

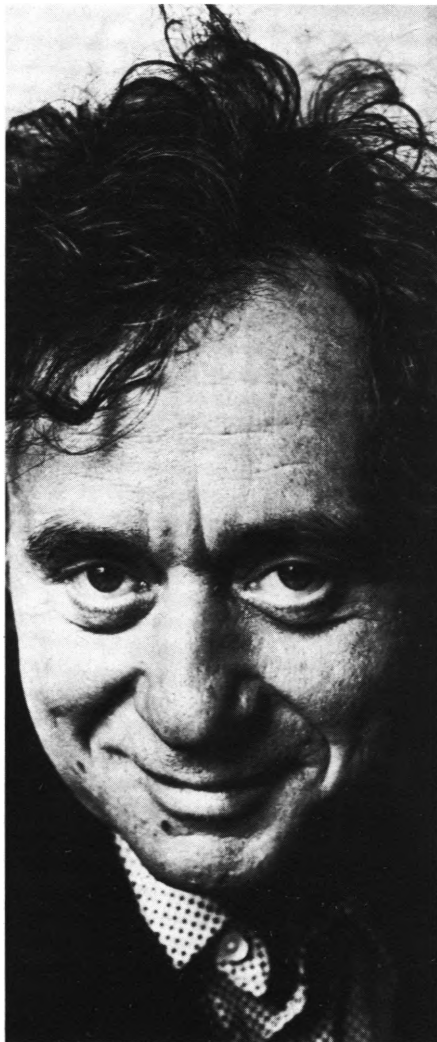
En introduktion til Frederick Wiseman

Ib Monty skriver om den amerikanske dokumentarfilmskaber Frederick Wiseman, der for længst er blevet en mester på sit felt, men som herhjemme er næsten ukendt

Frederick Wiseman har lavet 14 film i de sidste 15 år og er for længst blevet placeret som en mester på sit felt - den dokumentariske virkelighedsskildring. Pauline Kael, der altid er god for en slaglinie, har karakteriseret Wiseman som »probably the most sophisticated intelligence to enter the documentary field in recent years«. Men det er der ikke mange herhjemme, der har kunnet konstatere ved selvsyn. Kun en lille kreds omkring Den danske Filmskole, som Wiseman besøgte i januar 1976 og i januar i år, har haft lejlighed til at se alle Wisemans film. Et par af filmene har man kunnet se på svensk TV, hvorimod dansk TV kun har vist en enkelt film. Men i forbindelse med hans seneste besøg vist fire af Wisemans film offentligt i »Delta Bio« uden dog at trække noget stort publikum. Dette skulle være anledning nok til også at introducere Wiseman for læserne af »Kosmorama«, der heller ikke hidtil har viet ham nogen opmærksomhed. Der er måske derfor grund til at begynde fra bunden af.

Frederick Wisemann er født i 1930 og uddannet som jurist ved Yale Law School. I 1955-56 var han i hæren og derefter i to år advokat i Paris. Fra 1958 underviste han ved juridiske og sociologiske fakulteter på amerikanske universiteter. I 1963 havde Wiseman sin første kontakt med film. Han producerede Shirley Clarkes »The Cool World«, der foregik i Harlem, og som var et af forsøgene fra de uafhængige filmfolks side på at skabe et alternativ til Hollywood-produktionen. Men Wiseman var ikke tilfreds med rollen som producent. Han ville have fuld kontrol over sine film og havde i øvrigt et klart defineret sigte med, hvad han ville bruge film til. Hans film er da også blevet en ganske enestående serie om amerikanske institutioner, idet jeg med institutioner mener en serie aktiviteter, som finder sted inden for et afgrænset geografisk område med en mere eller mindre ensartet gruppe mennesker som deltagere, som han selv har sagt.

Den første i denne serie var »Titicut Folli- es« fra 1967, der er en dokumentarfilm om Bridgewater State Hospital i Massachusetts. Det er et hospital for psykisk syge kriminelle, og Wiseman havde ofte taget sine studenter fra Boston Universitys juridiske fakultet derhen for at vise dem, hvordan nogle af deres senere »klienter« ville ende.



