Nr. 229 - sommer 2002

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Dokumentarfilm

Dokumentarfilm

Forord

Dokumentarfilmen er filmverdenens stedbarn og bliver ofte lidt ukærligt skubbet til side, når spillefilmen kommer stormende og tager det meste af opmærksomheden. Men ikke desto mindre er dokumentarfilmen et felt, hvor noget af den vigtigste filmkunst bliver skabt. Faktisk kan man mene, at dokumentarfilmen i særlig grad formidler det essentielle ved filmmediet, udnytter den særlige realisme, som mediet så at sige er født med.

I dette nummer sætter Kosmorama fokus på dokumentarfilmen med en serie artikler, som orienterer om aktuelle trends, fremsætter nye synspunkter i den standende diskussion om forholdet mellem virkelighed og dokument, portrætterer udvalgte dokumentarister eller stiller skarpt på enkelte værker.

Tue Steen Müller ser på europæisk dokumentarfilm i disse år; Ib Bondebjerg gennemgår den ny danske dokumentarfilm, mens Anne Jerslev analyserer tidens trend af selvbiografisk videodokumentarisme. Jakob Høgel går til antropologien for at finde begreber og metoder til at beskrive en dokumentarfilms tilblivelsesproces; Mikael Opstrup anskuer dramaturgi og virkelighed som komplementære størrelser og argumenterer for nødvendigheden af at få dem til at gå op i en højere enhed, og Trevor Elkington ser på det digitale videoformats betydning for forholdet mellem film og virkelighed. På baggrund af en nylig bog giver Rasmus Brendstrup et overblik over dokumentarfilmens historie, mens Kassandra Wellendorf skriver om Dziga Vertovs formeksperimenter, Anne Jespersen om den franske klassiker *Farrebique*, og Søren Birkvad om Resnais' *Nat og tåge*. Christian Monggaard Christensen tegner et portræt af Michael Moore, Kenneth De Lorenzi går på opdagelse i Errol Morris' univers, og endelig redegør Rasmus Brendstrup for den subtile leg med virkelighed og repræsentation i Abbas Kiarostamis *Close-Up*.

Næste nummer af Kosmorama handler om Gay and Lesbian Film og udkommer samtidig med Cinematekets *Copenhagen Gay and Lesbian Film Festival*, der finder sted 18.-28. oktober.

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo, samt pr. check eller giro 604 67 38. Abonnement 2002, 48. årg., koster kr. 250, løssalg kr. 175 pr. nummer. Redaktion: Peter Schepelern (ansvarshavende), Eva Jørholt, Dan Nissen. Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN-nr. 0023 4222.

Redaktionen takker Arine Kirstein for ideer og kreativ tænkning til dette nummer.

Forsiden: Reed Dance

Indhold

Tue Steen Müller
Virkelighedsbilleder
Den ny storhedstid i europæisk dokumentarisme 5

Ib Bondebjerg
Det sociale og det poetiske blik
Den nye danske dokumentarfilm 18

Anne Jerslev
Den intime dokumentar 40

Jakob Høgel
Debatten der strandede
En tvillingehistorie om antropologi og dokumentarisme 69

Mikael Opstrup
Kvanteskriptet
Dokumentarfilmens komplementariske dramaturgi 85

Trevor G. Elkington
Teknologi og virkelighed - i teori og praksis 98

Rasmus Brendstrup
At fange dokumentarfilmen
Bjørn Sørenssens bog om dokumentarfilmens historie 112

Kassandra Wellendorf
Den manipulerende dokumentarist
Dziga Vertovs formeksperimenter set med digitale øjne 130

Anne Jespersen
Der var så dejligt ude på landet
Georges Rouquiers *Farrebique* (1946) 144

Søren Birkvad
Langt væk og tæt på
Nat og tåge i ofrets århundrede 153

Christian Monggaard Christensen
Marx og Coca-Cola
Portræt af Michael Moore 169

Kenneth T. de Lorenzi
Private øjne
Errol Morris' univers 178

Rasmus Brendstrup
I virkelighedens spejllabyrint
Abbas Kiarostamis *Close-Up* 188

Tales from a Hard City

Virkelighedsbilleder

Den ny storhedstid i europæisk dokumentarisme

af Tue Steen Müller

I Danmark ville der ikke være den dokumentarkultur, som vi har og er stolte af at have, om ikke Statens Filmcentral, som nu er en del af Det danske Filminstitut, havde eksisteret. Med oprettelsen af Statens Filmcentral i 1939 skabte fremsynede oplysningsfolk en sammenhæng mellem produktion og distribution af dokumentarfilm. Et publikum af anselig størrelse var resultatet og når Statens Filmcentral indkøbte eller - senere fra Filmloven af 1972 - støttede produktionen af dokumentarfilm, var det fra starten givet at filmen(e) blev sendt ud til den danske befolkning og ikke bare endte på en hylde. I starten gik kopierne til biograferne på 35mm, senere til et vidt forgrenet net af skoler, biblioteker, foreninger, børnehaver osv. på 16mm. Også i dag er det alfa og omega for dansk dokumentarfilms eksi-

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

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

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

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

Al produktion starter med distribution. Normalt skrives der om dokumentarfilm ud fra æstetiske eller tekniske vinkler. Nye instruktører og filmiske retninger omtales og disse er ofte kommet af nye tekniske muligheder. Her skal der skrives om den nye europæiske dokumentar (vi stryger vedhænget film, da det meste i dag optages elektronisk) som den har set ud og udviklet sig siden slutningen af 80'erne, hvor afgørende beslutninger i tv-verdenen hev genren ud af mørket og frem i det lys, hvor den befinder sig i dag. Min påstand er at dokumentargenren aldrig har været så stærk som nu, når det gælder opmærksomhed og international aktivitet. Denne styrke gælder i omfang og i forhold til mangfoldighed i forskellige udtryk. Uden den stærke tv-indflydelse og et stærkt engagement fra EU ville dokumentargenren være forblevet et anliggende for undervisningen og for cinefile festivalbesøgere i Frankrig og omegn. Inklusive Danmark hvor vi altid og med rette har kunnet vigte os af at have en dokumentarkultur tilknyttet den almindelige oplysningsaktivitet. Formidlet i og udenfor tv, ganske vist.

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

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

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

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

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

Standardisering. Medaljen har en bagside, for historien om dokumentarfilmen i Europa det sidste årti er godt nok historien om tv, der reddede genren, men samtidig introducerede en standardisering, der har gjort det sværere for den kunstneriske film at slå igennem. Det såkaldte *final cut*, retten til at sætte det sidste punktum før en film erklæres for færdig, er ikke længere entydigt knyttet til instruktøren. I dag kan det lige så godt være producenten eller tv-redaktøren, der kontraktligt har eller bare tiltager sig denne magt. Det er også historien om en genre, der kom ud af klasselokalet og de intellektuelle 1968-cirkler for at få tildelt en popularitet som aldrig før. Docu-soaps er blevet almindelig tv-kost og selvom denne undergenre af dokumentaren ikke er emnet for denne artikel, er det klart, at dens fremkomst har almengjort billedet af genren dokumentar og givet de mange leverandører, de uafhængige producenter, mulighed for at overleve ud fra en forretningsmæssig betragtning.

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

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

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

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

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

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

I 1993 pitchede (udtrykket stammer fra amerikansk baseball) Usborne sin film om de unge i Sheffield, fik en bragende god response - og en erfaren fransk producent, Jacques Bidou, til at hjælpe sig med det videre forløb. Bidou fik la Sept Arte med på at finansiere filmen, som blev et prestigeprojekt for både den franske og den engelske tv-station. En instruktør blev hyret, Kim Flitcroft, til at realisere producentens idé og det gjorde han fermt og effektivt nok til at *Tales from a Hard City* fik førsteprisen på festivalen Vue sur les Docs i Marseille i 1994.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De store navne i finsk dokumentar er Pirjo Honkasalo og Markku Lehmuskallio. Honkasalos trilogi om det gode og det onde - *Mysterion* (1991), *Tanjuska ja seitsemän perkelettä* (1993, Tanjuska og de syv djævle) og *Atman* (1996) - er internationalt berømmede for deres tætte fortolkning af menneskers forhold til troen. De er spillefilmlange fortællinger med Honkasalo selv ved kameraet. Honkasalo er en *true believer* af auteurtraditionen og det personlige udtryk. (DOX, 39, s. 8-9)

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

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

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

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

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

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

I Danmark er det stadig Jørgen Leth og Jon Bang Carlsen, der er de internationalt kendte navne. Jørgen Leths *Haïti Untitled* har gået sin kontroversielle sejrsgang på alverdens festivaler - kontroversiel var den på grund af den stil, som instruktøren valgte at lade den unge klipper Jakob Thuesen udvikle til at give sit personlige billede af den caribiske ø, som i et årti har været Leths udgangspunkt. Samme internationale opmærksomhed fik Jon Bang Carlsens *Addicted to Solitude*, optaget i Sydafrika, som synes at være blevet instruktørens foretrukne emne efter filmene om Irland (*It's Now or Never* og *How To Invent Reality*). En ny generation er måske på vej nu efter den kolossale succes, som fortjent blev filmen *Family* til dels med førsteprisen ved IDFA (den største dokumentarfestival i verden) i Amsterdam i december 2001. Det er indlysende at Sami Saif og Phie Ambo har talent ud over det sædvanlige, og holder de unge talenter fra Den Danske Filmskole, hvad deres afgangsfilm lover, så tegner det lyst. Med de øgede bevillinger til Det Danske Filminstitut, suppleret af en beskeden støtte fra tv-stationerne, er muligheder for resultater ihvertfald til stede.

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

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

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

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

I de baltiske lande er situationen alt andet lige noget bedre. I takt med den velstandsstigning, som landene har præsteret på ti år, er forholdene for filmproduktion forbedret. Tv-stationerne synes stadig at være forstenet i et gammelkommunistisk bureaukrati, mens Letland f.eks. har formået at få organiseret en offentlig filmstøtte gennem et filminstitut helt efter nordisk mønster. Det har betydet, at en internationalt respekteret veteran som Iwars Seletskis kunne få en grundfinansiering fra sit eget land til opfølgningen af *Crossroad Street* (1988), som passende hed *New Times at Crossroad Street* (1999) - en stor episk fortælling om hvad der er sket med menneskers levevilkår i løbet af de ti år siden landet fik sin selvstændighed. Resten af pengene fik han fra Soros og fra europæiske kilder, godt hjulpet af danske Baltic Media Centre. En anden af giganterne fra den berømte lettiske poetiske dokumentarskole i 70'erne og 80'erne, Herz Frank, valgte at flytte til Israel, men er stadig aktiv og er p.t. ved at færdiggøre sit filmiske testamente *Flashback*, som er klar til premiere i år.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Englænderne tror på *direct cinema* og kombinationen af god journalistik og godt filmisk håndværk, men i realiteten kunne Fraser godt bruge noget af den offentlige støtte, som han håner franskmændene for at anvende incestuøst. Den er der bare ikke i dag.

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

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

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

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

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

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

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

Holland. Det er vel nærmest et velkendt

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

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

Heddy Honigmann er en anden stor skikkelse i hollandsk dokumentar. Hun har lavet adskillige spillefilmlange fortællinger og oftest fra fjerne verdensdele. *Metal en melancholie* (1993, *Metal and Melancholy*) er et fremragende dyk ned i Perus forarmede hovedstad Lima, hvor dobbeltarbejde er en almindelig foreteelse for såvel uddannede som uuddannede mennesker, der skal have økonomien til at hænge sammen. Honigmann mestrer den for dokumentaristen så vigtige evne at kunne spørge sig ind til menneskers inderste meninger og følelser. Den brugte hun også i filmen *O Amor Naturel* (1997), hvor hun bevæger sig rundt i Brasilien for at høre til kærlighedens tilstand.

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

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

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

Public Service. Mange har talt om et boom for dokumentar og det er forsåvidt også rigtigt, at genren har blomstret på tv i bred forstand. Alligevel er der folk, der råber vagt i gevær. En af dem er redaktøren Hugues LePaige fra det fransk-belgiske tv RTBF, som i flere bøger (bl.a. *Une minute de silence*, 1997) har understreget, at det er public service stationerne, som har ansvaret for at dokumentaren, forstået som den velresearchede, personligt udformede kommentar til tiden og eksistensen, overlever den kommercialisering af tv, som foregår bl.a. gennem det stigende antal globale stationer som Discovery og National Geographic.

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

Family

Det sociale og det poetiske blik

Den nye danske dokumentarfilm

af Ib Bondebjerg

Der tales i øjeblikket især meget om den danske spillefilms enestående nationale og internationale succes. Denne succes skal bestemt ikke undervurderes, og det er da også denne succes, som i forside-kulturens univers trækker hele den danske filmkulturs succes fremad. Men bag denne succes ligger en mindst lige så stor succes, som både har en solid historisk tradition at trække på, en stor international opmærksomhed på de festivaler, hvor den slags nu dyrkes, og som også på det seneste er dukket op i landets biografer. Der tænkes naturligvis på den danske dokumentarfilm, som siden 30'erne har været et eksperimentarium for mange undergenrer, både mainstream dokumentarisme og eksperimentelle former, både solide, oplysende og virkelighedsudforskende film og personlige, kunstneriske dokumenter.

De lange linjer i dansk dokumentarisme. I *den klassiske films periode* fra 30'erne og frem til omkring 1960 dominerer *den klassiske, autoritative, dokumentarfilm*, i Danmark stærkt påvirket af den engelske Grierson-tradition. En poetisk men klart agitatorisk dokumentarfilm der gerne skil-

drede samfundets nye institutioner og det kollektive fællesskab ud fra et oftest venstreradikalt synspunkt. Under besættelsen fik dokumentarismen ligefrem en slags national status (se Bondebjerg 1995 og 1996) som samlende, nationalt virkelighedsbillede, sommetider med en indirekte kritisk brod eller et nationalt budskab. De store navne i den klassiske periode er dansk dokumentarfilms teoretiske Godfather, Theodor Christensen, samt Jørgen og Karl Roos, Bjarne Henning-Jensen og Hagen Hasselbach. Dokumentarfilmen fik sin status ikke bare i kraft af den stærke offentlige støtte via Statens Filmcentral, Dansk Kulturfilm og Ministeriernes Filmudvalg, men også ved at være fast forfilm i biograferne for spillefilmene.

Omkring 1960 og frem til ca. 1990 går dokumentarfilmen ind i sin *moderne periode* under omskiftelige forhold. Den forsvinder stort set fra den kommercielle biografkultur og får stærk konkurrence fra tv. Men til gengæld frigøres den i nogen grad fra sin stærke oplysningsforpligtelse og får dermed sit kunstneriske frihedsbrev. Det bliver ikke mindst forstærket under de nye filmlove: i 1964, hvor den kunstneriske dokumentarfilm styrkes, og 1972, hvor Statens Filmcentral bliver det centrale offentlige sted for dokumentarfilmen under en konsulentordning. Den moderne dokumentarfilmperiodes to markante nye hovedgenrer blev *den observerende dokumentarisme* med Henning Carlsen som den førende repræsentant, og *den refleksive-poetiske dokumentarisme* med Jørgen Leth og senere Jon Bang Carlsen og Jytte Rex som de to mest markante instruktører. Den første genre forlader den autoritative 'voice of God' form og den mere budskabsprægede virkelighedsskildring til fordel for en opsøgning af hverdagsmiljøer og menneskетyper og en mere episodisk og montagepræget stil, påvirket både af amerikansk direct cinema og fransk cinéma vérité. Den sidste genre opsøger grænsen mellem virkelighedsskildring og bevidsthedsskildring, mellem det observerende og det iscenesatte, og gør selve den æstetiske form og billedets evne til både at skildre det virkelige og det imaginære eller symbolske til et centralt problem i filmen. Disse film viser på én gang autentiske udsnit af virkeligheden og sætter selve deres status som virkelighedsudsagn til debat (om dokumentarismens grund-genrer, se Bondebjerg 2002, Nichols 1991 og Plantinga 1997).

Den mere refleksive, poetiske dokumentarfilm, som dukkede op efter 60'erne var et udtryk for filmens bevægelse i nye retninger i en periode, hvor tv satte sig igennem som mainstream fakta-medie og som en betydelig producent og formidler af dokumentariske genrer. Det er et påfaldende træk ved tv-mediet i den tidlige periode, at man ganske vist viste en del film produceret af SFC og det gamle Dansk Kulturfilm, men at den selvstændige tv-dokumentarisme, som dukkede frem allerede i slutningen af 50'erne og slog afgørende igennem fra slutningen af 60'erne, ikke i særlig høj grad var præget af folk fra det dokumentariske filmmiljø. Det var snarere radiomontagens folk (se Bondebjerg 1990), f.eks. Christian Kryger, eller folk fra tv's egne rækker der formede tv-dokumentarismen. Men i 60'erne og 70'erne, hvor tv-dokumentarismen opstod og udfoldede sig både i en observerende form og som journalistisk kritisk-dybdeborende dokumentarisme, gik filmdokumentarismen ikke bare i en refleksiv-poetisk retning. Ligesom den klassiske dokumentarismes folk, tydeligst med Theodor Christensen (Bondebjerg 1996), var stærkt venstreorienterede og samfundskritiske, så

var filmfolkene - knyttet til dokumentarismens politisk-kunstneriske græsrodsbevægelse ABC-Cinema og Workshoppen - præget af en alternativ politisk og kunstnerisk bevidsthed (se Birkvad 1997). Det er altså ikke bare Jørgen Leth og Jon Bang Carlsen, der tegner 60'ernes og 70'ernes mere alternative dokumentarfilm, men også den mere politisk-aktivistiske og græsrods-orienterede dokumentar-film.

Nogle af de instruktører som debuterede i 60'erne eller 70'erne var præget af denne kritiske, politiske dokumentarisme, men har i øvrigt formået at udvikle sig og være med i forreste linje også i 80'erne og 90'erne. Christian Braad Thomsen var med på barrikaderne med f.eks. *Slumstormerne* (1971) og *Det kan blive bedre, Kammerat* (1971), og Jytte Rex knyttede sig i sine første film tættere til en feministisk, men ikke-dogmatisk kvindebevidsthed, med især *Tornerose var et vakkert barn* (1971) og *Veronicas Svededug* (1977). Niels Vest, der lavede den tidstypiske *Et undertrykt folk har altid ret* (1976-78), formåede med *Af jord er du kommet* (1982) at fortælle alternativ Danmarkshistorie. Han fik i 1997 et velfortjent gennembrud til et stort publikum med den på én gang historisk og kulturelt informative og poetisk-ekspressive film *Himmelstigen*. Men der var også instruktører, som nok ikke i så høj grad har gjort sig gældende i perioden efter 1980, men som var et typisk produkt af den alternative og kritiske tresserkulturs miljø og æstetik. Ebbe Nyvold huskes vel mest i dag for *Den industrialiserede gris* (1977), der foregriber den økologiske bevægelse, og den meget produktive Ib Makwarth lavede den måske mest tidstypiske aktions-dokumentarfilm, *De 141 dage* (1977), om en af 70'ernes mest spektakulære arbejdskonflikter på Berlingske Tidende, og han kom igen med den måske ligeså tidstypiske og stærkt omdiskuterede *Vi anklager* (1982), som næsten ukommenteret viser seks narkomaners rystende liv og historie. Ib Makwarth har meget konsekvent fortsat sine socialkritiske skildringer af arbejderklassemiljøer, udkantsmiljøer og belastede gruppers liv op igennem 80'erne og 90'erne, relativt uberørt af den øvrige dokumentarfilms tendenser.

I 80'ernes danske dokumentarfilm sker der ikke mange voldsomme nybrud. Det er som om vi er i en overgangsperiode for filmens vedkommende, mens tv i 90'erne har sit helt store gennembrud for en ny dokumentarisme. Det har både at gøre med TV2's start i 1988 og den deraf følgende stærke konkurrence og satsning på netop dokumentarisme: DR's dokumentargruppe på den ene side og på den anden side TV2's Fak2eren og Reportageholdet (se Bondebjerg 2001). I kraft af denne stærke satsning på egen dokumentarisk produktion - for TV2's vedkommende dog ved en entrepriseaftale med henholdsvis Nordisk film og diverse regionale stationer og produktionsselskaber - er 80'erne en periode hvor tv ikke i så høj grad støtter og sponsorerer dokumentarfilmen. Det sker til gengæld fra 90'erne, hvor man også på DR2 ser en bemærkelsesværdig satsning på internationale dokumentarfilm.

80'erne er derfor Steen Baadsgaard, Jørgen Flindt Pedersens, Erik Stephensens, Alex Frank Larsens, Poul Martinsens og Lars Engels' storhedstid med både hårdtslående dybdeborende journalistiske dokumentarprogrammer og med serier af observerende dokumentarfilm, således som vi f.eks. ser det i Lars Engels', intense, etnografiske uforskning af livet på Vesterbro blandt ludere, narkomaner, sindslidende og kriminelle. Det er en slags

seriel Danmarks-film om en verden set fra neden og i udkanten af det officielle Danmark (se Bondebjerg 2002a, in print). Hans vigtigste programmer er: *Natlæger* (DR-Feature, TV-Fakta, 1990), som følger et par natlæger på deres ture til syge og ensomme beboere på Vesterbro, i *Orkanens øje* (DR-Feature, TV-Fakta, 1991) om mændenes hjem samme sted, *Pigerne på Halmtorvet* (TV-Fakta, DR-Dok, 1992) om narkoludernes tilholdssted "Reden" og deres liv i det hele taget, *Piger i Vestre Fængsel* 1-3 (TV-Fakta, DR-Dok, 1996) om den samme gruppe af kvinder men set indefra fængslet og *Dømt til behandling* 1-3 (TV-Fakta, DR-Dok, 1997), om de stærkt psykisk syge kriminelle.

Der er tale om en dokumentarisme som både slog stærkt igennem i den offentlige debat og fik et stort publikum. Og når vi taler om den dybdeborende, journalistiske dokumentar, så var det programmer der fældede ministre, som f.eks. Alex Frank Larsens *Blodets bånd* (1990) om tamilsagen, eller blotlagde de dybtliggende kultur- og familieforskelle som lå bag etniske familiedrab, som i Poul Martinsens *Den sagtmodige morder* (1988), eller som trak sporene op i den betændte, internationale våbenhandel, således som det skete i Baadsgaard og Pedersens trilogi *Operation Armscor* (1983), *Trigon* (1983) og *Vejen til Pretoria* (1984). Men der findes også i tv dokumentariske programmer, som med en mere autoritativ, kritisk vinkel analyserer hverdagslivets sociale problemer. Et fremragende eksempel er Ulrik Holmstrups *De voksne børn* (1990), der bringer os tæt på børn som kommer til at spille voksne, fordi forældrene er ude i alvorlige psykiske problemer eller druk (se Bondebjerg 1994).

Mens tv-dokumentarismen og dermed dokumentarismen som helhed i 80'erne var præget af DR-traditionen, kom TV2 stærkt på banen i 90'erne inden for både den observerende og den dybdeborende journalistiske dokumentar. Også her er der tale om prisbelønnede dokumentariske programmer der har sat sager på dagsordenen og skabt offentlig debat. Man kan nævne Michael Klints *113 skud* (1994) om EU-urolighederne på Nørrebro eller Michael Klint og Henrik Grunnets *Den perfekte patient* (1996) og *Eksperimentet* (1999) om hospitalsvæsenets og medicinalindustriens uhellige alliancer og deres tragiske følger for patienterne. Det er også på TV2, vi finder nogle af 90'ernes måske mest helstøbte observerende dokumentariske programmer og serier, der også via Lise Roos slår en bro mellem tv- og filmdokumentarismen. Lise Roos' tre dokumentarprogrammer *Familien Danmark* (1994), *Frikvarteret* (1995) og *Fik du set det du ville* (1997) er fornemme repræsentanter for den observerende dokumentarisme som skildringer af miljøer og hverdagsliv, men også som iscenesatte eksperimenter i livsstil, sådan som det ses i *Familien Danmark*, hvor to meget forskellige familier bytter liv og bolig i en uge. Et kunstnerisk højdepunkt i den observerende hverdagsdokumentar er også henholdsvis Poul Martinsens *Høje Historier 1-4* (1999) om livet i en boligblok i Københavns Nordvest-kvarter, og Jørgen Flindt Pedersens bemærkelsesværdige comeback i hans og Anders Riis Hansens *Drengene fra Vollsmose 1-3* (2002). Den distribueres og udlånes i øvrigt via DFI, et udtryk for en begyndende udglatning af grænserne mellem tv-dokumentaren og film-dokumentaren.

90'ernes dokumentariske filmkultur: netværkssamfundets mediekultur. Man kan ikke alene begrunde dokumentariske

epoker via teknologihistoriske forklaringer. Men der er ingen tvivl om at udviklingen væk fra de tunge filmkameraer i den klassiske periode til de lettere, bærbare og mere bevægelige kameraer med klart bedre on location lydoptagelser spiller en afgørende rolle for de veje dokumentarfilmen kunne gå. De nye kameraer i 60'erne gjorde det teknologisk muligt at opsøge og skildre virkeligheden mere direkte og spontant, en udvikling som samtidig blev understøttet af dokumentarfilmens kunstneriske og ideologiske selvstændiggørelse fra statsapparatet og de officielle oplysningsopgaver. Der er tilsvarende ingen tvivl om at de små digitale kameraer fra 90'erne har påvirket det æstetiske udtryk og den øgende kompleksitet vi finder i den unge generations dokumentarfilm i samme periode. Samtidig har, som allerede vist, relationen til tv været en bestandig udfordring, dels som noget man profilerede den rigtige dokumentarfilm i forhold til, ved at understrege filmens mere kunstneriske uafhængighed og ikke-journalistiske diskurs, dels som en vigtig distributionskanal og et vindue for dokumentarfilmen, og også efterhånden i stigende grad som co-finansierings partner.

Dokumentarismen har dog selv i dag en vis grad af bestillingsarbejde over sig. Der er bestemte oplysningsopgaver der trænger sig på, trods det at information, PR og reklame florerer som aldrig før, og selvom tv og internet har mange af de funktioner som filmen før var ene om på det visuelle område. Men selvom dokumentarfilm i dag måske ligefrem bestilles, og i hvert fald ofte støttes af en lang række organisationer, institutioner og f.eks. også tv-stationer, så er friheden til at udføre selv bestillingsopgaverne alligevel større. En langt større del af filmene fødes ikke på organisationsniveau, men hos instruktøren, som så siden henter støtte andre steder, og derefter viser sig at kunne bruges i oplysning i forskellige sammenhænge. Den klassiske og moderne periodes meget stærke aftagerstyring og primære produktion til skoler og almen oplysning er aftaget betydeligt i perioden efter 1990, en udvikling som længe har været på vej. Den er imidlertid først begyndt at slå helt markant igennem efter 2001, hvor også dokumentarfilmen fik andel i de nye filmmidler og dermed kunne øge sit produktionsvolumen. Alligevel spiller mange kilder til co-produktion stadig en utrolig stor rolle – det er ganske simpelt et puslespil at få finansieringen af en dokumentarfilm på plads.

