks. dokumentarfilmen.

Økonomisk ser denne udvikling dog ikke ud til at give flere penge til producenterne. Der vil stadig være behov for offentlige støtteordninger, nationale og europæiske, hvis genren skal overleve kunstnerisk. Men det er oplagt, at der stadig vil produceres film udenfor tv og uden statsstøtte og med meget små budgetter, undertiden uden egentlig cool cash og undertiden også af en kvalitet, som har givet deres ophavsmænd præmier på store festivaler verden over. De nye tekniske muligheder - de små digitale kameraer og

de billige klippemuligheder via computer - har bragt de tekniske omkostninger ved dokumentarproduktion langt ned.

Situationen set fra producent- og instruktørside rides godt op af tyskeren Kai Krüger:

... while broadcasters believe in regionalization and sensationalization to push ratings, there's a growing number of young auteurs, producers and sales persons who are reaching beyond borders to establish European production and sales platforms for true documentary work. (DOX, 37, 4)

Gennembruddet. Det var i 1994, at filmen *Tales from a Hard City* markerede et nybrud i europæisk dokumentarfilm. Filmen blev til i et samarbejde mellem den franske kanal la Sept Arte og den engelske Channel4. Den handler om unge arbejdsløse i Sheffield, er 80 minutter lang og er lavet til både tv og biograf. Den har åbenlyst iscenesatte scener, er let i tonen og appellerer til både grinet og eftertanke. Ved sin fremkomst blev den fremhævet som et kærkomment nyt bud på, hvordan en dokumentarfilm kunne se ud. Filmens engelske producent er Alex Osborne, hvis navn skal nævnes eksplicit, for filmens produktionshistorie er også karakteriseret af, at dens finansiering blev etableret gennem de såkaldte pitching sessions, som EU's MEDIA Program finansielt står bag. Det største af denne slags, Forum for Coproduction and Cofinancing, foregår i Amsterdam hvert år i december måned. Her er alle betydningsfulde tv-stationer repræsenteret. (www.idfa.nl)

I 1993 pitched (udtrykket stammer fra amerikansk baseball) Osborne sin film om de unge i Sheffield, fik en bragende god response - og en erfaren fransk producent, Jacques Bidou, til at hjælpe sig med det videre forløb. Bidou fik la Sept Arte med

på at finansiere filmen, som blev et prestigeprojekt for både den franske og den engelske tv-station. En instruktør blev hyret, Kim Flitcroft, til at realisere producentens idé og det gjorde han fermt og effektivt nok til at *Tales from a Hard City* fik førsteprisen på festivalen Vue sur les Docs i Marseille i 1994.

Channel4. Historien om Channel4 er mere eller mindre velkendt. Den engelske tv-station blev oprettet til at støtte en ny og eksperimenterende dokumentar produceret udenfor tv-stationen af et stort antal uafhængige producenter. Det skabte en kolossal grøde i det tunge, traditionelle tv-system, hvor alle vidste, hvad en BBC-documentary stod for af høj kvalitet, når det gælder research og klassisk straight forward fortælleform. En masse kreativitet blev frigjort og en forundret tv-verden så, at også eksperimenter kunne tiltrække seere. Channel4 under Jeremy Isaacs ledelse blev et fristed for *the independents*, som ville noget andet end den kendte BBC-opskrift kunne tilbyde. Modellen med at støtte produktioner som blev lavet af producenter og instruktører udenfor tv-stationen i et samarbejde med redaktører indenfor, blev kopieret i mange lande, bl.a. i Danmark med oprettelsen af TV2.

Siden blev Channel4 offer for sin egen succes. Hvor stationen hidtil havde kunnet finansiere sine produktioner med reklamepenge fra det kommercielle ITV, var den politiske besked, at stationen selv skulle skaffe sine produktionsmidler via reklamer. Det betød et skifte i politik, hvor det eksperimenterende blev afløst af det sikre og de store, interessante film fra alverdens krogede hjørner blev afløst af film om hjemlige emner, sikre på de høje seertal (DOX 35, interview med Jacques Bidou).

Arte. Hvis ikke la Sept Arte var startet i 1986 var den franske dokumentarfilm ganske enkelt død. Måske havde der været plads til typer som Chris Marker, men derudover ville det være begrænset hvor meget de franske public service stationer kunne investere i kunstneriske, frie dokumentarfilm. (DOX 35 interview med Jacques Bidou). Oprettelsen af Arte med dokumentaren som et af de vigtigste omdrejningspunkter havde samme effekt i Frankrig som oprettelsen af Channel4 i England. Produktionselskaber opstod og der var mange muligheder for at få støtte fra la Sept Arte, som i dag under navnet Arte France er en del af den tysk-franske europæiske kulturkanal Arte, der har bibeholdt dokumentarproduktionen som en af sine højeste prioriteter.