Frederick Wiseman

Netop på grund af sin nøgterne registrering af en rædselsfuld tilværelse blev filmen et chok for mange. Den kunne ikke afvises som sensationalistisk eller dramatiserende journalistik, men som en næsten klinisk rapport. Højesteret mente da også, at filmen var uegnet for det almindelige publikum, og den er stadig henvist til kun at måtte vises for særlige grupper af fagfolk. Filmene skabte øjeblikkelig interesse omkring Wiseman og i 1969 lavede han »High School«, der indfangede livet i en lavere middel-klasse-skole.

Samme år fulgte »Law and Order« (»Lov og orden« - da. TV 2.8.76) om betjentenes dagligdag i en stor amerikansk by, og i »Hospital« fra 1970 var det patienter og personale på et stort by-hospital, som Wiseman fokuserede på. Året efter kom »Basic Training«, der følger et kompagni af rekrutter gennem ni uger af elementær militær uddannelse. I »Essene« fra 1972 gik Wiseman inden for murene i et munkekloster og viste, hvorledes ordensbrødrene var underkastet de samme regler og mønstre med hensyn til arbejde, fritid og forholdet til hinanden som man er i samfundet udenfor. »Essene« er imidlertid specielt i den forstand, at Wiseman her foretager en undersøgelse af en institution, der så at sige eksisterer *per se*, med sig selv som det egentlige formål i modsætning til de offentlige institutioner, Wiseman ellers skildrer, der er institutioner, hvis formål ligger uden for sig selv. Filmene kan derfor i Wisemans produktion ses som en refleksion over selve begrebet institution, ligesom den senere »Model« er en refleksion over en anden måde at bruge kameraet på end Wisemans egen.

»Juvenile Court« fra 1973 viser os arbejdet i en ungdomsdomstol i Memphis i Tennessee, og den indicerer på flere måder en ny retning i Wisemans filmskaben. For det første er filmen væsentlig længere (138 min.) end de foregående, der har spillet mellem 75 og 90 minutter. For det andet bruger Wiseman for første (og eneste?) gang to kameraer, idet han har et kamera, der konstant følger dommeren. Filmen koncentrerer sig også om få sager, der til gengæld følges længe.

Året efter kom »Primate«, der er optaget på Yerkes Primate Research Center i Atlanta, hvor videnskabsmænd studerer den fysiske og mentale udvikling hos aber. I 1975 viste Wiseman i »Welfare« hvad der foregår på et bistandskontor i Upper Manhattan, og hans tiende film »Meat« (1976) beskriver, hvorledes kvæg og får forvandles til forbrugerprodukter på et af USA's største slagterier. I »Canal Zone« fra 1977 (optaget i 1976) udvider Wiseman definitionen på en institution, idet filmen skildrer den amerikanske koloni i Panama, der kommer til at fremstå som et Amerika en miniature. Det er også et amerikansk samfund, fjernet fra Amerika, han beskriver i »Sinai Field Mission« fra 1978 om de 163 eksperter, der er stationeret i Sinai-ørkenen i en stødpudezone mellem Is-

rael og Egypten. I 1979 vender han tilbage til det militære etablerement i »Manoeuvre« om et amerikansk tank-kompagni under en Nato-øvelse i Vest-Europa. Og i 1980 laver Wiseman da sin hidtil sidste film, »Model«, om fotomodellernes og modefotografernes verden i New York.

Med denne registrerende opremsning af Wisemans film har jeg kun kunnet give stikord med hensyn til, hvad filmene handler om. Thi for alle filmene gælder det, at den lille og afgrænsede verden, der er filmenes subjekt, er en afspejling af en større verden, og en skildring af de forskellige institutioner er også en skildring af den verden, de er en del af. For at karakterisere Wisemans særlige form kan vi se nøjere på de fire film, der blev vist i biografen i januar, men først er der måske grund til at sige lidt om Wisemans metode, der stort set er den samme i alle filmene, i hvert fald er der ikke i en sådan introduktion plads til at gå ind i en detaljeret analyse af filmen.

