



Et såkaldt jetstream-maleri på amerikansk himmel i Jon Bang Carlsens *Livet vil leves... breve fra en mor* (1993).  
Foto: Jon Bang Carlsen.

## Dokumentarismens digterhjerter

### Om at bære et forkert navn

Af Jon Bang Carlsen

Det har altid undret mig, hvorfor vi laver så 'velopdragne' film. Jeg møder folk bag kameraerne, der er fulde af aggressioner og upolerede konfliktflader, af fandenvolsk humor og alle de andre arrede følelser, som tegner et menneske. Men når jeg ser filmene, er der ofte sket en mirakuløs forvandling. Satanisten er blevet en rime-

lig protestant, samfundsomstyrteren er blevet medlem af Ny Alliance, den kærlighedskrævende har slukket sit begær med stille vemod. Og det dejlige humør er blevet afløst af den salvesfulde, paternalske alvor, som så effektivt har tømt de danske kirker.

Jeg savner film, der er lavet af folk, som

lider af akut jalousi eller had eller euforisk lykke, eller som er totalt forvirrede og derfor må bruge den forvirredes keyboard til at komponere filmen på. Folk, der tør lade deres egne brudflader blive synlige i deres filmiske aftryk af verden. Arrede folk, der bruger deres ar til at bryde ligeegyldighedens symmetri.

Af en eller anden grund føler mange dokumentarister, at vi skal belære publikum i stedet for at lide af de samme svagheder som de portrætterede i vores film. Men som filmmagere er vi hverken dommere, skolelærere, præster eller journalister. Vi behøver ikke være klogere eller bedre mennesker end dem, der befinder sig foran kameraet. Vi kan være elendige som individer, men stadig lave gode film, hvis vi har frie hænder og tør være vores fingeraftryk bekendt og selvfølgelig har noget at fortælle, samt lidt talent.

Kunst og god opførsel vil altid være fremmede for hinanden, og skulle de blive for gode venner, afstedkommer det begges destruktion. Måske er det selve navnet 'dokumentarfilm', der får os til børste skidtet af bukserne og vaske ansigtet en ekstra gang. Der er noget landmåleragtigt over udtrykket, som krævede det en rationel accept af diverse måleenheder at beskæftige sig med 'dokumentarfilm'.

Men det er ikke vores opgave at skridte 'virkeligheden' af og udstyre den med matricenumre. Det er derimod vores pligt at presse stivheden ud af virkeligheden med en grænseløs strøm af poetisk insisteren, at bløde den op med tvivl for at gøre den formbar på ny.

Ordet 'dokumentarfilm' minder for meget om noget, der foregik bag jerntæppet, dengang verden blev malet i sort og i hvidt. Dengang digtere var farligere end voldsmænd, og samfundsstrategerne tvang virkeligheden ind i deres totalitære

skabeloner, præcis ligesom mainstream-filmene med sin forstenede dramaturgi som skarpretter for øjeblikket banaliserer vores perception af historien og af os selv.

**Om at opfinde virkeligheden.** Jeg opfatter den dokumentariske film som en kunst- art. Og kunsten har altid skænket mig en uventet vinkel på tilværelsen, som giver mig muligheden for at handle – i modsætning til en vis form for endimensional journalistik, som gør folk til overinformerede, intellektuelle forsteninger, der aldrig vil fordøje det virkelighedsfragment, de lige oplevede på skærmen, fordi de ikke kan fornemme afsenderens fingeraftryk.

Derfor er det vigtigt at basere vores dokumentariske fortællinger på en række bevidste kunstneriske valg, så vi ikke som voyeuren eller fluen på væggen udspionerer livet, men deltager i det. Ved at foretage kunstneriske valg gør vi os selv sårbare og synlige. Derved kan dialogen mellem os og den verden, vi vil berette om, blive frugtbar. Ved at investere os selv og vores egne erfaringer i den filmiske fortælling opnår vi den moralske ret til at fortælle historier, som jo aldrig kun er vores, men en del af et fælles følelsesmæssigt landskab. Kun ved at fabulere om verden kan vi bringe orden i vores indtryk af verden og fange det uoverskuelige i en form, som gør det aflæseligt.