De såkaldte strands (temaoverskriften på de ugentlige udsendelser af dokumentar) illustrerer ganske godt, hvor differentieret og mangfoldigt tv-stationen behandler dokumentaren. Mandag aften er der *Grand Format*, som er de spillefilm-lange personligt prægede dokumentarfilm. Onsdag aften er der *Mercredis de l'Histoire*, som omfatter en time lange dokumentarfilm om historie. Fredag aften er der *La Vie en Face*, som er en-time-dokumentarer om samfund og økonomi. Lørdag aften er der både *L'Aventure Humaine*, som er åbent for lange dokumentarer om ekspeditioner, fremmede folkeslag og ritualer og de kunstneriske eksperimenteres holdeplads *La Lucarne* ved midnatstid. Sidsnævnte kan vise film af alle længder, et særsyn i europæisk tv i dag. Oveni dette udbud kommer så de såkaldte temaaftener, Arte's specialitet, som falder tirsdag, torsdag og søndag og som indeholder dokumentarfilm, som passer ind i de valgte temaer. De fleste af disse dokumentarer er produceret med

penge fra Arte, som i dag udvider sit imperium med produktionsaftaler med lande som Holland, Sverige, Belgien, Schweiz, Polen og Spanien. Det europæiske sigte er tydeligt.

Det franske system er bygget op om Arte og de nationale public service stationer, som er samlet i Télévision Française (France2, France3 og France5), hvis produktions- eller distributionstilsagn er tilstrækkeligt til at registrerede produktionselskaber kan få automatisk støtte fra CNC, det franske filminstitut. Tilsagn fra den store underskov af kabel- og satellitstationer giver samme adgang til CNC's kasse.

Tales from a Hard City indvarslede en ny tid for europæisk dokumentar. Den var en stor og dyr coproduktion mellem de to førende tv-stationer. Den var underholdende, havde stærke karakterer og et fortælle-mæssigt drive bl.a. på grund af at den blandede fiktive elementer ind i sin fortællestruktur. Den satsede på tv og biograf som de to *vinduer*. I kølvandet på denne film fulgte *Nico-Icon* af tyske Susanne Offeringer om kultsangerinden og *Forræderi* af svenskeren Fredrik von Krusenstjerna, en svensk/dansk/engelsk coproduktion om stasiagenten Sascha Anderson. Channel4's indflydelse på denne film var betydelig.

Norden. Små lande har brug for beskyttelse af sprog og kultur. I Norden har dokumentaren nydt godt af - og gør det stadig - en betragtelig støtte fra staten, typisk kanaliseret gennem filminstitutionerne og varetaget gennem et konsulentsystem, som vi kender det fra Danmark. De nordiske lande holder også på dokumentarområdet sammen og allierer sig, når der er europæiske samlinger. Nordisk Film/TV Fond er i Norden, hvad MEDIA program-

met er for Europa. Fonden giver støtte til nordisk dokumentar, når mindst to tv-stationer eller filminstitutioner har givet deres tilsagn. Det er en såkaldt *completion funding*, der tildeles på denne måde. De nordiske landes dokumentarister har deres årlige sammenkomster i forbindelse med festivalen Nordisk Panorama og det tilknyttede Nordisk Forum, hvor mange dokumentarproducenter finder finansiering. Via det såkaldte pitchingssystem.

Kunstnerisk set er Finland Nordens førende land. Jeg vover den påstand, at det hænger sammen med et stærkt klima for dokumentargenren og den kolossalt markante profil, som det nationale tv, YLE, har udviklet. Det kan også personliggøres, for den stærke profil er skabt af redaktørerne Jarmo Jäskalainen, Eila Werning og Iikka Vehkalahti, som har plads og (dog ikke voldsomt mange) penge til at placere og delfinansiere produktionen af store, ressourcekrævende dokumentarfilm. Redaktørerne har taget sig af de åbenlyse talenter, har plejet dem og bragt dem ud i det internationale lys samtidig med at de har indkøbt store og vigtige udenlandske dokumentarfilm til visning på YLE. Flere danske dokumentarfilm har nydt godt af den finske filmstøtte, som også kommer via AVEK, en fond bygget op af afgiftsmidler fra uindspillede bånd, og via den finske filmstiftelse.

