



The Thin Blue Line

Private øjne

Errol Morris' univers

af Kenneth T. de Lorenzi

Hvis dokumentarfilmen har et fornyende geni, så er det den dedikerede amerikanske menneskekender, filosof og instruktør Errol Morris (f. 1948). Trods et, indtil for nylig, beskedent output har han forlængst etableret sig som auteur inden for et felt, hvor man normalt ikke tillægger instruktørens rolle nogen stor vægt. Men Errol Morris er ikke nogen helt almindelig dokumentarfilmskaber. Han lader sig sjæl-

dent binde af genrekonventioner og, omend den fascinerer ham, har han intet til overs for den subjektive sandhed – for ham er 'Sandheden' vitterligt derude.

Morris har defineret sig selv som "ekspressionistisk neorealism" og bryder sig egentlig ikke om prædikatet dokumentarfilmskaber. Han mener at dokumentarfilmen og fiktionsfilmen ligner hinanden mere end man normalt forestiller sig. De

blander begge elementer, der er kontrollede, med elementer, der ikke er kontrollede, og dér hvor de fleste forestiller sig skillelinien er ikke nødvendigvis dér, hvor den reelt er. Hvad han bl.a. forsøger, er at gøre opmærksom på den skillelinie ved konstant at bevæge sig på kanten af den og derved henlede vores opmærksomhed på vores *forventninger* til hvad det er, der konstituerer en dokumentarfilm.

Efter Morris' mening er det først og fremmest det talte sprog, der flyder fra den interviewede person, som udgør det ukontrollable element i hans film. Vi ved det ikke er en skuespiller, og vi om ikke ved, så i det mindste forventer, at det der siges ikke er nedskrevet på forhånd, men er den pågældende persons egne, spontant ytrede ord. Alt andet iscenesætter og orkestrerer Morris derimod selv og det har han aldrig lagt skjul på. Et typisk eksempel er hans portræt af den A.L.S.-ramte forfatter og fysiker Stephen Hawking, *A Brief History of Time* (1992), som udelukkende er optaget i studieskabte replika af de interviewedes egne kontorer og dagligstuer.

Morris har også været pioner med en interviewform hvor interviewerens stort set er usynlig, således at filmene antager karakter af en (række) monolog(er) fortalt mere eller mindre direkte til beskueren. Med den nylige opfindelse af interrotroren (en modificeret teleprompter, der tillader interviewerens og den interviewede at se hinanden i øjnene, mens de samtidig kigger ind i hver sin kameralinse), der sidenhen udvikledes til megatronen (med hele 20 kameraer fordelt foran og rundt om subjektet) har Morris på én og samme tid fjernet interviewer-leddet – og endelig sprunget fuldgjaldigt ud som både synlig og hørbar interviewer!

Errol Morris er tit blevet beskyldt for at

være sensationalistisk i sine valg af interviewemner, men som han selv siger: "murder raises the stakes" og leder desuden helt af sig selv til de fundamentale, erkendelsesteoretiske spørgsmål i hans univers: hvorfor handler vi som vi gør, hvordan ved vi hvad vi ved, og er det i det hele taget muligt at kende sig selv? Derfor er hans film skiftevis optagede af den egentlige, fysiske sandhed (som Morris som sagt tror på eksistensen af) og, i højere grad, dét, de interviewede personer selv opfatter som sandheden. De to opfattelser afslører ofte en ligeså absurd som fascinerende diskrepans, for Morris viser os, at stort set alle hans fortællere er upålidelige og de ender altid med at afsløre sig selv via deres ord og mimik. Der er næsten ingen af dem, der kender sig selv godt nok til undgå selveksponeringen. Errol Morris kender dem tilsyneladende bedre end de selv gør – og gennem hans kameraøjne lærer vi dem at kende.

Ensom blandt dyr. Errol Morris voksede op i Long Island, New York og har en universitetsgrad i filosofi og film. Som 30-årig debuterede han som instruktør af den spillefilmslange film om menneskene bag to californiske dyrekirkegårde, *Gates of Heaven* (1978). Forinden havde Morris' filmlærer, Werner Herzog, deklameret, at han ville æde sin gamle sko hvis Morris kunne få en vellykket film ud af et så kropumuligt emne. At Herzog altid har været en mand der står ved sit ord, blev foreviget af en anden kendt dokumentarist, Les Blank, i kortfilmen *Werner Herzog Eats His Shoe* (1979).