Møder op uden forudfattede meninger

For Wiseman er udgangspunktet altid en fuldstændig åben holdning til de institutioner og fænomener, han har sat sig for at vise os. Han søger at møde op uden forudfattede meninger om det emne, han går i gang med, og han afstår f.eks. fra at gøre nogen forstudier. Han betragter sig selv som en opdagelsesrejsende og institutionerne som en slags spor, samfundet har afsat. Han følger sporene og sætter dem ind i en større sammenhæng. Han søger at være fair og at undgå enhver form for manipulation. Han er ideologisk ubelastet og er ikke på jagt efter en sandhed. Han ved, at der er mange sandheder, og han har en usædvanlig respekt for tilværelsens kompleksitet. Hans film har derfor også vanskeligt ved at blive taget til indtægt af anklagere eller forsvare af de institutioner, han behandler. Det har naturligvis givet anledning til, at Wiseman af visse er blevet anklaget for neutralitet og holdningsløshed. Da Wiseman i 1976 besøgte Den danske Filmskole, som på det tidspunkt var inficeret af tidens modebetonede vulgærmarxisme, måtte han således stå til regnskab over for elever og etableret »kontroversielle« dokumentarister som f.eks. Poul Martinsen og Maj Wechseltmann, der fandt, at Wiseman gik samfundets ærinde, når han ikke i »Law and Order« fremstillede betjente, der kunne hengive sig til politibrutaltet, som de rene svin. Wiseman har naturligvis vanskeligt ved at tage til genmæle over for en sådan enøjlet kritik. Hans film kombinerer en stærk følelse (og medfølelse) med en intellektuel redelighed, der er ret usædvanlig, og som vi i hvert fald stort set ikke kender herhjemme. Sandhederne er altid besværlige, og den mangfoldige virkelighed er der ikke rigtig plads for i de film, som fremfor alt vil være kontroversielle. Wiseman er en pragmatiker, der ikke nærer nogen illusioner om, at hans film vil ændre verden. Det er der ingen film, der gør. Men det er ikke det samme som at være defeatist. For at ændre verden må man kende verden, og det, Wiseman vil med sine film er at vise

os verdener, vi hidtil ikke har haft indsigt i for at få os til at tænke selv. Kvalificerede meninger opnås kun på et kvalificeret grundlag. Det er besværligt, og Wisemans film er heller ikke nemme at gå til. De er ikke indsmigrende, de kan ofte være trættende i deres fastholden ved en triviel virkelighed, men de er intellektuelt dybt tilfredsstillende, og de er fængslende, fordi de viser os »Life in the Raw«.

Hvordan han når frem til denne tilsyneladende helt selvfølgelig afspejling af virkeligheden og hvorledes han får mennesker til helt at glemme, at de filmes, er Wisemans kunst. I alle sine film, der er i sort/hvid og optaget på 16 mm, har Wiseman brugt meget hurtig film, hvilket har betydet, at han ikke har skullet bruge kunstigt lys. Han er alene sammen med sin fotograf (oftest William Brayne) og passer selv båndoptageren. Der er således ikke noget stort postyr om optagelserne. Folk vælger sig til, at de to mænd er til stede. Til gengæld anvender han naturligvis aldrig skjult kamera. Folk skal vide, at de bliver filmet, og derefter glemme det. En afgørende faktor for filmen er det, at Wiseman optager på steder, hvor folk ikke er private. Han går ikke ind i hjemmene, men filmer f.eks. på et bistandskontor, hvor såvel kunderne som de ansatte ved, at de bliver iagttaget selvom der ikke er en fotograf til stede. Folk optræder som de ønsker andre skal se dem, og en fotografs tilstedeværelse ændrer ikke meget ved denne opførsel. Her til kommer, at Wiseman filmer folk, når de er optaget af noget. På bistandskontoret af at søge hjælp eller af at hjælpe. Og da de ofte går stærkt op i det, de beskæftiger sig med, glemmer de at tænke på at tage sig ud for fotografen.

