



Marinekorporal Ramirez (Elliot Ruiz) i *Battle for Haditha* (2008, instr. Nick Broomfield).

## Fiktion med virkeligheden som kulisse

Interview med Nick Broomfield om hans semi-dokumentariske spillefilm *Ghosts* (2006) og *Battle for Haditha* (2008)

Af Lars Movin

I en af de mest bemærkelsesværdige scener i Nick Broomfields seneste film, *Battle for Haditha* (2008), et action-drama baseret på en autentisk begivenhed under Irak-krigen, bryder historiens amerikanske hovedperson, marinekorporalen Ramirez, sammen foran kameraet og skiftevis græder og raser af indestængte frustrationer over den situation, han er havnet i, og alt det forfærdelige, han har været vidne

til. Scenen er placeret hen imod slutningen, efter at vi har fulgt Ramirez og hans deling gennem et blodigt døgn, hvor de unge amerikanske marinesoldater som en reaktion på, at de lige akkurat er sluppet levende forbi en vejsidebombe, er gået amok i en blodrus og har slået mere end tyve civile irakere, mænd, kvinder og børn. Og selv om den marinesoldat fra det virkelige liv, Elliot Ruiz, som spiller



Ramirez, ved optagestart aldrig tidligere havde stået foran et kamera, i hvert fald ikke som medvirkende i en fiktionsfilm, leverer han en særdeles intens præstation med en overrumplende grad af autenticitet, en regulær følelsesstorm af den type, som andre instruktører normalt ville give nærmest hvad som helst for at trække ud af en professionel skuespiller.

Forklaringen er, ifølge Nick Broomfield, den ganske enkle, at scenen er dokumentarisk.

“Filmen er optaget i Jordan,” fortæller han, “et land, der på mange måder minder om alle mulige andre steder i Mellem-østen. Og de amerikanske eks-marinere, som vi brugte i rollerne, havde alle været på én eller flere missioner i Irak, så da de kom over fra USA, og vi fik dem installeret i nogle barakker, der i princippet mindede om dem, de havde boet i, da de var i krig, faldt de hurtigt tilbage i stemningen fra dengang. De genoptog deres gamle omgangsform og sprogbrug, og dét i en grad, så jeg ind imellem måtte bede dem om at skære ned på antallet af ’motherfuckers’, fordi det i en film kan blive trættende at høre på i længden. I starten havde de svært ved at omgås de irakiske medvirkende – som alle var flygtninge bosat i Jordan – ligesom de knap nok turde forlade barakkerne for at gå på restaurant eller lignende, fordi de var bange for at blive skudt. Og de begyndte at få mareridt om natten og forskellige andre former for nervøse symptomer.”

“Den morgen, vi optog scenen med Elliot, havde han netop klaget over, at han var begyndt at få problemer med at sove, efter at han var kommet til Jordan. De posttraumatiske stress-reaktioner var begyndt at røre på sig igen. Og da vi tændte for kameraet, væltede det bare ud af ham med fortvivlelse og desperation. Ifølge



*Battle for Haditha* (2008, instr. Nick Broomfield).

manuskriptet skulle karakteren Ramirez bryde sammen på et tidspunkt, men det vidste Elliot ikke. Det skete bare, så jeg slap helt for at skulle instruere ham i dét, der ellers kunne være blevet en vanskelig scene.”

Anekdoten er karakteristisk for forløbet af tilblivelsen af *Battle for Haditha*, hvor virkelighed og fiktion hele vejen igennem væves ind og ud af hinanden. Filmen – der har haft et budget på bare tre millioner dollars – er baseret på en tragisk hændelse under Irak-krigen, der fandt sted den 19. november 2005, hvor en deling amerikanske marinere fra det såkaldte Kilo Company som reaktion på en vejsidebombe henrettede 24 civile irakere i Haditha, en lille by beliggende ved Eufrat-flodens bred et par hundrede kilometer nordvest for Bagdad. Umiddelbart efter blodbadet blev den korporal, der havde stået i spidsen for nedslagtningerne, forfremmet til sergent og modtog sågar en hædersbevisning. Men nogle måneder senere begyndte videooptagelser af de irakiske ofre at cirkulere både i og uden for Irak, og efter at to journalister fra magasinet *Time*, Tim McGirk og Aparisim Ghosh, i marts 2006 havde taget sagen op, følte den amerikan-



ske hær sig nødsaget til at iværksætte en intern undersøgelse, som resulterede i, at de involverede marinere blev stillet for en domstol. Deres sag er endnu ikke afgjort, og det er Broomfields vurdering, at den heller ikke vil blive det før efter næste præsidentvalg.