Gates of Heaven er da også en bemærkelsesværdig debutfilm og i det hele taget, målt efter næsten ligegyldigt hvilken standard, en overmåde vellykket film. Den er ganske enkelt opbygget, i to akter med

mellemstykke, og består mestendels af lange indstillinger af folk, der snakker om deres liv i almindelighed og kærligheden til kæledyr i særdeleshed. Det er skiftevis rørende, foruroligende og morsomt – endda ofte på samme tid. Morris selv er ikke med som den traditionelle interviewer, men forholder sig tavs og uset lige ved siden af kameraet. Effekten er, at alle disse passionerede individer synes at henvende sig direkte til os, uden mellemlid. *Gates of Heaven* formår på nærmest mirakuløs vis at blive til uendeligt meget mere end summen af dens enkelte bestanddele, og man sidder tilbage med en følelse af let desperation og af at have strejft en afgrundsdyb indsigt i den fundamentale menneskelige ensomhed – men med et smil på læben. Som der står på en af gravstenene: “*Dog is God spelled backwards.*”

Blandt kalkunjægere og sanddykkerere.

Efter et længere ophold i Wisconsin, hvor Morris lavede research til en aldrig realiseret film om den notoriske seriemorder Ed Gein (diverse dyr og filosofiske betragtninger om døden går igen i det meste af Morris' oeuvre), blev hans nysgerrighed vakt af en artikel i *The New York Times* og han rykkede teltplæne længere sydpå. Den kun én time lange *Vernon, Florida* (1981) består af en række rablende interviews med en samling elskelige (og lidt skræmmende) særlinge fra flækken Vernon i Florida, hvor Errol Morris tilbragte det meste af et år. Oprindeligt i et forsøg på at afdække den mystiske lokale sag om selvmutilering og forsikringssvindler på en, statistisk set, opsigtsvækkende skala som han havde læst om i *The New York Times*. Det viste sig dog hurtigt at være en risikabel affære at gå rundt og udspørge indbyggerne om deres lyske affærer og efter at have fået en grundig

omgang bank kastede Morris sig ud i optagelserne til en film, der handler om alt andet end forsikringssvindler. *Hvad* den handler om er til gengæld langt mere uforklarligt end den høje procentdel af indbyggere med diverse afkappede legemsdele, men det er uhyre poetisk, absurd og underholdende at overvære.

Der er den stærkt entusiastiske kalkunjæger, som hævder at jagten på, hvad han (gudhjælpemig!) benævner som “verdens nok klogeste fugl”, kurerer dig for alle lidelser, ikke mindst diarré. Og parret der, uimodsagt af den stadig usete og uhørte Morris, påstår at sand “vokser”, og henter et syltetøjsglas med sand fra New Mexico for at bevise deres påstand (“Om et par år, er det nok fyldt til randen”). Resten af forsamlingen står ikke tilbage for disse særlinge i Morris' skarpt observerede og særdeles muntre lille stykke *Americana*. Filmen virker som om den mangler en overordnet idé, hvilket gør at den fremstår temmelig fragmentarisk. Alligevel har dens rene og upåtrængende stil sin egen, indre logik. Desuden bidrager dens personer med uvurderlig viden såsom “bare fordi noget lyder som en kalkun, behøver det ikke at være en kalkun” for slet ikke at snakke om den filosofiske *oldtimer*, der dog løber sur i sin kropslige demonstration af sin teori om at hjernen består af fire-fem knogler, der hver især koordinerer en fysisk eller psykisk funktion. Ja, det kan ikke forklares, det skal opleves!