'At opfinde virkeligheden' er en simpel nødvendighed. Hvis vi bare lader kameraet spejle virkeligheden, ser vi kun kroppen, men ikke den sjæl, som bevæger kroppen. Men iscenesat dokumentarisme er en krævende disciplin, fordi vi arbejder i det overbefolkede ingenmandsland mellem fiktion og dokumentation, hvor selv den mest skråsikre dramaturgi må bevare sin ydmyghed over for livets uforudsigelighed og insistere på den autenticitet, som

giver dokumentarfilmen dens uforlignelige fortælle-mæssige styrke.

Uden filmisk autenticitet kommer der ikke nogen rene toner ud af klaveret, lige-gyldigt hvor godt man spiller, for man kan kun forholde sig fabulerende til virkelighe-den ved at have benene solidt plantet i den.

For selvfølgelig bærer virkeligheden også maske. Det er filmmagerens opgave at komme bag om masken på den enkleste måde, og det er ofte uhyre kompliceret. Masken er så tyk, at vi indimellem kom-mer i tvivl og forledes til at tro, at masken er ansigtet.

For mig er dokumentarfilmen ikke mere 'virkelig' end fiktionsfilmen, og fiktionsfil- men er ikke mere fabulerende end doku-mentarfilmen. Der findes ikke nogen 'vir- kelighed', som ikke set fra en anden vinkel kan afsløres som en drøm. For at fortælle om verden må man derfor definere sand- heden på en måde, så den ikke udelukker løgnen.

Hvad enten du arbejder med fiktions- film eller dokumentarfilm, fortæller du historier. Verden, som den helt konkret strømmer ind igennem et menneskes øje, ville se anderledes ud, hvis øjet kunne pro- jicere det sete tilbage i hovedet på verden. Og det er præcis, hvad vi filmmagere kan. Ved at fordøje virkeligheden i billeder og lyd og sende den forandret tilbage i hovedet på den ydre verden træder den dokumentariske film for alvor i karakter og trænger ind bag det tilsyneladende, dér hvor livet leves.

Jeg nægter at være tilfældighedernes gidsel, selv om jeg maler med virkelighed på penslen. I mine øjne skal filmmageren ikke nøjes med at affilme verden, som den nu engang udfolder sig foran optikken, for siden at klippe den til i passende længder. Filmen skal fordøje det sete, præcis som vi mennesker gør, for siden at klæde virke-

ligheden ud i nye billeder. Ellers bliver det hele meningsløst som mad, der passerer igennem kroppen uden at give næring.

Enhver kunstnerisk formulering må rive sig fri af sit kildemateriale og skabe et 'eget' univers med egne såvel etiske som æsteti- ske love. Derfor vil den gængse identifi- kation mellem dokumentarisme og sandfæ- righed altid være fejlagtig, og ligeledes den gængse identifikation mellem fiktion og fri fantasi.

For at fortælle om en verden, som er uendelig og ustoppelig i sin udtryksrig- dom, må man træffe ultimative, manipu- lative valg, der i enkelte lykkelige øjeblikke måske opnår at fange det ustoppelige i en fast form, som vi kan spejle os i og beriges af.

For mig er konflikten mellem virke- ligheden og vores drømme ikke et kunst- nerisk problem, men et menneskeligt grundvilkår, centralt for hele vores måde at opleve livet på. Den frygteligste og ked- sommeligste dåbsgave er, hvis man tager den datostemplede virkelighed for alvor- ligt.

Selv har jeg aldrig haft noget problem med at tage virkeligheden for højtideligt. I min metodefilm *How to Invent Reality*, som jeg optog i forbindelse med produk- tionen af *It's Now or Never* i Irland, siger jeg:

Fra min første film har jeg befundet mig i et tåget ingenmandsland, hvor grænsen mellem fiktion og dokumentarisme langsomt forsvinder. Jeg sidder i tidsubestemt isolationsfængsel bag mine egne øjne og ser interesseret ud på verden. Jeg kan ikke dele synsvinkel med andre, hvor gerne jeg end ville. Jeg kan kun se verden ved at belyse den med mig selv. Derfor er min egen skygge altid en stor del af den færdige film, og derfor har mine film ikke noget med sandhed at gøre. De er mine sansninger af verden, intet andet.

**Om at omfavne verden.** Gemt bag sin egen facade glør voyeuren interesseret på

verden, men forbliver ufrugtbar, fordi han ikke tør omfavne den. At omfavne indebærer, at du for at komme den anden nær og føle hjertebanken må opgive den observerende total, som giver voyeuren en følelse af kontrol. Du må lade verden komme så tæt på, at du ikke længere kan stille skarpt, men må gendigte verden ud fra de sansninger, som du finder i omfavnelsen.