De store navne i finsk dokumentar er Pirjo Honkasalo og Markku Lehmuskallio. Honkasalos trilogi om det gode og det onde - *Mysterion* (1991), *Tanjuska ja seits-emän perkelettä* (1993, Tanjuska og de syv djævle) og *Atman* (1996) - er internationalt berømmede for deres tætte fortolkning af menneskers forhold til troen. De er spillefilmlange fortællinger med Honkasalo selv ved kameraet. Honkasalo er en *true believer* af auteurtraditionen og

det personlige udtryk. (DOX, 39, s. 8-9)

Lehmuskallio er blevet hædret for sine antropologiske beretninger fra Sibirien. Den sidste han lavede, *Mothers of Life*, havde premiere ved den nye internationale dokumentarfestival i Helsinki i februar 2002. Den skildrer i store panoramiske billeder nenet-folket i en kapiteludformet, fotografisk mesterlig udforming. I den yngre generation har instruktørparret Susanna Helke og Virpi Suutari markeret sig. De to kvinder har lavet tre bemærkelsesværdige film, *Sin*, *White Sky* og *The Idle Ones*, som er karakteriseret af at de som få er i stand til at fortælle deres historie i billeder. Sidstnævnte skildrer unge i en finsk provinsby, et hul i jorden, som de gerne vil væk fra.

Svenskerne har den evige enfant terrible Stefan Jarl som efter sin store trilogi *Domkallar os mods* og efter en lang række af engagerede økofilm om mennesker og natur, i det sidste par år har vist nye sider af sit store talent. Filmene om Bo Widerberg (*Liv till varje pris*, 1998) og dennes stjerneskespiller Thommy Berggren, *Muraren* (2002), er begge storartede portrætter, hvorimod *Beauty Will Save the World* om Jarls personlige inspirationskilde, instruktøren Arne Sucksdorff, led af at være optaget for tæt på Sucksdorffs død. Den store naturdokumentarist, der forlod Sverige og bosatte sig i Brasilien, hvor han bl.a. skabte mesterværket *Mit hjem er Copacabana*, var for syg til at blive filmet.

Jan Troell er det andet store navn i svensk dokumentar i dag. På sine ældre dage har Troell publiceret lyriske film som *En frusen dröm* (1997), hvor han elegant anvender materiale fra sin spillefilm *Ingenjör Andréés luftfärd* (1988, *Den umulige dröm*) søes dokumentation for sin historie om manden der ville erobre nyt land mod nord. *Provinsens ljus* (1993) og

Dansen (1994) er to andre vidnesbyrd om Troells evne til i kortfilmens form at levere et stærkt humanistisk budskab.

I Norge har dokumentarfilmen vokset sig stærk i kraft af sin store udbredelse via det kommunale biografssystem. Ikke alene har Knut-Erik Jensens succeshistorie om mandekoret fra det høje nord, *Hefstig og begeistret* (2001), der er set af hver tiende nordmand, udvist biograftal, som ingen af de andre nordiske lande kan vigte sig af - også kunstnerisk mere overbevisende værker som Margret Ohlins indlevende skildring af ældre mennesker på et plejehjem, *De mjuke hænderne*, og den unge Even Benestads portræt af sin transseksuelle far, *Allt om min far*, har trukket folk af huse. Hvor svenskerne og danskerne er stærke på tv-dokumentarområdet, når det gælder lokale sociale emner, er nordmændene til gengæld svage på grund af manglende engagement fra det norske tv, NRK.

Grøde er der også på den svagt befolkede ø mod nord, Island, hvor ikke mindre end 8 dokumentarfilm har haft biografpremiere indenfor det sidste år. Filmene vises elektronisk, landet har ikke midler til at bekoste filmkopier. Om dette - for islandske forhold - boom vil have en kunstnerisk effekt er for tidligt at sige.