Errol Morris, *detective/director*. I 1988 kom så den stilskabende “faktions-thriller” *The Thin Blue Line* (Den uskyldige morder, vist på dansk TV2), som for alvor cementerede Morris' ry som en fascinerende, personlig og anderledes dokumentarist. *The Thin Blue Line* er et eksemplarisk eksempel på Errol Morris' betydelige

talent som interviewer, selv om man kun hører hans stemme en enkelt gang *off screen*, samt på en båndoptagelse i den dramatiske – og dramaturgisk stærkt tilfredsstillende – afslutning. Ellers lader han de interviewedes ord stå alene og overlader det meste af detektivarbejdet med at drage konklusioner om sagens rette sammenhænge til beskueren selv. Før han påbegyndte sin research til filmen, havde Morris faktisk arbejdet som privatdetektiv i et par år, og han foretrækker da også at kalde sig selv *detective/director* fremfor den mere konventionelle titel *producer/director*. Ironisk nok kunne han som privatdetektiv kun få folk til at åbne sig, når han udgav sig for at være filminstruktør. Omvendt kan man nemt forestille sig ham som privatdetektiv, når man ser hans film.

Udover de mange interviews i *The Thin Blue Line* klippes der løbende til en punktvis dramatisk rekonstruktion af de forskellige vidneudsagn i filmens centrale sag om et politimord, der fandt sted i Dallas, Texas i 1976. De stærkt stiliserede rekonstruktioner er markeret ved Morris' utraditionelle brug af fiktionskoder, så som de rytmisk indklippede ultranære indstillinger af en blinkende politisirene; et ur hvor klokken viser få minutter i tolv; en flyvende milkshake (endda i slow motion); eller en hånd der igen og igen skodder cigaretter i et overfyldt askebæger. Lagt sammen med den repetitive musik, som Philip Glass har komponeret specielt til filmen (vel også en smule usædvanligt for en dokumentar af denne art), bliver virkningen til tider lige så sugende hypnotisk som det guldur, der svinger frem og tilbage i slow motion foran en mørk baggrund i endnu et indklip, der i sig selv skal illustrere netop hypnose. *The Thin Blue Line* fremstår således som en levende-gørelse af Morris' overbevisning om tilste-

deværelsen af en håndgribelig sandhed, og som en film der, snarere end at manipulere, nærmest inviterer sit publikum til selv at deltage i detektivarbejdet.

Den uskyldige morder møder dr. Død.

Efterhånden folder historien om et banalt politimord sig ud til en sag om groft justitsmord, syltet ind i politi-korruption og i et partisk og inkompetent retssystem. Morris angriber sagen fra alle vinkler og interviewer alle dem han overhovedet kan komme i nærheden af med blot den ringeste forbindelse til sagen. Det gøres efterhånden klart at myndighederne ene og alene var interesseret i en domfældelse med dødsstraf til følge. Eftersom den mest oplagte mistænkte, den 16-årige vaneforbryder David Harris, var for ung til en sådan straf, kastede man sig over den person *han* påstod var den skyldige. Det kom derfor til at 'gå ud over' den hidtil ustraffede, 28-årige Randall Adams, der blev dømt på indicier og upålidelige vidneudsagn, men som havde den rette alder og et øjenvidne (Harris) der var villig til at fælde ham. Adams' dødsdom blev sidenhen omstødt til livsvarigt fængsel, hvilket i realiteten blot skulle sætte en effektiv stopper for enhver appelsag.

Den rystende, men egentlig forholdsvis nøgternt leverede historie – komplet med (ironiske og ikonisk stiliserede) rekonstruktioner af alle de forskellige udlægninger af hændelserne på mordnatten (dvs. først og fremmest løgne) – afsluttes med at Harris, der på dette tidspunkt var dømt for et andet mord, i et audio-interview med Morris så godt som tilstår mordet på politimanden: "*I'm the one who knows*". Selv om denne afsluttende samtale afvikles helt enkelt med forskellige indstillinger af en lille båndoptager på billedsiden, er det lige så elementært spændende som et

afsnit af *Columbo*.