“Jeg tror ikke, at militær retfærdighed har ret meget at gøre med dét, vi andre forbinder med retfærdighed,” siger han. “Og det er mit indtryk, at den amerikanske regering helst bare så, at denne sag ville forsvinde.”

**Ingen sort/hvid film.** Broomfield og hans medmanuskriptforfatter, Marc Hoferlin (som tillige er filmens cheffotograf), har forud for optagelserne lavet en meget grundig research for at kortlægge begivenhederne under Haditha-episoden minut for minut. De har haft adgang til en seks tusind sider lang rapport, som The Naval Criminal Investigative Service har udarbejdet, de har interviewet nogle af de involverede marinere (*off camera*, fordi retssagen stadig pågår), de har fundet frem til pårørende til nogle af de dræbte irakere, og de har gennemset store mængder optagelser, blandt andet fra overvågningsfly, for at danne sig et overblik over logistikken. Alligevel har det ikke været Broomfields primære mål med filmen at lave en ‘dokumentarisk’ korrekt fremstilling af det faktiske forløb:

“*Battle for Haditha* er først og fremmest tænkt som en film om, hvad der sker i en krig,” siger han. “For mig personligt har det været utroligt indsigtsgivende at gå dybt ind i anatomien på en enkelt episode og virkelig analysere den. Det har givet mig en forståelse for den paranoia, der opstår i en krigszone, hvor alle hele tiden handler i forhold til det værst tænkelige scenarie, og hvor tingene let kommer ud af kontrol,

fordi atmosfæren er så højspændt. Samtidig har det været ret rystende at møde nogle af de marinere, som havde været involveret i Haditha-episoden. De var jo bare nogle bange små knægte, der havde meldt sig til hæren som sytten-årige, og som forud for Haditha alle sammen havde været i Fallujah, hvor de havde deltaget i hårde kampe og prøvet at miste venner og kolleger, hvilket de var stærkt påvirkede af. Og hvis jeg har lært noget af at lave den film, så er det, at når en krig er brudt ud, og dialogen mellem parterne er afbrudt, så må der nødvendigvis ske sådan noget som Haditha – måske ikke på det niveau hver eneste dag, men i princippet. I den forstand mener jeg, at det er en almengyldig film om krig og om den mentalitet, der fører til tragedier som Haditha.”

Dernæst har det været vigtigt for Broomfield at lave en film, der ikke var sort/hvid. En film, hvor man ikke pegede fingre ad nogen af parterne og påstod, at de alene havde skylden:

“Jeg ville gerne tegne et nuanceret billede af alle de gråzoner af frustration og mistænksomhed og så videre, der opstår i en krig, og som man normalt ikke taler så meget om. Ligesom det var vigtigt for mig, at både amerikanere og et publikum i Mellemøsten kunne genkende deres egen komplicerede situation. Og en sådan kompleksitet er både dokumentarfilm og denne type spillefilm velegnede til at indfange, synes jeg. Det har i hvert fald været min intention.”

**Soldater out of character.** Efter at have indsamlet et omfattende dokumentationsmateriale satte Broomfield og Hoferlin sig ned og skrev et manuskript, der i de store linjer var tro mod det faktiske begivenhedsforløb, men som i detaljen, herunder i de fleste af dialogerne, gav plads til, at man

under optagelserne kunne improvisere sig frem til det endelige resultat.

“Når man arbejder med ikke-skuespillere,” mener Broomfield, “er det vigtigt at lade dem bidrage til dialogen, så den kommer til at ligge naturligt for dem. Hvis man giver dem alt for præcise instruktioner om, hvad de skal sige, og hvordan de skal bevæge sig, får man næppe noget godt resultat. Så mister man det bedste fra begge verdener, så at sige: Man får en skuespiller, der ikke kan spille, og man går glip af at trække på de erfaringer fra den medvirkendes eget liv, som ellers kunne have bidraget til scenens troværdighed. Derfor er man nødt til at etablere en fleksibel måde at arbejde på, hvor fotograferne indretter sig på ikke-skuespillernes præmisser og så vidt muligt bare følger efter dem i den enkelte scene.”

Det er således ikke noget tilfælde, at Broomfield i *Battle for Haditha* primært har anvendt fotografer, der har deres baggrund i dokumentarisme. Ikke mindst fordi opgaven fordrede, at der var tale om personer, som var rutinerede i at arbejde med håndholdt kamera over længere tid. Han har derfor genoptaget samarbejdet med Joan Churchill, som har stået bag kameraet i mange af hans dokumentarfilm, ligesom han har inddraget sin søn, Barney Broomfield, som i disse år selv er ved at etablere sig som dokumentarist.