I Danmark er det stadig Jørgen Leth og Jon Bang Carlsen, der er de internationalt kendte navne. Jørgen Leths *Haiti Untitled* har gået sin kontroversielle sejrsgang på alverdens festivaler - kontroversiel var den på grund af den stil, som instruktøren valgte at lade den unge klipper Jakob Thuesen udvikle til at give sit personlige billede af den caribiske ø, som i et årti har været Leths udgangspunkt. Samme internationale opmærksomhed fik Jon Bang Carlsens *Addicted to Solitude*, optaget i Sydafrika, som synes at være blevet instruktørens foretrukne emne efter filme-

ne om Irland (*It's Now or Never* og *How To Invent Reality*). En ny generation er måske på vej nu efter den kolossale succes, som fortjent blev filmen *Family* til dels med førsteprisen ved IDFA (den største dokumentarfestival i verden) i Amsterdam i december 2001. Det er indlysende at Sami Saif og Phie Ambo har talent ud over det sædvanlige, og holder de unge talenter fra Den Danske Filmskole, hvad deres afgangsfilm lover, så tegner det lyst. Med de øgede bevillinger til Det Danske Filminstitut, suppleret af en beskedent støtte fra tv-stationerne, er muligheder for resultater ihvertfald til stede.

Østeuropa. Muren faldt og med den de store statsubventionerede dokumentarstudier i det østlige Europa. Fra at have været ansat på fast løn, måtte instruktørerne nu ud på det frie marked for at finde finansiering til deres film samtidig med at professionen producent i vestlig forstand skulle udvikles. En række produktionsselskaber er blevet dannet i de tidligere kommunistiske lande, det er typisk én-mandsfirmaer, som har hutlet sig frem fra film til film. Det har været - og er det stadig - en kæmpeopgave for disse fattige lande at genetablere den tradition for dokumentarisme, som vi har kendt igennem årtier.

Og dog er det ofte østeuropæiske film, der render med priserne ved de internationale filmfestivaler. Da undertegnede var medlem af juryen ved festivalen i Amsterdam i 1998, blev de tre toppriser alle tildelt instruktører fra det østlige Europa. Hovedprisen blev givet til polakken Dariusz Jablonskis rystende beretning fra ghettoen i Lodz, *Fotoamatør* (1998, *Fotoamatør*), andenprisen blev delt mellem russerne Viktor Kossakovskij for *Pavel i Ljalja* (1998, Pavel og Ljalja) og Sergey

Dvortsevoj for *Chlebni den* (1998, *Bread Day*), begge kunstnerisk overbevisende film, produceret ud fra vidt forskellige udgangspunkter. Hvor Kossakovskij havde allieret sig med en stærk tysk producent for at lave sit portræt af filmparret Ljalja og hendes døende mand Pavel Kogan, så var Dvortsevojs film i bogstaveligste forstand en no-budget film, produceret af ham selv med råfilmmateriale, som han havde fået som præmie for sin foregående film, *Paradis*.

I Rusland er den offentlige støtte til film nærmest ikke-eksisterende, hvorfor russerne som mange andre af østlandene har været afhængige af tv og af vestlige velgørende fonde. Af uvurderlig betydning har Soros Documentary Fund været for produktionen af film om menneskerettigheder trådt under fode i landene på den anden side af jerntæppet. Mangemilliardøren, den ungarsk fødte George Soros, har efter ti år nu afleveret sin fond til Robert Redfords Sundance Film Festival, som fører den videre under navnet Sundance Documentary Fund.

I de baltiske lande er situationen alt andet lige noget bedre. I takt med den velstandsstigning, som landene har præsteret på ti år, er forholdene for filmproduktion forbedret. Tv-stationerne synes stadig at være forstenet i et gammelt kommunistisk bureaukrati, mens Letland f.eks. har formået at få organiseret en offentlig filmstøtte gennem et filminstitut helt efter nordisk mønster. Det har betydet, at en internationalt respekteret veteran som Iwars Seletskis kunne få en grundfinansiering fra sit eget land til opfølgningen af *Crossroad Street* (1988), som passende hed *New Times at Crossroad Street* (1999) - en stor episk fortælling om hvad der er sket med menneskers levevilkår i løbet af de ti år siden landet fik sin

selvstændighed. Resten af pengene fik han fra Soros og fra europæiske kilder, godt hjulpet af danske Baltic Media Centre. En anden af giganterne fra den berømte lettiske poetiske dokumentarskole i 70'erne og 80'erne, Herz Frank, valgte at flytte til Israel, men er stadig aktiv og er p.t. ved at færdiggøre sit filmiske testamente *Flash-back*, som er klar til premiere i år.