The Thin Blue Line var oprindeligt tænkt som et portræt af Texas' notoriske psykiater Dr. Grigson (også kendt som "Dr. Death"), der havde nedsat sig som ekspert i at vurdere sandsynligheden for, at en tiltalt morder ville myrde igen. I 99% af sagerne fandt han sandsynligheden overhængende, og næsten lige så mange sager endte med at tiltalte blev dømt til døden. Under sin 30 måneder lange research til filmen blev Morris stærkt irriteret over Grigsons skråsikre påstand om, at han kunne bedømme hvorvidt folk løj for ham eller ej. Bl.a. havde han forudsagt at Randall Adams ville myrde igen, samt at David Harris aldrig ville myrde nogen, hvilket jo skulle vise sig, med Morris' ord, at være "200% forkert". Så selv om filmen fik et andet fokus, endte den alligevel med at handle om Grigson og effektivt underminere hans professionelle troværdighed.

Året efter at *The Thin Blue Line* havde haft premiere, blev Randall Adams frikendt. Han sagsøgte kort tid efter Errol Morris for at have scoret kassen på hans bekostning. Sandheden var dog, ifølge Morris, at han rent faktisk tabte penge på filmen. I reglen tjener han kun penge på at lave reklamefilm for store firmaer som Miller, IBM og Levi's. Alligevel vandt Adams søgsmålet.

En kort historie om at narre Gud. *A Brief History of Time* (1992) er et kongenialt, men alligevel sært tilbageholdende portræt af den A.L.S.-ramte fysiker og bestseller-forfatter Stephen Hawking og hans revolutionerende idéer om verdensrummet, tidsbegrebet og relativitetsteorien.

Filmen illustrerer Hawkings idéer ved at kombinere Hawkings egne ord med Morris' enkle og suggestive billedkollager,

tilsat endnu et originalscore af Philip Glass. Morris krydsklipper desuden hele tiden mellem interviews med den ubevægelige Hawking selv og hans kolleger og familie.

Den stort set lamme Hawking kommunikerer ved hjælp af en artificiel synthesizerstemme, som han fodrer med ord via et computerprogram, der betjenes virtuost med de par fingre han endnu kan bevæge. Det kan godt være lidt enerverende at høre (og se) på, og robotstemmen giver også en lidt søvndyssende effekt, som dog delvist opvejes af Hawkings teorier om universets beskaffenhed, der er fascinerende i sig selv, men også gøres enkle og forståelige af Morris' ofte humoristiske og velvalgte billedvalg. *A Brief History of Time* introducerer også et stilistisk greb der med tiden er blevet endnu et Morris-særkende, nemlig fades til sort som en slags punktuering.

Filmens største mangel er måske, at man aldrig føler man kommer helt ind under huden på hverken manden selv eller hans teorier. Morris' upåtrængende stil ender simpelthen med at underminere hans ambitioner om at lade subjektet afsløre sit egentlige jeg gennem sproget – i sig selv en vanskelig opgave når det drejer sig om en mand, der ikke har talens brug. Filmen ville måske være blevet mere fokuseret, hvis Morris havde holdt det biografiske ude af filmen og i stedet havde koncentreret sig helt om mandens teorier.

Som i Morris' andre værker skorter det dog heller ikke hér på små bizarre og indsigtsfulde øjeblikke, som da en af Hawkings kolleger fantaserer om den skønne død i et af universets sorte huller. I tv-serien *First Person* (2000-) er der et lignende øjeblik, da en kæmpeblækspruttejæger drømmer om blot femten sekunder i en dykkerklokke med en kæmpeblæk-

sprutte helt tæt på, selv om den sandsynligvis ville prøve at knuse hans glasskal for at fortære ham ("Jeg kunne fortælle en hel masse om den ud fra de femten sekunder.") – at han sandsynligvis vil dø af sin dybdeborende grundforskning er åbenbart mindre vigtigt. Morris formår altid at vælge virkelig dedikerede individer i sine film, stort set alle er de villige til at dø for deres sag. Hawking selv snød dog den strenge Gud, om hvem han udtaler: "My theories of the universe don't give God any freedom." Et andet fascinerende øjeblik i filmen er, da moderen oplyser, at han tidligere nemt begyndte at kede sig og generelt havde svært ved at holde fast i ét emne ad gangen. Hun mener ganske simpelt, at sønnen aldrig ville være blevet så toneangivende inden for sit felt, hvis ikke han var blevet syg. Men Stephen Hawking har i hvert fald ikke tænkt sig at dø for sin sag, og der er vel heller ingen tvivl om, at han vil leve videre i kraft af sine geniale idéer.