Essentielt at tingene skal tale for sig selv

Wiseman bruger aldrig speakerkommentar. Det er essentielt for hans metode, at tingene skal tale for sig selv, og at publikum ikke skal føle sig påduttet et bestemt syn fra en altvidende kommentator. Wiseman bryder sig ikke om den didaktiske film, og hans film er lige så fjernt fra den officielle statspropaganderende dokumentarfilm, som vi kender så godt herhjemme, som fra dens modsætning, den provokerende, kritiske »kæmpende« dokumentarisme. Af og til, når det er på sin plads med konkret information, kommer han ganske fermt om ved problemer. Som f.eks. i »Canal Zone«, hvor han filmer den guide, der over for turister redegør for, hvorledes Panama-kanalen fungerer. Han slår to fluer med et smæk. Får fortalt os om kanalen, og får vist, hvorledes kanalselskabet sælger sig selv. Mangelen på kommentar er således et meget væsentligt træk i Wisemans måde at lave film på. Man tvinges til at være opmærksom, og derigennem til en mere aktiv medleven i filmen.

Det første umiddelbare indtryk af filmene kan godt være, at de er lunser af livet, og at der råder en vis tilfældighed i sammenstillingen af de enkelte sekvenser.

Men det er naturligvis langt fra tilfældet. Wiseman bruger gerne 40-50 dage til selve optagelserne, men derefter 6-7 måneder i

klipperummet, og det er her han strukturerer sit stof til meget gennemtænkte mosaikker. I klipningen af filmene stryger han først og fremmest de optagelser, hvor de skildrede viser alt for stor grad af kamerabevidsthed. Og derefter stræber han efter at skabe en forbindelse mellem scenerne, som vi ikke altid umiddelbart opfatter, når vi ser filmene, men som selvfølgelig er til stede. Ligesom Wiseman under optagelserne søger at finde den mest naturlige synsvinkel og undgår alle ekstreme kameragange, søger han også ved klipningen at undgå enhver effekt, der kan minde om montage. Meningsunderstregende kontrastklip vil man lede forgæves efter. Man kan sige, at Wiseman end ikke underkaster sig princippet om »art conceals art«, men, at han går endnu videre, således at det færdige resultat ser ud, som om det overhovedet ikke har været nogen kunst at skabe filmene.

Der kan ikke være nogen tvivl om, at Wisemans film rent journalistisk rangerer meget højt. Hvad han præsterer er en form for indsigtssfuld, fair og sandhedstro reportage, som i dag er yderst sjælden indenfor den filmiske journalistik, og som f.eks. er et ukendt fænomen i Danmark. En nøjere analyse af hans film, som der ikke her er plads til, vil imidlertid sikkert også vise, at hans film også som film byder på en meget original approach. Og der er næppe tvivl om, at også spillefilmen ville kunne lade sig inspirere af hans metoder. Rent umiddelbart er den eneste spillefilm, man kan komme i tanke om, som viser »wiseman'ske« træk, Robert Altmans »Nashville« med sin blanding af kollektiv og individuel karakterskildring.

Forudsætningerne for Wisemans særlige filmstil skal man naturligvis søge i cinéman-vérité-stilen og dens amerikanske aflæggere, cinéma direct, candid camera etc. Men i modsætning til f.eks. den social-satiriske Emile de Antonio og de rapporterende Maysles-brødre og Richard Leacock er Wiseman ikke interesseret i personligheder, berømteder eller populære fænomener. Hans film handler om de anonyme, og om forholdet mellem klienter og personale på de institutioner, han giver sig i kast med. Og de institutioner, han opsøger, er centrale og vigtige institutioner i samfundet, ikke de specielle, der kunne give anledning til bizarre og entydige beskrivelser. Det er i disse centrale institutioner, han møder de modsætninger, der drager ham, og som giver ham lejlighed til at vise os mangfoldigheden, bevægeligheden og kontrasterne i livet. Det er også her, man kommer tæt ind på livet af forholdet mellem individ og stat. Selv vil han gerne have sine film opfattet som påvisninger af de afgrunde, der er mellem det demokratiske samfunds teorier og dets praksis.