I Litauen har yngre kræfter vedholdende satset på den korte film, oftest udformet som ordløse udtryk, ofte symbolske, og ofte med et religiøst udgangspunkt. Stærkest står Audrius Stonys med film som *World of the Blind*, *Antigravitation*, *Skrajojimai melynauke* (1996, *Flying over Blue Fields*) og *Alone*. Her er en auteur som har sit helt eget kompromisløse filmsprog - og som laver film med den lille støtte han kan få fra sit eget kulturministerium, suppleret af vestlige penge fra f.eks. Det Danske Filminstitut. Den omtalte bagside af medaljen er her indlysende klar. Film fra Stonys hånd vil kun kunne vises på ganske få tv-stationer i Europa og indgå i alternative distributionssystemer som det danske.

I Polen er det store navn Marcel Lozinski, som igennem årtier har været Wajdas modspil på dokumentarens felt. Hans helt store film i 90'erne er *Anything Can Happen*, som er lavet ud fra en såre enkelt idé. Fra mikro til makro. Stedet er en park i Warszawa, men det kunne være hvor-somhelst. De medvirkende er ældre mennesker, der sidder på bænke i parken, som ældre mennesker gør for at tale med hinanden og kigge på, hvad der sker. Ind i denne verden sender Lozinski sin 8-årige søn bevæbnet med et par mikroports på tøjet. Sønnen indleder samtaler med de ældre mennesker - spørger til deres alder, påklædning, om de er gift eller alene, om der er en Gud eller ej, om krig og død og

meget meget mere. Med barnets vidunderligt charmerende naivitet får drengen spurgte sig tæt ind på de ældre mennesker. Hvad vi som tilskuere får, er en universelt begribelig refleksion over den menneskelige eksistens. Alt er filmet af faren og hans filmhold i skjul bag diverse buskadser. Livet er smukt, understreger Lozinski ved at bruge en vals af Strauss som tilbagevendende musikalsk fortolkende element.

Polen har naturligvis også måttet omstille sig til de nye tider, men har haft betydeligt nemmere ved at holde fast ved en betydningsfuld dokumentarisk tradition. Det skyldes dels den stærke filmskole i Lodz dels det faktum at polsk tv, TP, i en årrække har prioriteret dokumentaren højt med filminstruktøren Andrzej Fidyk som ansat redaktør. *Anything Can Happen*, optaget på film, var fuldfinansieret af det polske tv.

Balkan signalerer krig og ødelæggelse og fra det tidligere Jugoslaviens mange nye republikker og Rumænien og Bulgarien er der ikke mange kunstneriske meldinger at gøre. Efter krigen kommer der nu film om ikke alene de serbiske rædsler men også om hvad f.eks. kroaterne begik af forbrydelser. Det er ikke ufarligt at markere synspunkter som disse, har en producent som Nenad Puhovski måttet erfare. Han er flere gange blevet truet på livet, når hans selskab Factum fra Zagreb har kigget kritisk på den kroatisk hær fremfærd under krigen. Factums produktion *The Boy Who Rushed*, instrueret af Biljana Cakic-Veselic, delte førsteprisen ved den første SEEDoc festival i Dubrovnik i juni 2001. Det er en gribende beretning om en søster - instruktøren - der prøver at finde ud af, hvor og hvordan hendes bror forsvandt under borgerkrigen.

Førsteprisen blev delt med ungarske Ferenc Moldovanyi, som med *Deza-*

Femijet (2001, *Children: Kosovo 2000*) har skabt et rystende værk om muslimske børn, der på nærmeste hold har set deres forældre og søskende blive slået ihjel af den serbiske overmagt. Filmen har vakt voldsom diskussion i internationale dokumentarkredse (DOX, 38, s. 9-13). Mange mener, at instruktøren har overskredet almindelig etik ved at bringe børnene i en traumatiserende situation, hvor de skal genopleve rædslerne. I Ungarn har privatiseringen af filmproduktionen, en svag offentlig filmstøtteordning og et tv på randen af konkurs udløst en krise for dokumentaristerne, hvis eneste mulighed er at søge vestlig støtte, som Moldovanyi gjorde og som Péter Forgács har gjort til produktion af sine poetiske, arkivbaserede fortællinger fra Ungarns historie, hvor han anvender privatoptagelser til at skabe dramatiske personlige historier. De to bedste er *The Unknown War* og *The Danube Exodus*.

Tyskland og England. Selvfølgelig er dokumentarismen stærk i både Tyskland og England og selvfølgelig bliver der lavet store og betydningsfulde film, der vil blive stående i historien som f.eks. *A Cry from the Grave* (1999) af englænderen Leslie Woodhead om Srebrenica. En film som i dag bliver brugt i retssalen ved den internationale krigsforbryderdomstol i Haag, og en film som klart demonstrerer, hvorfor det var en rigtig handling af den hollandske regering, da den i april i år, 7 år efter massakren i Bosnien, valgte at gå af på grund af de hollandske FN-soldaters passivitet, da general Mladic forberedte sin massakre.