Tager man som udgangspunkt DFI's katalog fra 1999 over nye danske film optaget i samlingen, et katalog som i hvert fald rummer en betydelig del af de nye film, så er billedet ganske klart. Der er optaget 136 nye danske dokumentarfilm i dette katalog fra 1995-1998, og ud af disse har 128 mere end én co-producent udover DFI/SFC. Næsten alle danske dokumentarfilm i denne periode er altså på en eller anden måde støttet af Det Danske Filminstitut, kun for 8 film er der tale om andre offentlige eller private instanser uden at DFI/SFC er med. Men at DFI/SFC er ganske utilstrækkelig som eneste finansieringskilde, fremgår klart af at de 128 film har over 100 forskellige finansieringskilder. En hel del film har mellem 5 og 10 co-producenter/finansieringskilder. Man kan rubricere disse partnere i følgende grupper:

Antal finansieringskilder fordelt efter antal film de har støttet (1995-1998).

(Da der oftest er flere kilder der støtter de 128 film er i alt tallet for film meget større end de 128 film der i alt har fået støtte fra andre kilder end SFC/DFI. Kilde: Det Danske Filminstituts Supplementskatalog, 1999. Egne sammentællinger)

Type[1]	Offentlige	Private	Danske	Udl.	I alt
Tv-stationer	78	0	78	15	93
Fonde	44	29	63	10	73
Museer/Arkiver/Biblioteker	56	0	56	0	56
Ministerier/Råd/Styrelser	47	-	47	3	51
Filmselskaber	-	20	20	0	20
NGO'er	-	17	17	2	19
Fagforeninger	-	16	16	0	16
Firmaer/ Banker	-	9	9	0	9
Foreninger	-	7	7	0	7
Kommuner/Amter	6	-	6	0	6
Diverse	3	3	3	0	3
Aviser	-	2	2	0	2
Forlag	-	2	1	1	2
Diverse		3	3	0	3
Samlet	**231**	**108**	**322**	**31**	**360[2]**

1. De enkelte typer omfatter følgende centrale aktører: *Tv-stationer* DR (48), TV2 (30), Nordiske og Europæiske (15); *Fonde* (Nordisk film og tv-fonden (8), EU-programmer (5), Velux-fonden (2), Ophavsretsfonden (2), Filmkopi (1) De kongelige fonde (4), Uni-Danmark fonden (1), Statens Kunstfond (2), Statens Musikråd (2), KODA (1), Den Grønne Fond m.v. (3), Plums Økologi Fond (1) Arbejdsmiljø Fonden (4), Nexø-Fonden (1), BUPL-PMF's Fond (1), Sygekassernes Helsefond (1), Realkredit DK Fonden (1), Filmkopi (1), Båndkopi (2), Ib Henriksen Fonden (2), Jakob Gade Fonden (1), Ny Carlsberg Fonden (1), Gangsted Fonden (2), Den Østjyske Filmfond (1), Kulturfonden (19), Ole Kirks Fond (1), Politiken fonden (1)), Nationalbankens Jubilæums Fond (1), Bodil Pedersen Fonden (1) F.E. Kroghs Fond, La Cour Fonden (1), JL-Fonden (1), World Wildlife Foundation, Karen Kriger Fonden (1); *Museer/Arkiver og biblioteker* Nationalhistorisk Museum (1), Det Danske Filmmuseum (18), Universitetsbiblioteket (18), Det Kgl. Bibliotek (18), Sammenslutningen af Lokalarkiver (1); *Ministerier, råd, styrelser, amter og kommuner* Undervisningsministeriet (21), Indenrigsministeriet (4), Socialministeriet (4), Udenrigsministeriet (2), Kulturministeriet (5), Miljøministeriet (3), Boligministeriet (1), Grønlands Hjemmestyre (1), EU-Kommissionen (2), Indiens udviklingscenter (1), Sundhedsstyrelsen (1), Amter (2), Kommuner (3), Skov- og Naturstyrelsen (1); *NGO'er* DANIDA (9), Mellemfolkeligt Samvirke (1), Amnesty International (1), Røde Kors (2), IBIS (2), Folkekirkens Nødhjælp (1) ; *Filmproducenter og andre firmaer* Nordisk Film (18), I/S Danske Filmproducenter (18), Egmont (2), Gyldendal (1), Wiibroe Bryggeri (1), Nykredit (1), Bonnier (1), Tryg-Baltica (1), Greens boghandel (1), MED-Media (1), J. Ankerstjerne (1), Kodak (1), ODIN-teatret (1), Nordisk Teater-Lab (1), Nord Tour (1), Flemming Østergaard (1), Telepartner (1), Nybolig (2), Revisionsfirmaet (1), Jyllandsposten (1). UNI-Bank (1), Forsikringsselskaberne (1), Danske Bank (2), TV-Communications (2); *Foreninger* Danske filminstruktører (4), Kgl. Ballets Venner (1), Dansk Journalistforbund (1), Kræftens bekæmpelse (2), Lions Club Hornbæk (1), Det Danske Bibelselskab (1), KODA (1), Dansk Sygeplejeråd (1), FAF (1), HK (1), KAD/SID (2). Foreningen til dyrenes beskyttelse (1), LO (8), Folkehøjskoleforeningen (1).

2. I gennemsnit er altså hver af de 128 film støttet med 2.5 kilde udover SFC/DFI og langt størsteparten af denne støtte kommer fra offentlige danske kilder med tv-stationer og fonde som de absolut dominerende. Der er altså ikke mange private kilder i dansk dokumentarfilm målt i antal kilder. Størrelsen af de private midler i forhold til de offentlige er ikke belyst her.

Selvom dette økonomiske puslespil viser at dokumentarfilmen stadig er afhængig af mange økonomiske interessenter, som investerer ud fra forventningen om oplysende film på bestemte områder, så er 90'erne alligevel starten på en ny epoke for dokumentarfilmen, både kunstnerisk og produktionsmæssigt. Det er samtidig en periode, hvor dokumentarfilmen synes på vej til at komme ud af sin ganske vist meget betydelige, men også meget upåagtede tilværelse som kun brugerstyret kollektivt distributionsmedie. I gamle dage bestilte skoler og foreninger dokumentarfilm til brug i undervisning og oplysning. Det sker stadig i betydeligt omfang. Men nu kan dokumentarfilm også i stigende grad lånes på bibliotekerne, købes eller opleves via nettet eller købes i videobutikker. Dokumentarfilm bliver pludselig genstand for succes og omtale i biografleddet og får faktisk der en uventet publikumssucces. Samtidig er festival-leddet blevet et betydeligt nationalt og internationalt vindue mod omverdenen og den enkelte forbruger. Man kan sige at dokumentarfilmen er på vej ind på netværks- og informationssamfundets mange platforme, dvs. sådan set ikke trængt tilbage som mange måske ville have forudset, men tværtimod styrket via nye, mere fleksible distributions- og gennemsynsmuligheder.

Det er også værd at notere sig, at den nye generation af dokumentarister i større grad end de tidligere synes at bevæge sig henover grænsen mellem film-dokumentarismen og tv-dokumentarismen. Det er ganske vist markant at den yngste og meget stilistisk bevidste generation, som f.eks. Tómas Gislason og Torben Skjødt Jensen, har fundet en langt mere poetisk, refleksiv og 'arkæologisk' montage-teknik end den som karakteriserer mainstream tv-dokumentarismen. Men den adskiller sig også fra den lidt ældre generations mere avantgarde-prægede eksperimenter (Jytte Rex, Jørgen Leth) ved at have et større journalistisk research-indhold, som omvendt minder om tv-dokumentarismens temaer og hovedtendenser.

Tv-dokumentarismen har i 90'erne været præget af *den autoritative, dybdeborende journalistiske form* om sager eller *den observerende form* om hverdagslivet, som 90'ernes tre store tv-dokumentarister Poul Martinsen, Lars Engels og Lise Roos er bærere af, eller af de nye reality-tv former, som også i høj grad dramatiserer og iscenesætter almindelige danskeres hverdagsliv og roller (se Bondebjerg 1996, 2000, 2001, 2002a og 2002b, samt Dovey 2001). Men især Tómas Gislason er også slået hurtigt igennem på tv, især med *Den højeste straf* (2000), ligesom en af den nyere dokumentarismes største succeser, både nationalt og internationalt, Sami Saif og Phie Ambos *Family* (2001), også meget hurtigt kom på tv. Samtidig er både nyere værker af Christian Braad Thomsen, Jytte Rex, Jørgen Leth og Anne Wivel – instruktører som før regnedes for relativt svært tilgængelige – blevet vist på tv i bedste sendetid. Lise Roos er også et godt eksempel på at man både kan være film-dokumentarist og tv-dokumentarist uden at der derved opstår skizofreni og kunstneriske kompromisser. Tværtimod har hun været med til at styrke og forny den observerende dokumentarisme med serier som f.eks. *Fik du set det du ville* (1-4, 1997) og *Frikvarteret* (1995).

Der er altså mediemæssigt, æstetisk og produktionskulturelt opbrud i den dokumentariske filmkultur i 90'erne, en kultur som også på alle andre områder er præget af mediekonvergens mellem film og tv og mellem de traditionelle medier på den ene side og de nye medier knyttet til compute-

ren og internettet på den anden side. Der er ingen tvivl om at både den dokumentariske æstetik og distribution vil ændre sig det kommende tiår, når internettet for alvor slår igennem som medie for levende billeder og når den gennemsnitlige computer-brugers nethastigheder og RAM kommer op i de nødvendige dimensioner: at se tv og film på internettet og på web-tv i dag er somme tider som at se stumfilm fra de tidligste år, hvor strimlen og bevægelserne også hakkede.

Hovedgenrer i 90'ernes dokumentarisme. 90'ernes film-dokumentarisme er præget af den poetisk-refleksive dokumentars gennembrud. Men denne dokumentariske form går langt tilbage som form og slår igennem i dansk film med både Jørgen Leth, Jon Bang Carlsen og Jytte Rex allerede i 70'erne og 80'erne. De unge bærer altså en tradition videre, en tradition som de giver nyt udtryk og indhold. Rex' mentale flow dokumentarisme, som cirklende søger at indfange tilstande og bevidsthedsformer, Jørgen Leths tableau-agtige demonstrationer af temaer og person-konstellationer og ikke mindst Jon Bang Carlsens iscenesatte, autentiske livsuniverser udgør den poetisk-refleksive dokumentarismes tre historiske hovedtendenser.

Jon Bang Carlsen fortsætter med stor styrke også i 90'erne og skaber endda i 1996 sit metafilmiske manifest *How to Invent Reality*. Han fortsætter sin helt egensindige udforskning af randeksistenser og randmiljøer, der samtidig afspejler hans egen rastløse opbrud fra et centrum, som han samtidig altid vender tilbage til. Han spejler sig i de universer han opbygger, hvad enten det er de irske ungkarle på jagt efter den kærlighed som er ved at løbe fra dem i *It's Now or Never* (1996), de ensomme hvide kvinders skæbne i et post-apartheid Sydafrika i *Addicted to Solitude* (1999) eller den seneste *Portrait of God* (2002), som blander meget personlige meditationer og betagende landskaber fra Bang Carlsens eget hus i Sydafrika med statements fra et stort sydafrikansk fængsel og hans egen omgangskreds. Et karakteristisk træk ved Bang Carlsens seneste produktion er også en parallel skildring af hans egne børn i den internationale verden, han er begyndt at færdes i. Første gang det skete var i *Smalfilmerens søn* (1986), men ideen er siden fulgt op i *Min irske dagbog* (1996) og *Min afrikanske dagbog* (1999).

På mange måder er nogle af de ting der er karakteristiske for den nye epoke i dansk dokumentarfilm dermed allerede synlige i Jon Bang Carlsens og Jørgen Leths film, uden at man dermed kan påstå at de er direkte faddere til de nye unge. Men *for det første* er det karakteristisk at den nationale forankring er opgivet eller rykket i periferien: *dokumentarfilmen er blevet global og kosmopolitisk*. Jon Bang Carlsen var i sine 70'er- og 80'er-film i høj grad fokuseret på sin reelle og mentale hjemstavn, men allerede i nogle af 80'er-filmene, f.eks. *Hotel of the Stars* (1981), er det en global verdens eksistenser, der fascinerer, og i 90'erne er opbruddet helt markant. Bang Carlsen er blevet en netværkssamfundets dokumentariske skildrer, altid på jagt efter forholdet mellem det universelle og det specifikke i sine engelsksprogede film og miljøer, og han er selv rykket op med rode. Her følges han for så vidt af den refleksive poetiske traditions anden centrale figur, Jørgen Leth, som er bosat på Haïti, og ganske ofte skildrer kærlighedens og det sociale livs veje og vildveje i både USA, Kina og andre dele af verden. Det gælder langt tilbage i hans

produktion, ikke mindst de antropologisk anlagte *Det legende menneske* (1986) og *Notater fra Kina* (1986) og den mere Warhol-inspirerede *66 scener fra Amerika* (1981). Ligesom Bang Carlsen har Leth sig selv med, ofte som fortæller, iagttager eller subjekt i disse film.

Dermed er vi ved et andet kendetegn, som også findes som central tendens hos Leth og Carlsen (og også hos Jytte Rex). Det andet karakteristiske træk er nemlig *fokuseringen på den dokumentariske produktionsproces*, både som et meta-filmisk lag (f.eks. via kommentaren) eller som en bestemt æstetisk figur og metode. Det første er meget karakteristisk for Carlsen og Leth, som netop ofte kommenterer deres egne billeder og film med meta-filmiske kommentarer. Det andet træk er mindre karakteristisk, men findes dog både hos Jørgen Leth og Bang Carlsen. Hos Jørgen Leth kommer den æstetiske figur til udtryk i hans forkærlighed for gentagelsen eller den ritualiserede tilgang. Leths kommentarer fordobler udsigelsen ved at vi på billedsiden ser en meget enkel situation og samtidig på lydsiden hører denne situation beskrevet relativt neutralt og klinisk. Den æstetiske og retoriske form gør det visuelle forløb påfaldende ved sine dobbelte lag af betydning.

I Jon Bang Carlsens *Portrait of God* etableres der fra starten af filmen et visuelt mønster, som på den ene side har at gøre med indespærring (en travelling der passerer pigtråd udenfor et af de store sydafrikanske fængsler), på den anden side med udsyn, som dog også udgør en slags mental grænse eller afspærring (vinduerne i Carlsens eget hus ud mod et næsten guddommeligt klippelandskab). Det sidste mentale landskab (som dog også er meget konkret) forbindes ofte med den moderne visuelle kulturs skærme (en computer, hvor Carlsen skriver, den lille kontrolskærm på hans digitale kamera, tv-skærmen i hans stue). På et bestemt tidspunkt i filmen gennemføres en meget flot æstetisk flyvetur med huset, således at klippelandskabet erstattes af det store fængsel uden for vinduet. Seeren suges i bogstaveligste forstand med instruktøren fra friheden ind i indespærringen, fra udsynet til det blokerede udsyn. Der er her tale om en meget gennemført og varieret æstetisk figur og metode som visuelt understøtter det meta-tekstlige - figuren kommenterer selve produktionens omstændigheder - og som samtidig sammenbinder det personlige/subjektive og det universelle. Carlsens jagt efter virkeligheden har sin parallel i figurernes jagt efter en mening med livet, efter Guds ansigt.

Sammenbindingen af *det subjektive/personlige* og det universelle og almene er det tredje, overordnede kendetegn ved 90'ernes dokumentariske film. Man kan ligefrem tale om at 90'ernes dokumentariske film i meget ekstrem grad dyrker det personlige og private med udgangspunkt i instruktørens eget liv og egen familie, ligesom reality-tv er et markant udtryk for den samme tendens på tv-siden. I reality-tv er tendensen at almindelige menneskers hverdagsliv bliver eksponeret og at det private vendes udad i en offentlighed, hvor grænserne mellem tidligere tiders *front stage* (det offentlige liv) og *back stage* (det dybt private) i dag har forskubbet sig betydeligt. I de moderne docu-soaps eller i reality-serier som *Big Brother* er tendensen klart dels at iscenesætte intensitet og at blotlægge back stage og dermed føre kameraet nærmere og nærmere det *deep back stage* som trods alt stadig opretholdes i et vist omfang selv i vores meget medialiserede omverden (Dovey 2000, Bondebjerg 2002 og Jerslev 2000). Vi har

set hvordan Leth og Carlsen i modsætning til normen i den klassiske, autoritative dokumentarisme og den moderne observerende dokumentarisme helt klart iscenesætter og bruger sig selv som fortællere, og hvordan Bang Carlsen også visuelt lader sin egen privatsfære komme til syne. Som vi skal se i en analyse af nogle af de nye 90'er-film er denne tendens meget mere markant end tidligere: nu er det ofte ikke bare instruktørens private jeg eller familiesfære, der kommer lidt til syne. Det er faktisk det som bliver hovedsagen, således som vi ser det i Ambo og Saifs gennembrudsfilm *Family*.

De tre påpegede tendenser er således ikke nye, men de bryder mere markant igennem, som vi skal se hos 90'er-generationens mest markante instruktører. Men samtidig er det vigtigt at pege på at netværkssamfundets dokumentarisme ikke bare kommer til udtryk gennem disse tre hovedtendenser. Faktisk fortsætter dokumentarismen som et stadig meget bredt og varieret spor på både film og tv således at denne filmkultur viderefører langt de fleste traditionelle undergenrer ved siden af, ligesom de nye tendenser har deres dybe rødder i traditionen også.

Det journalistiske og det subjektive – to æstetiske strategier. Det er vistnok et ofte hævdet synspunkt i filmdokumentariske kredse, at filmdokumentarismen i bund og grund adskiller sig fra tv-dokumentarismen ved at udgøre et æstetisk og kunstnerisk modstykke til den journalistiske tv-dokumentar. Det er bl.a. DFI-dokumentarfilmkonsulenten Allan Berg Nielsens grundlæggende pointe i *Den store dokumentarfilm* (Berg Nielsen 2001). Han opstiller her en dikotomiseret modsætning mellem instruktøren og tilrettelæggeren, konstruktion og fortælling vs. meddelelse og oplysning, interview som samvær vs. interview som materiale, ml. tvivl og sandhed, amoral og moral. Det er uden tvivl rigtigt at man i visse tilfælde kan påvise sådanne forskelle mellem filmiske produkter og tv-produkter. Men dikotomiseringen overser at dokumentarfilmens historie er fuld af oplysning, meddelelse og information og at mangen en tv-dokumentar rummer store kunstneriske og oplevelsesmæssige øjeblikke. Forholdet mellem kunst og journalistik følger ikke grænsen mellem medier, men grænsen mellem genrer og intentioner på tværs af medier, eller er bestemt af institutionelle kontrakter som er historisk betingede.

Lise Roos er det bedste eksempel på dette: hun er ikke enten journalistisk tv-dokumentarist eller kunstnerisk film-dokumentarist, men derimod en grundlæggende observerende og etnografisk hverdagsdokumentarist i både de ting hun har lavet på film og direkte til tv. En anden betydelig kvindelig dokumentarist, Dola Bonfils, har i næsten alt hvad hun har lavet bevæget sig mellem det journalistiske og det kunstneriske i Allan Berg Nielsens forstand. I *Gymnasiet – en skoleform* (1983) betragter hun gymnasiets hverdag indefra, som også Lise Roos har gjort det, og ganske på linje med den form som Lars Engels bruger, og hun har også i *Politiet i virkeligheden 1-3* (1986) foregrebet samme Lars Engels' portræt-serie *Historier fra en politistation 1-13* (2001). Der er næppe meget forskel i den måde film-dokumentaristen og tv-dokumentaristen arbejder med den profilmiske virkelighed, eller de virkemidler de har i deres værktøjskasse. Men der er forskel på om man arbejder i den journalistisk-emneorienterende, den kritisk-afslørende og dybdeborende tradition, om man leverer et stykke oplysning og information om et

bestemt emne, om man etnografisk observerer og rapporterer om virkeligheden, om man poetisk-refleksivt iscenesætter virkeligheden, om man sætter sig selv og sine erfaringer i centrum eller man distancerer sig både i indhold og udtryk fra sit eget subjekt og forsøger at skildre så objektivt og neutralt som muligt. Og både det subjektive og det journalistiske kan iscenesættes dokumentarisk på mange måder.

To af de senere års mest omtalte nye dokumentarfilm kommer fra Tómas Gislason og Sami Saif/Phie Ambo og repræsenterer på mange måder både de æstetiske og de genremæssige modpoler i den nyeste danske dokumentarfilm. Tómas Gislasons prisbelønnede dokumentarfilm *Den højeste straf* (2000, klipper: Jacob Thuesen) er i udgangspunktet en klassisk journalistisk historie og reportage. Filmen går på jagt i de sovjetiske arkiver efter sandheden om de danske kommunister Arne Munch-Petersen og Claus Jensens skæbne i Stalin-æraen, og trækker på en historisk-videnskabelig diskurs og en researcher, Ole Sohn, der er filmens fortæller og har skrevet en bog om problematikken. Filmen er støttet både af Nordisk Film- og TV fond, af DFI og DR, og den er dermed både i sin genre, sit emne og sin produktions- og distributionshistorie et godt udtryk for den nye type dokumentar, som går på tværs af traditionelle medieopdelinger. Gislasons tidligere journalistisk-dokumentariske film, *Patrioterne* (1997, klipper: Mette Zeruneith), er også en jagt efter sandheden, en reportage ind i internettets og virkelighedens radikale højrebevægelser i USA, og efter angsten i det 20. århundrede og den personlige angst.

Saif & Ambos film, *Family* (2001, klipper: Janus Billeskov Jansen) er også en filmisk rejse efter sandheden, men en meget personlig rejse med den ene instruktør (Saif) som hovedperson, på jagt efter sin far og sin ukendte familie i Yemen, og med den anden instruktør, hans kæreste Ambo, som instruktør og off screen dialogpartner. Det er en dramatisk, subjektiv, følelsesladet film om at finde sig selv og sine rødder, en psykisk rejse fra fortrængning til indsigt, som i passager går meget tæt på og kan minde om en exhibitionistisk docu-soap. Filmens tilblivelse og udvikling er så at sige en integreret del af filmen, som derved konstant er selvrefleksiv, både i den betydning at filmen ændres og udvikles mens vi ser den, og stedvis virker som om den bliver tilfældigt til på stedet, og i den betydning at instruktøren og de medvirkendes rolle er genstand for spejling og fortolkning.

I *Patrioterne* er instruktøren også i høj grad i fokus. Han indleder filmen i lufthavnen med at fortælle om filmen og sit formål med den: den skal vise en stemning og ikke være moralsk fordømmende eller bastant budskabsorienteret. Instruktøren er ude for at indfange, få hold på både verdens og sin egen angst for al den vold, terrorisme og skarpe sociale konflikter, som synes at følge i kølvandet på den moderne verden og globaliseringen. Gislason er på én gang sig selv og sin egen films subjektive centrum og en journalistisk observatør i netværkssamfundets komplicerede netværk i virkeligheden og i cyberspace. Vi følger filmen igennem Gislasons følelsesmæssige, stemningsmæssige og mere reflekterede betroelser og kommentarer til kameraet eller som voice over. Men samtidig er filmens mange interviews og statements bygget over en helt klassisk journalistisk læst. Han researcher på internettet efter de højre-bevægelser han siden besøger, og hvor han inter-

viewer nøglepersoner. Han interviewer eksperter om højrebevægelserne, han fremlægger dokumenter og tv-optagelser som illustration til sit emne om Una-bomberen fra Oklahoma, O.J. Simpson-sagen, WACO-sekt sagen osv. Et stærkt øjeblik på tv, hvor vi følger O.J. Simpson dommen *live* på en tv-skærm, og et lige så stærkt, hvor han dømmes i civilretssagen, bruges som både dramatisk og journalistisk kontekst for hele filmen. Det er med andre ord en film, som på mange måder følger en traditionel journalistisk tv-dokumentars arbejdsmetoder og fremstillingsform. Men filmen er også stærkt personlig, subjektiv i sin vinkel og æstetisk retorisk meget sammensat: en gennemgående kornet og sine steder næsten ekstrem close up stil, der gør virkeligheden flimrende og labyrintisk, blandes med både mere klassisk komponerede interview-billeder og en usædvanlig framing, eller billede i billede teknik. Den æstetiske form understøtter filmens historie og emne, dvs. fornemmelsen af en kompliceret sammenhæng og en virkelighed, som ikke kan sammenføjes i en lineær fortælling eller en enkel journalistisk konklusion.

I *Den højeste straf* er Gislason ikke til stede som fortæller og person, men hans billeder og montage taler endnu stærkere end i *Patrioterne* og både billed- og lydsiden har en meget gennemtrængende og stærk emotionel toning. Det ses allerede fra filmens start, hvor et sovjetisk mandskor ses i et lille udklip af billedtotalen med en hyldest til Sovjetruslands fortræffeligheder indtegnet i et vertikalt linjemønster. Billedfladen er opdelt som på en slags avismontage-bord, og filmen igennem skifter billedfladen mellem at vise hele billeder fra total til supernær af personer, miljøer, tekstbrudstykker, billeder etc., og at vise de samme elementer i en meget urolig, grafisk monteret billedflade hvor niveauer, fragmenter af dokumenter eller andet vises. Gislason og Thuesen sætter på denne måde deres visuelle signatur markant ind i den journalistiske fremstilling, og understreger med den visuelle æstetik og retorik, at der her er tale om en journalistisk research i en labyrintisk, historisk virkelighed med mange uafklarede spørgsmål og en mangelfuld adgang til de centrale dokumenter og kilder. Teknikken har også en dramatisk-emotionel effekt, især når den kombineres med musik, som det ofte sker. Teknikken kendes også fra journalistiske dokumentarprogrammer på tv, men er her udført med suveræn poetisk-refleksiv æstetisk effekt.