I omfavnelsernes koreografi er det øjeblik, hvor blikkontakten opgives for at give kroppene mulighed for at føle hinanden, af stor symbolsk betydning for den kunstneriske proces. Kun ved at opgive overblikket kan vi forenes med verden. Endnu et punkt, hvor ens profession og ens liv synger i samme toneart.

Vi befinder os konstant i dette skisma mellem kravet om overblik og kravet om

nærhed. Kun ved at turde gå så tæt på vores films verden, at den bliver uskarp og må digtes skarp, kan vi forene modsætning-

James Joseph M'Evoy møder sin brud i Jon Bang Carlsens *It's Now or Never* (1996) Foto: Jon Bang Carlsen.



James Joseph M'Evoy møder sin instruktør i Jon Bang Carlsens *How to Invent Reality* (1996).



gerne. Derfor er legenden om den blinde seende så stærk.

Et af filmmediets største svagheder er dets tilsyneladende evne til at 'vise det hele'. Denne totalitet stiller sig i vejen for tilskuerens frugtbareste sanseapparat, nemlig evnen til at digte verden færdig og derved placere sig selv i den filmiske fortællings univers.

Som kunstner lider filmen under samme svaghed som amatører, nemlig at man oftest maler helt ud til rammen. Antydningens kunst bliver kvalt i et væld af ligegyldige informationer, som dræber tilskuerens meddigtende sans. Der findes en dynamik i et billedsprog mellem dét, som vises, og dét, som ikke vises, og efter filmen står dét, som ikke blev vist, ofte stærkest på nethinden. Kameraet egner sig i det hele taget bedst til at ane verden, frem for at glo lige på den med sit til tider alt for bastante blik.

Hvilken lidelse at måtte se og se uden en gang imellem at kunne sløre verden ved at sænke øjenlåget. Mange steder på jorden bruges det at holde folks øjne konstant åbne som en torturform.

Ventetiden mellem menneskers handlinger er det visuelle landskab, som siger mig mest. Mennesker har altid forekommet mig mest fotogene, når de ikke gemmer sig bag handlinger, men når tvivlen om handlingens relevans åbner deres ansigter og gør dem smukke. Når mennesker befinder sig imellem handlinger, må de sænke skjoldene for at se på verden og beslutte sig for en ny retning. Tvivlen oplyser deres ansigter og giver kameraet en chance for at se mennesket bag handlingens maske.

I filmens verden skjules skuespilleres ansigter ofte bag handlinger af mediefolk, som er nervøse for, om synet af tvivl på stjernernes ansigter skal slække plottets jerngreb i publikum og ødelægge box office. Tvivl er yt blandt action-men. *To hesi-*

*tate is to die.*

For mig er evnen til tvivl en af de smukkeste menneskelige egenskaber, og det er deprimerende at opleve, hvordan tvivlen konstant forsøges elimineret fra det mentale landskab i både den dokumentariske film og fiktionsfilmen.

At vise tvivl er ikke en svaghed, men et tegn på, at en person ikke er forstenet i sit syn på verden. Ved siden af kærligheden er tvivlen en af 'fortællingens' grundpiller. Hver eneste indstilling i filmen skal vokse ud af tvivlen. Uden tvivl er der ingen historie, ingen udvikling, ingen identificerbare karakterer, og derfor mister mediet sin evne til at kommunikere på et dybere lag end de sædvanlige 95 biler, der eksploderer for fødderne af The Statue of Liberty. Igen og igen som en traumatiseret isbjørn, der gentager de samme ulykkelige bevægelser i sit fangenskab.

**Som en kultur i krampe.** Det er for at få tvivlen som medspiller, at jeg er så fascineret og afhængig af 'det autentiske ansigt'. Kun det ansigt, som er sminket af tiden, kan bære pausen, uden at livet kollapser af kedsomhed for dets fødder. Den professionelle skuespiller, som 'spiller en anden', bæres igennem af historiens fremdrift, af dens *suspense*, af plottet. Hans eller hendes autenticitet er for svag til at stå alene uden at blive båret oppe af handlingen. Stå alene kan kun det ansigt, som ikke kan afsminke. Det autentiske ansigt, som er uddannet på hverdagens skuespillerskole, som kun sætter skuespilleren i stand til at spille én enkelt rolle. Sit livs rolle.