Fra tysk side kan nævnes *Black Box BRD* (2001, *Black Box Germany*) af Andres Veiel, som dykker ned i den smertefulde fortid ved posthumt og med de pårørende

som vidner at portrættere den myrdede bankchef Alfred Herrhausen og RAF terroristen Wolfgang Grams.

Begge disse film er vellykkede beviser på, hvor vigtigt det er, at et land producerer dokumentarfilm om sin egen historie. Men begge film - som i øvrigt har haft biografdistribution - er også præget af tv-interviewets fortælle-mæssige dominans i nutidens dokumentartradition.

For Englands vedkommende er det ikke så underligt. Her er dokumentarismen uløseligt knyttet til BBC og Channel4, som begge i det sidste årti har formatteret programpolitikken til det perfekte. Alle historieprogrammer, f.eks. de ganske fremragende dokumentarer som Brian Lapping laver (*The Death of Yugoslavia* er en af de mange serier om politiske emner), er skabt ud fra den engelske journalistiske tradition, som sjældent tillader en instruktør at træde i karakter og sætte sin signatur. Langt fra auteurtraditionen står engelsk dokumentar i dag, ofte i drilsk opposition til den franske individualisme, jf. Nicolas Fraser, indflydelsesrig dokumentarredaktør ved BBC og manden bag den eneste egentligt internationale dokumentarstrand, *Storyville*:

The European Subsidy Utopia is of course located in France. Who would wish to vote against any measure destined to preserve French culture from the ravages of "globalization"? But the drift towards subsidized aestheticism in French culture is depressing for the rest of us. It seems to prove that good intentions are not enough, and that, left to themselves and without some sort of contact with the impatience of viewers, documentaries will become a remote province, preserved through countless colloquies, festivals, prizes and pitched - but largely unheeded. (DOX 37, s. 19)

Englenderne tror på *direct cinema* og kombinationen af god journalistik og godt filmisk håndværk, men i realiteten kunne Fraser godt bruge noget af den offentlige

støtte, som han håner franskmændene for at anvende incestuøst. Den er der bare ikke i dag.

Det er derfor ikke forkert at sige, at engelsk dokumentar befinder sig i en kunstnerisk krise. Det er svært at se, hvor fornyelsen skal komme fra så længe tv sætter dagsordenen og strømliner kravene til, hvordan en dokumentar skal se ud. Der er undtagelser og chapeau skal gøres for de kvindelige instruktører Molly Dineen og Kim Longinotto, som på strålende vis viderefører *direct cinema* traditionen. Dineen gør det med lokale emner (*The Arch* fra Londons zoologiske have og *Heart of the Angel* om en metrostation, begge to med fokus på de menneskelige omkostninger ved at arbejde i offentlige institutioner) som sin første prioritet, Longinotto med kvindetemaer optaget langt fra London, de to sidste (*Divorce Iranian Style* og *Runaway*) fra det indtil for nylig temmelig lukkede Iran. Nævnes bør også Nick Broomfield, som dog har skuffet gevaldigt med sine sidste film, ikke mindst med fortællingen om rocksangeren Kurt Cobains død og forhold til kæresten Courtney Love (*Kurt & Courtney*, 1998), som var en kommerciel succes, men slet ikke har den høje kvalitet, som instruktørens tidligere film havde, som blev lavet i et samarbejde med Joan Churchill.

For Tysklands vedkommende er sagen lidt den samme, det er svært at se, hvor nyskabelsen skal komme fra. Mange mainstream kvalitetsfilm ser dagens lys med finansiering fra tv (Arte er vigtig for tysk dokumentarisme) og de forholdsvis rige filminstitutioner i de forskellige Länder. Men var der ikke en Werner Herzog som frontfigur, så den kunstnerisk originale del af landskabet temmelig øde ud. Til gengæld kan den internationale doku-