Billedsiden i moderne film og tv er helt generelt præget af muligheden for elektronisk manipulation med farve og tekstur i post-produktionsfasen og også af mulighed for brug af mange flere timers optagelse end det var muligt med film og video som kostede i bånd og klippetid. Den elektroniske optagelse og redigering giver langt flere muligheder for at sammensætte billeder og kombinere scener og optagelser så de giver den maksimale emotionelle, dramatiske effekt eller den største autenticitets- og live-effekt. I *Den højeste straf* er der brugt utroligt mange forskellige kilder. Hovedmaterialet er rejsen og efterforskningen i Moskva og mødet med arkivet og danske og russiske eksperter og øjenvidner eller familiemedlemmer til de to danskere, hvis historie udforskes. Et emotionelt højdepunkt er det således, da holdet finder og fortæller Claus Jensens russiske datter om hendes fars historie og død. Historiens levende vidner og de trykte kilder er historiens dokumentariske grundstof. Men billedsiden er meget mere righoldig end det rent dokumentariske stof. Som det omhygge-

ligt angives i filmens credits er der inddraget scener fra russiske spillefilm og dokumentarfilm, som indgår som en slags genskabelse og rekonstruktion af begivenhederne dengang, ligesom nutidige konstruerede optagelser af en arrestation og mænd i et meget lille værelse genskaber en situation fra dengang. Besøgene på de autentiske steder genskabes således både i ord og billeder, ligesom musikken både bruges som indeks for tidens pompøse kommunisme og dermed som ironisk og kritisk kontrapunktisk modus til den grusomme virkelighed.

Den højeste straf lever i lige så høj grad på sin dokumentariske effekt som på sin emotionelle og narrative struktur og den emotionelle og effektfulde æstetiske og retoriske tekstur. Det narrative, æstetiske og emotionelle er ikke i modstrid med det dokumentariske, ligesom det heller ikke er tilfældet med *Patrioternes* blanding af subjektiv, selvrefleksiv rejse og journalistisk rejse og dokumentation. I den forstand blandes det subjektive, refleksive og poetiske register uproblematisk med det journalistiske. Det gør sig også gældende i den meget subjektive *Family*, som ikke bare handler om instruktørens egen jagt på sin forsvundne far og sin familie i Yemen i skyggen af en elsket brors selvmord, men som også fokuserer på Saifs egen psykiske ambivalens og spændingen mellem de to instruktører, som er kærester. Det markeres allerede i filmens første scener, som viser en stærkt irriteret Saif, som psykisk søger at vige uden om eftersøgningen af faderen og familien, men presses hårdt af sin kæreste. En iscenesat meta-kommentar til den psykiske og emotionelle konflikt som er hele filmens emotionelle og dramatiske brændstof. Men som både filmens to instruktører og klipperen Janus Billeskov Jansen har tilkendegivet i interviews (Saif & Amb, 2001, og Janus Billeskov Jansen 2001), så respekterer de trods brugen af dramatiske og narrative teknikker fuldt ud en grænse for dokumentarfilmens autenticitet. F.eks. ser man aldrig faderen i filmen, man hører kun hans stemme i telefonen. Men Saif finder at det ville være svindel at lade en skuespiller agere faderen. Janus Billeskov Jansen, som langt størstedelen af sit liv har klippet spillefilm, peger ligeledes på, at selvom han æstetisk og teknisk har arbejdet på fuldstændig samme måde med denne film som med sine spillefilm, så er der en dokumentarisk kontrakt med modtageren som ikke kan overskrides og negligeres.

> Jeg har med undren hørt flere, som har set *Family*, sige, at de synes, at det er en helt ny og anderledes måde at fortælle dokumentarfilm på. Men personligt gør jeg ikke noget her, som jeg ikke har gjort i 30 år. Jeg fortæller en historie. Jeg forsøger at give publikum den rette blanding af informationer og følelser og åbner i starten af filmen nogle døre på klem, så tilskueren aner, at der er noget inde bag ved, som senere vil blive afsløret. (Janus Billeskov Jansen, 2001: 7).

Det er altså ikke altid så meget på det grundlæggende æstetiske og fortællemæssige værktøjsniveau forskellen mellem en dokumentarisk fortælling og en fiktiv skal findes. Men arbejdsprocessen og forholdet til det filmiske materiale er ofte meget forskelligt for både afsender og tilskuer. Janus Billeskov Jansen udtrykker det meget præcist ved at pege på at spillefilmens scener på forhånd er skrevet som et omhyggeligt koncentrat af virkeligheden, mens dokumentarfilmen bygger på et omfattende og oftest ikke kontrollerbart virkelighedsmateriale, som så i klippebordet skal bygges op og klippes så den emotionelle og dramatiske struktur underbygger den virkelige historie, som filmen formidler. Selvom dokumentarfilminstruktøren og

klipperen tager sig friheder og i montagen og udvælgelsen foretager nødvendige subjektive valg og koncentrater af den filmede virkelighed, så har dokumentarfilmen to hensyn som spillefilmen ikke har: respekten for og afhængigheden af den fysiske og menneskelige virkelighed, som ikke bare frit kan manipuleres, og hensynet til den dokumentariske kontrakt med modtagerne. Det skal være tydeligt, at man kan stole på, at instruktøren ikke tager sig friheder, der går fundamentalt mod den virkelighed, der skildres, uden at det er tydeligt markeret som perspektiv eller position:

> I en spillefilm kan man godt tillade sig at klippe en fiktiv karakter til at være et rigtigt dumt svin. Men i en dokumentarfilm fortolker man virkeligheden, og den fortolkning skal være sand. De mennesker, vi beder lægge deres liv åbent for os, skal vi behandle anstændigt. (Janus Billeskov Jansen, 2001: 7).

Men netop i den type subjektive dokumentarfilm, som *Family* er et eksempel på, er det instruktøren selv der lægger sin historie frem med den større frihedsgrad, det giver. Man kan dog ikke sige at filmen er ekstremt subjektiv og bevæger sig ind i en meget privat deep back stage, eller at den på påfaldende symbolsk vis søger at anskueliggøre en indre subjektiv verden. En instruktør som Jon Bang Carlsen er her for så vidt meget tidligt i sine film meget mere avanceret når han f.eks. i *Jenny* (1977) får titelpersonen til at optræde i fiktive, symbolske scener, der reproducerer hendes drømme. I *Family* er næsten alle scener kun dramatiske koncentrater af faktiske dokumentariske optagelser som nogenlunde følger historiens naturlige narrative logik. Men som Janus Billeskov Jansen også gør opmærksom på i det allerede citerede interview, så benytter han sig af tydelige emotionelle skift og mønstre i sammenklipningen, og han har også benyttet sig af en poetisk-antydende fragment-teknik. Filmen igennem dukker en række skyformationer, genstande fra interiører, ørkenbilleder op som emotionelle markører og tegn, der peger frem mod situationer og stemninger, som gradvis udfoldes og lader de symbolske tegn falde på plads i et dokumentarisk mønster.

Det personlige og det universelle. Det subjektive og det journalistiske mødes altså i en række af de nyeste dokumentarfilm, enten som historier med udgangspunkt i instruktørens eget liv, som et tydeligt markeret subjektivt og selvrefleksivt fortælleniveau, eller som en markant, personlig æstetisk montagestil. Som allerede angivet er dette subjektive udgangspunkt ikke nyt i dansk dokumentarfilm, men det har måske fået en mere stærkt markeret position. Hos en af fædrene, Jon Bang Carlsen, er den personlige indfaldsvinkel og den subjektive iscenesættelse tydelig fra starten, og også hos en anden af fædrene, Christian Braad Thomsen, ser vi det dybt personlige. Det gælder f.eks. for den meget enkle no budget film, som instruktøren selv kalder det, *Hvor mindets blomster gror* (1990), en meget konsekvent gennemført erindrings-road movie tilbage til mors og søns udgangspunkt både geografisk og psykologisk. Til underlægningsmusik fra Kraftwerks monotone nummer *Autobahn*, og de næsten demonstrativt kitschede Lørdagspiger, følger kameraet vejen tilbage til barndommens egn samtidig med at vi i superimposerede billeder henover de rullende landskaber bladrer i familie-fotoalbummet. Fortællerstemmen (Braad Thomsen selv) er demonstrativt uemotionel og no nonsense præget i sit biologisk materielle forhold til liv og død og i sin

kritiske solidaritet og selvspejling i moderen som den evige oprører.

Men i ingen af de film som indtil videre er nævnt og heller ikke i Niels Frandsens *Epidemien* (2001) eller Lars Johanssons *Traveller's Tale* (1994) og opfølgningen *Simona* (1998) glider det personlige over i det rent private. Det personlige er sat i narrativ og poetisk ramme og struktur og belyser universelle menneskelige virkelighedsdimensioner. Niels Frandsens bemærkelsesværdige come back med den stærkt virkende personlige historie om sin egen polio-sygdom er både et menneskeligt og personligt stærkt dokument og et dokumentarisk og poetisk gennemlyst stykke Danmarkshistorie. Styrken i Niels Frandsens film er netop den ubemærkede måde hvorpå filmen bevæger sig imellem tre centrale filmiske planer: *de lyriske, drømmeagtige og symbolske erindringssekvenser*, hvor instruktøren med sine egne ord og billeder forsøger at genskabe sit mentale univers og sine erfaringer, oplevelser og følelser dengang; *de historiske dokumentariske sekvenser* med kildemateriale fra periodens egen visuelle dokumentation af polioepidemien i Danmark 1952, hvor mere end 6000 mennesker blev ramt; *de nutidige dokumentariske sekvenser*, hvor han interviewer sin egen familie og via deres ord og billedmateriale fra familiealbummet knytter den personlige og den dokumentariske danmarkshistorie sammen. I de lyrisk-symbolske erindringssekvenser er både brugen af musik og billedbevægelse og kamerabevægelser og klipning og brugen af genkommende visuelle figurer og tegn (vand, delfiner, luftige bølgende gevandter, tomme rum og pladser etc.) meget virkningsfuld og i forlængelse af den fortættede arkæologiske billedstil vi også finder hos den helt unge generation.

Den samme stærke forbindelse mellem det personlige og det universelle, det lyrisk-personlige og det dokumentariske præger også Lars Johanssons stribe af personlige og subjektive dokumentarfilm, som foruden de allerede nævnte også omfatter *Anholt – stedet, rejsen* (1988). Det er et dokument over et personligt iscenesat eksperiment med at slå sig et ned et år på Anholt for at leve i pagt med naturen og nær et enkelt og simpelt livsmiljø. Filmen er æstetisk meget karakteristisk ved på den ene side at være gennemsyret af en poetisk naturskildring udbygget med en sparsomt, men markant brugt musikside og Lars Johanssons egen fortællerstemme, der citerer fra digte af bl.a. Pia Tafdrup. Der lægges altså et poetisk eksistentielt spor gennem hele filmen. Men samtidig er der et mere socialt dokumenterende og observerende spor til stede. Man følger årstidernes skiften, beboernes daglige gøremål og historier om små og store begivenheder, og man oplever den tætte sammenhæng mellem liv og død i deres hverdagsliv, både i forhold til havet og i forholdet til dyrene og naturen. Æstetisk understøttes dette af en genkommende figur hvor vi ser døde fugle filmet on location eller som naturvidenskabelige genstande. På samme måde filmes de forskellige personer vi møder både i deres levende miljø, men også i stærkt stiliserede og frosne stills – liv og død, levende billeder, døde stills. Som fortæller og instruktør er Lars Johansson altså til stede i kraft af sin bærende, poetiske voice over, men også ved på flere markerede steder i filmen at afsløre sin iscenesættelse af personerne. Det sker via ikke bortklippede regi-bemærkninger om hvordan de skal stå og bevæge sig: et meta-dokumentarisk signal om iscenesættelse og subjektivitet. Men samtidig er filmen ikke privat, men

netop et gennemarbejdet poetisk og socialt dokument, der via det personlige løfter sig op i det universelle.

De to sammenhængende film *Traveller's Tale* og *Simona* er endnu mere personlige i deres udgangspunkt og historie. Den første film bygger ganske vist på et stort dokumentarisk materiale, der refererer til en journalistisk præget reportage-rejse gennem Østeuropa i 1990 lige efter murens fald, men som meget stærkt fokuserer på instruktørens egne oplevelser og erindringsstrøm, og på en erotisk præget fascination af to kvindeskikkelser, der efterhånden får den kaotiske strøm af dokumentariske billeder og rejseerindringer til at samle sig emotionelt og narrativt. Den personlige historie bliver dermed en historie om kærlighedens universelle og globale kraft, om det fælles menneskelige midt i de sociale, kulturelle og politiske opbrud og forskelligheder. Sammenfaldet mellem det dokumentariske og det personlige bliver endnu mere påfaldende i *Simona*, hvor instruktøren fortryllet opsøger den ene af kvinderne fra 1990 for at få hold på deres forhold. Kameraet opfører i denne film en forelsket dans omkring Simona og de miljøer hun befinder sig i, med lange tavse tableau-agtige sekvenser af hendes nakke, hår og ansigt. Historien udspringer og opstår direkte af den subjektive og sanselige relation instruktøren indtager i forhold til sit dokumentariske objekt, som samtidig er en del af hans eget liv og bevidsthed.

Traveller's Tale er nok en af de mest markante subjektive og poetiske dokumentarfilm fra 90'erne. Dens stil og tone er som en stream of consciousness, der i collageagtig form bevæger sig mellem fortidige og nutidige billeder fra et trist og forfaldent Østeuropa, og både personlige og sociale beretninger og fortællinger om mennesker, der lever og udfolder sig på trods af omstændighederne. Hans-Henrik Krauses gennemgående fortællerstemme lægger sig i et poetisk-eksistentielt leje, og filmen benytter, især hen mod slutningen, den ene af de kvindelige guiders digtoplæsning sammen med en diskret elegisk lydside. Rent visuelt æstetisk markeres de forskellige lag i den poetisk-dokumentariske strøm meget tydeligt: på den ene side en række grovkornet-videoagtige, ofte sort-hvide billeder, som tydeligt er henkastede videonotater fra en tidligere rejse gennem Østeuropa, på den anden side en række mere rolige, nutidige billeder fra en ny rejse, der underbygger og udvider det sociale og poetiske univers. Som fast visuelt markeringspunkt bruges udsigten fra et åbentstående vindue mod et markant, dansk sommerlandskab. Hermed forankres udsigelsen i det hjemlige, og dermed også instruktørens nuværende situation. Han erindrer og søger tilbage for at finde sammenhængen og historien. Det understreges også af passager med dobbelttydige, overblændede billeder, hvor figurer, genstande og notater blandes med den eksterne virkelighed der søges indfanget. Fascinationen af de to kvinder Malgozata og Simona udgør én del af billedforløbet og det sociale portræt af Østeuropa, men vi møder også en lang række almindelige mennesker fanget midt i deres hverdag, mennesker som taler om og viser hvordan de lever.

Filmens afsluttende rejse hen mod Donauflodens delta og udløb udgør et filmisk højdepunkt, der forbinder sig smukt med indledningens kaotiske, flodagtige strøm af billeder. Hvor indledningen er hektisk og usammenhængende bliver slutningen langsom og rolig, en forskel som også understøttes af det verbale og musikmæssige spor som gør floden til et billede

på ikke bare denne rejse, men livets rejse i det hele taget. Filmen løfter sig her fra det personlige og det specifikt sociale til det universelle. Filmen er således et markant udtryk for en subjektiv tendens i 90'ernes danske dokumentarfilm, men en subjektiv tendens som søger at forene et poetisk og et socialt spor, og hvor det personlige kun sjældent bliver privat og uvedkommende, fordi det udtrykker universelle og sociale problemstillinger.

Virkeligheden som portræt: mellem kunst og dokument. Hvis det subjektive, det poetiske og det refleksive er markante tendenser i store dele af den danske filmdokumentarisme, så mødes denne tendens med en anden markant strømning, hvor den dokumentariske kunstner spejler sig i andre kunstneres liv og værk eller i portrættet af usædvanlige, kendte mennesker. Det er netop ofte individet der fokuseres på, mens de mere kollektive portrætter af kulturelle og kunstneriske fænomener ikke trækker så meget. Faktisk er der kun én af periodens markante dokumentarfilm, der har et kollektivt subjekt, nemlig Torben Skjødt Jensens portræt af den danske rockscene gennem 25 år, *Som et strejf af en dråbe* (1993). Men for de fleste af de andre markante film inden for denne genre er det *instruktøren/skuespilleren* som står i centrum, som i Jesper Jargils *De ydmygede* (1998) og *De udstillede* (2000), Katia Forbert Petersens *Von Triers 1000 øjne* (2000), Ole Roos' *Ib Schønberg* (2000), Torben Skjødt Jensens *Carl Th. Dreyer. Min métier* (1995) og Tómas Gislasons *Fra hjertet til hånden* (1994) – om Jørgen Leth; eller det er *lyrikeren, forfatteren,* som i Christian Braad Thomsens *Karen Blixen – Storyteller* (1996), *Morten Korch – Solskin kan man altid finde* (1999) og *Svend Åge Madsen - At fortælle menneskene* (2002), Tom Ellings *Nattegn – en film om Peter Laugesen,* Lars Johanssons *Højholt* (1997), Jørgen Leths *Jeg er levende – Søren Ulrik Thomsen, digter* (1999), Jytte Rex *Cikaderne findes – Inger Christensen* (1998) og Anne Wivels *Søren Kierkegaard* (1994) og *Johannes' hjerte* (1998); eller det er endelig *malerkunst, musik og ballet,* som i f.eks. Jesper Jargils *Per Kirkeby Vinterbillede* (1996), Torben Skjødt Jensens *It's a Blue World,* Anne Wivels *Giselle* (1991) og *Slottet i Italien* (2000), Ulrik Wivels *Danser* (2000), Jytte Rex' *Palle Nielsen - Mig skal intet fattes* (2002) eller Anders Østergaards *Troldkarlen* (1999). Hvordan man end vurderer disse film enkeltvis så er der samlet tale om en meget stærk og dominerende tendens i periodens film – næsten en kulturel og kunstnerisk modvægt til den forfladigelse af dækningen af kultur og kunst som mange ser i tv-mediets dominans som visuelt medie.

De kunstneriske portrætfilm udgør trods fælles emne ikke en homogen æstetisk gruppe og indgangen til emnet er også meget forskellig. Man kan i hvert fald skelne mellem to forskellige undertyper: *det klassiske portræt* med personen i centrum og *den kunstneriske procesfilm,* der fokuserer på tilblivelsen af et konkret kunstværk. *Det klassiske portræt,* hvor personen selv er i centrum og til stede som levende figur, således at filmen selv kan vælge det miljø og den stemning det vil udtrykke sig i. Et typisk eksempel er Lars Johanssons *Højholt,* hvor instruktøren drager ind i forfatterens hjem og miljø gennem længere tid og taler med og viser kunstnerens indre og ydre verden frem. Stilen er enkel og upåfaldende: det er stedet og personen der står i centrum, det er arbejdsmetoden og dens resultater, der

bærer dialogen og fremvises i citater, oplæsning og værkstedsagtige sekvenser. Det er kulturjournalistisk portrætkunst i ren form. Også Anne Wivels *Johannes' hjerte* har denne enkle karakter, om end det her er mødet med sygdommen og døden der præger portrættet og samtalerne.

Jytte Rex bygger på samme model, og forlader i sin portrætfilm *Cikaderne findes – Inger Christensen*, næsten totalt sin ellers meget raffinerede og symbolske billedstil for at give plads til forfatterens egne ord i digt og samtale. Men der lægges dog igennem hele filmen meget diskrete poetiske billeder ind som omdrejningspunkter og markører i det narrative forløb eller som illustrative dækbilleder til Inger Christensens læsning af egne digte. Filmens visuelle rytme følger i disse passager i høj grad den poetiske rytme og meget syngende diktion i forfatterens oplæsning, f.eks. i de mange langsomme kamerature rundt om et stort træ, i billedet af vand, åkander, sommerfugle eller italienske billedlofter i cirkulært frøperspektiv. Det nøgne portræt får en poetisk visuel dimension, og samtidig er dette portræt i modsætning til f.eks. Lars Johanssons Højholt-portræt også præget af en vis biografisk, kronologisk livshistorie med dokumentariske billeder fra fotoalbummet eller tv-skærmen.

Jørgen Leths portræt af lyrikeren Søren Ulrik Thomsen i *Jeg er levende* er beslægtet med Jytte Rex' portrætstil, men han er næsten endnu mere asketisk i sin adskillelse af ordenes univers og digtenes univers. Leth har da også sagt om filmen at han næsten lavede den på en dogme-regel, som han første gang udformede i sin film *Dansk litteratur* (1989):

> (...) ingen illustration af tekster (..) jeg hader når digte illustreres med billeder. Film kan ikke konkurrere med den suggestive styrke i digtenes billedsprog (...) Jeg havde lyst til at lave en film som var emblematisk klar i billederne (...) Jeg har digterens digte, jeg har ham som fysisk person, jeg har det, han har lyst til at sige, og jeg har hans konkrete omgivelser, hans redskaber og umiddelbare miljø. Det er elementerne, ikke noget formidlende bindeled. (Leth i Hjort og Bondebjerg, 2000: 64-75).

Filmen er da også bygget op i ofte betagende smukke, enkle sort-hvide billeder, der ledsager Søren Ulrik Thomsens beretning om sit liv, sin opvækst og sin digtergerning: på den ene side landskaberne ved Stevns, hvor han er født, billeder med en høj himmel og en lav horisont, på den anden side billeder af en vis blues-agtig karakter (til Krzysztof Komedas musik) fra hans bymiljø og lejlighed fyldt med genstande og billeder fra mange rejser og kulturer. Filmen bruger ikke på noget tidspunkt fortolkende dækbilleder når Søren Ulrik Thomsen er fysisk tilstede i billedet, og især ikke når han læser digte op på sin karakteristiske, rytmiske måde. Digtenes ord får næsten hele tiden lov at stå alene, og digtene som både skriftlig og mundtlig fysisk realitet spiller en central rolle i filmens dokumentarisk-asketiske form. Vi kan komme i ultranær på digtenes skrift og papir og på skrivemaskinen der arbejder, men oplæsningen foregår i langt de fleste tilfælde i et helt nøgent rum og hver gang i samme positur. Der er dog også eksempler på oplæsning som foregår off screen, f.eks. mens kameraet hviler på tog der kører. Et karakteristisk element igennem filmen er brugen af stills af genstande, af Søren Ulrik Thomsen i forskellige situationer, stills som er fikserede billedfortolkninger af den person han er eller de ritualer, som også præger hans liv og arbejde.

Endnu en variation af kunstner-portrættet finder vi i Tómas Gislasons film om Jørgen Leth, *Fra hjertet til hånden*. Det er for det første et langt mere kompliceret og refleksivt portræt, både æstetisk og for-

tællemæssigt, måske fordi det skildrer en kosmopolitisk og i en vis forstand bevidst eksileret og rodløs kunstnertype. Samspillet med omgivelserne spiller i hvert fald en markant stærkere rolle og der gås meget tættere på. Sammenlignet med Gislasons øvrige film er der dog også her tale om en vis enkelhed og askese i det visuelle udtryk.

Det er der også i Anne Wivels meget lange og meget dialog-prægede film *Søren Kierkegaard*, som ikke har kunstneren i centrum i traditionel forstand, men er et eksempel på *portrætfilmen som virkningshistorie*. Det er ikke Kierkegaard som historisk person, der står i centrum i denne 'portrætfilm', men Kierkegaards tankeverden. Kierkegaard er dog tilstede visuelt i form af en blyantstegning af hans ansigt, der vender tilbage med jævne mellemrum og som der symbolsk gås meget tæt på i indledningen og meget tæt på i filmens slutning, så tæt at kameraet i bogstavelig forstand går ind via figurens øje og helt i sort. Strukturen er enkel og effektfuld: fire eksperter taler fra hver deres position om deres holdning til Kierkegaard, og vi ser dem også forelæse og diskutere med et publikum; Kierkegaard selv er til stede igennem de citater som læses op filmen igennem, og den eneste poetiske billedeffekt, der bruges, er de lyriske sekvenser som ledsager disse citater. De illustrerer ikke teksterne, men de forankrer Kierkegaards betydning dels i et mere universelt naturperspektiv (fugle og skyer), dels i en moderne verden (boligblokke, kørende tog etc.).

Langt de mest komplicerede dokumentariske og visuelle strukturer i nyere danske portrætfilm finder vi imidlertid i Torben Skjødt Jensens to portrætfilm, *It's a Blue World* om den afdøde maler Hans Henrik Lerfeldt, og hans portræt af Dreyer i *Carl Th. Dreyer. Min métier.* Her blandes mange forskellige stemmer, mange forskellige dokumentariske og iscenesatte eller rent fiktive sekvenser og billedsiden fremstår som en bevidst mudret collage og montage af lag på lag. I Dreyer-filmen er der således to fortællere: den autoritative voice over og Dreyers egne ord læst op af Henning Jensen. De arkæologiske billedlag udgøres af historiske interviews med Dreyer og personer han arbejdede sammen med og af nutidige interviews, der er dokumentariske klip med Dreyer under arbejdet og fra gamle portrætfilm, der er citater fra hans film. I *It's a Blue World* suppleres disse lag endvidere af tableauer med levende mennesker, der genskaber hans maleriske univers og figurer.

Den klassiske portrætfilm findes således i mange æstetiske varianter, og udover denne markante strøm af egentlige portrætfilm findes også en selvstændig undergenre, som man måske kunne kalde *den meta-kunstneriske portrætfilm* eller *den kunstneriske procesfilm*. Naturligvis rummer alle portrætfilm elementer af metatekstualitet, fordi det er et kunstnerisk produkt, der i sig selv afspejler en arbejdsproces, som spejler sig i en anden kunstners arbejdsproces. Men proces- og metaaspektet bliver tydeligere når filmene handler om tilblivelsen af et bestemt værk, som samtidig lader os komme tæt på kunstnerens arbejde og hans både fysiske og mentale laboratorium. Det finder vi i ren, og asketisk dokumentarisk form – oven i købet i sort-hvid – i Anne Wivels *Giselle*, hvor tilblivelsen af en ballet følges, med koreografen Henning Kronstam både visuelt og verbalt i centrum. Men det er ikke en talefilm, det er en film der dokumenterer en hård, kunstnerisk udviklings- og arbejdsproces. Modellen genfindes hos

Jesper Jargil, som synes at have koncentreret sig udelukkende om denne form, dels *Per Kirkeby –Vinterbillede*, hvor lag på lag af et billede og lag på lag af et kunstnertemperament og en arbejdsproces dokumenteres og kommenteres, dels i de to Trier-film *De ydmygede* (1998) om Triers dogmefilm *Idioterne* og *De udstillede* (2000) om hans teaterforestilling *Verdens uret*. Trier synes i det hele taget at være et yndlingsobjekt, for også tilblivelsen af *Dancer in the Dark* er fyldigt beskrevet i Katia Forbert Petersens *Von Triers 100 øjne* (2000).