Hvemsomhelst kan tro han er en helt. En grundlæggende tro hos Morris er, at folk aldrig nogensinde *ser* sig selv, præcis som hos litteraturens "*clueless narrator*" (Morris' eget eksempel er Vladimir Nabokovs Humbert Humbert), og med tilfældet Fred Leuchter demonstreres dette med uhyggelig og ubarmhertig konsekvens. I *Mr. Death: The Rise And Fall of Fred A. Leuchter* (1999) lægger vi i 90 minutter øjne og øren til en fortæller, der er fuldstændig blottet for selvforståelse, selv om han ikke forbliver uimodsagt, som det oprindeligt var planlagt.

Fred Leuchter, der rent visuelt præsenteres som en gal videnskabsmand, har slået sig ned som ekspert i fremstilling af især elektriske stole, men også galger, dødelige injektionsmaskiner og gaskamre. Han ser

sig selv som en velgører fordi hans mål hele tiden har været at gøre henrettelsen så hurtig, human (!) og smertefri som muligt.

Filmen er delt op i to, ligesom *Gates of Heaven*, og i dens første halvdel fortæller han entusiastisk om alle de handy døds-mekanismeforbedringer, han har opfundet. Samtidig fortæller han om de grufuldheder som forældet udstyr har afstedkommet, så set i det lys virker han også *næsten* som en helt og, som han fornuftigt nok fremfører, én eller anden skal jo gøre jobbet, når man nu engang har et samfund med dødsstraf. Leuchter bringer på en måde minder om fordums bødler, bortset fra at han ikke føler det nødvendigt at holde sin identitet skjult med hætte eller lignende, snarere tværtimod: Fred har en intens professionel stolthed.

Efter en halv time skifter filmen pludselig fokus og effekten er overrumplende, selv om man er forberedt. I den sidste halvdel af firserne blev Leuchter opsøgt af Holocaust-benægteren Ernst Zündel (forfatter af den anti-semitiske *Did Six Million Really Die?*), som – med henblik på Leuchters 'ekspertise' med gaskamre – ønsker hans hjælp til at bevise, at der aldrig har været brugt gas i det Tredje Riges koncentrationslejre. Leuchter tager imod tilbuddet og drager afsted med et par hjælpere og sin kone – på det der i realiteten var deres bryllupsrejse.

Den altid innovative Morris bruger indflyvningsbillederne fra Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935) som illustration af Leuchters ankomst til Auschwitz og Birkenau (og som metafor for størrelsen af hans selvbedrag), hvor han tidligere – med Edisons gruopvækkende *Electrocuting an Elephant* (1905) – med mere end ønskelig tydelighed viser hvor grusom og brutal en henrettelse er, uanset hvor

human man så ellers måtte kunne gøre den. Ellers bruger Morris mest sine vanlige "mentale" rekonstruktioner samt diverse kunstfærdige nærbilleder, af eksempelvis Leuchters forvrængede ansigt i en kaffekop, han lige har rørt rundt i. (Leuchter udtaler stolt, at han drikker 40 kopper kaffe og ryger seks pakker cigaretter dagligt. Han ryger dog ikke i filmen, da han ser sig selv som "et forbillede for børn".)

Efter at have vanhelliget to af den vestlige verdens allerhelligste mindesmærker ved at hakke i (det der er tilbage af) gas-kamrenes murværk på må og få, men med aldrig svigtende tro på egen ekspertise, sender Leuchter sine ulovlige prøver til en ekspert – uden at informere ham om hverken oprindelsessted eller metode for tilvejebringelsen af stenprøverne. Samme ekspert informerer os om, at selve ind-samlingsmetoden gjorde prøverne ubrugelige, så når Fred i sin famøse *The Leuchter Report* gør rede for de manglende beviser på giftgasbrug i lejrene, beviser det egentlig ikke andet end hans egen dybe inkompetence.