Han har selv betegnet sine film som *reality fiction*, idet han mener, at han på grundlag af et virkelighedsstof, som han respekterer, skaber sammenhænge, som han selv er ansvarlig for, og man kan godt forstå, at han betragter den klassiske roman som et af sine forbilleder. Netop fordi hans interesse omfatter mennesker både som bestanddele i et kollektiv og som individer, kan man også



»Juvenile Court«

»Model«



forstå, at han bevæger sig henimod spillefilmen. I sine senere film, måske først og fremmest fra og med »Juvenile Court«, har han således klippet på en måde, der har gjort sekvenserne længere, hvilket har betydet, at vi har fået gjort enkeltstæbner i filmene færdige.

»Juvenile Court«

De fire film, der blev vist offentligt i København, er illustrerende eksempler på Wisemans særpræg. »Juvenile Court« og »Welfare« er arketyperiske Wiseman-film. I »Juvenile Court« får vi lejlighed til at følge arbejdet i en ungdomsdomstol ved at få indblik i nogle sager. Og disse indblik skal bl.a. tjene til at nuancere vores opfattelse af ret og retfærdighed, skyld og straf. Filmen efterlader en nok med respekt for dommere, jurister og specialister ved domstolen, der synes at gøre et stort arbejde for at vurdere de enkelte sager på så omfattende og nuanceret et grundlag som muligt. Men den efterlader en også med en dyb og frugtbar tvivl om, hvorvidt det overhovedet er muligt at træffe fair afgørelser. I en sag ser vi således en 15-årig dreng anklaget for at have gjort tilnærmelser til en lille pige, mens han har været babysitter. I optrævelingen af omstændighederne omkring anklagen får man den stærkeste mistanke om, at det er den mor, der har anmeldt drengen, som er manisk fikseret på beskyttelsen af sine børn og som har et højst problematisk forhold til seksualiteten. Og i en anden sag står en 17-årig dreng anklaget for at have deltaget sammen med en 19-årig kammerat i et væbnet røveri af en »Kentucky Fried Chicken«-café og en købmand. Drengen er formelig grebet på fersk gerning. Der er derfor ingen tvivl om, at han har deltaget i røveriet. Men han erklærer sig uskyldig, fordi han påstår, at han er blevet truet til at medvirke af den ældre kammerat. Lyver han, eller taler han sandt. Hvem kan afgøre det? Fastholder han, at han er uskyldig, skal hans sag for en kriminalret og han risikerer 20 år i fængsel. Tilstår han, kan han slippe med at blive anbragt i et reformeringscenter på ubestemt tid, dvs. at hans egen opførsel bestemmer, hvor længe han skal blive der. Skal han indrømme sin skyld, selvom han har ret i at han blev tvunget, og slippe billigere, eller skal han fastholde sin uskyld, og risikere 20 år. Det er en sag, der rejser vidtgående perspektiver omkring individets selvrespekt og ansvar for sine gerninger. Og som sådan er sagen mere end blot en juridisk sag ved en ungdomsdomstol. Det er en sag om individet over for samfundet. Således udvider Wiseman, med udgangspunkt i det konkrete, billedet til at handle om fundamentale menneskelige problemer.

»Welfare«

I »Welfare« skildres det daglige arbejde på bistandskontoret, der former sig som lidenskabelige dueller mellem klienter og personale. Personalet er ofte sat på umulige opgaver, fordi det nødvendigvis skal forsvare love og forordninger, der er urimelige og ugenomtænkte, og som afstedkommer grotesk bureaukrati. Samtidig er personalet ikke en

grå og anonym masse. Det består af individer, der har højest forskellige opfattelser af, hvad deres opgave er. De kan ofte være ret kritiske over for hinandens afgørelser. Over for dem står da klienterne, der heller ikke er en abstrakt mængde. Der er dem, der trænger, og dem, der prøver at snyde. Der er kværlanter og der er sagtmødige, fightere og slagne, de selvmedlidende, dem, der ikke kan forstå nogetsomhelst, og dem, der ikke vil forstå nogetsomhelst. Det er denne slagmark, som »Welfare« registrerer, og hvorfra den også henter mennesker, der bliver andet end tilfældige kunder på kontoret. Wiseman lader således længe sit kamera hvile på en krigsveteran, der er gået helt i spåner, og som nyder foran kameraet at diske op med ufordøjede og usammenhængende racistiske synspunkter, der imødegås med knusende ro af en af bistandskontorets sorte vagtmænd. Her fortælles i en enkelt situation den lille forurettede mands ukvalificerede sammensurium af underlødigt politisk dilettantisme. I »Welfare« vil man også finde et af de meget sjældne eksempler på, at Wiseman i en enkelt kamerabevægelse udtrykker en stærk og entydig kritisk kommentar. Nemlig en scene, hvor en ung pige i telefonboksen fortæller vennen eller veninden i den anden ende af røret, at hun er helt på bar bund. Wiseman sænker sit kamera og viser, at hun om armlæddet har flere armbånd. Hvad der forstås ved eksistensminimum er ikke det samme i dag som det var f.eks. i 30'erne, siges der i denne lille detalje.