Det sociale og det poetiske – dokumentarfilmens betydning og fremtidsperspektiv. Dokumentarfilmen er forpligtet på virkeligheden, på en ganske anden måde end fiktionsfilmen. Alle film og visuelle udtryk forholder sig i en eller anden forstand til den virkelighed, som vi alle er forbundet med og forstår os selv og verden igennem. Men for dokumentarfilmen og tv-dokumentarismen gælder en særlig kontrakt mellem instruktøren, filmen og modtagerne. Det er ikke en kontrakt der handler om objektiv virkelighedsgengivelse, men en kontrakt der handler om at kernen og udgangspunktet for det dokumentariske er en håndgribelig og eksisterende virkelighed, som eksisterer før filmen, og som filmen forholder sig til og bearbejder på en mere loyal måde end spillefilmen. Gennemgangen af dokumentarfilmens danske historie, især i nyere tid, viser at denne virkelighedskontrakt ikke afgrænser dokumentarismens genremæssige og æstetiske udtryk, men at æstetiske og retoriske virkemidler går på tværs af fiktion og non-fiktion. Dokumentarfilmen gengiver ikke virkeligheden som den er, for den findes ikke i én, objektiv form, dokumentarismen fortolker og bearbejder virkeligheden kreativt gennem et kunstnerisk og journalistisk temperament.

Tendensen i perioden fra 1990 og frem har uden tvivl været en bevægelse væk fra klassiske sociale temaer og over imod en mere subjektiv og poetisk fortolkning af virkeligheden set gennem det private og personlige og gennem et kunstnerisk temperament. I den samme periode har til gengæld tv-dokumentarismen taget de sociale emner op og har i en stærk journalistisk form, som har bevæget sig mellem de klassiske retoriske og fortællende former og de observerende former, udgjort dokumentarismens sociale avantgarde. I den forstand er der sket et markant skred væk fra den socialt engagerede dokumentarfilm, som den opstod i 70'erne og delvis også fortsatte i 80'erne - i hvert fald i den del af dokumentarfilmen som står i forreste linje.

Men billedet er ikke ganske retfærdigt, for ved siden af de navne og tendenser, som her er fremhævet, findes der faktisk stadig en solid, mere social dokumentarisk tradition. Denne tradition er f.eks. repræsenteret af Ulla Boje Rasmussen i *Tre blink mod vest* (1992), om den færøske ø Mykines, og *Cora Di Bosa* (1998) om et siciliansk samfund. Man finder den hos Dola Bonfils, f.eks. i *Levende ord 1-2* (1996-97) som handler om demokrati, eller hendes film *Tankens anatomi* (1997) om moderne hjerneforskning. Man finder den også hos den stadig aktive veteran Lars Brydesen i *Fremtiden er begyndt* (1998) om at leve efter reglerne for et bæredygtigt samfund, eller i Freddy Tornbergs to film om brystkræftramte kvinder: *Der er ingen garantier* (1996) og *Hellere leve med et end dø med to* (1996). Familieliv og kvindeliv står også centralt hos Stine Korst i filmen *Brudstykker*

(1990) om skilmisser og *Kvinderum* (1993) om kvinders overgangsalder. En stærk social tradition finder vi også i Anja Dalhoffs omfattende produktion om børn og unge, bl.a. om indvandrermiljøer. Anja Dalhoff tager tydeligvis kampen op med tv-dokumentarismens forsøg på at beskrive både forsiden og bagsiden af livet i Danmark i markante film som f.eks. *Gadens* Børn (1991), *Babylon i Brøndby* (1996), *Lulus dagbog* (1993) og *En skæv start* (1993).

Man kan ganske vist undre sig over så lille en rolle globaliseringen og det multikulturelle Danmark spiller i dokumentarfilmen og også i tv-dokumentarismen, men man finder dog temaet i den polsk fødte Katia Forbert Petersens omfangsrige produktion, f.eks. i det ironiske portræt af Danmark set fra et polsk perspektiv *En gris efter mit hjerte* (1990), hendes livsbekræftende billede af et andet Afrika i *Gud gav hende en Mercedes-Benz* (1992), eller hendes del af trilogien om indvandrerkvinder, *Kvinde i eksil* (1988). Også en veteran som Hans-Henrik Jørgensen, som ellers i 90'erne har leget med eksperimentalfilmen, har bidraget til den filmiske udforskning af multikulturalismen med *Soy Gitano* (1992) om sigøjnernes musik og kultur. En åbning af det danske virkelighedsbillede finder vi også hos Sonja Vesterholt i *Litauen foråret 1990* om tøbruddet og frigørelsen i de baltiske republikker og *"Om Gud vil" – Stemmer fra Gaza* der følger en palæstinensisk families omtumlede tilværelse. Hvis man kan tillade sig at betragte multikulturalismen som noget der også går indad i de mange forskellige livsformer i Danmark, så hører også Jørgen Vestergaard – hvis produktion går tilbage til 60'erne – til i den sociale skildring af det multikulturelle Danmark. Han har specialiseret sig i film om danske randzoner og erhverv under forvandling, f.eks. i *Landsbyen lever* (1990), der viser de kræfter der modvirker landsbykulturens undergang, eller i *Et rigtigt bondeliv* (1994) om det bondeliv der var mellem 1940-1990, men som nu er ved at blive industrialiseret. På samme måde har Jørgen Vestergaard skildret fiskernes kultur og liv i *Brødre* (1996) og *Fjordfiskere (1996).*

Selvom der altså synes at være tale om en stærk drift mod den poetiske og refleksive dokumentarisme i 90'ernes dokumentarfilm, så viser gennemgangen af den sociale dokumentarfilm, at dokumentarismens rolle som samfundsengageret eller socialt skildrende film ikke er forsvundet. Det er måske ikke den der tager forsiderne og henter priserne på de dokumentariske festival'er, men den er der og når ud i krogene af både det lokale og delvis også det globale og multikulturelle. Det er vigtigt for dokumentarfilmens fortsatte udvikling og dens kontakt og kontrakt med sit publikum, at balancen mellem det poetiske og det sociale, mellem det subjektive og det journalistiske bevares. Det er ikke nogen sund tendens, hvis tv-mediet løber med den journalistiske og sociale dimension og dokumentarfilmen kun går i retning af kunsten, det poetiske, det subjektive og det refleksive.

Litteratur

Birkvad, Søren (1997): Livet i Danmark. Dokumentarfilmen. (i Bondebjerg, mfl. (red.) *Dansk film 1972-1997.* København: Rosinante.

Bondebjerg, Ib (1990): Den sociologiske og visuelle lyd. Om radioen og radiomontagen i efterkrigstidens mediekultur. (i *Mediekultur*, nr. 14 1990, p. 18-46)

Bondebjerg, Ib (1996): Public Discourse/private fascination: hybridization in 'true-life-story' genres. (*in Media, Culture & Society*, Vol 18:1, 1996, p. 27-45)

Bondebjerg, Ib (1996): Between War and

Welfare: Danish documentary films in the 1950's. (in *Aura*, vol. II, no. 3, 1996, p. 30-56)

Bondebjerg, Ib (2000): I dialog med den danske virkelighed. TV2's dokumentariske profil. (i Hanne Bruun, m.fl. , red.: *TV2 på skærmen*, Samfundslitteratur p.187-213).

Bondebjerg, Ib (2001): Den medialiserede virkelighed – reality-tv og dokumentariske traditioner. (in *Ekko. Film- og mediepædagogisk tidsskrift*, nr. 8, 2001, p. 20-26).

Bondebjerg, Ib (2002): The Mediation of Everyday Life: Spectacle, Discourse and Genre in Reality-TV (in Anne Jerslev (red): *Realism and 'Reality' in Film and TV*. Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook 2002, p. 159-193)

Bondebjerg, Ib (2002 a): Verden ifølge Lars Engels. Tendenser i 80'ernes og 90'ernes danske tv-dokumentarisme. (i Jens F. Jensen (ed): *TV-analyser*, Medusa, in print).

Bondebjerg, Ib (2002 b): Med politiet i virkeligheden: om 'reality-tv' og kriminalitet. (in *Mediekultur*, nr. 34, 2002, in print).

Dovey, Jon (2000): *Freakshow. First Person Media and Factual Television.* London: Pluto Press.

Hjort & Bondebjerg (2000): *Instruktørens blik. En interviewbog om dansk film.* København: Rosinante.

Jansen, Janus Billeskov (2001): Koncentratet tilfælles. (in *Film*, nr. 18, 2001).

Jerslev, Anne (2000): Nuets affekt. Virkelighed, liveness og katastrofisk intensitet i reality TV. (*Working Paper*. Århus Universitet)

Nichols, Bill (1991): *Representing Reality.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Nielsen, Allan Berg (2001): Den store dokumentarfilm (in *Film*, nr. 16, 2001)

Plantinga, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film.* Cambridge: Cambridge University Press.

Saif & Ambo (2001): Dramaet er næsten en biologisk størrelse. (in *Film*, nr. 18, 2001).

SFC's katalog 1996 og 1999 (Det Danske Filminstitut)

Film nr. 7, 8, 11 og 12 (2000), nummer 14, 16, 18, 19 (2001) og nr. 21 (2002). Det Danske Filminstitut.

The Video Diary of Ricardo Lopez

Den intime dokumentar

"Kysser du mig bare, fordi der er kamera på?"
Dorte Høeg Brask til sin kæreste i *Min elskede* (2002).

af Anne Jerslev

I de senere år har vi på dokumentarscenen kunnet se en lang række eksempler på film- og videoprojekter lavet af yngre kunstnere, hvor instruktøren fremfor at vende sit kamera ud i verden vender det mod sig selv i en række eftersøgninger af brikker til den helt personlige historie. Det er første persons fortællinger, der har betroelsens, bekendelsens eller den intime afslørings karakter. Det er film, hvor den klassiske opfattelse af, at dokumentarens objekt ligger uden for den selv, bliver udfordret. Det er endvidere film, hvor den klassiske dokumentariske mistænkeliggørelsesproblemstilling - eller genrens iboende paradoks - eliminerer kameraet den sandhed som det søger? - bliver vendt på hovedet af filmskaberne selv, og hvor den filmede virkelighed ofte ikke havde eksisteret, hvis filmprojektet ikke havde eksi-

steret. F.eks. siger Sami Saif om sit *Family*-projekt i et interview, at "Jeg havde brug for filmen for at turde opsøge min far. Ellers var jeg ikke gået i gang nu. Det hjalp at have en praktisk ramme - en film - som tvang mig til at fortsætte, når jeg havde mest lyst til at løbe skrigende bort" (Christensen 2001). Kameraet bliver her en integreret del af instruktørens krop (også selv om Saif ikke selv filmer, men har overladt dette arbejde til kæresten Phie Ambo); kameraet følger ikke instruktøren, det er instruktøren.

Det nære, det konkrete, det personlige. Det drejer sig om at "sætte mig selv derud, hvor jeg plejer at sætte andre" med dokumentarfilmskaberen Dorte Høeg Brasks ord. (1) Eller som instruktørens mand kærligt-humoristisk siger til parrets lille søn i Ida Holten Ebbesens *Mine storesøstres lillesøster* (2002): "Jamen, *din mor* har ikke tid. Hun laver film om sig selv". Det er i meget omfattende forstand sådan, at den filmende og det filmede falder sammen. Instruktørernes udforskning af det private rum inkluderer deres egen person, som på forskellig vis indskrives i filmene selv: som en nærværende, usikker, søgende stemme, der ikke er en traditionel voice-over, men som f.eks. af og til kan gå i dialog med sin egen on-screen persona, som et meget tilstedeværende kamera, der hele tiden gør opmærksom på den krop, der står bag det og endelig som en fysisk tilstedeværende person, som forhandler hele projektet, dvs. både det der skal siges og filmprojektets intime karakter som sådan.

De intime dokumentarfilm har altså også det til fælles, at de formelt arbejder med forskellige former for *nærhedsstrategier*, der skal minimere distancen mellem filmen og dens publikum: ved tidsligt at etablere fornemmelser af nu - f.eks. ved at bruge en dagbogsform og en voice-over, der taler i præsens - ved hjælp af den gennemgående brug af private fotografier og ved hjælp af en fotografisk stil, der for det første prioriterer nær- og halvnærbilleder og for det andet gør opmærksom på kameraets tilstedeværelse og dermed på det processuelle, på tilblivelsen. Der er i flere af filmene - også i dem der primært handler om fortiden - en stærk fornemmelse af nu, af tilblivelse, at værket skaber sig for øjnene af os. Således kunne man sige, at det karakteriserer dem alle, at de iscenesætter et processuelt, et bestandigt tilblivende selv igennem selve den proces, som filmarbejdet og det at filme dette selv er. (2)

I forskellige modaliteter: den humoristiske, den vrede, den melankolske, den desperate, skriver den nye intime dokumentar historier om jeg'et og familien, om de brud, de savn, de huller som instruktøren oftest selv er en del af og har mærket på sin krop. Der er tale om subjektive bestræbelser på at finde spor i, hvad Michael Renov (1989) kalder for "the activity of self-inscription", og som Jon Dovey (2000) kalder "the narrative performance of self". Den intime dokumentar viser oftest, at dette visuelle spor-arbejde er både svært og smerteligt, og at endegyldige sandheder er umulige, ligesom den viser, at det selv der fortælles forbliver skrøbeligt og uafklaret. Ikke mindst viser den, at det ikke kan færdiggøres; at skrive jeg'et med billedpennen er et arbejde uden slutning og uden egentlig forløsning. Instruktørerne er ofte ude i et afklarelsens ærinde, som de ikke fuldfører, et udforskningens ærinde hvis resultat er uklart. Udforskningen, ikke konklusionen er det vigtige - der er altid et ubesvaret "hvad så?" tilbage. Filmene er blot et ufærdigt

led i en stadigt pågående selverkendelsesproces. Mediet står ikke mellem instruktøren og virkeligheden, det er virkeligheden.

På dansk tv's DR2 har vi i foråret 2002 kunnet se seks danske kvindelige filminstruktørers personlige dokumentarer under overskriften "Min...": Pernille Rose Grønkjærs *Min morfar forfra*, Mikala Kroghs *Min fars valg*, Mariella Harpelund Jensens *Min nærige lillebror*, Ida Holten Ebbesens *Mine søstres lillesøster*, Katrine Windfelds *Min søn, min mand, min far* og Dorte Høeg Brasks *Min elskede*. TV2 viste efteråret 2001 Thomas Heurlins *Dømt til at være far*, der handler om instruktørens forsøg på at etablere en relation til den voksne datter, hvis eksistens han først ikke kendte til, og som han derefter i en række år ikke ville kendes ved. På biograflærredet kunne vi samme efterår se Sami Saifs *Family*, og i 2001 kom også Jeppe Røndes *Søn*.

I både *Family* og *Søn* er instruktøren på jagt efter sin forsvundne far. I begge film rejser de søgende sønner ud for at komme tilbage i deres eget liv og konstruere en sammenhæng, de ikke hidtil har kunnet finde. Sami rejser med sin kæreste Phie og et kamera til Yemen for at finde sin far, der med store omkostninger til følge forlod familien, da Sami var lille. Sami har en meget traumatisk familiebaggrund med sig i bagagen. Storebroderen Thomas har begået selvmord, og moderen er død af druk. Men filmen ender med en form for afklaring - ikke fordi Sami bliver genforenet med sin far, men fordi han finder sin halvbror og dennes familie og får frigjort noget af sin energi fra drømmen om genforeningen med faderen. Jeppe rejser i *Søn* tilbage til Jylland, hvor han boede sammen med sin far til denne døde, da Jeppe var syv år, for at få noget mere at vide om denne far. Jeppes far var alkoholiker, og undervejs finder instruktøren ud af, at faderen også havde været narkoman - en velbevaret familiehemmelighed. Han bliver i sin eftersøgning konfronteret med sin fars familie, ikke mindst sin fortrængende og distancerede farmor, samtidig med at filmen med sin brug af familiefotos og smalfilmsoptagelser er et nænsomt portræt af den unge far, som Jeppe huskede ham; en far der også var en utilpasset voksen, og som dreng havde savnet kærlighed og opmærksomhed. De mange fotos af Jeppe Røndes far bliver på en gang erindringsbilleder og billeder der taler på en anden måde om faderen end hans familie. Hvor de mener, at det nok var godt, faderen døde, bruger sønnen billederne til at påpege det smukke liv, der også var i faderen.

Min ...-seriens projekter er intime og eksistentielle på en mindre dramatisk måde end *Family* og *Søn*. De seks instruktører reflekterer over forhold til søskende (*Mine storesøstres lillesøster, Min nærige lillebror*), og til kærester eller fædre (*Min fars valg, Min søn, min mand, min far* og *Min elskede*) eller over mødet mellem mennesker (*Min morfar forfra*). Samtidig er det film, hvori instruktørerne sætter sig selv på spil både i forhold til deres egen familie og i forhold til publikum. Ida Holten Ebbesen sætter f.eks. sine storesøster-tvillinger stævne sammen med deres familier for at diskutere sin relation til dem. Kathrine Windfeld laver selvironisk og humoristisk selvafslørende et portræt af to meget forskellige temperamenter - kæresten og hende selv - uden at sætte sit eget dominerende temperament under en skæppe, når hun både skal have gennemført sit filmprojekt og motiveret den ubegejstrede kæreste til at flytte til en større lejlighed. Og i Dorte Høeg Brasks

film om den svære kærlighed siger hun et sted til sin kæreste, at hun gerne vil lave en film om kærlighed, som vidste hun ikke helt hvad hun er i færd med. Hun afslutter et projekt, hun laver en film, men uden tilsyneladende i første omgang at vide, at den slutter med, at hun bliver forladt.

Uden for Danmark lavede svenske Linda Västrik i 1998 *Pappa och jag*, som er en søgen efter en eksistentiel, biologisk sandhed, nemlig at få svar på spørgsmålet, om instruktørens far virkelig er hendes far. Linda insisterer på at få foretaget en DNA-test, der skal bevidne slægtskabsforholdet, og denne viser sig at bekræfte dette. Men filmen slutter med, at faderen nu problematiserer dokumentets validitet. Han har kun fået en kopi af det, siger han i telefonen, så hvordan kan han stole på resultatet - efterladende en afmægtigt grædende datter talende i telefon med sin mor i filmens slutbillede. Som en svensk-engelsk co-produktion kom også i 1998 den ti minutter lange engelsksprogede, overvejende animerede *Silence* (Sylvie Bringas og Orly Yadin), hvor den midaldrende jøde Tana Ross fortæller om som barn at være blevet interneret i Theresienstadt og derefter komme til Sverige og dér af sin svenske familie blive rådet til at glemme og forholdt muligheden for at fortælle (3). På Berlinfestivalen i 2002 vistes endvidere den norske *Alt om min far*, hvor Even Benested portrætterer sin landskendte transvestit lægefar og forsøger at afdække de konsekvenser faderens udleven sin kønsidentitet har haft for hans familie, og fra Finland Anu Kuivalainen, som i sin film *Orpojen joulu* (1994, Jul i det fjerne) rejser til en lille fjern by for at opsøge den far, hun aldrig har truffet.

Udenfor de nordiske lande findes en lang række eksempler fra de senere år, fra Sadie Bennings video(dagbogs)værker igennem 1990'erne, der med sine mange tekstlag og manipulationer med selve videomaterialet tydeligt peger tilbage på den intime dokumentars rødder i avantgardefilmens appropriation af homemovien, over den engelske billedkunstner Richard Billinghams nære fluen-på-væggen home movie-agtige *Fishtank* (1998), der på en gang nænsomt og brutalt viser scener fra hans families liv, snapshotagtige liveoptagelser af hans slidte mor og far og hans bror i en nedslidt lejlighed i det engelske Midlands, til canadieren Laurence Greens *Reconstruction* (1995) om sommerminder fra barndommen i slutningen af 1960'erne og starten af 1970'erne, om hans søster og en fatal familiehemmelighed, amerikaneren Alan Berliners film om sin slægt, der nok er mere biografiske end selvbiografiske (f.eks. *Nobody's Business* fra 1996 om instruktørens far og *Intimate Stranger* (1992) om bedstefaderen), Ross McElwees *Time Indefinite* (1993) om liv og død i instruktørens familie, om hans fars død og hans kones graviditet og fødsel af deres fælles barn, men også film der i 1990'erne udforsker den sorte amerikanske identitet gennem familiehistorien (*Finding Christa* 1991 (Camille Billops og James Hatch) og *In Search of Our Fathers* 1992 (Marco Williams)). Der er altså ikke mindst mange fædre på spil i disse film. (4)

Den intime dokumentar kan inddeles i tre forskellige typer, der dog indbyrdes ikke er klart afgrænselige. For det første en stor gruppe af registrerende og undersøgende familiefilm, hvori instruktørens familie er direkte aktører (*Fishtank, Time Indefinite, Min...*-serien, *Family, Pappa och Jag, Søn, Dømt til at være far, Nobody's Business*). De indeholder ofte et terapeutisk element (i *Dømt til at være far* og *Min*

søn, min mand, min far ser man instruktøren i en terapeutisk samtale), og i alle filmene indgår et spændingsforhold mellem før og nu som et dynamisk og dramatisk moment. Men filmene vægter inddragelsen af nu'et og konstruktionen af simultanitet, af tilblivelse forskelligt. De vægter iscenesættelsen af det affektive indhold, der er forskelligt i alle filmene, ligesom de vægter henholdsvis det registrerende og det undersøgende element forskelligt. Både *Pappa och jag, Søn, Family, Mine storesøstres lillesøster, Min elskede* og *Min søn, min mand, min far* iscenesætter således et sammenfald af tema og proces, af tilblivelse. Men hvor f.eks. jagten på faderen efterhånden træder i baggrunden i *Family*, forbliver omdrejningspunktet i *Søn* mysteriet fra fortiden - instruktørens far og hans skæbne frem mod det som sønnen, i modsætning til sin familie, kun kan forstå som faderens alt for tidlige død. I nogle af filmene er instruktøren eksplicit på jagt efter manglende brikker i sin forhistorie (f.eks. *Family* og *Søn*), i andre af filmene, som f.eks. *Time Indefinite* og *Fishtank,* inddrages fortiden meget mere indirekte. Endelig kan man sige, at film som *Pappa och Jag* og *Dømt til at være far* først og fremmest beskæftiger sig med håndteringen af et stykke fortid og eftervirkningerne af et stykke fortid i nutiden. Pernille Rose Grønkjær har kaldt sin *Min...*-film for *Min morfar forfra*, og titlen er emblematisk for disse film. Grønkjærs film handler om instruktøren, der er på sommerferiebiltur i Jylland med sin morfar. De snakker om ham, og efterhånden snakker de også om hende. Filmen er et portræt af Pernille Grønkjærs morfar, men den er også et selvportræt, og titlen siger i sig selv noget om det filmiske projekt både i denne og i de andre intime dokumentarer: Det personlige udgangspunkt ('Min'), familieportrættet ('Min morfar') og det at se på et hjørne af virkeligheden igen, det processuelle og sammenfaldet og sammenbindingen mellem nutid og fortid ('forfra').

Den anden type intime dokumentar er videodagbogen. Her retter instruktøren eller dagbogsholderen i ganske bogstavelig forstand kameraet mod sig selv og betror sig direkte til kameraet. De talendes ansigter eller dele af deres krop er i billedrammen meget af tiden, med mindre de lader kameraet afsøge det rum, de befinder sig i. Vi ser dem tale, vi ser deres kroppe, vi ser dem stoppe kameraet. I videodagbøger kan et liv dokumenteres i sin nøgne ensomhed som i *The Video Diary of Ricardo Lopez*. Videodagbøger har endvidere været et tv-format for amatører i 1990'erne, men formen har også været benyttet kunstnerisk bevidst af video- og filmkunstnere som Lynn Hershman og Sadie Benning.

Den tredie type er endelig den erindrende selvbiografiske familiefilm. Foruden *Reconstruction* kan nævnes *Silence*, der ligeledes sammenfatter en historie, hvis brikker bevidst er blevet forholdt den erindrende, og canadieren Elida Schogts personlige dokumentar om Holocaust *Zyklon Portrait* (1999). I modsætning til eksemplerne på både den registrerende og eftersøgende familiefilm og videodagbogen kendetegner det den erindrende familiefilm, at den også inddrager den store historie. Den tavshed, *Silence* refererer til, er oplevelsen af Anden Verdenskrig, mens *Zyklon* refererer til den gas, der blev brugt i gaskamrene, og i *Reconstruction* fungerer månelandingen i 1969 som resonansbund for Greens familiehistorie. Men i hvert fald i *Reconstruction* bliver den store historie underordnet den lille. Mange af filmene benytter sig af privat erindringsmateri-

ale - familiefotografier og smalfilm- eller videooptagelser (home-movies); disse film kommer altså også til at handle om erindringens materiale, der som underfulde ledsagebilleder både spiller med og mod den historie, som instruktør-jeg'et fortæller.

Den intime dokumentar drejer sig om forholdet mellem det personlige før og nu som et spændingsforhold. Den drejer sig om konstruktionen af selv; men filmene indenfor hver af disse subgenrer indskriver instruktøren forskelligt. Det var et krav i *Min ...*-konceptet, at instruktøren både skulle kunne ses og høres i filmene og både være fortæller og aktør; her er altså tale om en omfattende kropsliggørelse af instruktørjeg'et. I *Fishtanks* cinéma vérité-agtige stil ses instruktøren aldrig, men han høres af og til på lydsiden, ligesom det ultranære, håndholdte kamera hele tiden gør opmærksom på hans tilstedeværelse. I *Søn* er instruktøren alene tilstede som voice-over og på familiefotografier og -film; det samme gælder *Reconstruction*, hvor instruktøren en enkelt gang bliver kropsliggjort inde i filmen på et familiefoto. I disse to film er instruktøren altså minimalt visuelt tilstede, samtidig med at hans tilstedeværelse er tydelig. I *Family, Pappa och jag* og *Dømt til at være far* er instruktøren hovedperson i familiedramaet, mens Ross McElwee i *Time Indefinite* både er bag og foran kameraet, både voice-over og den der taler til kameraet, således at McElwees voice-over og hans på lærredet kropsliggjorte tale også kommer til at indgå i dialog med hinanden. Endelig kropsliggøres Even Benestad i *Alt om min far* på en helt femte måde, som den, der interviewer og argumenterer med faderen, og som den der sætter i scene, men også den, der bliver sat i scene som filmende og som den, der i interviewlignende situationer reflekterer over processen og indledningsvis gør det tydeligt, at han måske har et andet projekt med filmen end faderen. Således understreger Even Benestad, at dette filmiske projekt ikke bare er et forsøg på at forstå en historie om en barndom med en far, der insisterede på at leve som transvestit, men også en fortsat gennemspilning af en magtrelation mellem far og søn: "Dette bliver ikke let", siger Even Benestad, "jeg tror ikke, han vil have, jeg fortæller, hvordan min verden er, og hvordan jeg opfatter hans verden; jeg tror han vil trumfe sin verden igennem og fortælle, at han trods alt havde ret". I sidste ende bliver det derfor op til tilskueren at tage stilling til dette forhold: Hviken historie kom filmen til at fortælle, hvis sandhed er det - om nogens.