Under optagelserne i Jordan boede Barney Broomfield i barakkerne sammen med marinesoldaterne og kom således tæt på dem, og det er ham, der har stået for de interviews i starten af filmen, hvor de unge amerikanske mænd udtaler sig om deres oplevelse af at være i krig – ikke *in character*, men som privatpersoner. En sekvens, hvor hovedrolleindehaveren Elliot Ruiz – endnu inden vi har lært ham at kende som Ramirez – får sagt, at han føler sig svigtet af den amerikanske hær, og at Irak for ham

er jordens røvhul.

**Den ægte vare.** Generelt siger Nick Broomfield om den metode, han har udviklet, dels i *Battle for Haditha*, dels i forgængeren *Ghosts*, som han færdiggjorde i 2006 (begge film er produceret af Broomfield selv for den britiske tv-station Channel 4):

“Først og fremmest har det været af afgørende betydning at arbejde med ikke-skuespillere, som på deres egen krop har oplevet begivenheder, der svarer til dem, filmene handler om. Dernæst har det været vigtigt at have et så lille filmhold som muligt og at optage på autentiske locations. I *Battle for Haditha* kunne det naturligvis ikke lade sig gøre at filme i Irak, men Jordan er tæt nok på, og selv om vi har måttet ændre lidt på indretningen af husene hist og her, har vi så vidt muligt undgået at opbygge kulisser. Soldaterne var rent faktisk indkvarteret i de barakker, der også er deres hjem i filmen, og irakerne boede i de huse, man ser.”

– *Jeg har læst, at din allerførste film, Who Cares<sup>1</sup> [1970], i sin tid blev vist sammen med Slaget om Algier [1965, La battaglia di Algeri]. Det virker ret oplagt, at Battle for Haditha må være inspireret af Gillo Pontecorvos film, som jo er en klassiker på området?*

“Jeg har altid syntes, at det var en fantastisk film, og at Pontecorvos brug af ikke-skuespillere var meget stimulerende. Så det er bestemt en inspirationskilde, men ikke den eneste. Du må huske, at der i de senere år er blevet lavet en del film inden for denne genre, for eksempel af Paul Greengrass, som faktisk har udtalt, at *Slaget om Algier* var hans favoritfilm. Og den ene af de to fotografer på *Ghosts* var Marcel Zyskind, som jo også har fotograferet de fleste af Michael Winterbottoms film.”

– *Den danske instruktør Jon Bang*





*Battle for Haditha* (2008, instr. Nick Broomfield).

*Carlsen anvender begrebet 'iscenesat dokumentarisme'?*

“Det lyder for mig som en modstridende og forvirrende term. Hvis man endelig skal hæfte etiketter på noget, må det vel være for at gøre tingene mere tydelige, ikke det modsatte. Publikum er forvirrede nok i forvejen, hvorfor forvirre dem yderligere? Og det har bestemt ikke været hensigten med *Battle for Haditha* at lave et stykke forklædt eller iscenesat dokumentarisme. Målet har været at lave et drama, en action-film, og jeg har virkelig gjort mit bedste for at gøre den så autentisk og visuel som overhovedet mulig.”

Efter en visning i Cinemateket i København<sup>2</sup> var der én blandt publikum, som ville vide, om ikke det bekymrede Broomfield, at filmens fremstilling af de amerikanske marinere som dræbermonstre kunne få de medvirkende til at fremstå som forrædere, både i forhold til deres kolleger i den amerikanske hær og i forhold til den amerikanske offentlighed. Hvortil han svarede:

“Disse marinere er den ægte vare, sådan er de, og de har et meget stærkt sammenhold og er normalt hundrede procent loyale over for deres korps og hinanden. Så

jeg tror, at det skulle være en meget modig politiker, der gik ud og beskyldte dem for at være forrædere. Måske er det den amerikanske regering, der er illoyal. Måske er det dem, der har forrådt soldaterne og det amerikanske folk.”

**Direct Cinema-baggrunden.** Nick Broomfield er født i 1948 i England og har siden 1988 i længere perioder boet i Los Angeles, hvor han også har produceret en række af sine film. I dag, hvor han igen primært opererer fra England, må han siges at være en af den dokumentariske genres mest feterede instruktører. Han har i en årrække været kendt for at lave film om mere eller mindre skandaleramte berømtheder, fra det afdøde rock-ikon Kurt Cobain til den kvindelige seriemorder Aileen Wuornos til de to myrdede rappere Biggie Smalls og Tupac Shakur. Undervejs er Broomfield selv blevet lidt af en celebritet, og når han på det seneste har kunnet lave hele to spillefilm inden for en kort periode, skyldes det – ifølge hans eget udsagn – at han ikke længere har de store problemer med at rejse penge til nye projekter. Han befinder sig kort sagt i den usædvanlige position – ikke mindst for en dokumentarist – at han i dag stort set kan lave de film, han har lyst til.