Som storforbruger af virkelighedsfragmenter kæmper jeg for at bevare øjeblikkets autenticitet, men heldigvis overrumpler virkeligheden mig hele tiden og tvinger mig til at slå hul på min filmiske form, så pulsen i materialet ikke dør og efterlader



*Blinded Angels* (2007)

mig med en formfuldendt skabelon af en film uden et selvstændigt Jeg, som forbin-  
der sig med livet uden for filmens rum.

Som søn af en billedhugger ved jeg, hvor vigtigt det er, at porcelænsfigurer ind-  
imellem falder på gulvet og smadres, så  
man slipper fri af formens klaustrofobi og  
igen med tvivlen som blyant kan forsøge at  
tegne sig frem til en ny form.

Kun amatører foregiver at have fuld-  
stændig kontrol over egne film. De profes-  
sionelle ved, at man ofte bliver forvirret  
eller blændet af følelserne i materialet og  
må gå videre med bind for øjnene. Og det  
er ikke nogen dårlig ting at miste kontrol-  
len over materialet, for det tvinger os film-  
magere til at prøve at lytte os igennem til  
verden bag sædvanens syntaks.

Virkeligheden er transparent, og man  
skal ikke blive overrasket, hvis man plud-  
selig ser sit eget forvirrede ansigt blandt de

agerende. Tit føles det, som om livet foran  
kameraet kigger 'den forkerte vej' gennem  
optikken. Det føles som at få en fisk på  
krogen, der er stærkere end en selv, og som  
derfor trækker en ud i havet, så alle ens  
skudplaner bliver opløst i saltvand og vid-  
underligt ulæselige.

Det stilistiske valg bør altid være for-  
bundet med og defineret af filmmagerens  
Jeg. Den grundlæggende erkendelse bag  
min 'iscenesat dokumentariske' metode er,  
at vi ikke kan skyde fri af os selv. Derfor  
skal vi enten selv være med i filmen, eller vi  
skal vise vores ansigt i den filmiske stil.

Ellers bliver filmen som et spejlbillede af  
et ansigt i et tomt rum.

**Om at partere bruden.** Jeg er vokset op  
med mine film. Derfor kan jeg ikke ad-  
skille filmenes lokaliteter og mit privatlivs  
locations. De er vokset ind i hinanden som

træer, der er plantet alt for tæt. På en måde ser jeg alle steder som locations, om jeg skal filme i dem eller ej. En erhvervsskade, måske, som en slagter, der får sit bryllup ødelagt, fordi han ikke kan lade være med at tænke på, hvordan han nemmest parter bruden.

Jeg ved stadig ikke, hvad en .....film er. Det er noget med at se, at turde se ... det er noget med at lytte, at turde lytte ... det er

noget med at holde af sine personer, at bryde syntaksen er vigtigt, at bryde formen, at genopfinde virkeligheden hver gang man starter på en ny film, modet til ikke at lege voksen, til at stole på sit eget fingeraftryk, til at turde tvivle, selv om kameraet kører ... det er noget med at fange virkeligheden i fortællingens net.

Og fortællingens fornemste opgave er altid at lede os tilbage til virkeligheden.

## Verdens dårligste filminstruktør

Af Jon Bang Carlsen

Hvorfor bliver man så forbandet over, at filmkameraet ikke holder sig på afstand, men straks kører ind i et nærbillede, når skuespillerinden åbner sine dådyrøjne, og den kunstige tåre gør sin velforberedte entré?

Hvorfor irriterer det én så usigeligt, at filmmusikken begynder at spille, netop når den burde begynde at spille, mens tingene ude i virkeligheden bare sker, uden anden grund end at de sker, som var Gud verdens dårligste filminstruktør?

Hvorfor tager man på fattige filmfestivaler fyldt med alvorstunge virkelighedstilbedere i lunken kaffe til halsen? I stedet for at spankulere ned ad Croisetten under filmfestivalen i Cannes hånd i hånd med Cate Blanchett og verdens cooleste glas champagne ...

Hvorfor giver man på forhånd afkald på Mads Mikkelsen, Tom Cruise og alle de andre ikonografiske skuespillerkranier, som ville sikre ens film så meget lettere en vej gennem livet, ikke mindst rent økonomisk?

Hvorfor valgte jeg i stedet en irsk landarbejder til min film *It's Now or Never*, som ikke kunne lade være med at kigge i kameraet, fordi han troede, at kameraet og ikke han selv havde hovedrollen?

Hvorfor tilbragte jeg måneder på Sydafrikas grusveje for at finde en ung, lyshåret kvinde med Toyota-kasket til *Addicted to Solitude*, når en casting-agent kunne have fundet et alter ego på under en halv time i kartoteket over unge, lyshårede kvinder med Toyota-kasketter?