Leuchters selvbedrag synes funderet i en dyb, indre trang til at blive accepteret. Hele Zündel-affæren, hans job som (ufaglært) konstruktør af dødsmekanismer og selve hans medvirken i Morris' film, alt peger på en higen efter accept og kærlighed. Flere af de interviewede, der er rystede over Leuchters imbecile forehavende, udtrykker da også medlidenhed med staklen, selv om ekskone dog ville være mest tilfreds, hvis hun aldrig mødte ham igen.

Selvbedragets *Citizen Kane*. En vigtig egenskab ved den menneskelige natur er, ifølge Morris, at selv når baggrunden for en beslutning ændrer sig, er det sjældent at en given person rokker ved sin oprindelige beslutning. Fred Leuchter er et sørge-

ligt og ekstremt eksempel på denne grundlære – uforstående og frændeløs, hvis man ser bort fra den kortvarige flirt med de nynazister og Holocaust-benægtere, der betalte for at høre hans tåbelige foredrag og derved gav ham en kortvarig følelse af at høre til.

Klummeskriver for *The New York Observer* og Errol Morris-fan Ron Rosenbaum kalder *Mr. Death* for "*...the Citizen Kane of self-deception*" og, udover den grandiose metafor kan selve dens fortællermæssige struktur faktisk godt minde om Orson Welles' banebrydende og komplekst fortalte debutfilm. Desuden er manglen på kærlighed den fællesnævner, der i sidste instans ender med at fælde begge films hovedpersoner. Da vi forlader Leuchter er han alene og ude af stand til at skaffe sig arbejde. Ja, faktisk ikke meget mere levende end hvis han var blevet henrettet i én af sine egne konstruktioner (Morris får endda Leuchter til at spænde sig fast i en elektrisk stol) – i realiteten et vildledt fjols, men han opfatter til det sidste sig selv som en misforstået helt. Ironisk nok var der ingen der protesterede da Leuchter bidrog til at aflive et ukendt antal enkeltindivider. Først da han benægtede det 20. århundredes grumme folkemord blev han udstødt og uønsket.

Morris ser selv sin søgen efter sandheden som en jagt på et svært opnåeligt ideal, eftersom de fleste mennesker både stræber efter sandheden og prøver på at undvige den. Det *Mr. Death* bl.a. forsøger at vise er, at skønt Fred Leuchter tager så indlysende fejl, *tror* han virkelig selv på at han har ret.

Verden af igår – og imorgen. Før *Mr. Death* lavede Morris to film, der begge peger frem mod hans serie af tv-portrætter fra 2000 og frem. *Fast, Cheap and Out*

of Control (1997), der stilistisk ligner serien meget, og den korte *Stairway to Heaven* (1998), der sidenhen blev til første del af *First Person*-serien.

Som det efterhånden gerne skulle være fremgået, er Morris ikke mindst fascineret af de måder hvorpå vi projicerer billeder af os selv ud i verden, og han mener at dyr ofte frembyder en meget tydelig afspejling af hvordan folk opfatter sig selv. *Fast, Cheap and Out of Control* er en samling af fire krydsklippede historier, der hver især handler om en slags dyr og, ikke mindst, menneskene bag dem. Det drejer sig om cirkusløver, planter formet som dyr, insektagtige pattedyr og insektagtige robotter. Derved holder Morris sig til den ene af sine sædvanlige kæpheste og konstruerer samtidigt et overordnet tema for en film, der også ender med at handle om menneskets uundgåelige forgængelighed – kæphest nummer to.

De ucharmerende muldvarpe-rotters (mole-rats) insektlignende samfund præsenteres som det eneste sande altruistiske samfund i pattedyrenes verden, eftersom de er villige til at æde hinanden eller sågar deres eget afkom til gengæld for flokkens overlevelse. Robotterne spås at ville udvikle sig til en selvreparerende techno-race, der "hurtige, billige og ude af kontrol" vil befolke både jord og verdensrum længe efter at menneskeheden er uddød. Det tager planteskulptøren 15 år at modellere en bjørn, der nåsommelst kan blive ødelagt af en storm, og hele hans omfangsrige og eventyrlige have vil sandsynligvis også forsvinde med ham. Løvetæmmeren har fra barnsben været besat af en berømt, nu afdød løvetæmmer, der også var skuespiller og stuntman. Og løvetæmning er jo en konstant kamp mod løvens iboende, naturlige vildskab.