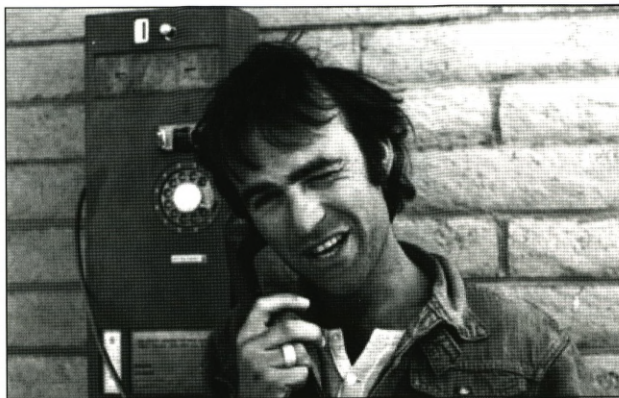
Det startede anderledes ydmygt i 1970 med den socialt indignerede *Who Cares*, et stykke klassisk debatorienteret dokumentarisme, optaget i sort/hvid på et Bolex-kamera. Filmen handler om et nedslidt arbejderkvarter i Liverpool, Abercrombie, hvor et miljø, der havde eksisteret i generationer, blev spredt for alle vinde, fordi slummen skulle saneres. Og siden har Broomfield lagt navn til mere end tyve værker, heraf omkring halvdelen i den stil, der er blevet hans signatur, nemlig den type undersøgende dokumentariske film, hvor han selv



optræder på billedsiden som en terrier på jagt efter et bytte.

Efter i en årrække at have lavet klassisk observerende film i Direct Cinema-traditionen – om emner som myndighedernes magtmisbrug, ungdomskriminalitet, de horrible forhold i amerikanske fængsler, kvindelige soldater og prostitution – løb Broomfield i 1985 ind i en krise som instruktør, da han var blevet involveret i at lave en film om tilblivelsen af den amerikanske skuespiller og komiker Lily Tomlins Broadway-show *The Search for Signs of Intelligent Life in the Universe*. Filmen var en katastrofe fra starten. Broomfield havde kun modstræbende ladet sig lokke ind i projektet, og undervejs indtraf det ene groteske uheld efter det andet, som blot bestyrkede hans fornemmelse af, at han skulle have fulgt sin første indskydelse og takket nej til opgaven. Mest frustrerende var det imidlertid, at ingen af problemerne kom til at fremgå af den færdige produktion, *Lily Tomlin: The Film Behind the Show* (1986). Og Broomfield stod tilbage med fornemmelsen af, at dét dokumentariske format, han hidtil havde arbejdet i, på en måde forhindrede ham i at fortælle den fulde sandhed om den virkelighed, der skulle skildres.

Erfaringen førte til, at Broomfield efterfølgende indføjede et ekstra lag i sine film, således at de – ud over deres primære tema – også kom til at handle om deres egen tilblivelsesproces. Effekten mærkedes første gang i den eksperimenterende *Driving Me Crazy* (1988), hvor Broomfield – igen i forbindelse med en dokumentation af en Broadway-opsætning, denne gang *Body and Soul* – i protest over de alt andet end tilfredsstillende vilkår, han var blevet sat til at arbejde under, lod sin film handle mere om sig selv end om musicalen. Og den nye strategi slog helt igennem i *The Leader*,



Nick Broomfield i *The Leader, His Driver and the Driver's Wife* (1991, instr. Nick Broomfield).

*His Driver and the Driver's Wife* (1990), et portræt af den stygge sydafrikanske white supremacy-leder Eugene Terre'Blanche, hvor Broomfield for første gang optræder på billedsiden som den figur, vi siden har lært at kende gennem adskillige værker: en lidt nørdet og tilsyneladende ufarlig skikkelse iført hovedtelefoner og boomstang, som med sin troskyldige nysgerrighed, sine venlige øjne og sit drengede gavtyvesmil – kombineret med en ekstrem stædighed – kan få sine ofre til enten at slappe af eller at hidse sig op og derved vise sider af sig selv, som de ikke havde tænkt sig, at offentligheden skulle se.

**Leacock og Pennebaker.** I dag er Broomfield kendt for en helt personlig form for undersøgende dokumentarisme, en slags "Direct Cinema møder New Journalism" – en karakteristisk, han i øvrigt selv bifalder.