mentarverden prise sig lykkelig over at have fået Herzog til mere og mere at forlade spillefilmen for at lade sine ekstravagante fortællinger udspille sig i dokumentarigenren. Der er for mig ingen tvivl om at *Little Dieter Needs to Fly* (1997) er en film, der vil blive stående som et elegant eksempel på, hvordan en dokumentar tilsyneladende let og elegant kan holde sit publikum fast på at genopleve, hvordan tyskeren Dieter som lille tysk dreng under anden verdenskrig ønskede sig at blive pilot, fik denne drøm opfyldt i USA, blev sendt til Vietnam og blev skudt ned i junglen, hvor han oplevede alverdens pin-sler i fangenskab for til sidst at flygte tilbage til friheden og et traumatisk liv i amerikansk vestkyst-luksus. Herzogs geniale greb er ganske enkelt, at han tager Dieter tilbage til stederne og lader ham fortælle og ind imellem rekonstruere, hvad der egentlig skete. Herzog, som danske Jon Bang Carlsen, er dokumentarisk iscenesætter og har bragt frisk luft ind i en genre, der ellers, og mange gange som et mantra, har sværget til, at kameraøjet nok skal finde frem til de magiske øjeblikke. *De er der*, bare man venter længe nok, som et af de store direct cinema navne Albert Maysles (manden der med sin afdøde bror stod bag hovedværket *Salesman*) siger.

Der er måske nogen, der savner omtale af *Buena Vista Social Club* (1999) af Wim Wenders, som har givet den tyske instruktør et helt nyt og meget stort publikum. Filmen om de cubanske musikere har intet betydet i kunstnerisk forstand, men at en dokumentarfilm har haft så kolossal succes i biograferne over hele verden, er selvfølgelig en løftestang for genren som sådan.

Frankrig. Det franske systems fortræffe-

ligheder har jeg allerede omtalt ovenfor. Arte er omdrejningspunktet og Thierry Garrel er le Roi, som siden 1986 har været chef for l'Unité Documentaire på kanalen, som klart har været stil-sættende for, hvordan dokumentaren skal se ud. Der sværges ofte til, hvad man kunne kalde essayet, hvor et emne vendes og drejes i første person ental. Også selvom Garrel mener at auteur-begrebet af franske dokumentarfilmfolk bruges i selvforsvar, når de mangler evnen til præcision og til at kunne gå direkte til et emne. Garrel taler ofte om trekløveret instruktør/producent/instruktør som forudsætningen for at kreativiteten kan føre frem til et kunstnerisk resultat. (DOX, 35, interview med Thierry Garrel).

Claire Simon er et af de bedste navne, som fransk dokumentarisme kan byde på. Hendes *Coûte que Coûte* (1996) er et strålende eksempel på, hvor vigtig humoren kan være for en dokumentarfilms behandling af et kedsommeligt emne som arbejde. Hun beskriver i en let og elegant form, hvordan et lille cateringfirmas få medarbejdere og chef tumler sig igennem dagligdagen med en konstant trussel om konkurs hængende over hovedet. Det går selvfølgelig galt, men nye eventyr venter for medarbejderne nede ved Nice, hvor solen skinner fra en skyfri himmel.

Men også Nicolas Philibert har markeret sig. Hans *La Moindre des choses* (1997) føjer sig smukt ind i rækken af store film om mennesker med psykiske lidelser, ligesom Agnès Varda fik vist at hun mestrer det lille kamera med den fine film *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000). De mandlige veteraner Raymond Depardon og Chris Marker er stadig aktive, førstnævnte fik megen ros for sin film om franske bønder, *Profils Paysans* (2001)

Holland. Det er vel nærmest et velkendt

faktum, at mindre lande relativt set står stærkere på dokumentarområdet end de større. Det er ihvertfald indlysende, at ikke blot de nordiske lande men også Holland (og den fransktalende del af Belgien) har opbygget en dokumentarkultur, der bygger på en kulturpolitik med støtte fra staten og tv. I Amsterdam startede man hvad der i dag er verdens største dokumentarfestival, der bakkes op af tv-stationer. I Holland har man flere fonde, som tilskynder producenterne til at søge et samarbejde med tv for at sikre en bred distribution. Og i Holland har man nu som de første startet et såkaldt e-cinemaprojekt, DocuZone, hvor 10 biografer har dokumentar på programmet fremvist via dvd.

Hollands store dokumentarist Johan van der Keuken, som døde i januar 2001, efterlod sig et stort og spændende værk. Ikke altid lykkedes hans eksperimenter og der var ofte en smag af tør intellektualisme over hans film, men uomtvisteligt er det, at han vil blive stående som en søgende dokumentarist, som altid var på vej til at afsøge tilværelsens kringelkroge. Hans sidste film *De grote vakantie* (2000, *The Long Holiday*) var en glimrende personlig skildring af en nysgerrig kræftramt mands søgen efter midler, der kunne sikre ham overlevelse. Mange af hans film vil blive stående, ikke mindst *Face Value* (1991) og den fire timer lange *Amsterdam Global Village* (1996).