Som altid hos Morris er metaforerne til

at forstå: de insektlignende dyr står for fremtiden – efter menneskets udryddelse – og de mere gammeldags dyr symboliserer, sammen med deres nostalgiske 'Sisyfos'-tæmmere, en verden af i går. Alt i alt en noget dystert fremtidsvision, skulle man mene.

Et af de mest magiske øjeblikke er da filmens domptør fortæller om baggrunden for professionens vigtigste redskab, taburetten. Grunden er at de fire fikspunkter – stolebenene – simpelthen forvirrer løven og afleder dens opmærksomhed fra det primitive ønske om at æde domptøren. Ron Rosenbaum har en morsom teori om, at Morris på lignende vis – via sine fire portrætter – afleder publikums opmærksomhed fra en alt for simplistisk måde at opfatte verden på. Noget er der om det, særligt når man tager filmens større perspektiver i betragtning. Der er ingen tvivl om, at Morris får os til at filosofere over nogle af livets store spørgsmål alene via den måde han formidler sit, ind imellem lidt tabloid-agtige, stof. Han ville sikkert også egne sig glimrende som hypnotisør.

Første person, ental. I modsætning til *Mr. Death* står de fire interviewedes udsagn i *Fast, Cheap and Out of Control* uimodsagt. Således forholder det sig også mest i *First Person*, tv-serien hvortil kimen blev lagt med kortfilmen *Stairway to Heaven: A Story About Temple Grandin* (1998). Denne film står i skarp kontrast til *Mr. Death* selv om den også handler om en aflivningsindustri, hér er der blot tale om slagtekvæg i stedet for mordere. Temple Grandin er autist, men hun er selvreflekterende, forholdsvis udadvendt og fungerer langt bedre end stakkels Fred Leuchter. Hun er lektor ved et universitet og har, ved hjælp af sin stærkt udviklede empati-

ske sans, opfundet et humant og succesfuldt indslusningssystem til kvæagslagteri-er. Systemet er indrettet efter den simple devise, at køerne skal føle sig trygge lige op til det sekund de får en boltipistol i panden – og det virker efter sigende eksemplarisk. Vi ser selve den labyrintiske konstruktion, der kun tillader den enkelte ko at se “sin makker foran” men aldrig selve aflivningen. Temple Grandin er det sjældne individ i Morris’ produktion, der lader til at være blottet for selvbedrag.

Stairway to Heaven blev altså til første del af tv-serien *First Person*, hvis første sæson bød på i alt elleve episoder. De første fem, der er lavet over en tre-årig periode, er klassisk Morris – essentielt monologbaserede portrætter med indklippede stiliserede rekonstruktioner – men de sidste seks, der er optaget på tre måneder, afviger markant fra hans tidligere formel. Hvor de første fem videreførte brugen af Morris’ modificerede teleprompter, interrottron’en, introducerede de sidste seks *the Megatron* som bruger op til 20 ’læbestift’-kameraer (fleksible, højkvalitets-mikrokameraer) på én gang.

Konceptet passer utrolig godt til den stilbevidste instruktørs interview-form, fordi man netop ikke kan undgå at lægge mærke til stilen. Kameraerne er både placeret bag teleprompteren – således at Morris kan klippe til allehånde forskellige nærbilleder og ansigtsudsnit – og hele vejen rundt om den interviewede, hvilket betyder at man også får kameraudstyr og lignende med i billedet. I enkelte indstillinger afsløres selve centrum for megatronen, hvor man ser den interviewede bagfra mens vedkommende henvender sig til *Big Brother* Morris’ kontrafej på teleprompterskærmen. Ét er at Morris er blevet kaldt “the godfather of reality tv” – hvilket hér retfærdiggøres til fulde (eller

ironiseres over) – men det mest geniale twist er, at det går op for én at hans interviewemner i realiteten sidder og snakker med et fjernsyn! (Oprindeligt havde Morris svært ved at få afsat sin serie. Blandt andet fik han at vide, at det han havde præsteret var *for* nyt!).