Hans metode indebærer for eksempel, at han har kunnet lave biograflange film om personer, der ikke selv ønskede at medvirke. Det gælder først og fremmest *Tracking Down Maggie* (1994), hvor den portrætterede – Englands tidligere premierminister, Margaret Thatcher – hele vejen igennem lader, som om Broomfield er luft. Og



det gælder i nogen grad film som *Heidi Fleiss: Hollywood Madam* (1995) og *Kurt & Courtney* (1998), hvor den ihærdige sporhund heller ikke har meget held med at få sine ofre i tale, men hvor det i stedet er selve jagten og efterforskningen, der er blevet filmenes motor, mens instruktøren selv er blevet deres hovedperson.

Direkte adspurgt om han mener, at han med denne metode bedre kan indfange sandheden, svarer Broomfield:

“Jeg synes, at det er problematisk at tale om sandhed, idet sandhed – som vi alle ved – altid er subjektiv. Det kommer an på, hvor kameraet peger hen. Men når det er sagt, føler jeg egentlig, at min metode er opstået mere eller mindre ved et tilfælde, uden at jeg har tænkt specielt meget over det. Dét, jeg holder mest af ved dokumentarisme, er, at der er så vide rammer. Faktisk er der ikke andre regler, end at man skal holde sig til den overenskomst, man ved filmens start indgår med publikum. Det er denne vitalitet, der gør, at genren kan blive ved med at være interessant.”

“Jeg har den største respekt for Direct Cinema-folkene, som udviklede en form, der gjorde det muligt at indfange de processer, hvorunder beslutninger bliver taget, og begivenheder folder sig ud – i *real time*. Ingen anden kunstart kan gøre det. Det var dét, der var så genialt ved det pionerarbejde, som Ricky [Richard] Leacock og D.A. Pennebaker og de andre stod for. Omvendt kan man sige, at det i visse tilfælde kan føles som en begrænsning, at deres stil indebærer, at instruktøren ikke forventes at være personligt involveret i emnet. Ved at anvende den stil, jeg har valgt, lægger man ud med et statement om, hvilke intentioner man har, og hvad det er man søger efter, hvorefter man følger dette statement. På den måde er det relativt let for publikum at forholde sig til instruktørens person og

projekt. Men metoden er naturligvis ikke lige velegnet til alle emner.”

**Motherfuckeren Herzog.** – *Werner Herzog har en diskussion kørende med Direct Cinema-folkene, hvor han kalder deres sandhed for en 'bogholdersandhed', mens han med sine egne film hævder at stræbe efter en 'poetisk sandhed', en 'ekstatisk sandhed'. Anerkender du den skelnen?*

“Jeg synes, at Werner Herzog er en opblæst nar. Og jeg har ikke noget imod at blive citeret for det, for jeg har sagt det direkte til ham. Jeg har overværet en meget ubehagelig episode, hvor han var grov over for Ricky Leacock, hvilket var smertefuldt, fordi Leacock betragtede ham som en ven. Werner burde anerkende, at han – ligesom alle os andre – står på skuldrene af den bevægelse, som Leacock og Pennebaker og Maysles-brødrene startede. Ikke alene banede de vejen for en revolution ved at ombygge disse Auricon-kameraer, så de kunne bruges håndholdt – hvilket er selve forudsætningen for den dokumentariske film, som vi kender den i dag – men de lancerede også dette med at indfange virkeligheden i lange ubrudte sekvenser af *real time*. Og lad os se det i øjnene: En film som *Grizzly Man* (2006) er først og fremmest fantastisk på grund af de optagelser, som Timothy Treadwell har lavet. De er substansen i den film, og så har Werner på sin egen germanske måde efterfølgende fået placeret sig selv i historien. Men det er ikke Herzog, der har gjort det til en stor film, det er det utrolige *real time*-materiale, som netop ligger i traditionen fra Direct Cinema-generationen. Og det ligger mig meget på sinde, at vi anerkender dét. Werner er fuld af Werner, og når han kører frem med, at Direct Cinema er død, og at det er en genre befolket af døde mennesker, tænker jeg bare, at han er en motherfucker, der



kunne trænge til at lære noget om repekt.”

– *Apropos Direct Cinema så talte jeg for nogen tid siden med Robert Drew, som til min overraskelse udtrykte beundring for Michael Moore som instruktør. Hans eneste indvending var, at det er forkert at kalde Moores film for dokumentarisme, eftersom der tydeligvis er tale om propaganda?*

“Jeg er helt enig. Jeg kan også godt lide Michael Moores arbejde, men det er klart, at han er en pamfletmager, som tilfældigvis har kastet sig over filmmediet, fordi det var en praktisk måde at komme ud med sine budskaber på. Selvfølgelig ligger der også et element af observerende dokumentarisme under overfladen i Moores arbejde, men dét, der først og fremmest adskiller ham fra Direct Cinema-folkene, er, at han så tydeligt har en dagsorden. Og på en måde kan man også sige, at jeg selv tog den antropologiske eller etnografiske form for dokumentarisme, som jeg i sin tid blev introduceret for på The National Film &

Television School, ikke mindst af min fantastiske lærer, den skotske dokumentarist Colin Young, og trak den i en langt mere politisk retning. Men som sagt: Det er dét, der er så fantastisk ved dokumentarisme som genre – at den er åben for alle mulige former for fortolkning.”