Mens »Juvenile Court« og »Welfare« hol-

der sig helt inden for institutionerne, forlader Wiseman i »Canal Zone« og »Model« institutionsverdenen. »Canal Zone« er en rapport om dagligdagen, især uden for arbejdstiden, for den amerikanske koloni i Panama. Der går et tydeligt skel mellem det militære etablissement og den civile del af de udstationerede, men de er fælles om håndhævelsen af amerikanske middelklasseidealer og normer. Netop fordi det lille samfund er et stykke Amerika uden for Amerika, forstærkes den amerikanske nationalisme, og i denne understregede af ritualerne omkring klubliv, kirkeliv, militære mindehøjtideligheder, nationale festdage, skoleafslutninger osv. fremtræder det samfund, filmen beskriver, som et skarpt markeret billede på middelstands-Amerika i al almindelighed. Skønt Wiseman bestræber sig på ikke at udlevere sine landsmænd, er karikaturen så at sige indbygget i den virkelighed, der skildres, og »Canal Zone« kan derfor ikke undgå at blive en af de Wiseman-film, hvor satiren trænger sig på.

Det er næsten også uundgåeligt, at en skildring af fotomodel- og reklamefotografverdenen ikke bliver en satire. For mange er denne verden en narre-verden. Den er ude på at narre os, og den er befolket af narre. Skønt Wiseman sin vane tro bestræber sig på at registrere så nøgternt og redeligt som muligt, undgår hans film, der måske er hans mest underholdende, da heller ikke at appellere i højere grad til vores humoristiske sans end til vores trang til objektiv indsigt. Ganske vist gør Wiseman til sidst det kup - efter i

et par timer at have præsenteret os for selvoptagne og selvforelskede krukker - at tage fotomodellernes parti under en modeopvisning. Pludselig forvandles de narcissistiske piger til suveræne professionalister, da de paraderer de mere eller mindre fortænkte kostumer for et publikum, der nu indtager narrenes rolle. Alligevel kan man undre sig over, hvad Wiseman vil i denne artificielle og selvreproducerende verden. En forklaring kan måske søges i den omstændighed, at Wiseman her får lejlighed til at trænge ind i en verden, der anvender film og foto til diametralt modsatte formål end Wiseman. Hvor Wiseman vil afdække virkeligheden søger modefotograferne og deres modeller at skabe en virkelighed, der intet har med den omgivende virkelighed at gøre. En stereotyp og næsten rituel klicheverden, der materialiserer de mest banale ønskedrømme om succes, elegance, feminin mystik og maskulin machofremtræden. Netop en reklamefilm-instruktørs endeløse hersen med en ubegavet model, der skal gå ned ad en trappe på en sexy måde, står i den mest skærende kontrast til Wisemans spontane affilmning af livet omkring os. Måske vil Wiseman vise os, at ligesom livet er mangfoldigt er der også mangfoldige måder at filme på, og måske har han haft brug for at lave »Model« som et afsæt ind i spillefilmen. I hvert fald forlyder det, at Wisemans næste film bliver en spillefilm. Og filmen »Seraphita's Diary« bygger på en fotomodels dagbog. Det skal blive meget spændende at se, hvorledes Wiseman vil gerere sig i den rene fiktions verden.

Scene fra
»Model«.
Til højre Klaus
Maria Brandauer
i »Mephisto«