Hvorfor fragtede jeg til *Blinded Angels* en blind mand fra Danmark til Cape Towns slumkvarterer i stedet for at hyre en berømt skuespiller, som sikkert ville elske at vise sit lysende talent ved at forsvinde i en blind mands mørke?

Hvorfor stå midt på Rådhuspladsen og glo på verden som en drunker med hukommelsestab i stedet for at styrte ind i Palads-biografen sammen med alle de andre fiktionsjunkier for at se virkeligheden genindspillet af kendte ansigter sminket præcis så ukendte, at deres kendthed stadig sælger billetter?

Hvorfor er det så vigtigt for mig som filminstruktør at finde mine historier ude i den virkelige verden? Frem for at konstruere dem i ro og mag i et filmstudie med kantine, sminkerum og gode parkeringsforhold for de fastansatte ...

Hvorfor har jeg så svært ved at tro på de hårdtarbejdende skuespillere deroppe på lærredet i biografens mørke, som gør deres bedste for at pakke handlingens ord ind i deres eget, velsminkede kød?

Hvorfor synker jeg ikke bare tilbage i biografsædet sammen med alle de andre og går med på komedien?

Lider jeg af en sær allergi over for masker, selv dem, som er lavet af kød? Eller er jeg bare den fødte lyslukker, der først kan nyde festen, når alle de optrædende er gået hjem, og virkeligheden ligger usminket tilbage fuld af bræk og knuste flasker?

Hvorfor er autenticiteten i det dokumentariske ansigt, som kun har én rolle, så meget større end skuespillerens, som skifter masker lige så ofte, som biograferne skifter repertoire?

Hvorfor kan jeg ikke benytte det veludførte skuespilleri, den gennemprøvede dramaturgi, den medrivende musik, den følsomt drejede replik?

Hvorfor er jeg så håbløst forelsket i den sjuskede, urytmiske, fandenivolske virkelighed, som ikke gør sig den mindste anstrengelse for at byde sig til over for sit forlystelsessyge publikum?

Hvorfor flakker jeg rundt på en evig jagt efter lasede stykker virkelighed for at skabe mit eget puslespil af verden i stedet for bare at ringe til en casting-agent for at få rollerne i min historie besat?

Og er det overhovedet vigtigt for historien at være til stede i den virkelighed, som medierne skriger så højt op om, at man kommer til at mistænke selv journalisterne for at tvivle på dens eksistens?

Er kun drømmen om en fælles virkelighed stadig i live, mens den sovendes puls for længst er holdt op med at slå?

Er den store, altfavnende virkelighed lige så død som Nietzsches Gud?

Hvorfor vil jeg så absolut lave mine film ude i denne udefinérbare, håndsky virkelighed, som kun modvilligt lader sig iscenesætte, og som pure nægter at spille andre roller end den, som navlestrengen pustede liv i?

Hvad er det ved den dokumentariske film, som en sjælden gang imellem får en til at føle sig så fuldt og helt til stede i sit eget liv såvel som i andres, at man får lyst til at kysse kameraet både godmorgen og godnat?

Hvad er det, som gør det dokumentariske øjeblik så suverænt, at selv Hollywoods gigantiske reklamebudgetter for højtkomprimerede underholdningsfilm altid på den lange distance må bøje sig i støvet for dokumentarfilmens små usminkede øjeblikke af rå væren?

Er det den underholdende films eliminering af pausen, tvivlen og livets tilsyneladende handlingstomme øjeblikke, der får en til at mistænke skuespilleren for at optræde i et kostume, som de har hugget fra et andet menneske?





*Addicted to Solitude* (1999).

Er det manglen på autenticitet i skuespillerens fysiognomi, som tvinger handlingen til at hyperventilere som et forsømt barn for at fange publikums opmærksomhed og forhindre, at de får øje på det ukendte menneske bag masken?

Er det den dokumentariske films adelsmærke, at den kan vise livet uden at måtte garnere sine billeder med suspense-skabende plots og anden distraherende garniture for at holde sit publikum fangen?

Er det derfor, at den dokumentariske film i sine bedste øjeblikke er det ypperste i filmens verden, fordi dens autentiske ansigter har styrken til at være alene i stilheden, præcis som publikum selv til tider er alene i stilheden, men stadig føler sig bristefærdige af liv, selv om der tilsyneladende intet sker?