**Uddrivelsen af fiktions-spøgelset.** Det var imidlertid ikke trangen til at afprøve nye aspekter af det dokumentariske format, som i 2006 fik Nick Broomfield til at kaste sig ud i projektet *Ghosts*, en film, der ligesom efterfølgeren, *Battle for Haditha*, er baseret på en autentisk begivenhed. Nej, den egentlige impuls stammede fra, at Broomfield i slutningen af 80'erne havde prøvet kræfter med spillefilmformatet i *Diamond Skulls* (1989), et mildt sagt ikke særlig vellykket møde med Hollywood-maskineriet. Og det var den erfaring, som han havde lyst til at prøve at rette op på med *Ghosts*:

“Det var en frygtelig oplevelse at lave

*Ghosts* (2006, instr. Nick Broomfield).





*Diamond Skulls*. Jeg kom fra en ganske uformel og spontan arbejdsform, og pludselig stod jeg med en stor produktion med en masse kendte skuespillere, og der var simpelthen ikke noget i den film, der kom til at fungere, sådan som jeg gerne ville have haft det, hverken historien eller skuespillet eller noget som helst. Du ved, den type traditionelle spillefilm har deres rødder i teatret, med kulisser og makeup og parykker og alt dét, og mine film kommer et helt andet sted fra. Og så var jeg tvunget til at arbejde med sådan et stort Panavision-kamera, hvilket betød, at det var udstyret, der kontrollerede mig, og ikke omvendt. I en spillefilmproduktion er det kameraet, der bestemmer størrelsen på filmholdet, fordi alle andre enheder bemandes i forhold til kameraholdets størrelse, og vi endte med at være halvfems eller hundrede mand på settet – hvilket kvæler enhver fleksibilitet. Det er den eneste af mine film, som jeg ikke siden har været i stand til at se fra start til slut.”

Da Broomfield skulle lave *Ghosts*, lovede han derfor sig selv, at han denne gang ville anvende alt dét, han i mellemtiden havde lært af sit dokumentariske arbejde. *Ghosts* tager sit afsæt i en episode, der fandt sted den 5. februar 2004, hvor 23 illegale kinesiske immigrantarbejdere druknede, da de blev fanget af tidevandet, mens de var ved at indsamle hjertemuslinger på sandbanke i Morecambe Bay i det nordvestlige England, små hundrede kilometer nord for Liverpool. I hovedrollen ses Ai Qin (spillet af Ai Qin Lin), en enlig kinesisk mor, der i desperation over fattigdommen og udsigtsløsheden i en lille landsby i den kinesiske Fujian-provins lader sig lokke til at betale en bande af menneskesmuglere 25.000 dollars for at blive transporteret illegalt til England – en historie, der ligger meget tæt op ad Ai Qin Lins egen (for eksempel

følger rejsesekvensen i filmen fuldstændig den rute via Moskva, Beograd og Calais, som også Ai Qin Lin ankom ad). I England bliver Ai Qin stuvet sammen med andre illegale kinesiske arbejdere under usle forhold og må påtage sig det ene ydmygende og dårligt betalte job efter det andet, indtil hun ender i Morecambe Bay, hvor hun som en af de eneste overlever tidevandskatastrofen.

**En film med dagsorden.** Ligesom i *Battle for Haditha* fornemmes det, at det først og fremmest har været Broomfields intention at tegne et nuanceret billede af en kompleks problematik, hvor ingen entydigt udnævnes til skurke eller ofre. Dog er man ikke i tvivl om, at filmen forholder sig kritisk over for de britiske myndigheders afvisning af at hjælpe ofrene for denne form for moderne slaveri, som samfundet reelt nyder godt af, ligesom skytset rettes mod erhvervslivets kyniske og dobbeltmoraliske udnyttelse af den illegale arbejdskraft. Et overordnet mål med filmen kan således siges at være at skærpe opmærksomheden omkring de illegale immigrantarbejders særdeles vanskelige situation. Og en helt konkret hjælp forsøger Broomfield også at yde, idet han lader filmen slutte med en opfordring til at støtte en fond, der er oprettet med henblik på at hjælpe familierne til de druknede immigrantarbejdere ud af den bundløse gæld, som de stadig kæmper med at betale af.<sup>3</sup>