Den intime dokumentar er eksempel på det, som Bill Nichols i *Blurred Boundaries* kalder for den kropsligt forankrede erfaring ("embodied knowledge") som særligt for dokumentarfilmen i de senere år. Det dokumentariske udsagn er kendetegnet ved at være specifikt i stedet for generelt, konkret og bundet til den umiddelbare erfaring i stedet for abstrakt, lokalt i stedet for globalt, med en udsigelse der er forankret i en konkret sansende krop og ikke lokaliseret i en ikke-kropsliggjort overordnet instans (Nichols 1995: 6). Den personlige historie har ikke eksempelkarakter eller bliver set som illustration af et mere alment abstrakt forhold. Den kan være tænkt sådan, og det almene kan ligge som en kunstnerisk intention i filmen. Er dette tilfældet, er dette et spørgsmål om oplevelsen af filmen, ikke om en tekstligt indskrevet udsigelse.

Der er i det hele taget en tendens til at den traditionelle ædruelige referentialitet nedtones (den traditionelle dokumentarfilms ædruelighedsdiskurs, "discourse of

sobriety", som Nichols kalder det i sin første bog om dokumentarfilmen, *Representing Reality* fra 1991). Benestad bruger dramatiseringer, men især Sami Saifs film benytter sig hæmningsløst - kunne man sige - af fiktionsgreb som musikunderlægning, symbolske billeder som genkommende billeder af himlen og bevidst iscenesatte sekvenser. *Family* bærer således også tydeligt præg af den *performativitet*, som Bill Nichols (1995) siger karakteriserer den nye dokumentarfilm, hvor det indeksikale aspekt, den referentielle kvalitet nedtones, hvor grænserne mellem fiktion og virkelighed opblødes, hvor der lægges stor vægt på det affektive, og hvor netop de refleksive teknikker ikke skal gøre opmærksom på tekstens egne strategier og procedurer, men formidler den intensitet og subjektivitet der ligger i scenerne - således har Sami Saif udtalt at han fremfor at vente på øjeblikket så hellere vil skabe det selv. (5)

Richard Billingham har også sagt om sine arbejder, at "I just want to move the viewer as much as possible" (Movin 2000) (6). Den personlige dokumentar vil ikke fremsætte et argument om verden; den vil ikke *fremstille*, men snarere *stille frem*, brikker til en selvbiografisk fortælling, billeder af søgende mennesker, indskrivninger af selv. Der er ikke nødvendigvis analyse, der er ingen absolut sandhed, men en indeksikal pegen, der især i *Fishtanks* home movie "post-vérité" vérité-stil er meget tydelig: dette er dem, dette er min familie, dette er mig eller en del af mig. Det er film, der pendler i et felt mellem *realitet* og *repræsentation* (7), mellem den tilsyneladende ufiltrerede indeksikale pegen og den æstetiske bevidsthed. Den intime dokumentar synes således indbegrebet af Bill Nichols' karakteristik af, hvordan virkeligheden iscenesættes i disse år:

> Traditionelt har ordet dokumentarfilm angivet fylde og fuldendelse, viden og kendsgerning, forklaringer på den sociale verden og dens motiverende mekanismer. For nylig er dokumentarfilm dog begyndt at angive ufuldendthed og usikkerhed, erindring og indtryk, billeder fra personlige verdener og deres subjektive konstruktion. Et skift af epistemologiske proportioner er sket. Det, der tæller som viden, er ikke mere hvad det engang var. Det sammenhængende, kontrollerende jeg, som kunne gøre verden og andre personer til genstand for granskning, er nu selv genstand for granskning. Spaltet (bestående af forskellige subjektiviteter), splittet (bevidst/ubevidst), belagt (aflejrede spor af fortidige jeg'er og forudgående erfaringer), det er svært at afgøre, hvad et sådant jeg véd, og hvad vi ved om det. Historie og erindring flettes sammen; mening og handling i fortid og nutid afhænger klart af hinanden. Dokumentar og fiktion, social aktør og social 'anden', viden og tvivl, koncept og erfaring deler grænser som uvægerligt udviskes. (Nichols 1995:1).

Jeg kunne også have kaldt disse intime dokumentarfilm for personlige dokumentarfilm. Jeg kunne - med Jim Lane (1993) - have kaldt dem selvbiografiske, al den stund instruktørerne alle beskæftiger sig med deres egen historie, hvadenten denne direkte eller indirekte er filmens centrum. (8) Eller jeg kunne med Michael Renov (1999) benævne filmenes projekt *domestic ethnography*, det hjemliges etnografi, for at fremhæve at de er selvbiografiske, men også mere end det, at de er biografiske men også mindre end det, at undersøgelsen af de andre - familiehistorien eller den manglende familiehistorie - samtidig fungerer som et redskab til selv-undersøgelse. Ved at sætte fokus på den nære anden kan instruktøren også fokusere på sig selv i en slags pas de deux mellem 'self' og 'other', som Renov formulerer det.

Med den sigende titel *The Real Returns* gør Jane M. Gaines i indledningen til sin og Michael Renovs antologi *Collecting Visible Evidence* fra 1999 opmærksom på, at den etnografiske film har været nødt til at gentænke forholdet mellem dokumen-

tarfilmskaberen som udforskeren og hans eller hendes objekt som det udforskede for at komme ud over den indbyggede etnocentristiske os-dem ubalance. For den etnografiske films nybølge har én måde at undgå denne faldgrube på været at søge sit undersøgelsesfelt i de nære omgivelser. Ja, så nære mener Renov, at det etnografiske studie ligesåvel kan begynde hjemme - derfor *domestic ethnography*. (9)

Jeg foretrækker den lidt mindre besværlige betegnelse den intime dokumentar for at gøre opmærksom på, at min interesse er den helt snævre, film om filmmageren og hans eller hendes familie, men også at selvbiografisk ikke nødvendigvis er dækkende. Der er i dag en udbredt tendens til at tale i første person, og mange dokumentarfilm fra de sidste 10-15 år inddrager instruktøren selv uden af den grund at have det intime familierum som scene. Det gælder f.eks. film som Marlon Riggs' *Tongues United* (1989), Michael Moores *Roger and Me* (1989) - denne kalder Jim Lane (1993) ganske vist for selvbiografisk - Ross Mc Elwees *Sherman's March* (1985), Dennis O'Rourkes *The Good Woman of Bangkok* (1991) og i forlængelse af dennes selvindskrivningsmetode den svenske multikunstner Pål Hollenders *Pelle Polis* (1999) og *Buy Bye Beauty* (2001), endelig - tildels - Molly Dineens *Geri* (1999) (10).

Jeg vil kigge nærmere på nogle af de nye intime dokumentarfilm lavet af yngre instruktører, men samtidig understrege, at denne dokumentargenre ikke er ny. Det er film, der, som jeg skal vende tilbage til, har rødder i strømninger indenfor den amerikanske 1950'er og1960'er-filmavantgardes appropriering af home-movien og i 1960'ernes undergrundsfilm og "independent" eller "free cinema", hvor intime momenter i instruktørens private liv også er i det visuelle center. Brian Winston ser dette overlap eller det, at flere avantgardefilminstruktører drejede deres arbejder i en mere traditionel dokumentarisk retning, som et udslag af, at det efter introduktionen af det første billige bærbare videoudstyr i slutningen af 1960'erne var blevet muligt at optage lyd synkront. Stan Brakhage er et eksempel herpå; Robert Frank er et andet eksempel på en instruktør, der har lavet intime dokumentarfilm siden slutningen af 1960'erne; det er således ingen tilfældighed, at det er Frank, der har skrevet bag på Richard Billinghams udgivelse af sine familiefotos *Ray's a Laugh*. Endelig har 1970'ernes politisering af det private liv, slagordene om at 'offentliggøre det private' og den stigende selvbevidsthed hos kvinder og sorte i den vestlige verden i samme periode affødt en række af, hvad John Stuart Katz (1978) har kaldt for autobiografiske dokumentarer. Så de nye intime film genoptager tidligere bestræbelser, mere end at de kan siges at være noget nyt på filmscenen. Brian Winston citerer Kit Carson, manuskriptforfatter på 'fake' dagbogs-dokumentaren *David Holtzman's Diary* fra 1968 for at sige, at "Truthmovies are just beginning" (Winston 1995: 203), og det skulle han i en vis forstand få ret i, når sandhedsspørgsmålet knyttes til de intime skildringer og det personlige udgangspunkt.

Gensidighed, processualitet og *Pappa och jag*. Michael Renov skriver i sin artikel i *Collecting Visible Evidence* (1999), at hvad han kalder for "shared camera", det at kameraet gives fra den filmende til den filmede person, er en hyppig gestus i den intime dokumentar. Renov ser dette som udtryk for en gensidighed, der ligger i den nære sammenhæng mellem de involverede, men også som et udtryk for, at den

intime dokumentar giver afkald på den kontrol og autoritet, som traditionelt har været dokumentarfilminstruktøren til del - det er et forhold som bekræftes af Dorte Høeg Brask, der om *Min elskede* siger: "Når nogen vil sige, at vi går for tæt på, tror jeg, det er fordi, de tror, at de implicerede ikke kender konsekvenserne. Men vi kan stå inde for konsekvenserne" (i Petersen 2002). Omend jeg ikke skal lægge den meget inspirerende dokumentarfilmteoretiker meninger i pennen, som han ikke har, og omend jeg ikke skal betvivle filminstruktørens ord, er gensidigheden i det intime projekt dog ofte mere kompliceret end som så. Mange intime dokumentarer tematiserer simpelthen gensidighed som et vedvarende forhandlingsspørgsmål. Den intime dokumentar garanterer altså ikke automatisk gensidighed (jf. Katz & Katz 1988). Forhandlingen kan på den anden side bruges som en retorisk gestus, således at denne konflikt også bliver en del af pointen i flere af filmene. Filmene bliver lavet færdig trods protesterne. De eksisterer selvsagt som værker, men de indskrevne indvendinger mod projektet fra et familiemedlem er samtidig med til at skabe fornemmelsen af nærvær og autenticitet.

Gensidigheden kan være etableret på grundlag af meget forskellige og modsætningsfyldte motiver og i flere tilfælde rejser den færdige film frivilligt eller ufrivilligt overfor tilskueren spørgsmålet, om de involveredes ligelige samtykke, ligesom flere af filmene direkte lader de portrætterede udtrykke deres manglende lyst til at deltage i projektet og deres kamp med instruktøren. Det gælder bl.a. Linda Västriks *Pappa och jag*, der starter med en indstilling af faderen, der sidder på en sofa med en blok i hænderne og spørger til knapperne på kameraet. Da Linda i den næste indstilling stiller sit indledende spørgsmål om, hvor faderen kommer fra, svarer denne ved at sige, at han allerførst vil stille hende et par spørgsmål. Noget tilsvarende kan ses i Alan Berliners *Nobody's Business* (1996), der starter med at faderen modvilligt spørger, hvor lang tid dette skal tage. Han udtrykker flere gange, at sønnen bliver for indiskret i sine spørgsmål til faderens liv, og i øvrigt mener han, at han selv er uden interesse: "I'm just an ordinary guy, I was in the army, I got married, raised a family, had my own business, that's all, nothing to make a picture about" (11). Denne diskussion vendes genrebevidst og humoristisk om i *Family*, der starter med at instruktøren iscenesætter sig selv som den modvillige part i det projekt, som han selv har sat igang, men som han ikke har lyst til at sætte i gang. Han skal på folkeregistret, men det vil han ikke - han vil hellere på stranden: "Det er dig, der har besluttet dig for, at du vil lave den her film, det er ikke mig. Og det er en ubehagelig ting at skulle lave for dig", siger kæresten og kamerakvinden Phie Ambo off screen - det er det første vi hører om filmens projekt; filmen skal handle om en fremtid, som instruktøren selv skal sætte igang. Scenen er meget morsom, fordi Sami kommer med den ene søgte undskyldning efter den anden. Men den performer også samtidig en elegant refleksiv gestus gennem den personlige problematik; det dokumentariske projekt handler her om at dokumentere et forhold i virkeligheden, der først bliver til gennem det selvsamme projekt. Filmen synes at implodere, folde sig ind i sig selv, inden den overhovedet har kunnet foldes ud.

Et lidt anderledes eksempel på det samme finder vi i Dorte Høeg Brasks *Min elskede*, der også flere gange understreger det processuelle. "Er du i gang med at lave

en film?", spørger kæresten på et tidspunkt, og lidt senere "du ved ikke, om det bliver til en film?". Ligesom Sami Saif vil lave en film om at finde sin far, men i stedet finder sin yemenitiske bror, vil Dorte Høeg Brask lave en film om kærlighed, men mister kontrollen over dette projekt. "Det blev filmen der blev bestemmende for historien", siger hun (i Petersen 2002); som hos Sami Saif og Jeppe Rønde kommer autenticiteten til at ligge i det forhold, at virkeligheden skriver drejebogen. Dette bliver da også understreget af voice-over'en, der taler i nutid, som var den talt ind simultant med optagelsen af billederne, som vidste den ikke mere eller bedre.

På mange måder fremstår den intime dokumentar derfor som en 'skrøbelig' form for tekst, der ved hjælp af forskellige retoriske greb iscenesætter virkeligheden som styrende materialet frem for instruktøren, samtidig med at denne hele tiden er visuelt og auditivt tilstede. Den intime dokumentar ophæver afstanden mellem proces og produkt, og derved stiller den også grundlæggende spørgsmålet om, hvordan man kan forstå dokumentarfilmen som storgenre i dag. Richard Billingham har ligefrem sagt om sit arbejde med *Fishtank*, at "I never set out to make a documentary" (Movin 2000). Førstepersonstalen som autenticitetens stemme kan følges af tydelige iscenesættelser og fiktionsgreb som i *Family* og i *Alt om min far* - i den sidste bruges rekonstruktioner for at skabe suspense og symbolske illustrationer af en drøm, som faderen fortæller om, og i Linda Västrik *Pappa och jag* kollapser forskellen mellem filmende og filmet fuldstændig i instruktørens aggressive insisteren på at få den modvillige fader til at indrømme familielighed og familieskab. I en vis forstand kunne man hævde, at *Pappa och jag* overhovedet udforsker - eller man kunne måske ligefrem sige overskrider - denne dokumentarforms *grænser*: Hvad sker der, når det at leve sit liv bliver så svært, så at det at filme det bliver næsten umuligt? Hvornår går også teksten i stykker, fordi den historie, som skal laves ikke kan skrives? *Pappa och jag* er flere gange på nippet til at gå i stykker. Er den intime dokumentar en slags selvets inskription, da fremstilles denne proces her som næsten umulig. *Pappa och jag* er ydermere den mest klaustrofobiske af de tekster, jeg har nævnt. Den synes bevidst at forsøge at drive klaustrofobien derud, hvor der ikke mere er billeder. Kun i et par korte glimt hører vi kameramanden (Lindas kæreste) på lydsiden; der er ingen voice-over, ingen familiefotos, kun en far, en mor og en datter på kollisionskurs med sit projekt. (12)

Umiddelbart kunne man sige om *Pappa och jag*, at den overskrider grænsen mellem det personlige og det private. Hvad skal vi som tilskuere med den unge kvindes raseri og desperation, hendes konfrontation med en ekstremt distanceret far, der mere og mere får karakter af kollision, en hæmningsløs inddragelse af hendes moder i et projekt, som moderen ikke er specielt interesseret i - og som denne benævner en *frenetisk* søgen kontakt med faderen - en barnlig insisteren på at bebrejde moderen at denne ikke tidligere har gjort noget, at hun har svigtet sin datter, at moderen og faderen skal se hinanden for Lindas skyld? En personlig hævnakt i forhold til en far, der ikke vil have noget med hende at gøre? Jo, måske nok. Men *Pappa och jag* er samtidig en fuldstændig konsekvent iscenesættelse af smerte, ensomhed og sårethed. Den formår at gestalte en formel hudløshed, der kryber ind under huden på tilskueren og i sjælden grad skaber en direkte relation til

denne. Det er en film, der lægger sin smerte blot i en form, der synes at ophæve afstanden mellem den, der taler, og det, der tales om, i et meget bogstaveligt kollaps af udsigelsesposition, hvor instruktøren tilsyneladende mister grebet om sin position bag kameraet, men heller ikke kan finde ud af at være foran det.

Pappa och jag er radikalt identitetssøgende. Formelt synes filmen at sige, at når der ikke er nogen pappa, er der heller ikke noget jag. Selve billedliggørelsen, Linda Västriks objektiveren sig selv i visuel form foran sit eget kamera, bliver den eksistentielle nødvendighed, det der skal eliminere den fornemmelse af uvirkelighed, som hun græder ud i en af scenerne med moderen. Bestræbelsen i *Pappa och jag* synes helt fundamentalt at være at gøre Linda Västrik til et billede, så hun kan se, at hun findes; repræsentationen bliver et bevis på, at hun er til i verden. Filmen skal i sidste ende dokumentere hendes eksistens for hende selv - dokumentere hendes egen væren til i verden ved at dokumentere familietilhørsforholdet. I den forstand kunne man sige, at *Pappa och jag* radikaliserer det identitetsprojekt, der ligger i *Family*; filmen fremstår som et projekt og en kamp om selve livet.

Når jeg siger, at det virker som om instruktøren hverken kan finde ud af at være foran eller bag kameraet, så kan dette ses som et meget bevidst æstetisk valg, som en bevidst iscenesættelse af et kollaps, som samtidig eliminerer afstanden mellem film og publikum. Det udfordrende ved denne på den ene side vældigt hysteriske film er, at den på den anden side samtidig er vældigt kontrolleret og vældigt gennemtænkt. Når jeg endvidere siger, at filmens eksistentielle drama ligger i at gøre repræsentationen til et bevis på virkeligheden - Linda må blive til billede for at blive til - så er pointen, at dette drama fremstår så indtrængende, fordi filmens iscenesættelse foretager den modsatrettede bevægelse. Den trænger det repræsentationelle aspekt så langt tilbage, som den kan. I modsætning til *Family* arbejder iscenesættelsen på at eliminere sig selv som iscenesættelse. Hvor kunststykket i *Family* er den åbenlyse dramatiske narrativisering af det dokumentariske materiale, er det i *Pappa och jag* at formidle en fornemmelse af hudløshed i en kunstnerisk form, der tilsyneladende går over gevind.

Filmen understreger gang på gang Lindas mangel på kontrol. Hun trækker igen og igen det korteste strå i forhold til faderen, hun græder afmægtigt, hun skælder ud, hun kræver (hvad faderen, med rette synes det, bebrejder hende). Hun er kort sagt i næsten samfulde 40 minutter helt ude af den. Og filmens formsprog understøtter dette. Linda er ofte ved at falde ud af billedet; hun er placeret for tæt på kameraet, nede i et hjørne eller ude i siden. I filmens prolog ser man hende således fra siden i et ultranærbillede, som en svag vidvinkellinse har forvrænget en smule, og hendes næse og noget af panden falder udenfor venstre billedkant. Samtidig fortæller hun, at moderen og faderen blev skilt, da hun var fire, at hun indtil hun var tolv år forsøgte at få kontakt med faderen, men at hun derefter opgav, fordi han aldrig svarede på hendes henvendelser; de disharmoniske billedkompositioner formidler således stærkt filmens eksistentielle desperation.

Men en lang række træk vidner samtidig om en kontrolleret kunstnerisk intention. For det første er filmen optaget over et helt år, fra maj 1997 til maj 1998. For det andet er flere af de skæve billeder, der skal

angive Lindas stemning, også stramt komponerede, f.eks. i filmens anden sekvens hvor den oprevne Linda fra sin fars lejlighed ringer til sin mor for at bede hende om at være med til at løse dette faderskabsproblem, der er "kjernpunkten i allting och allting handler om mig och dej och papa". Hun sidder i højre side af billedet med telefonrøret i venstre arm og græder over sin far, helt tæt på kameraet, hvis vinkel er svagt frøperspektivisk, og da hun på et tidspunkt flytter sin højre arm, ses i den fjerne baggrund af billedet faderen, der står i sit badeværelse og omhyggeligt reder sit hår.

Ligeledes er filmens første optagelser i al deres enkelhed en stramt styret introduktion til hele den eksistentielle problemstilling og dens klaustrofobiske fremstillingsform. Linda har placeret sin far i en sofa og vil interviewe ham om, hvem han er, men han vender rollerne om og spørger til hendes yndlingsinstruktører. Hun svarer Fassbinder, men da han derefter vil have flere navne, spørger hun ham lidt utålmodigt, om hun må stille ham sine spørgsmål, til hvilket han svarer: "Jo, men jag vil också veta hvem jag svarer". Det er din datter du svarer, ingen anden, replicerer instruktøren. I en umiddelbart efterfølgende scene placerer hun sig ved siden af sin far i sofaen og beder ham kigge ind i kameralinsen, således at han ved selvsyn kan konstatere familieligheden. Han indvender, at han ikke kan se noget, det er jo bare en linse; men Linda svarer, at det vil han kunne senere, hvor han vil kunne se ligheden på en skærm - hvis han ikke tror det. Linda Västrik insisterer på, at sandheden findes i billederne, at den kan dokumenteres i en visuel lighed og som et resultat af en videnskabelig test; filmen skal således være bevismateriale ligesom det dokument, den skal føre frem til. Men hun har gjort regning uden vært. I hvert fald forholder faderen hende bekræftelsen af den sandhed, som i filmens slutning er objektiveret i et officielt dokument. Filmens træk er heroverfor at etablere tilskueren i rollen som vidne. Ved at placere Linda og hendes far ved siden af hinanden med front mod os inviterer hun tilskueren til at sammenligne de to mennesker, der sidder på sofaen, og dermed bære vidne til rimeligheden i postulatet om den ydre familielighed - på trods af instruktørens emotionelle urimeligheder i øvrigt. Endelig knytter filmen alene den følelsesmæssige autenticitet til Lindas smerte, mens faderen vedvarende fremstilles som distanceret og følelseskold. Man ser ham fælde en tåre over en melankolsk sang. Men senere ser man Lindas mor se de samme optagelser på video og vredt konstatere, at han spiller.

Om ikke andet kommer filmens sandhed til at ligge i Västriks smerte. Til trods for at filmen slutter med at vise, at beviset på faderskabet ikke bringer lettelse eller forløsning til Linda, til trods for at faderen endnu en gang har afvist hende, er det således i sidste ende måske alligevel Linda Västrik, der har trukket i trådene - i det mindste i sin films tråde. Hun orkestrerer sine billeder suverænt, samtidig med at filmen narrativt giver det modsatte indtryk. Og dog alligevel. Hun iscenesætter sig selv i en form, der er så hudløs og selvudleverende, så at den næsten kan kaldes masochistisk, så spørgsmålet bliver, om filmens radikale iscenesættelse af sammenfaldet mellem subjekt og objekt, mellem instruktøren og hendes genstand, i sidste ende fremstår som et kunstnerisk dokument om smerte, om ensomhed og om svigt eller som en frenetisk udageren af et privat hævnprojekt, en affektiv udladning der ikke bliver et møde med en tilskuer, men

blot lukker sig om sig selv. Således er *Pappa och jag* et tidstypisk udtryk i den forstand, at det lægger op til et møde mellem film og tilskuer; det etablerer en kommunikationssituation mere end noget andet. (13)

Den intime dokumentar fremstår som en ofte ganske porøs tekst. Som tekstform er den typisk for sin tid, idet den fremhæver værket som proces, som ikke-værk eller som værk der forbliver ufærdigt, i færd med at blive til, placeret i et vedvarende nu, i tilblivelse og ofte i direkte interaktion med tilskueren. Tilblivelse skal naturligvis ikke forstås i samme forstand som for performative værker på kunstscenen, der ofte kun eksisterer i deres tilblivelsesøjeblik, for der er tale om færdige film med en afgrænset udstrækning i tid, der vises på tv, på festivaler og i biograferne, og som udgives i videoform. Men når Sami Saif starter sin film med at udtrykke sit ubehag ved at skulle i gang med den selvsamme film, når Linda Västrik har svært ved at fastholde sig selv indenfor billedrammen, når Even Benestad og flere af de andre instruktører reflekterer over det projekt de er igang med, når Kathrine Windfeld lader sin kæreste sige til sig i *Min søn, min mand, min far*, at "når ikke du får din vilje umiddelbart, så skal der laves en film om det", så er der tale om en betydningsmættet gestus. Filmene gør refleksivt opmærksom på denne partikulære, konkrete og subjektive betydningsproduktion, og de gør opmærksom på, hvordan de på en gang afbilder og producerer den personlige virkelighed. *Pappa och jag* er på mange måder et af de klareste eksempler på, hvordan kunsten taler direkte til os i dag og fylder os med en oplevelse af virkelighed - virkeligheden på spil og som tilblivelse tilbyder sig til os som affektive møder, som direkte udveksling i nu'et.

***Fishtank* - et familiebillede.** På bagsiden af Richard Billinghams fotobog *Ray's a Laugh* fra 1996 skriver Robert Frank:

> Flash into the face of Mom and Dad.
> A British family-album so cool that I can see and hear what goes on between the frames. No room for judgment or morality...
> Reality and no pretence.
> Richard Billingham is the son and he knows - his family.

En af de mest eksponerede kunstnere i de sidste ca. fem år har været englænderen Richard Billingham. I 1996 udgav han *Ray's a Laugh,* hans fotografier af familien, som oprindelig var tænkt som forlæg for malerier. I 1997 blev familiefotografierne udstillet på *Sensation*, en samleudstilling af Saatchi Galleris værker af ung engelsk kunst på Royal Academy i London, og Billingham blev 'the talk of the town' på grund af fotografierne af sin fattige og forsumpede familie. Han har i de seneste år lavet flere videoer med familien som motiv; framegrabs i serier fra videoerne, teksturmættede nær- og ultranærbilleder af Ray først og fremmest, er desuden blevet brugt i en reklamekampagne for den franske designer Agnès B. Billingham har efter familiebillederne bl.a. lavet fotos af menneskетomme landskaber og tømte byscenerier.