Desuden kommer Morris også eventuel kritik i forkøbet, da ét af hans mange mantraer er “There’s no kind of stylistic choice that guarantees truth”. Hér skal det lige indskydes, at denne bemærkning også er en kommentar til *cinéma vérité*, en bevægelse Morris mener er både absurd, forfejlet og reaktionær.

De mange kameraer samt meta-aspektet ved den sidste halvdel af første sæson er ikke det eneste fornyende ved *First Person*-konceptet. Morris er også gået bort fra den efterhånden helt traditionelt ’autenticitets’-kodede rekonstruktion. I stedet bruger han – på kongenial, men også humoristisk vis – diverse arkivklip fra gamle spillefilm, tegneseriestills og nyhedsudsendelser m.m. – som kommenterende underlægning til de interviewedes fortællestemmer. Desuden markerer Morris’ synlige ankomst på skærmen også en mere udadfarende og nærværende interviewer. Morris *råber* nu gerne sine begejstrede spørgsmål ud i hovedet på sine gæster.

Foruden med Temple Grandin og kæmpeblækspruttejægeren, kan man i serien bl.a. stifte bekendtskab med en papegøje, der er vidne til mordet på sin ejer; en kvinde, der rydder op på blodige gerningssteder og efter ensomme afdøde; en kvinde, der har været kæreste med to masse-mordere og skrevet en bog om den ene; en af Una-bombemandens pennevenner og en tidligere FBI-mand, der er mester i forklædninger. Hver episode varer ca. 25 minutter.

Grunden til at Morris valgte at kalde sin tv-serie *First Person*, i stedet for arbejdstitlen *Interrotron Tales*, er at han ser øjenkontakten som den afgørende forskel mellem første og tredje person. Hans interviews opfylder stadig hans krav om ironi og selvrefleksivitet, de er endnu ikke blevet traditionelt objektive og krydsildskonfronterende. Det vi oplever er personernes egen opfattelse af sig selv og verden, hvad Morris kalder "mentale landskaber":

Fra min første film, *Gates of Heaven*, tror jeg, at jeg har været involveret i et noget anderledes projekt [end at vise et billede af virkeligheden] - at afsløre en indre verden, et mentalt landskab, at vise hvordan folk ser sig afsløret gennem deres brug af sproget. Hvis man lytter til hvad folk siger, så får man adgang til hvordan de ser sig selv.

Errol Morris' fremtidige planer inkluderer flere af de korte portrætter han indtil videre har lavet 19 af, flere spillefilm (han lavede én i 1991, *Dark Wind*, som han ikke havde final cut på. Den har kun været udgivet på video og er blevet fejlet til side af både ham selv og kritikken), men aldrig

flere lange dokumentarfilm. Morris synes virkelig også at have fundet sin perfekte form med *First Person* (selv om to af de interviewede i seriens anden sæson faktisk får to afsnit hver). Hvis han, som bebudet, også begynder at lave spillefilm over nogle af sine urealiserede dokumentarprojekter bliver det da først helt umuligt at finde skillelinien mellem fakta og fiktion.

Endnu har Errol Morris ikke modtaget en Oscar for sin nyskabende kunst, men at akademiet er opmærksom på ham kunne man forvisse sig om til årets Oscar-uddeling, hvortil Morris havde skabt den efterhånden traditionelt humoristiske indledningsmontage. Naturligvis i form af en række ultrakorte megatron-interviews med forskellige celebriteter.

Referencer

Interviews og referencer er fra www.errolmorris.com; www.barnes&noble.com; www.citypaper.com; www.prospect.org; www.salon.com; www.suntimes.com/ebert; www.magiclantern-pr.com; www.eye.net; www.ifctv.com; www.insideout.co.uk; www.suntimes.com; www.combustiblecelluloid.com; www.tipjar.com; www.24framespersecond.com.