Under sin indledende research gik Broomfield på bedste Günter Wallraff-maner undercover som illegal afrikaaner-immigrant og tog arbejde med at plukke forårsløg, pakke bøger på et lager og lignende. Derved lykkedes det ham at trænge ind i et miljø, som det kan være vanskeligt at skildre journalistisk eller dokumentarisk, idet de illegale immigrantarbejdere



ifølge sagens natur ikke ønsker at blive eksponeret. Denne metode var den første forudsætning for filmens autenticitet. Dernæst kommer, at Broomfield, ligesom i *Battle for Haditha*, har tilstræbt ikke alene at filme på autentiske locations, men også at etablere en atmosfære omkring optagelserne, der så vidt muligt kunne bidrage til at ophæve skellet mellem virkelighed og fiktion – lidt på samme måde, som da Jørgen Leth i forbindelse med optagelserne til *Udenrigskorrespondenten* (1983) slap sine skuespillere løs i den haitianske virkelighed. Således lod Broomfield under produktionen de medvirkende bo i det trange rækkehus i Thetford i Norfolk, som er en af filmens primære locations, og søgte på den måde at få samværet mellem de kinesiske aktører, herunder de sange og spil, som de underholdt sig selv og hinanden med, til at flyde ind i fiktionen.

På tilsvarende vis insisterede han på at optage druknescenen i det farlige tidevand i Morecambe Bay, hvilket kostede pro-

duktionen en bil, der forsvandt i bølgerne. Ligesom han i den scene hen imod slutningen, hvor kineserne under indsamlingen af hjertemuslinger angribes af engelske kolleger, fandt lokale hvide muslingsamlere til rollerne som overfaldsmænd. En idé, der skulle vise sig ikke at være helt uproblematisk, idet englænderne, som også i det virkelige liv var sure over konkurrencen fra de underbetalte kinesiske arbejdere – ifølge Broomfield – havde svært ved at skelne mellem et fingeret og et autentisk slagsmål, og kun var alt for tilfredse med at få lov til at give frustrationerne frit løb.

**Rekonstrueret rejse.** Det mest autentiske element i *Ghosts* er imidlertid optagelserne med Ai Qin i Kina. I første del af filmen har Broomfield taget sin hovedperson med til Kina for at rekonstruere hendes liv i perioden op til afrejsen til England. Ai Qin Lin – som Broomfield havde fundet i den kinesiske kirke i King's Cross i London – er selv illegal immigrant, og i scenerne i Kina

*Ghosts* (2006, instr. Nick Broomfield).





agerer hun sammen med sin rigtige familie. Ligesom afslutningens gensyn med den søn, hovedpersonen har efterladt i Kina, reelt er en helt og aldeles dokumentarisk optagelse af Ai Qin Lins gensyn med sin søn, som hun på det tidspunkt ikke havde set i syv år.

På et stilistisk plan har Broomfield søgt at styrke det autentiske præg ved i vid udstrækning at filme i lange ubrudte *takes*, ligesom i en dokumentarfilm.

“Som jeg var inde på før,” siger han, “er det mest bemærkelsesværdige ved dokumentarisme efter min mening netop konceptet med *real time*. Altså at man alene ved den måde, man filmer på, kan dokumentere en situation, en udvikling, et hændelsesforløb, således at publikum kan se, at der ikke er tale om fortolkning eller manipulation. Hvis vi som filmmagere ikke udnytter denne egenskab ved mediet, spiller vi på en måde noget meget dyrebart. Derfor har jeg også i de to nye film prøvet så vidt muligt at filme scenerne i *real time* snarere end at nedbryde dem til små fragmenter, som man plejer at gøre det med professionelle skuespillere. Vi ville gerne have pointerne frem inden for den enkelte optagelse snarere end at klippe os frem til dem.”

– *Kan man sige, at du ligefrem har filmet scenerne på en dokumentarisk måde for at få dem til at virke mere autentiske?*

“Nej, det er ikke det, jeg mener. Jeg har bare skudt dem sådan, som jeg normalt skyder mine film. Jeg synes, at det er lidt uheldigt med denne tendens til, at man i disse år bevidst forsøger at få spillefilm til at ligne dokumentarfilm og omvendt. For mig at se er den mest interessante form for dokumentarisme disse vilde, ukontrollable, spontane film, hvor man optager på en ikke-planlagt, ikke-iscenesat måde for på den måde at indfange tingene, mens de

sker. Og derfor bryder jeg mig heller ikke så meget om denne trend med at lave dokumentarfilm, hvor det hele virker meget planlagt og iscenesat, og hvor man anvender rekonstruktioner og en masse Philip Glass-musik. Så hellere tage skridtet fuldt ud og lave fiktionsfilm.”