Ray's a Laugh består af en række krasse billeder af Billinghams familie uden anden tekst end bogens bagsidetekst. De slidte og uskønne kroppe, moderens fedme og dårlige tænder som åbenbares, når hun skælder Ray ud, og faderens skægstubbe og tandløse mund afsløres i de tætte billeder og det nådesløse blitzlys, hvis genskin på væggen ses i flere af billederne, det slidte og snavsede hjem, sovsepletterne på tøjet, blodpletterne i ansigtet, de ufattelige mængder nips og de stormønstrede tapeter, de billige møbler, overalt husdyr, hvis

Fishtank

røde øjne også afspejler fotografens tilstedeværelse. Men også en form for melankolsk poesi som tilføres den krasse realisme af et enkelt grovkornet, støvet fotografi taget ud ad et vindue, et foto af Ray fordybet i sig selv eller et ekstremt uskarpt og grovkornet billede af Ray, der sidder på sin seng. Billingham har sagt om sine fotos, at "Jeg ønsker at lave vedkommende billeder, ikke patroniserende, som man ofte ser i de her socialrealistiske film, hvor der ikke findes nogen indlevelse" (Madsen 2000). Men præcis denne intention er også baggrunden for at billederne fremtræder så stærkt og blev oplevet som så kontroversielle. De er frataget socialrealismens analyserende filter; de er uden en overskuende optik, der lægger en tidslig og rumlig distance ind i billederne, men peger indeksalt på øjeblikkets nærvær og nærhed. Det samme gør *Fishtank*.

Fishtank (1998) er sat i gang af kunstorganisationen Artangel i et samarbejde med BBC. Den portrætterer i oftest nære og ultranære indstillinger og langsomme panoreringer faderen, moderen og broderen, og motiverne genkendes fra *Ray's a Laugh*. Formen er impressionistisk, stilen

er påfaldende og fremhævet, en homemovie agtig cinéma vérité stil - rystede, håndholdte, ganske ofte uskarpe billeder, skæve vinkler, hyppig manipulation af skarphedsindstillingen, hyppige ind- og udzoomninger for at finde det rette billedudsnit, en autofokus der kører frem og tilbage (14). I indledningsteksten med afsenderen "Richard Billingham 1998", hedder det "This film is about my father Raymond, my mother Elizabeth and younger brother Jason. They live in a flat in the West Midlands". Men *Fishtank* er samtidig også en film om Billingham selv, som er ekstremt nærværende, selv om man aldrig ser ham i billedrammen, men kun af og til hører ham på lydsiden. Han griner, han siger noget til sin bror, han skarphedsindstiller, han zoomer, han vender kameraet, så loft bliver gulv. Han er et nærværende fravær, der også gennem de mange ultranære og uskarpe billeder indskriver sig i filmen som et medlem af familien. Billingham er ikke på distance. Han er ikke interesseret i at opretholde en dokumentarisk afstand, men bliver på sæt og vis hele tiden fortabt i sit materiale, fortabt i den kropslighed som hans billeder er besat af, som kameraet ikke kan komme tæt nok på, og som synes at være hans indgang til forældrene. Det virker, som om kameraet nogen gange næsten ånder i takt med familiemedlemmerne, f.eks. i et ultranærbillede af broderens næse og ene øje, hvor autofokus'en kører frem og tilbage, som skiftede kameraet mellem skarphed og uskarphed i takt med et hjertes banken eller åndedrættet.

Ikke desto mindre er filmen, som fotografierne i *Ray's a Laugh*, også gennemsyret af en formel bestræbelse. Nærbillederne af et glas eller en flaske, som lyset falder i, bliver til smukke, næsten abstrakte former af lys, hovedet af moderens kæledyr, slangen, står frem som en brunlig uskarp silhouet på en hvidlig baggrund, eller et ultranærbillede af broderens hage på en mørk baggrund bliver til rene former, anelsesfuldt poetiske figurationer, en nær panorering henover nips og ting bliver til et orgie af klare farver. Når kameraet zoomer ud fra en blålig skinnen og tilsidst viser moderens profil farvet blå af lyset fra tv'et, er der tale om et stilistisk, grafisk match, ja de mange ultranærbilleder af hudens dybe og urene porer og hændernes forfald i et poetisk sollys, af farver og former på tv-billederne, som moderen kigger på, skaber en æstetisk abstraktion, fordi referentialiteten forsvinder i videobilledets grovkornede tekstur til fordel for en abstraktion, der ikke desto mindre er nærværende og taktil. Som tilskuere kommer vi så nær kroppes og tings overflader og materialitet, så at vi næsten synes at kunne røre ved dem, samtidig med at de mange formelle abstraktioner også holder dem på distance. Således kan man se avantgardefilmens aftryk af homemovien i *Fishtank*, først og fremmest i en række af Stan Brakhages lyriske film helt tilbage fra slutningen af 1950'erne og frem gennem 1970'erne (Sitney 1979).

I sin bog om den amerikanske avantgarde fra slutningen af 1940'erne siger Sitney om den lyriske film, at den

> postulerer, at filmskaberen bag kameraet er filmens første-person hovedperson. Filmens billeder er det, han ser, filmet på en sådan måde, at vi aldrig glemmer hans tilstedeværelse, og vi ved hvordan han reagerer på det, han ser. I den lyriske form er der ikke længere en helt, i stedet er lærredet fyldt med bevægelse, og den bevægelse, skabt både af kameraet og klipningen, genlyder af forestillingen om en mand der ser. Som tilskuere ser vi denne mands intense oplevelse af synsprocessen. (Sitney 1979: 142).

Også i *Fishtank* er der tale om en mand, der ser, og der er tale om et personligt blik - sønnen der kigger på sin familie der

samtidig er kunstneren, der forsøger at formgive et materiale. Der er også tale om en optagethed af det cinematografiskes grundelementer, lys og bevægelse og skabelsen af både et sanseligt konkret rum og et æstetisk udtryk. Men *Fishtank* synes ikke på samme vis som hos avantgardefolkene at ville udforske det filmiske blik som filmsproglig størrelse og den eksplicitterede personlige vision som oppositionelt eller kunstpolitisk element. Billinghams film forsøger bagom de socialrealistiske motiver at formidle direkte nærvær i optagesituationen og stemninger knyttet til forældrene, lejligheden, tingene, det hverdagslige og ordinære. Således lægger filmen sig også op ad den nutidige *snapshotæstetik* og det fototeoretikeren Mette Sandbye i sin beskrivelse af den fotografiske snapshotæstetik kalder for *det tautologiske*, "en gentagende beskrivelse af det virkelige fremfor en fortolkende repræsentation af det" (Sandbye 2000: 14). Der er billederne af Raymond, Elizabeth og Jason, der er tilstedeværelsen af Richard Billingham selv, der er i øvrigt ingen overordnet, redigerende mening eller moral, og hvad det skal dreje sig om er op til seerne.

Fishtank er på en gang familieportræt og selvportræt; Billingham selv er på en gang i billedet og udenfor billedet. Filmens billeder er optaget over 2-3 år, og vi ser i næsten klaustrofobiske nærbilleder scener fra familiens hverdagslige liv, den fede mor der ordner sit ansigt, spiser muslinger og spiller Playstation, den alkoholiserede fader der fodrer sine fisk, skændes med moderen, forsøger at rejse sig fra en stol, og broderen Jason, der fanger fluer eller ligger på sin seng, forældrene med armene om hinanden på sengen.

Filmen går på mange måder nådesløst tæt på forældrene. Dens blik er på en gang nøgternt og kærligt; den er en fysisk fangen kropsligt forfald i kameraet - porerne i huden, de sorte tænder eller munden uden tænder. Men igennem de nærgående billeder knytter Billingham også forbindelse mellem sig selv og sin familie. Igennem ultranærbillederne næsten kærtegner han sin far (kameraet bevæger sig tæt op over faderens hårtjavser, som var det en hånd der strøg faderen over håret), og igennem nærbillederne gør han opmærksom på tilhørsforholdet til sin familie. Kroppen kommer før det sociale. Kropsligheden bliver næsten til Richard Billinghams Proust'ske madeleinekage, hans port til fornemmelsen af dengang han var fysisk tæt på forældrene, samtidig med at denne fornemmelse kun kan etableres gennem den tautologiske gestus. *Fishtank* er netop i høj grad en film om tid.

Billingham siger om fotografierne i *Ray's a Laugh*, at de egentlig er billeder, han har haft i sit hoved, "billeder som har lagret sig i min erindring" (Madsen 2000). Det snapshotagtige nu i fotografierne, som *Fishtank*s form i høj grad fremhæver, er altså alligevel også det før, som snapshotæstetikken tilbageholder. I slutningen af filmen panorerer kameraet hen over en række familiefotos i et fotoalbum, snapshots af moderen som yngre og smukkere - flere af dem taget i offentlige fotomaskiner - snapshots af forældrene som yngre, billeder af den unge mor med sin (ældste?) søn. Samtidig ser man et par gange hen over fotoene det blinkende genskær fra den røde lampe på videokameraet, den lampe der lyser, når båndet er ved at løbe ud. Tilsammen giver den røde lampes lysen og de gamle sort-hvide og farvebilleder en fornemmelse af *memento mori* og peger på *vanitas* stilleben'et (15), der ofte ses som en melankolsk form, der peger på tidens uundgåelige gang, tidens irreversi-

bilitet og de konsekvenser for materien - nedbrydningen af kroppene, det organiske - som finder sted som følge af tidens gang. Man kan se Billinghams formfuldendte film som et sådant *stilleben*, en film der, samtidig med at dens cinéma vérité teknik peger på nu'et - fluen-på-væggen dokumentarismen som filmen selv refererer til i sin første sekvens, hvor Jason dræber fluer, ligesom vi gentagne gange ser billeder af fluer på væggen! - så også handler om tid, der er gået, ja, moderens sorte, ormstukne tænder peger direkte på stilleben'ets nedbrydningssymbolik. *Fishtank* understreger - som andre af de intime film - at nu også altid indeholder før. Nu'et er tilstedeværelse, men det er også altid tilstedeværelsen af noget fraværende, det nu der var.

Billederne af familiefotografierne understreger dobbeltheden, familiefotografier der også i dobbelt forstand peger på "nærværet af noget fraværende" (Sandbye 2001: 136), den ungdom der var engang, og som nu finder et svagt aftryk i det kropslige forfald. I *Fishtank* bliver disse billigt producerede familiefotografier aftryk af det som André Bazin kalder for fotografiets evne til at balsamere tiden. I sin berømte artikel om det fotografiske billedes ontologi fra 1945 skriver Bazin om familiefotografiers charme. Han siger at

> disse grå eller sepia-farvede skygger, genfærdsagtige og næsten ulæselige, er ikke længere traditionelle familieportrætter, men snarere den forstyrrende tilstedeværelse af livshistorier, der er standset i et bestemt øjeblik i deres forløb, befriet fra deres skæbne; ikke af kunstens prestige men af en upåvirket mekanisk proces: for fotografiet skaber ikke evighed, som kunsten gør, det balsamerer tiden, redder den simpelthen fra dens særlige forgængelighed. (Bazin 1945/1967: 14).

Fotografiet fastholder livet i det døde, samtidig med at det gør opmærksom på forgængeligheden; i *Fishtank*s stilleben fra midten af 1990'erne er der stadig liv, siger filmen kærligt men unostalgisk, fordi der også engang var liv.

Videodagbogen. Dagbogen er som litterær genre den helt private kommunikation fra den skrivende til sig selv, de intime betroelser der ikke er beregnet på offentliggørelse. Når dagbogsformen bruges i den intime dokumentar, som den bruges i Jeppe Røndes voice-over i *Søn,* understreges både det intime, førstepersons tiltaleformen, og det øjeblikkelige, og der etableres en nærhed til tilskueren i visningssituationen - også selv om dagbogsformen er 'fake' i den forstand, at den er etableret med henblik på at indgå i filmprojektet. Når vi hører Jeppe Røndes båndindtalte refleksioner over mødet med sin familie, efter at dagens arbejde er forbi, og han omhyggeligt har gjort rede for datoen, får vi fornemmelsen at, at han sidder midt i processen og inviterer os tæt på sig og på det projekt, han er i færd med at gøre til en film. Når hans voice-over f.eks. tilstår at "det var godt at møde Rie i dag" - faderens lillesøster - eller "jeg sidder her og ved ikke rigtigt, hvorfor jeg er lettet", og vi også hører lyden fra båndoptageren der bliver slukket, så bliver vi tilskuere til en virkelighed, der er i færd med at ske og en film, som er ved at blive til, og som hverken instruktøren eller vi kender slutningen på. Ligeledes bliver instruktøren ekstremt nærværende, selv om han ikke er tilstede i billedet; den deiktiske markering af talens sted, 'her' etablerer et rum omkring den intime henvendelse, som også understreger talens tidslige 'nu'.

Videodagbogen er som nutidig intim dokumentar initieret af public service tv. Den er affødt af ændringer i public service tv's måde at tænke kommunikationen

med seerne på og af udviklingen i kamerateknologi. I et skrift fra 1994 i serien "Noget om..." fra DR's udviklingsafdeling bruges udtrykket "det nære medie" om de forskellige professionelle og ikke-professionelle film- og videoteknologier, der siden starten af 1960'erne har muliggjort, at almindelige mennesker har kunnet håndtere film- og videoudstyr. Vigtigt specifikt for udviklingen af videodagbogen som tv-genre er, at der efterhånden blev udviklet billigt ikke-professionelt letvægtsvideoudstyr, der havde så høj en kvalitet, så at det kunne broadcastes.

Videodagbogsprojekter blev først sat i gang i England, hvor BBC omkring 1990 startede på arbejdet med serien *Video Diaries*. Den var i udgangspunktet tænkt som en moderne form for "access tv", hvor 'almindelige mennesker' blev givet mulighed for at producere tv med sig selv som indehavere af 'final cut' rettigheder. Den professionelle var med til at udvælge de projekter, der skulle sættes igang, men blandede sig udenom produktionsprocessen, der kunne vare alt fra en måned til et år, og hvis råmateriale kunne bestå af op til 150 timers optagelser. I 1993 søsatte BBC ligeledes serien *Video Nation*, hvis fremmeste resultat er hundredevis af ganske korte *Video Nation Shorts*, hvor 'almindelige mennesker' taler til eller betror sig til videokameraet om små og store, intime og mindre intime ting; det eneste krav til videoskaberne var, at de skulle kunne ses og høres i billederne (jf. i øvrigt Dovey 2000 og Holm Jensen 1994 - en dansk pendant til *Video Nation* ville være DR-projektet *Danskere*). Endelig producerede BBC i 1992 de såkaldte *Teenage Diaries*. Også på dansk tv er der produceret videodagbøger. DR's B&U-afdelings ungdomsdokumentarredaktion Sonar producerede 1997-99 syv videodagbøger efter BBC-forbillede med ønsket om ved hjælp af den ærlighed i udtrykket og den naivitet i billederne, som ligger i denne form, at kunne viderebringe et koncentreret emotionelt fokus. Man valgte således projekter ud, der havde dagbogsholderen selv i centrum, og man valgte de projekter fra, hvor dagbogsholderen på forhånd gav udtryk for et forkromet overblik - hellere dem der har tabt overblikket end dem der har det, var redaktionens idégrundlag. (16)

Inden for filmen har videodagbogen som tidligere nævnt rødder i den private bank af levende erindringsbilleder, home movien, som avantgardekunstnere tog til sig i 1960'erne og 1970'erne (jf. f.eks. Rouff 1992). Udenfor tv er den i de sidste ti år eller mere benyttet i en anden og mere dekonstruerende form af video- og performancekunstneren Lynn Hershman, der har optaget sine intime betroelser til et videokamera i det stadigt løbende projekt *Electronic Diaries*, som hun startede i 1986. Flere af dokumentarfilmskaberen Sadie Bennings videoer fra 1990'erne har dagbogsformen - de er optaget med et såkaldt Pixelvision legetøjsvideokamera fremstillet af Fisher-Price, der giver nogle meget grovkornede, sort-hvide billeder, en primitiv, næsten naiv tekstur, der understøttes af de primitive, meget hjemmelavede opsætninger af credits. (17) Endelig er videodagbogsformen i meget bogstavelig forstand praktiseret intenst og uhyggeligt i Sami Saifs 'found footage' dokumentar, udgivelsen af Ricardo Lopez' videooptagelser *The Video Diary of Ricardo Lopez* (vist på DR2 i 2000), hvor den overvægtige, halvtpåklædte, selvhadende og ensomme Ricardo Lopez optager sine sidste betroelser til kameraet for sluttelig også at betro dette billederne af sit selvmord (billeder der dog er udeladt i Sami Saifs

dokumentation).

Forskellen mellem de tre videodagbogsskabere, som jeg her har trukket frem, er, at Hershman hele tiden bevæger sig i et spændingsfelt mellem autenticitet og performativitet, "I always tell the truth", siger hun i en af dagbøgerne - og efter en lille pause "for the person that I was". Hendes bestræbelse synes at være på en gang at tage videodagbogsformen på ordet og at dekonstruere den. Hendes betroelser lyder uafbrudt, og oftest taler hun til kameraet. Men hun manipulerer hele tiden med billedsiden, ligesom historisk arkivmateriale, klip fra fiktionsfilm, billeder af og udtalelser fra andre personer kan indgå i videoen. Sadie Bennings dagbogsvideoer indeholder også mange forskellige typer tekst. Billedsiden er avanceret; den æstetiske naivitet og primitivisme bærer mindelser både om eksperimentalfilmen og dadaismens avantgardistiske naivitet. Men Bennings tale er mere umiddelbar og spontan end Hershmans, og vi kommer tæt på kropslige sansninger. Endelig er bestræbelsen med *The Video Diary of Ricardo Lopez* at fremlægge et autentisk materiale i så rå og direkte form som muligt.

Især Bennings første betroelser til videokameraet, f.eks. *If Every Girl Had a Diary* fra 1990, er holdt i ultranærbilleder af den unge instruktørs ansigt eller dele af det. Herudover skriver hun sætninger på papir, som kameraet kører tæt langs, og hun placerer avisudklip foran kameraet. Ofte er det kun en lille del af hendes ansigt, der er indenfor billedrammen; i slutningen af *If Every Girl had a Diary* kun hendes pupil. Kameraet er så nært, da hun i starten af *A Place Called Lovely* (1991) reder sit hår, så at bevægelserne visuelt går i opløsning og efterlader en slags sanselig abstraktion. Hun stopper hele tiden videobåndet, og billederne flimrer flere gange stærkt, så helhedsinstrykket bliver collageagtigt abrupt og abstrakt. Videoerne formidler samtidig hverdagssansninger og en stærk følelsesfuldhed og fremstår som autentiske udtryk for en stemningsskiftende teenager på jagt efter en identitet. Videoerne handler om eksistens og identitet, især om kønsidentitet - *Jollies* fra 1990 slutter med at Benning barberer sig (!) og drengeklippet og i drengetøj tilstår, at "I'm not Sadie, but I'm not a man". Videoerne kredser om en lesbisk identitet og om ikke at kunne passe ind i rammerne, om ensomhed og om angst - ikke mindst hverdagsangsten i en kultur, som Sadie opfatter som ekstremt voldelig, et tema som indgår i *A Place Called Lovely*, men som også ligger i videoernes næsten tøvende glimt væk fra pigeværelset, en panorering hen ad villavejen fra hendes vindue, en indstilling af hendes hus udefra, en indstilling af vasketøj på en snor i baghaven. Sadie Bennings dagbogsvideoer har den intime dokumentars skrøbelige form. De stiller en ung dagbogsfører frem, der kommunikerer direkte og tilsyneladende uden emotionelt filter med tilskueren om sine umiddelbare tanker og erfaringer. Men som hos Hershman inddrager de også den bredere historie. Benning sådan som hun umiddelbart oplever sig selv i den amerikanske kultur, Hershman forsøgende at finde kulturelle mønstre - sammenhænge mellem den lille og den store historie.

Bennings videoer kan siges at være typiske 1990'er-udtryk, der forsøger at kommunikere direkte og etablere en følelsesmæssig relation med tilskueren igennem de mange former for tekstmateriale og de mange tilsyneladende uformidlede sansninger og direkte tanker, videoerne er sat sammen af. Lynn Hershmans videodag-

bogsprojekt, der startede i 1986, har heroverfor ikke rødder i 1990'erne, men i 1970'erne og 1980'erne. Hendes kunstneriske projekt fremstår mere kontrolleret og refleksivt. Hendes betroelser er båret af en mere tilbageholdt måde at tale på, og hun fremfører sine mange og ofte grufulde betroelser med ansigtet lagt i de samme alvorlige folder. Hun spiller sig selv ud i et ærinde omkring identiteten som performance, konstruktion og bestandigt skiftende positioneringer igennem den næsten maniske betroen kameraet og publikum traumatiske og vanskelige begivenheder i sit liv - incest og andre voldelige overgreb i barndommen, skilsmisse og efterfølgende oplevelse af kroppens forandringer, fedme, cancer - hvis karakter af sandhed hun samtidig spiller ud, og hvis affektive substans hun holder i ave gennem de teknologiske manipulationer. Heroverfor kaster Sadie Benning gennem sin for så vidt lige så bevidst gennemført primitive æstetik - der rækker langt ud over Pixelvision kameraet - sig selv og sine kønsmæssige og identitetsmæssige kvababbelser direkte i hovedet på os. I den forstand kan man også se de to kvinders arbejder som generationsspecifikt; Benning er født i 1973, Hershman i 1941.

I 1998-videodagbogsværket *Cyberchild* reflekterer Hershman over sine mange års intime betroelser til kameraet, og hun betror os, at hun skal være bedstemor. Vi erfarer, at fosteret har en hjertefejl, at fødslen af barnet forløb godt og at den efterfølgende operation af den nyfødte også gik godt. Snart taler hun direkte til kameraet, snart taler hun gennem et kamera til kameraet; som i de elektroniske dagbøger skifter tid og rum, mens talens kontinuitet bevares. Når hun ser sine tidligere optagelser, ser hun sig selv som mange karakterer, der alle kæmper om plads på monitoren, siger hun. For Hershman bliver videodagbogsprojektet til en overlevelsesmekanisme. Hun tilstår, at hun er blevet afhængig af kameraet, som om hun ikke tror noget er sandt, med mindre det er medieret, som om hun ikke kan tro på, at hun selv eksisterer, med mindre det er dokumenteret på en skærm. Lynn Hershmans videodagbogsprojekt er i sluthalvfemserne endt med, at krop og teknologi i metaforisk forstand er smeltet sammen i kunstnerens univers - hvor hun i sit første værk kaldte sig selv for en kamæleon er hun nu blevet en cyborg. Ledningerne på det avancerede av-udstyr, hun arbejder med, bliver til kroppens ledninger. Kunstneren kan ikke leve uden lyden af computeren i baggrunden, men det der er kommet ud af de mange bånd, de mange inskriptioner af selv på videobånd er, som hun siger, "mig". De intime betroelser går hos Hershman hånd i hånd med refleksioner. Hun gør altid opmærksom på den medierende teknologis mellemkomst, og hun placerer tilskueren i et usikkerhedsfelt, hvor sandheden og autenticiteten er sat på spil, og hvor videoprojektets karakter af terapi også sættes i spil. Hun har rødder i 1970'ernes kvindekunst og dennes refleksioner over offentliggørelsen af det private, som hun formidler gennem postmodernismens refleksive strategier. Og - sandhed eller ej - kommunikerer i videoerne intenst de traumatiske oplevelser.

Lynn Hershman siger til Lars Movin, at efter hendes mening "er sandheden helt afhængig af synsvinkel, og virkeligheden er også relativ. Derfor er vi afhængige af dokumentation for at befæste vores fornemmelse af autenticitet som en slags bevis for, at noget virkelig er sket. Faktisk synes dokumentation at have fået mere vægt end direkte observation" (Movin

2001: 191-192). Citatet understreger den dobbelte bestræbelse i *Cyberchild* og i Hershmans andre videodagbøger. På den ene side konstruerer (efter)arbejdet med videoteknologien mediereflekSivitet og relativitet, på den anden side iscenesætter kommunikationssituationen autenticitet igennem kunstnerens intense og intensive tale til kameraet.

Videodagbogsformen bliver indbegrebet af denne dokumenterende tendens - kameraet bærer vidnesbyrd om en persons eksistens i verden ved at optage dennes intime betroelser til kameraet. Det observerer ikke; dette overlader det til tilskueren. Personen foran kameraet fremlægger ikke forhold i verden; han eller hun lægger sig selv frem, bliver til foran kameraet i en stum dialog med en uvis modtager. I sine elektroniske dagbøger fra midt 80'erne og fremefter prøver Hershman at finde frem til en slags performativ sandhed, hvor hun tydeligvis på en gang sætter sig selv på spil og kontrollerer spillet, i en dobbelt bevægelse forlener den nære henvendelse med en vis distance. Helt i modsætning til videodagbogsgenrens mest ufiltrerede og påtrængende værk fra slut 90'erne, nemlig *The Video Diary of Ricardo Lopez* (1998). Hvor Hershmans videodagbøger er form, er Lopez' i omfattende forstand formløshed.

Filmen er baseret på de 18 timers videooptagelser, den unge skadedyrsbekæmper (exterminator) Ricardo Lopez fra Florida optog af sig selv over en periode på ca. 8 måneder i 1996, mens han planlagde at sende en brevbombe til sit store idol Björk, og inden han tog livet af sig, 21 år gammel. Sami Saif har redigeret båndene sammen til 70 minutter og forsynet filmen med en række korte, nøgterne mellemtekster på sort baggrund samt en epilog. I de første mellemtekster får vi at vide, at selvmordet er blevet vist på tv-stationer verden over, men at det ikke bliver vist i Sami Saifs film. Og til slut, efter en montage af nyhedsindslag om dødsfaldet, siger den sidste mellemtekst i en tidslig præsens "3 days after the suicide, officers from the Hollywood Police enter the apartment. They find Ricardo's body. After viewing his video diary, they track down the bomb at a post office in London".

Ricardo fortæller, at han har anskaffet kameraet for at dokumentere arbejdet med bomben - jeg er nødt til at dræbe hende, siger han om Björk, og derefter er jeg nødt til at dræbe mig selv. Eller også er det omvendt sådan, at ugerningen mod Björk bliver den billet han har brug for til selvmordet. Filmen former sig således narrativt som en langsom nedtælling til den ultimative 'closure', døden. Ricardo Lopez siger sit job som skadedyrsbekæmper op, hans telefon bliver lukket, adgangen til kabel-tv bliver lukket, han køber en revolver, og tilsidst konstaterer han, at der ikke er meget bånd igen, at "this should be the suicide tape". Så bliver billedet sort. Videokameraet er det meste af tiden stationært. Der er ingen bag det, for dets operatør sidder foran det - det bruges altså helt forskelligt fra home-moviens hoppende håndholdte kamera, der i 1990'erne har været opfattet som indbegrebet af formidling af autentisk og direkte erfaring. Så meget desto større opmærksomhed rettes der mod kroppen, ansigtet og talen. Som tilskuere suges vi som tavse vidner ind i rummet, ind mod den talende, ind i hans monologer.