Heddy Honigmann er en anden stor skikkelse i hollandsk dokumentar. Hun har lavet adskillige spillefilmlange fortællinger og oftest fra fjerne verdensdele. *Metal en melancholie* (1993, *Metal and Melancholy*) er et fremragende dyk ned i Perus forarmede hovedstad Lima, hvor dobbeltarbejde er en almindelig foreteelse for såvel uddannede som uuddannede mennesker, der skal have økonomien til at

hænge sammen. Honigmann mestrer den for dokumentaristen så vigtige evne at kunne spørge sig ind til menneskers inderste meninger og følelser. Den brugte hun også i filmen *O Amor Naturel* (1997), hvor hun bevæger sig rundt i Brasilien for at høre til kærlighedens tilstand.

Sydeuropa. Det sydlige Europa er svagt på dokumentarområdet. Underligt nok, for dels er der nok af historier at tage af, som så i øvrigt også til overflod er blevet taget af dokumentarister fra det øvrige EU, og dels er der f.eks. i Italien en neorealitisk filmtradition, som i høj grad er dokumentarisk af karakter. Ikke desto mindre har støvlelandet det sværest med virkelighedsbeskrivelser og har haft det længe, også før Berlusconi, der eftertrykkeligt har placeret tv, ikke alene sit eget men også public service stationen RAI, i en position hvor den kritiske dokumentar er umulig at få finansieret og distribueret. Der er selvfølgelig undtagelser som instruktøren Gianfranco Pannone, der i et par film har skildret fascismens fortidige og nuværende profil: *L'America a Roma* (1998), *Littoria a Provincial City*. Pannone får sine film finansieret udenfor Italien og igen er det Arte, som har øjnene åbne for instruktørens talent.

I Spanien er der tydeligere tegn på fremskridt, specielt i det rige Katalonien, hvor byen Barcelona ønsker at spille en central rolle på det audiovisuelle område. Alligevel er det mest fremtrædende par på dokumentarismens arena madrilenerne Javier Royo og José Luis Lopez-Linares, som med filmene *Asaltar los Cielos* (1996) og portrætterne af García Lorca og Buñuel (*A propósito de Buñuel*, 2000) har demonstreret et talent for at integrere historiske fakta og anekdoter i medrivende fortællinger.

I Grækenland slås man stadig med at skabe et image af dokumentaren, som rager ud over ekspeditionsfilmene og strømmen af film om demokratiets vugge. Der er talent til stede men ikke i et omfang som i Portugal, hvor en række unge dokumentarister har markeret sig stærkt i de senere år. Margarida Cardoso rammer således med *Natal 71* et internationalt niveau i sin fine, personlige skildring af farens aktiviteter i Mozambique under den sidste del af det brutale portugisiske kolonistyre. Endnu stærkere er Pedro Costas' *No quarto da Vanda* (2000, *In Vanda's Room*), en tre timer lang indkredsning af narkomaniens væsen, som også er et de senere års kontroversielle og meget diskuterede værker. (DOX, 38, s. 9ff.)

Public Service. Mange har talt om et boom for dokumentar og det er forsåvidt også rigtigt, at genren har blomstret på tv i bred forstand. Alligevel er der folk, der råber vagt i gevær. En af dem er redak-

tøren Hugues LePaige fra det fransk-belgiske tv RTBF, som i flere bøger (bl.a. *Une minute de silence*, 1997) har understreget, at det er public service stationerne, som har ansvaret for at dokumentaren, forstået som den velresearchede, personligt udformede kommentar til tiden og eksistensen, overlever den kommerialisering af tv, som foregår bl.a. gennem det stigende antal globale stationer som Discovery og National Geographic.

LePaiges pointe er at moderne demokratier har brug for dokumentaren som den konstant søgende genre, der ikke bare som journalistikken videregiver informationer, men giver baggrund, indsigt, oplevelse og fortolkning. Han har så evig ret i denne klassiske formulering af dokumentarismens væsen - og at det er tv, forstået som public service stationerne, der skal løfte denne opgave, er uomtvisteligt. Ghettoiseringen truer, hvis mange gør som BBC, der har flyttet deres smallere dokumentarer til den digitale kanal BBC4.