**Real Cinema.** – *Hvad er for dig at se den afgørende fordel ved at lave fiktionsfilm på den måde, som du har gjort det i Ghosts og Battle for Haditha?*

“Det er min fornemmelse, at man i de fleste dramafilme i dag bare ser de samme gamle trætte skuespillere gennemspille de samme gamle klichétyngede samurai-ceremonier. Når man går ind til en spillefilm, er det, som om man forventes automatisk at glemme alt om, hvordan éns egen hverdag ser ud, hvordan man selv oplever virkeligheden uden for biografen. Man forventes bare at læne sig tilbage og kigge på disse overbelyste, over-iscenesatte og overspillede ritualer, hvor det eneste, det handler om, er, at nu skal man se sin favoritskuespiller brillere med endnu en performance. Det er uvirkeligt og dermed ufarligt, og jeg synes simpelthen, at spillefilmen er udpint som format i disse år. Grundlæggende bliver der i dag lavet de samme typer film, som man har lavet, siden talefilmen kom frem – med de samme typer historier, de samme formelle greb, de samme måder at klippe på og så videre. Og hertil kommer stjernesystemet, som har gjort skuespillerne til Hollywoods svar på fast ejendom. Stjerner er noget, man køber og sælger, og det er deres pris, der er afgørende for en films budget. Hele systemet er så ufleksibelt og trægt som nogensinde, og det er mit indtryk, at denne tilstand i virkeligheden passer pengemændene fint, fordi det er et system, som er let at kontrollere. For mig har det, der sker, ikke det





Instruktøren i et afslappet øjeblik mellem optagelserne til *Battle for Haditha* (2008, instr. Nick Broomfield).

fjerneste med kunst at gøre.”

– *I andre spillefilm, der er baseret på autentiske begivenheder, pynter man ofte mere på virkeligheden, end du har gjort, for at få dramaturgien til at fungere. Har du følt det som en begrænsning som historiefortæller, at du fra starten har haft det som et mål at være meget loyal over for virkeligheden?*

“Egentlig ikke. I begge de nye film har jeg oplevet, at virkeligheden var så interessant, og at den definerede tingene på en så kraftfuld måde, at det i sig selv var stimulerende. Så nej, det har ikke været noget problem. Selvfølgelig kan man sige, at det faktisk, at man ikke anvender kendte skuespillere, kan virke begrænsende i forhold til, hvor stort et publikum man når ud til. Men jeg synes, at det er en fantastisk interessant måde at lave film på, og jeg er

overbevist om, at den vil blive endnu mere udbredt i fremtiden, fordi man hér kan genkende den virkelighed, der fremstilles, fra sit eget liv. Og fordi de personer, der agerer, er fortrolige med det univers, filmene handler om. Dét er for mig at se en slags ’real cinema’, som har et enormt potentiale, og som vi knap nok er begyndt at udforske endnu.”

#### Noter

1. Med få undtagelser er alle Nick Broomfields film udgivet på dvd. Størsteparten af hans dokumentariske produktion er opsamlet i to bokssæt. *The Early Works* rummer: *Who Cares* (1970), *Proud To Be British* (1973), *Behind the Rent Strike* (1974), *Juvenile Liaison* (1975), *Tattooed Tears* (1978), *Driving Me Crazy* (1988), *Juvenile Liaison 2* (1990) og *Monster in a Box* (1991). *Documenting Icons* rummer: *Soldier Girls* (1981), *Chicken Ranch* (1983), *The Leader, His Driver and the*



- Driver's Wife* (1991), *Tracking Down Maggie* (1994), *Heidi Fleiss: Hollywood Madam* (1995) og *Fetishes* (1996).
2. Q&A med Nick Broomfield d. 12. september 2008.
  3. På hjemmesiden [www.ghosts.uk.com](http://www.ghosts.uk.com) kan man læse, at fonden per august 2008 har sendt 62.982 engelske pund til Kina.

#### Litteratur

Wood, Jason (2005). *Nick Broomfield. Documenting Icons*. London, Faber and Faber.

#### Film omtalt i artiklen

- 1970 *Who Cares*  
1974 *Behind the Rent Strike*

- 1976 *Juvenile Liaison*  
1978 *Tattooed Tears*  
1980 *Soldier Girls*  
1982 *Chicken Ranch*  
1985 *Lily Tomlin: The Film Behind the Show*  
1988 *Driving Me Crazy*  
1989 *Diamond Skulls*  
1990 *Juvenile Liaison 2*  
1991 *The Leader, His Driver and the Driver's Wife*  
1993 *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*  
1994 *Tracking Down Maggie*  
1997 *Kurt & Courtney*  
2002 *Biggie and Tupac*  
2003 *Aileen: The Life and Death of a Serial Killer*  
2006 *Ghosts*  
2008 *Battle for Haditha*