Hvem det "you" er, Ricardo Lopez henvender sig til, er vel uklart, om det er kameraet, hans familie eller blot hvem der nu måtte finde båndet. Han spiller op til kameraet, han leger med det, og det er

som en fortrolig, han kan betro alt. "You are basically my mirror" siger han i starten, og selv om han på et tidspunkt går i en form for terapi - det er en interessant oplevelse her på falderebet at prøve at finde ud af, hvad der er i vejen med mig, siger han cool - bliver kameraet det, der alene kaster hans selvbillede ukommenteret tilbage i hovedet på ham. "I'm a piece of shit", "Frankly, my life ain't worth shit", "we live in a world of monsters [..] I'm gonna die with the monsters, so I'll die as a monster", "Most people in this world are cockroaches. Me being one of them", det er nogle af de selvhadende tilståelser, Ricardo Lopez kommer med, mens han kigger ind i kameraet, lader det køre rundt i sin rodede lejlighed, sin "pigsty" eller presser dele af sin fede og oftest næsten utildækkede krop helt op i kameraet. Ricardo Lopez synes at være endda meget god til at tegne - han viser en af sine tegninger til kameraet - men det er der tilsyneladende ikke nogen, der har fortalt ham. Til gengæld får han at vide, at han ikke er god til sit job - og så er han, trods de læssevis af pornofilm han har set, "a virgin" med en "two inch dick", som han selvforagtende tilstår. Og - som han siger - som straf for at have misset et tv-program med Björk lader han kameraet køre ned ad sin fede, formløse krop og helt ind på penis'en, som han trykker op mod objektivet. Han lægger sit køn og sin krop blot for eftertiden, desperat og selvhadende smækker han sit kød i hovedet på kameraet, som ville han voldtage det med sin alt for lille 'dick'.

Ricardo Lopez kan selviscenesættelsens kunst. Samtidig med at han taler om det sidste måltid, hører vi Roxette synge "it's over now" i baggrunden. Således formidler videodagbogen hist og her et følelsesmæssigt overskud. Men først og fremmest er det desperationen, der trænger igennem skærmen, en stillen sig selv til skue uden filter, en autenticitet der er knyttet til døden, til dagbogsformatet og til det ikke-kontrollerede i Lopez' iscenesættelse af sine sidste dage foran kameraet.

Intimitet og autenticitet er snævert forbundet ifølge medieforskeren Paddy Scannell (1996), og oprigtighed i udtrykket autenticiterer intimiteten. Manglen på selvkontrol garanterer ægtheden og oprigtigheden i performancen, og manglen på kontrol garanteres på sæt og vis af den ukontrollerede krop, maven der flyder ud over de små underbukser og kroppen der flyder ud over billedfladen. Ricardo Lopez skjuler ikke noget, for han kan ikke holde noget inde - hverken fedtet eller ordene - han kan således ikke lade være med at give omverdenen besked om, at han har sendt pakken med bomben til Björk. Alt i alt skaber videoen et stærkt udtryk for autenticitet - en autenticitet der ultimativt garanteres af døden; som blev ethvert filter mellem os og dagbogsholderen revet væk, som blev vi en gang for alle inviteret ind bag alle forhæng til den virkelige virkelighed, der hvor vi berøres direkte af det traumatisk reelle, som Hal Foster (1996) ville sige det.

Familie - erindring - traume - *Reconstruction.* Endnu en bemærkelsesværdig film fra de seneste år - som jeg har nævnt flere gange - er canadieren Laurence Greens film med den sigende og flertydige titel *Reconstruction*. Filmen handler om barndomsminder, men også om selve erindringsprocessen og om processen at genkalde sig fortiden - en traumatisk fortid. Instruktøren er voice over fortælleren. Hans melankolske, tilnærmelsesvis affektløse stemme høres hele tiden på lydsiden, og kun i få tilfælde kropslig-

gøres han også inde i filmen - på barndomsfotos og et ultrakort smalfilmsklip i slowmotion af den voksne mand. Filmens billedside består af familiefotos og smalfilmsoptagelser af familien samt naturbilleder - af sten, af et kadaver på en strand, af is der langsomt smelter. Instruktøren erindrer sig dele af sin barndom i 1960'erne. Det han især kan huske er somrene i en lille hytte ved en sø - "I remember" lyder det næsten manende, igen og igen. Disse somre er indbegrebet af leg og tryghed, men det er også somre der får en ende - i 1980'erne kom der industri i området, forureningen i søen tog til, og forældrene solgte hytten til industrivirksomheden, ligesom alle de andre ejere i området. "My family was never really the same after we sold that place", konkluderer Green melankolsk, mens hans kamera panorerer langsomt hen over sten og rustne olietønder. Det eneste der blev tilbage var de stenmure, som alle husejerne byggede for at forhindre vinterstormenes oprørte vande i at nå husene. Det skal dog lidt senere i filmen vise sig, at det er noget ganske andet der bevirkede, at familien ikke forbliver den samme.

Et par måneder efter at Neil Armstrong og hans besætning på Apollo 11 landede på månen i juli 1969, fik Laurence en lillesøster: "In the fall of 1969 my little sister was born", fortæller han, og videre, efter en lille pause: "She's adopted". Mens kameraet langsomt og svagt rykkende panorerer hen over kadaveret på stranden og stopper ved dets forvrænget åbne gab, fortæller Green om moderens graviditet, der endte med, at noget gik galt under fødslen: "I remember dad sitting us down to tell us that our little sister had died", og sammen med et sommernærbillede fra en strand af moderens smilende ansigt, der vender sig yndefuldt mod kameraet, fortsætter Greens voice over, "so my parents decided to adopt". Den lille pige er mulat, og henover en række familiefotos og smalfilmsoptagelser fortæller Laurence herefter, hvordan han og søsteren var uadskillelige de første år, at hun var anderledes og ikke havde det helt let i skolen (mens vi ser klassebilleder hvor hun er det eneste sorte barn) og at hun tilsidst, som teenager, begynder at spørge sin adoptivmor ud om sine virkelige forældre. Mens vi i et nærbillede ser børneben i flyverdragter løbe hen over snetildækket jord, billeder hvis tekstur ikke har smalfilmkameraets kornede genkendelighed - de eneste billeder af mennesker i filmen der antyder et tidsligt 'nu' - afslører instruktøren: "So mom told her the truth. My sister was never adopted. Her mother is my mother. Mom told my sister and then my sister told me. The story goes that when my sister was born in the hospital my parents had a tough time figuring out what to do and what to say".

Lidt senere tilstår Laurence "I haven't seen my sister in three years. She has cut herself off from the family", mens et foto af søsteren og Laurence (er det formodentlig) med ansigterne trykket ind mod hinanden sydende smelter bort, og de portrætterede forsvinder. "I really miss my sister. We were so close. She's part of who I am", siger han hen mod slutningen og tilsidst, mens man ser det smukke nærbillede af moderens ansigt igen, først i farve og så i sort-hvid, siger han "and I worry because as the years go by it's gonna get easier and easier to just leave things the way they are", og at han dermed vil komme til at gentage sine forældres laden tingene være som de er - fastholdende gennem mere end et årti den løgn de producerede, da moderen fødte et barn, hvis

farve ikke - hvor meget de end måtte have ønsket det - kunne hemmeligholde at hun havde været sin mand utro. Med sin film prøver instruktøren at hele såret efter det ødelæggende tildækningsarbejde, forældrene lavede, som bevirkede at søsteren distancerede sig fra sin familie. Filmens musik udspringer af søsterens delvise afro-amerikanske baggrund, ligesom filmen med sin offentliggørelse af familiehemmeligheden og instruktørens offentliggørelse af savnet af søsteren strækker sin private hånd ud mod hende.

I *Reconstruction* afslører Laurence Green en familiehemmelighed, men uden at dette giver nogen forløsning. Filmen er således et klart eksempel på, hvordan den intime dokumentar fortæller uden slutning og uden afklaring, at den er del af en kontinuerlig skriven sig selv, som ikke stopper. *Reconstruction* er rekonstruktion som opbygning, som ombygning og som genopbygning på en gang, en bliven til af og igennem det der var, med en melankolsk undertone knyttet til den affektløse stemmeføring i Laurence Greens voice-over og til familiefotografierne og smalfilmoptagelserne som et tilbagelagt før, der aldrig kan genskabes, og som i en vis forstand aldrig var. Fotografierne og smalfilmoptagelserne fra dengang og kameraturene i nutiden hen over den lokalitet, barndomsminderne er knyttet til, fremstår næsten tvangsmæssigt repetitive. Optagelserne af moderen, der kommer hjem med lillesøsteren, gentages tre gange i filmen, og optagelsen af moderens ansigt inden hun en sommer kaster sig i det solblinkende hav to gange. Som om instruktøren på en gang ville fastholde dem som erindringsbilleder og se igennem dem, se om han kunne finde spor af den sandhed som voice over'en afslører, men som billederne skjuler.

I modsætning til Billinghams insisteren på, at fotografiet kan balsamere det før, der også findes i nu'et, bliver Greens familiefotos mere dobbeltbundne: De fremstår som en umulig forening af et før og et nu, en fastholdelse af et før som instruktøren oplevede som sommer og harmoni ("I remember"), samtidig med at han nu er i besiddelse af en smertelig viden om, at dette før er løgn ("My sister was never adopted. Her mother is my mother"). Det er fotos, som på en gang er realiteter og myter. Med sin repeterende gestus dekonstruerer Green familiefotoet og fastholder det som mytologi, samtidig med at han insisterer på dets nostalgiske skønhed og det indeksikale nærvær, som det også indeholder, dets mentale sandhed. Familiefotoet må således paradoksalt nok blive til myte for at være realitet.

Green forsøger at fastholde sin oplevelse af somrene ved søen, som billederne kondenserer, nærværet i det fraværende som billederne udtrykker. Filmen er fuld af billeder af en evig sommer, og de smukke billeder af moderen er billeder, som han oplevede hende dengang; som Annette Kuhn siger i sin lille bog "Family Secrets" om den personlige erindring og forholdet mellem den private og den fælles historie, så er fotografier altid beviser, og familiefotografier skal ikke så meget bære vidne om, at vi var der engang som om, hvordan vi engang var. De skal formidle følelser mere end helt konkrete oplevelser, der fandt sted på et bestemt tidspunkt. "The photograph is a prop, a prompt, a pretext: it sets the scene for recollection" (Kuhn 1995: 12); familiefotografierne giver adgang til sansninger, som stadig er aflejret i kroppene. I den forstand fremstår billederne af moderen ikke som en nostalgisk-mytologisk iscenesættelse, når vi ser dem i filmen, men som sande: de giver

den sanselige adgang til det univers, Green taler om (ligesom herobillederne af Jeppe Røndes far gør det i *Søn* - på trods af den senere viden er det billeder af, hvordan instruktøren husker sin far). Men på samme tid er Greens familiefotos billeder af en smertelig løgn, hvis afsløring også er del af instruktørens historie. Og den traumatiske oplevelse af denne afsløring med vidtrækkende konsekvenser for alle er det også filmens intention at give en fornemmelse af.

Samtidig med at vi ser billedet af moderen, der smilende vender sig mod kameraet, hører vi instruktøren fortælle: "So my parents decided to adopt". Det lille "so" peger på voice over'ens narrative fremstillingslogik, fortællingen bundet sammen i et tidsligt mønster af årsager og virkninger. Det særlige ved Greens måde at fortælle sine erindringer på er, at de er fortalt fremad, kronologisk og ikke med bagudsyn fra det tidspunkt og med den viden, han har nu. I den forstand negerer Green den traditionelle selvbiografiske fortælling. Voice over'en fortæller en historie i førsteperson, som om han fortalte den i tredie, som om det var en andens historie. Den er således ikke fortalt fra indsigtens punkt. På den ene side er afsløringen effektfuld - "My sister was never adopted. Her mother is my mother" - og det kulturelt almene træder frem - angsten for at bryde med kernefamiliekonventionaliteten i sluttressernes Canada. Men erindringshistorien med den overraskende drejning bliver, set den anden vej, til en underligt sammenhængsløs beretning, der simulerer sammenhæng ("so") uden at (ville) vide, et paradoks som understreges af den affektløse stemme. Gennem sin lakoniske form - den repetitive og dvælende billedside og voice over'ens rolige stemmeføring - fører *Reconstruction* en kamp mellem at huske ("I remember") og at fortrænge. Filmen kommer således også til at handle om glemslens rædsel, "the horror of forgetting" (Roth 1990). Dens bestræbelse synes at være at gøre opmærksom på ikke bare at forglemmelsen af både kulturelle og personlige årsager altid vinder, men også at det er umuligt at sætte fortiden i erindrende billeder og lys som andet end noget andet. Filmens indledende billeder fra månelandingen, der tages op igen senere, bringer den kollektive og den private erindring sammen - Greens mor var gravid den sommer hvor (de) alle var optaget af Apollo 11's færd - for at sige noget om, hvordan vi husker, hvordan vores billeder af noget kan være hængt op på billeder af noget helt andet. De massemedierede billeder, vi deler med hele verden, kan være indgang til de helt private erindringsbilleder. Med sin brug af familiealbummets faste og levende billeder kommer filmen således også, som Green selv siger, til at "create a sense of shared collective memory" (Crossing Boundaries 2000: 84).

Reconstruction afslører en sandhed, men ved at voice-over'en fortæller den, som var den en andens, fastholder instruktøren dens traumatiske karakter. Han fortæller om en traumatisk oplevelse i sin barndom, men samtidig fastholder han umuligheden af at kunne integrere den i en selvbiografisk fortælling. Traumet er ikke-narrativerbart, siger Cathy Caruth; traumet er konfrontationen med en begivenhed

der, i sin uventethed og rædsel, ikke kan placeres inden for den hidtidige videns skemaer - der, som Georges Bataille siger, ikke kan blive et spørgsmål om 'intelligens' - og således vedvarende vender tilbage, i præcis samme form, ved en senere lejlighed. Da hændelsen ikke er blevet fuldt integreret, da den indtraf, kan den ikke

blive (...) et 'fortællende minde', der er integreret som en fuldført historie fra fortiden. (Caruth 1995: 153).

Traumet kan ikke repræsenteres, og det er det Greens film om at huske og at glemme i en paradoksal bevægelse forsøger at repræsentere. Den forsøger at fastholde beretningen om den traumatiske afsløring i traumets form, netop i en ikke-narrativiseret form. Frem for at narrativisere instruktørens liv kan man måske sige, at filmen er et udtryk for en slags gentagelsestvang; den historie om søsteren, Green har fået fortalt, fortæller han nu videre på nøjagtigt samme måde. Filmen skaber præcis ikke en sammenhængende fortælling. Den er ikke fortalt fra et afklaret nutidspunkt, men fra et umuligt sted, der transformerer tilsyneladende kronologi til fragment (18).

Selvbiografi - et endeløst projekt. Et sted i *Reconstruction* siger Laurence Greens voice-over om sin barndoms somre: "And I always knew where I was"; men Greens film drejer sig om tabet af en sådan vished. Den er dermed også et eksempel på den intime dokumentar som en bestræbelse på på en gang at konstruere og revidere fortællingen om selvet. Den intime dokumentar er udtryk for iscenesættelsen af selvet som en "perpetually rewritten story" som den amerikanske psykolog Jerome Bruner siger det (Bruner 1994: 53). Pointen er under alle omstændigheder, at subjektet i flere af disse film fremstilles som skrøbeligt og ustabilt, uden fast kerne. Pointen i forhold til f.eks. en film som *Reconstruction* er, at der måske nok er tale om afsløringer af en skjult historie og om selvbiografiske korrektioner, men da evindeligt repeterbare korrektioner - selve korrektionsprocessen bliver således i en vis forstand sandheden. Det selvbiografiske projekt er uendeligt, dets narrativeringsmuligheder er legio.

Det er det processuelle aspekt der er vigtigt, og som mange af disse film er udtryk for, forestillingen om selvet som en evigt igangværende, sig konstant gennemskrivende proces. Det er det selvbiografiske aspekt - historier om jeg'et, historier om familien, historier om forholdet mellem det personlige før og nu, om lig i lasten, traumer og hemmeligheder; men det er også det fortællende aspekt, narrativiseringsaspektet og overhovedet spørgsmålet om fortællen som tilblivelse. Som litteraturhistorikeren Per Stounbjerg siger i sin artikel *Livet som forbillede* (1994) om den selvbiografiske fortælling: "Vi fortæller så længe vi lever. Det gør vi for at forstå os selv. Det er netop, fordi vores verden er uoverskuelig, og vores liv er fyldt med tilfældigheder, at vi har så stærk en trang til kohærens. Det narrative begær er født af vores fremmedhed for os selv". Dette gælder alment den selvbiografiske fortællen og dermed også i vidt omfang de intime dokumentarer. "Selvbiografiens sandhed er subjektiv" siger Per Stounbjerg også. "Den spørger ikke hvad der virkelig skete, men hvad begivenhederne betød. Den lever efter de mønstre der giver livet mening. De svarer til fortælleteoriens begreb om plottet. Dets funktion er metaforisk". I forhold til den personlige historie er der tale om *Reconstructions* - om at rekonstruere, om igen og igen at foretage en konstruktion som måske aldrig bliver sandheden, men en personlig sandhed. Som også Jan Kjærstad spørger i sin trilogi om Jonas Wergeland: Hvad er et liv? Det er vel meget det disse film handler om. Kameraet gør jeg'et fotograferbart og spørger: Var det sådan, det var? Er det sådan de ser ud nu? Hvordan er jeg mig?

Noter

1. Da Dorte Høeg Brask blev interviewet på DR2 før visningen af *Notater om tavshed*, hendes afgangsfilm fra Filmskolens tv-linje 2001.
2. Jeg låner her en formulering fra Jon Dovey (2000: 45), som ganske vist bruger den specifikt i forhold til sin diskussion af Ross McElwees *Time Indefinite* fra 1993. På forskellige måder gælder det imidlertid for alle de intime dokumentarer.
3. *Silence* er et eksempel på den nyere dokumentars given afkald på den indeksikale referentialitet, som Bill Nichols (1995) taler om i sin karakteristik af den performative dokumentar - størsteparten af filmen er slet og ret tegnet. Tana Ross fortæller om sig selv, men illustreres kun i et enkelt foto indeksikalt. Men den fraværende indeksikalitet, fraværet af det fotografiskes vidnesbyrd, peger også på det umulige i det selvbiografiske projekt, når det handler om det dybt traumatiske stof. Netop derfor bliver animationen det autentiske visuelle materiale, hvorigennem fortælleren kan nærme sig det hun ikke kan nærme sig, repræsentere det der ikke kan repræsenteres. Og derfor kalder jeg filmen selvbiografisk og ikke biografisk. Den selvbiografiske fremstilling må i dette tilfælde nødvendigvis gå gennem en andens repræsentationssystem.
4. Nogle af de nævnte film og en lang række andre blev vist på *Crossing Boundaries* filmfestivalen i Filmhuset i København i foråret 2000. Festivalen var arrangeret af Tine Fischer, Arine Kirstein og Synnøve Kjærland, som redigerede et fyldigt og anvendeligt katalog, hvortil de også forfattede et godt forord.
5. På et foredrag på mit overbygningskursus om "Medier og intimitet" på Institut for Film- og Medievidenskab i efteråret 2001.
6. Lars Movins artikel findes også som "Mod en ny videodokumentarisme", *Film* # 08, april 2000.
7. Jf. Jim Lane (1993) der taler om, at den selvbiografiske dokumentar - som han (med Katz 1978) definerer som film "about oneself or one's family" - bevæger sig i et felt mellem "life and representation".
8. Den canadiske filmforsker John Stuart Katz samlede i 1978 mere end 60 samtidige selvbiografiske film til visning på et kunstgalleri i Toronto (jf. Winston 1995).
9. Deann Borshays *First Person Plural* (2000) er dækkende for betegnelsen. Den koreanskfødte Borshay beskriver her, hvordan hun, der som baby blev bortadopteret til en kærlig og tryg familie i USA, finder ud af, at hendes koreanske mor ikke er død som både hun og hendes amerikanske forældre hele tiden har troet og om hendes forsøg på, på tværs af kulturforskelle, at knytte forbindelse til sin oprindelige familie.
10. I modsætning til de intime dokumentarfilm er det refleksive og performative element mere udtalt i disse film, der ved hjælp af en række forskellige retoriske strategier fremhæver instruktørens subjektive blik, en position, der aldrig kan være udenfor og den dokumentariske sandhedssøgens relativitet. Der er altså i alle tilfælde tale om et kropsliggjort kamera.

I *Sherman's March* (som McElwee lavede før *Time Indefinite*, men efter *Backyard* (1982)) er det forholdet mellem det biografiske og det selvbiografiske, mellem selv og anden der sættes på spil i "historien" om instruktøren hvis projekt det er at lave en film om general Sherman og om researchen hertil, men i stedet kommer til at portrættere en række kvinder, han møder undervejs og som kommer til at styre hans rejse, alt sammen fordi hans kæreste på det tidspunkt, hvor han skulle til at påbegynde sit projekt opløste deres forhold. Eller først og fremmest kommer til at portrættere instruktøren selv - *Sherman's March* er således først og fremmest selvbiografisk. *Roger and Me* ønsker på den ene side på ganske traditionel dokumentarisk vis at fremsætte et argument om verden - filmen drejer sig om General Motors' nedlæggelse af en fabrik i Flint, Michigan, instruktørens fødeby og lukningens konsekvenser for byen - men samtidig drejer den sig også om ham selv og hans families historie, ligesom dens narrative forløb, manipulation med tid og iscenesatte sekvenser, også underminerer en autoritativ fremstillingsform.

Også *The Good Woman of Bangkok* vil oplyse om et forhold i verden, prostitutionen i Sydøstasien og vestlig maskulin udbytning af kvinderne i den tredje verden, men den skifter fra den autoritative tredjepersons til førstepersons udsigelse. Det interessante og vovede ved filmen, som O'Rourke selv kalder for "documentary fiction" (jf. Williams 1991) er at han køber en prostitueret til at blive både subjektet for hans film og til at betjene ham som indgangen til at lave filmen om prostitution og maskulin, vestlig udbytning. Samtidig køber han med en indgribende gestus et landbrug til kvinden - instruktøren indskriver således sig selv i filmen som både udbytter og aktivist og søger i sin etnografiske eftersøgning på denne måde i mere end en forstand at undgå en undertrykkende udenforstående self-other optik.

En tilsvarende iscenesættelsesform bruger den svenske kunstner og *Robinson Ekspeditionen* deltager Pål Hollender, der i begge sine film, *Pelle Polis* om pædofili og

Buy Bye Beauty (2002) om prostitution i Estland og den svenske stats løgnagtige opfattelse af sin økonomiske rolle i Estland, involverer sig selv med sine films hovedpersoner. I *Pelle Polis* indleder han et seksuelt forhold til en politimand, der er mistænkt for pædofili, mens han i *Buy Bye Beauty* filmer en række samlejescener mellem ham selv og de prostituerede, han har interviewet - det var ualmindeligt ubehageligt, har han bl.a. svaret på den omfattende kritik af hans dokumentariske metode (f.eks. i svenske *Aftonbladet* 27.1.2001), men det var nødvendigt for at vise udbytningen. Vil man forsvare Hollender kan man se hans repetition af det seksuelle udbytningsforhold, som han kritiserer, som en gestus, der - som hos O'Rourke - skal problematisere en position udenfor.

Marlon Riggs' komplekse *Tongues Untied* fra 1989 beskæftiger sig i en form, hvor instruktøren benytter sig af mange teksttyper og stemmer der taler med og mod hinanden, med den sorte homoseksuelle poesi og bredere med sort homoseksualitet og om både hvid og sort homofobi, et emne der ikke før havde været kulturelt italesat. Men *Tongues Untied* er samtidig en film om instruktøren selv som sort bøsse; således taler Marlon Riggs i en række monologer direkte til kameraet om sine egne erfaringer med at vokse op som sort og med en viden om sin egen seksualitet. *Tongues Untied* er endelig også en film om ensomhed og om død; i filmens sidste poetiske monolog taler Riggs om sine mange bekendte, der er døde af aids og om at "I discovered a time bomb ticking in my blood". Marlon Riggs døde i 1994, 37 år gammel. Når jeg tilsidst også nævner *Geri*, Molly Dineens portræt af Geri Halliwell efter at Halliwell havde forladt Spice Girls, er det fordi Dineen både åbenlyst forhandler spørgsmålet om kontrol over det dokumentariske materiale med Geri i filmen, og fordi Dineen (som vi ikke ser men hører) flere gange involveres i Geris forsøg på at finde et selvstændigt ståsted og en måde at leve udenfor rampelyset. Geri har brug for instruktøren som veninde og rådgiver, hvilket Dineen prøver at undslå sig.

11. Denne tydelige udtrykken manglende lyst til vedvarende at lade sig filme har en række fortilfælde i 1970'ernes intime dokumentar, f.eks. Amalie Rotchilds *Nana, Mom and Me* (1974), om instruktørens bedstemor, Bill Reids *Coming Home* (1973) om instruktørens forældre - "jeg har ikke brug for at du kommer hjem og psykoanalyserer mig", siger faderen på et tidspunkt og endelig Maxi Cohen *Joe and Maxi* (1979), om instruktøren og hendes far, hvor faderen mod slutningen af filmen udtaler, at: "You came to make a documentary ... well this isn't a documentary. I'm not a document. I'm a person".
12. Et andet grænsetilfælde er hvor instruktøren dør, inden filmen er færdiggjort. Det gælder videodagbogen *Silverlake Life: The View From Here* (Tom Joslin og Peter Friedman, vist på PBS 1993), som portrætterer Joslin selv og hans kæreste Mark Massi, der begge har aids. Filmen dokumenterer Tom Joslins afsluttende sygdomsforløb og død, og parrets fælles ven Peter Friedman fuldfører filmen.
13. Radikaliteten i iscenesættelsen af offerrollen i *Pappa och jag* træder frem ved sammenligning med Dorte Høeg Brasks film *Min elskede* (2002). Også denne slutter med en grædende stemme i en telefon, idet instruktørens kæreste - for anden gang - har forladt hende. Også her er der meget på spil. Men instruktørens voice over - ganske vist omhyggeligt holdt i en dagbogslignende præsenshenvendelse - er der til at markere en refleksion i subjektet, og dermed iscenesættes en distancemarkør i fiktionen.
14. Selv om man kunne hævde at Billingham selv refererer til en fluen-på-væggen observerende dokumentarisme - i den første sekvens dræber instruktørens broder fluer, og vi ser gentagne gange nærbilleder af fluer på væggen - bruger jeg cinéma vérité termen, som Brian Winston (1995) bruger den. Winston gør opmærksom på den franske cinéma vérités højere grad af inkorporering af refleksive praksisser til forskel fra den amerikanske direct cinemas tro på den uinvolverede observationelle metode.
15. Denne analytiske pointe skylder jeg stud.mag., filminstruktør Jeppe Rønde.
16. Oplysningerne stammer fra DR-programmedarbejder, cand.mag. Christian Ramsø Thomsen, som holdt foredrag om videodagbøger på mit overbygningshold om "Realismeformer i 1990'ernes film og tv" på Institut for Film- og Medievidenskab foråret 2001.
17. Lars Movin (2001) gør opmærksom på andre "langtidsholdbare" værker på "Pixelvision-scenen".
18. Jeg har tidligere nævnt den animerede korte *Silence* (1998) som et eksempel på en erindrende selvbiografisk dokumentar. I modsætning til de andre film i mit materiale står instruktøren eller en af dennes nærmeste ikke selv bag kameraet i *Silence*, og det selvbiografiske subjekt Tana Ross er ikke nærværende foran kameraet, men har overladt det til andre at animere hendes erindringer, som - omend de er af en ganske anden art - ligesom i *Reconstruction* er at bryde en påført tavshed. En historie for-

talt med 50 års forsinkelse.

Litteratur

Bazin, André (1967): "The Ontology of the Photographic Image", in *What is Cinema ? Volume 1*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Billingham, Richard (1996/2000): *Ray's a Laugh*. Zürich, Berlin & New York: Scalo.

Bruner, Jerome (1994): "The "remembered"self", in Ulric Neisser & Robyn Fivush ed.: *The Remembering Self*. Cambridge University Press.

Caruth, Cathy (1995): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

Christensen, Claus (2001): "Dramaet er næsten en biologisk størrelse", *Film # 18*.

Crossing Boundaries 2000. København: Det Danske Filminstitut.

Dovey, Jon (2000): *Freak Show. First Person Media and Factual Television*. London & Sterling: Pluto Press.

Fischer, Tine, Arine Kirstein & Synnøve Kjærland (2000): "Crossing Boundaries", in Tine Fischer, Arine Kirstein & Synnøve Kjærland ed.: *Crossing Boundaries 2000*. København: Det danske Filminstitut.

Foster, Hal (1996): *The Return of the Real*. Cambridge, Mass. & London: The MIT Press.

Gaines, Jane M. (1999): "Introduction: "The Real Returns"", in Jane M. Gaines & Michael Renov ed.: *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Jensen, Viggo Holm (1994): *Noget om ... Det nære medie*. DR - tv-udviklingsafdelingen.

Katz, John Stuart & Judith Milstein Katz (1988): "Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film", in Larry Gross, John Stuart Katz & Jay Ruby ed.: *Image ethics. The Moral rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Kuhn, Annette (1995): *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*. London & New York: Verso.

Lane, Jim (1993): "Notes on Theory and the Autobiographical Documentary in America", *Wide Angle* vol. 13, no 3, July.

Madsen, Gitte Ørskov (2000): "Drengen fra dybet", *Information* 22-23. april.

Movin, Lars (2000): "Towards a new form of video documentarism", in Tine Fischer, Arine Kirstein & Synnøve Kjærland ed.: *Crossing Boundaries 2000*. København: Det danske Filminstitut.

Movin, Lars (2001): *Videologier. 33 tekster om amerikansk videokunst*. København: Det kgl. Danske Kunstakademi.

Nichols, Bill (1991): *Representing Reality*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Nichols, Bill (1994): *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Petersen, Lene Lykke (2002): "Se på mig og min ...", *Film # 21*, marts-april.

Renov, Michael (1989): "The Subject in History", *Afterimage*.

Renov, Michael (1999): "Domestic Ethnography and the Construction of the "Other" Self", in Jane M. Gaines & Michael Renov ed.: *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Roth, Michael S (1990): "You Must Remember This: History, Memory, and Trauma in *Hiroshima Mon amour*, in *The Ironist's Cage. Memory, Trauma and the Construction of History*. Columbia University Press.

Rouff, Jeffrey K (1992): "Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New Art World", in David E. James ed.: *Jonas Mekas & the New York Underground*, princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Sandbye, Mette (2000): "Snapshottets realisme", *Arbejdspapir 3, projektet Realitet, realisme, det reelle i visuel optik*. Århus: Århus Universitet.

Sandbye, Mette (2001): *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*. København: Rævens sorte bibliotek.

Scannell, Paddy (1996): *Radio, Televison & Modern Life*, Oxford & Cambridge: Blackwell Publishers.

Sitney, P. Adams (1979): *Visionary Films. The American Avant-Garde 1943-1978*. Oxford, Toronto, New York, Melbourne: Oxford University Press.

Stounbjerg, Per (1994): "Livet som forbillede", *K&K* 76.

Williams, Linda (1999): "The Ethics of Intervention: Dennis O'Rourke's *The Good Woman of Bangkok*" in Jane M. Gaines & Michael Renov ed.: *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Winston, Brian (1995): *Claiming the Real*. London: British Film Institute.

Reed Dance

Debatten der strandede

En tvillingehistorie om antropologi og dokumentarisme

af Jakob Høgel

"Life is like a sewer, what comes out of it, depends on what you put into it"
– Tom Lehrer

"Implicit in a camera style is a theory of knowledge"
– David McDougall (1998: 202)

Kommunikationsbristen. For nylig tørnede to erfarne europæiske filmfolk sammen i en sjældent skarp meningsudveksling om den enes film. De gensidige anklager gik på neokolonialisme, sexisme og Øststatstotalitarisme. Det europæiske dokumentartidsskrift DOX placerede de to indlæg overfor hinanden på et opslag og gjorde opmærksom på indlæggene på bladets forside med følgende linje "Ethical questions raised at festivals". Det virkede som om en hed og stimulerende debat om en kontroversiel film var under opsejling. Debatten kunne have handlet om etik i

optagelse og klipning af dokumentarfilm, den kunne have handlet om repræsentation af Afrika eller om grænsen mellem at vise mennesker der er nøgne og pornografisk udstilling af medvirkende. Stridens æble, filmen *Reed Dance* (2001, *Sivdans*), efterlader sine tilskuere alt andet end ligeglade. Alligevel kom der aldrig en større debat ud af det skriftlige sammenstød mellem den polske instruktør, Andrzej Fidyk, og hans kritiker, Jean Perret, der er leder af Visions du Réel dokumentarfilmfestivalen i Schweiz.

Jeg tror, at manglen på et varieret og præcist sprog til at diskutere i er den væsentligste grund til, at debatter om selv de bedste film ofte ikke når længere end til den første affyringsrunde. Mit argument i denne artikel er, at der findes et sprog og et begrebssæt, der gør det muligt at kommunikere om dokumentarfilm og ikke blot udveksle meninger om dem.

Lad os se, hvad det er der går galt i udvekslingen om *Reed Dance*. Først et udsnit af Jean Perrets angreb:

> Efter visningen af *Reed Dance* på den internationale dokumentarfilmfestival i Amsterdam var vi nogle der gik i rette med filmens kolonialisme og voyeurisme. Det stod klart for os, at Andrzej Fidyk havde valgt en højst tvivlsom måde at filme ritualet, hvor halvt-påklædte unge piger danser til ære for kongen af Swaziland. Hvor prætentiøst at krydsklippe optagelser af piger, der taler om kongens flerkoneri, med billeder af græshopper, der parrer sig. Hvor vulgært at klippe fra kongens ansigt til en af de dansendes nøgne balder. Den pedantiske filmning og didaktiske klipning gør *Reed Dance* til en klodset fremstilling bygget på skadelige fantasier, der reducerer sorte til kulturel eksotisme og barbarisk opførsel... Realistiske film, der beskriver en kompleks verden, er ved at blive udskiftet med naturalistiske medier, der simplificerer verden.

De to eksempler på klipning (pigers samtale om flerkoneri/græshopper der parrer sig og kongens blik/en danserindes nøgne balder) finder Perret i sig selv upassende, men derudover danner de basis for hans udlægning af filmen som neokolonial. Han mener, at filmen cementerer fordomme om Afrika og lægger op til at publikum bliver voyeurer i stedet for engagerede seere.

Andrzej Fidyk, som udover at være instruktør også er dokumentarredaktør ved polsk tv, svarer blandt andet:

> Hr. Perret er utilfreds med at 30.000 halvnøgne piger ifølge et århundrede gammelt ritual danser for Kongen. Burde kameraet have rødmet og vendt sig bort? Artiklen er fuld af anklager om, at min film er kønsdiskriminerende. Men er kønsdiskrimination ikke en af hovedårsagerne til at Afrika er ved at dø af aids? Hvordan kan man lave en film om aids i Afrika uden at nævne kønsdiskrimination?... Hvis nogen har noget imod det, som befolkningen i Swaziland foretager sig og mener, skal de ikke stille mig til ansvar, men snarere skyde skylden på verdens tilstand.

Fidyks forsvar henviser til den verden, som filmen er rundet af. Han gør det til et spørgsmål om at bekræfte eller afkræfte eksistensen af de forhold, der er gengivet i *Reed Dance*. Argumentet er, at hvis man ikke kan benægte eksistensen af kønsdiskrimination og aids i Afrika, giver det ikke megen mening at kritisere filmen.

***Reed Dance* i spændingsfeltet.** *Reed Dance* er en kompleks og provokerende film, ingen tvivl om det. Den har de mest tacky filmiske greb, jeg længe har set, den har en blanding af alvor og ironi, der er til at tage fejl af, og en instruktørtilstedeværelse, der får en til at tænke på instruktøren som både gammel gris og avantgardistisk aktivist.

Dens udgangspunkt er et årligt sivdansritual i Swaziland. Tusindvis af piger og unge kvinder, ifølge traditionen jomfruer, prøver at opnå kongens gunst og måske blive en af hans næste koner. Polygami er udbredt i Swaziland. I første halvdel af fil-

men lægges op til ritualet. I en tidlig scene introduceres vi til to piger, der skal deltage i sivdansen. De taler i en tydeligt iscenesat samtale ved floden med flodheste bag sig om deres chancer hos kongen. Bryststørrelse er omdrejningspunktet. Flodhestenes prustende tilstedeværelse giver scenen et uvirkeligt skær, der ikke bliver mindre af at pigernes tale på et lokalsprog er dubbet af en midaldrende, mandlig amerikaner. Alle andre udtalelser i filmen er dubbet med den samme dybe stemme. I en anden gruppesamtale diskuterer nogle piger polygami og hvordan det ville være at blive gift med kongen. Scenen er krydsklippet med to græshopper oven på hinanden. Den ender med at en pige forklarer, at hvis man skal giftes med kongen indebærer det at hans soldater kommer pludseligt og bortfører een. Hun sammenligner det med voldtægt og der klippes til de to græshopper, der flyver bort i slow motion.

Den anden gruppe medvirkende i filmen er mandlige autoriteter. Kongens bror, som for øvrigt er Swazi-ambassadør i Danmark, er med, og det er også kongens pr-mand, der dokumenterer kongens gøren og laden for tv. En medicinmand hævder at kondomer er skyld i aids. Der er også et højtideligt opsat interview med kongen, som dog kun når til det første spørgsmål. Fidyk siger, at hans kone i Polen har bedt ham spørge kongen, hvorfor en kvinde i Swaziland ikke kan have flere mænd. Kongen og hans hjælper begynder at grine og der klippes væk. Filmens klimaks er selve ritualet, hvor kongen sidder på en trone ude på en slette med sine to koner ved siden af sig og de mange piger danser på række med lange siv, de lige har skåret. Det er i denne scene at et par klip frem og tilbage knytter kongens øjne sammen med et par vuggende balder.

Undervejs i filmen afdækkes det at ritualet dækker over en grum virkelighed. Under forberedelserne til sivdansen bliver mange piger voldtaget af de vagter, der skulle passe på dem. Den udprægede vold mod kvinder kædes sammen med den store spredning af aids i landet. Holdningen til aids i Swaziland skildres som langt fra entydig - den spænder fra sange om at kondomer er skyld i aids til de unge pigers formulerede frygt for at blive voldtaget, og forslag til at undgå det.

Filmen roder godt og grundigt rundt i vores forståelse af aids i Afrika. Der er ingen tvivl om, at den er politisk ukorrekt, men det er svært at finde ud af, om den er det på en triviel eller en bevidsthedsudvidende måde. Gør den katastrofale baggrund for filmen det mere eller mindre interessant, at filmen har så mange billeder af bryster og vilde dyr? Hvad er deres formål i så fald? Hvad synes vi og tror vi som publikum om Fidyks historie om kønnenes kamp i Swaziland? Hvad gør filmen gennem sit politiske standpunkt og æstetiske tilgang ved os og vores billede af aids i Afrika? Er de kommenterende klip og andre filmiske greb ophidsende, kedelige eller tankevækkende? Hvordan adskiller filmen sig fra andre film, der både har kolonialisme og sexisme som emne og står under anklage for selv at være det?

Alt i alt åbner *Reed Dance* for mig at se for en række centrale politiske og æstetiske spørgsmål for dokumentarfilm. Der er alle muligheder for at diskutere filmens tema og dens virkemidler som et hele. Fidyk og Perret er velbevandrede filmfolk og fungerer begge som dokumentarfilmbedømmere. Deres tanker skulle gerne kunne gøre os klogere og klarere på, hvad *Reed Dance* er for en film. Det sker bare ikke med indlæggene i Dox. Hvorfor ikke?

Behovet for en metodologi. I sit indlæg er det tydeligt at Perret føler et politisk ubehag ved bestemte scener i filmen. Han bruger de to nævnte klip til at argumentere for, at *Reed Dance* andetgør en fremmed kultur. Han hæfter sig ikke ved, hvordan de nævnte scener indgår i hele filmen som værk, og hvilke optage- og klippestrategier, 'naturoptagelserne' og den kommenterende klipning er en del af. Er meningen med hans kritik, at pointeret klipning også i andre sammenhænge er vulgært og prætentiøst? Eller er det i kombinationen af at Fidyk som hvid mand er på et fremmed kontinent? Jeg kender ikke svaret, men ved at der er en masse mellemregninger, der mangler i Perrets kritik for at den kan kvalificere min oplevelse af filmen.

Fidyks svar i Dox lægger en klar linje: filmen handler om aids, aids har med sex at gøre, derfor må det være rimeligt at vi ser en del bryster. Det er således ifølge Fidyk den afrikanske virkelighed, der har betinget filmens udformning. Også det argument springer over, hvor gærdet er lavest. Som tilskuer til filmen var det min klare oplevelse at Fidyk nøje havde placeret kvindelige legemsdele i filmen. I den nævnte scene tydeliggjorde klippet fra kongens ansigt til dansende balder den kønsudveksling, filmen handler om. Piger og unge kvinder skal gøre sig til for mændenes blik, og hele sivdansen er en iscenesættelse af det kvindelige for en magtfuld mandlig seksualitet. At forklare klippet som "det befolkningen i Swaziland foretager sig og mener", er i mine øjne at gøre grin med publikum. Spørgsmålet er, hvorfor Fidyk ikke skriver om sine kunstneriske og politiske ambitioner med filmen? Hvad holder ham fra at fortælle om, hvordan de intentioner tog form og måske blev ændret under optagelserne og i klipningen? Hvad tvinger ham ud i en generel og vag henvisning til "forholdene i Afrika"?

De to debattører opererer i hver sin sfære, og de to mødes ikke. Perret forholder filmen til en vestlig tradition for koloniale billeder af 'de andre'. Fidyk går ikke ind på, hvor han ser sig selv og sin film i forhold til denne tradtition. Han forholder sig til Afrika, som det nu en gang er. Hvor Perret laver en repræsentationskritisk læsning af udvalgte scener, forholder Fidyk sig til en pro-filmisk virkelighed. Jeg har kun citeret et uddrag af deres indlæg, men læst i sin helhed har diskussionen samme effekt som citaterne: som læser får man fornemmelsen af, at der angribes i vest og forsvares i øst. Det turde ellers være oplagt at samtænke de to sfærer, de argumenterer indenfor: Perrets interesse for filmens udsigelse og Fidyks for dens tilblivelse. De store anklager i -isme-form kunne få substans ved at blive forholdt til filmmagerens intentioner og fremgangsmåde. Og de kontroversielle klip ville blive sat i perspektiv, hvis de blev diskuteret som nogle få filmiske valg ud af de mange, der udgør filmen.

Mit udgangspunkt for denne artikel er, at debatten mellem de to dokumentarister er emblematisk for et generelt problem i diskussioner om hvordan dokumentarfilm "bliver *til*" og hvad de "*bliver* til", nemlig manglen på et sprog at gøre det i. Jeg efterlyser et sprog, der både kan rumme filmmagerens og kritikerens overvejelser om et værk. Kravet er, at det må kunne beskrive hvordan instruktøren arbejdede sig frem til de mennesker, der blev filmet, hvilke overvejelser der var om perspektiv og stil, hvordan dialogen mellem instruktør og medvirkende udviklede sig, og hvilke overvejelser der indgik i klipningen af optagelserne. Og så skal det være det

samme sprog, der kan bruges til at kritisere filmen, sammenligne den med andre film og repræsentationer i det hele taget og diskutere, hvad filmen gør for og ved et publikum.

Det jeg efterlyser er et begrebssæt, der kan afmystificere processen fra ideen til en film opstår til den kan ses på lærredet. Størstedelen af dokumentarfilm bliver til ved en række overvejelser, greb og handlinger, der er sammenlignelige fra film til film. Målet er ikke at skabe modeller eller opskrifter for dokumentarfilms tilblivelse, men at have ord til at beskrive tilblivelsen. Det er det man kunne kalde metodologi, hvis man ved det undgår at tænke på regler, men i stedet tænker på en række sammenhængende diskussioner, der giver indblik i forholdet mellem hvad man gør og hvad der kommer ud af det.

I det følgende vil jeg først argumentere for at antropologi og dokumentarisme er sammenlignelige praksisser, og at metodologiske overvejelser i antropologien kan udfylde det behov for et sprog, jeg skitserede ovenfor. (1)

Derefter diskuterer jeg med brug af antropologien to faser i filmarbejdet, optagelser og klipninger. Til det første vil den franske antropolog og dokumentarist Jean Rouch være hovedperson, mens anden del vil læne sig op ad den gren af antropologien, der kaldes performativ antropologi. Min interesse er, hvordan metodediskussioner i antropologien er relevante for eller direkte kan overtages af dokumentarismen. Undervejs vender jeg tilbage til *Reed Dance* for at se, hvordan et fælles sprog ville have gavnet diskussionen af filmen. Meningen er ikke at udfylde det debatrum, Perret og Fidyk aldrig finder frem til. Det er snarere at skitsere, hvad debatten kunne have handlet om med et mere sammenhængende sprog at tale i.

Antropologi som dokumentarismens metodelære. Dokumentarismen og antropologien har en række ligheder. De er omkring hundrede år gamle i deres nuværende udformning, og pudsigt nok var 1922 et mærkeår for begge. Robert Flahertys *Nanook of the North* havde premiere, og Bronislaw Malinowskis *Argonauts of the Western Pacific* udkom. Det er de to værker, der kanoniserede henholdsvis dokumentarfilmen og den antropologiske monografi. Løse rejseberetninger og skrivebordsteorier om fremmede kulturer var pludselig erstattet af professionelle film og bøger, der havde deres egne knæsatte formater og metoder. Begge tog udgangspunkt i feltarbejde, altså et længere – gerne over et år – ophold hos dem man ville beskrive. I begge discipliner hang det tæt sammen med en stærk tro på observation som kilde til viden (se Grimshaw 2001). Tidligere tiders kulturteorier udtænkt i Paris eller London var ikke længere overbevisende, medmindre de blev bakket op af empirisk observation i felten, det være sig med eller uden kamera. Der skulle gøres op med fordomsfyldte evolutionsteorier. Personer, familier, stammer skulle beskrives i deres rette sammenhæng og det betød for både Flaherty og Malinowski, at de skulle beskrives i deres egen sammenhæng.

En væsentlig forskel på de to er, at antropologien fandt sig til rette i den akademiske verden, mens dokumentarfilmen har haft skiftende institutionel forankring, fra Etaten over kulturstøtte til tv-stationer. Antropologien har skullet formulere en metode for at blive accepteret på lige fod med andre humanvidenskaber, mens dokumentarfilmen har været mere eklektisk og mindre formuleret om metodik.

På det seneste er der udkommet en

række håndbøger om, hvordan man laver dokumentarfilm og -programmer. Den kendteste forfatter inden for genren er Michael Rabiger, der har udgivet flere håndbøger på Focal Press. I *Directing the Documentary* skriver han, at præ-produktion består i skift mellem at skrive hypotetiske storyboards og lave reality checks og foreløbige feasibility studier (1992: 39). Ikke blot terminologien men den underliggende metodologi er hentet fra to umage discipliner: spillefilmen og markedsundersøgelsen. Man henter produktionsstyring fra spillefilmen og 'realisme' og risikovurdering fra markedsføring. Resultatet er en produktion af film, hvor kontrol med virkemidler, fortælling og tema er maksimeret. Rabigers bog er en opskriftsbog for den stramme og effektive produktion af dokumentarisme. Ligesom 'en vinkel' er altafgørende i journalistikken, holder Rabiger fast i storyboard og treatment som første skridt i at lave en dokumentarfilm. Før man går på optagelse gælder det om at afprøve den hypotese, der er indlagt i storyboardet og vurdere sandsynligheden for at den holder i virkeligheden. Og ligesom i journalistikken er det et krav, at man bøjer af for virkeligheden. Hvis det viser sig at der er dele af hypotesen, der ikke holder, eller den bliver modsagt på væsentlige punkter, skal dette inkorporeres i filmen eller man må opgive at lave den. Heri ligger journalistens redelighed.

Film som feltarbejde. Mit motiv for at søge til antropologien er at diskutere metode fra en helt anden vinkel. For mig at se har begreber som 'reality check' meget lidt at sige om den erkendelsesproces og den sansning, der ligger til grund for de dokumentarfilm, jeg skatter. Jeg tror ikke på hypoteseafprøvning og falsifikation som vej til nuanceret kulturanalyse, hverken i bøger eller på film. Med antropologien ved hånden vil jeg inspirere til en metodologi, der ikke har relevans og objektivitet som drivkraft men snarere er en diskussion af indlevelse, forståelse og subjektivitet. Med subjektivitet tænker jeg ikke kun på at dokumentaristens egen subjektivitet er central, her er også tale om en opfattelse af de medvirkende i filmen som subjekter.

Snarere end med storyboardet som metodisk første skridt vil jeg starte med det militært klingende begreb, der er centralt for antropologien, nemlig feltarbejde. Det betyder kort og godt, at man opholder sig i den kultur, man er interesseret i at beskrive. I den traditionelle antropologi var længden på et feltarbejde som regel minimum et år, fordi man skulle have alle årets ritualer med. I takt med at antropologiens felt er gået fra stammefolk til også at inkludere vestlige samfund og kulturer, der ikke udgør et territorie, er feltarbejdet blevet en løsere term for den personlige deltagelse i de sammenhænge, man vil udforske og beskrive. Et forskningsfelt i antropologien er ofte karakteriseret ved at man ikke på forhånd kan stille de rigtige spørgsmål, fordi det er selve arbejdet i felten, der hjælper til at formulere dem. Under feltarbejdet får man forhåbentlig overraskende indsigt og oplevelser, der går ud over, hvad man kunne have forudset med en præfabrikeret journalistisk vinkel eller et fortælleteknisk storyboard.

Ligesom det giver mening at tale om optagelser som feltarbejde, er der også en oplagt lighed mellem klipning af film og antropologisk analyse. Efter det direkte engagement med subjekter i felten trækker antropologer sig tilbage for at gå noter, tegninger, interviews, fotos og andet materiale igennem. Det gælder om at

distancere sig fra feltoplevelsen som et stort sammenhængende virvar og at sortere indtryk og genskabe sammenhænge. Det samme sker for dokumentarinstruktører, der kigger optagelser igennem og logger dem - som regel med en person, der ikke var med i felten. I processen isoleres materialet (noterne eller optagelserne) i instruktørens hoved fra de situationer, de blev skabt i.

Antropologi og dokumentarisme er sammenlignelige både historisk og metodisk, hvis man blot udskifter bærbar computer med kamera og tekstbehandling med klipning. En anden vigtig grund til at sammenligne de to er den repræsentation, de begge står for. I modsætning til nyheder, der kun foregiver, at berette hvad der er sket af nyt, bærer både dokumentarfilmen og den antropologiske monografi vægten af at fremstå som repræsentation af et helt folk, en hel kultur, en særlig tematik. De betragtes ofte af publikum som hele kulturanalyser. *Nanook* er filmen om inuitliv, også 80 år senere. De er det Nichols kalder 'discourses of sobriety', ædruelige diskurser. De bliver også kritiseret som sådan. Begge discipliner har i hele deres levetid været omgærdet af beskyldninger om kolonialisme og voyeurisme som dem Perret fremkommer med.

Jeg håber, at jeg har lagt en god grund for at indføre antropologiske metodediskussioner i dokumentarismen (2). I næste afsnit vil jeg gå nærmere ind på den retning af antropologien, der mest direkte er relevant for dokumentarfilm, og også komme nærmere en forståelse af, hvad feltarbejdet er.

Observation med eller uden deltagelse. Som nævnt i forrige afsnit har synssansen haft en privilegeret rolle i både antropologien og dokumentarfilmen. Kameateknologien gjorde det muligt for kulturbeskrivere at tage mennesker, steder og begivenheder i øjesyn og tage indtryk med sig hjem. Således har de to discipliner været blandt de fremmeste i det 20. århundrede til at skabe en tæt forbindelse mellem synet og viden. I begge discipliner har udøverne været og er til dels stadig delt i to lejre. Den ene forfægter et ideal om uhildet observation, mens den anden opererer med en metode, der i antropologien kaldes deltagerobservation. Det er den sidste skole, jeg sværger til, men for at gøre karakteristikken klarere vil jeg modstille de to.

De to lejre kan nemmest findes praktiseret i dokumentarismen i de sene 1950'ere og tidlige 60'ere. Den rene observation var grundlaget for metodevalget blandt Direct Cinema–folk i USA, mens deltagerobservation var den metodologiske forudsætning for cinéma vérité i Frankrig. Den amerikanske skole havde folk som Leacock, Maysles-brødrene og Pennebaker i spidsen. Deres grundholdning var at synet udmærker sig som sans ved at kunne etablere eksistensen af genstande, personer og forhold. Ideelt set er der et 1:1 forhold mellem syn og viden. Observation som metode kræver en vis afstand til det betragtede og at observationen ikke forstyrres, f.eks. af at de observerede 'kigger tilbage'. Hvis observation skal føre til viden, forudsætter det at de fænomener, der skal bevidnes, er umiddelbart tilgængelige (se Jenkins 1995). Film og video bliver til medier for rå data forudsat at kameraet og betjeningen af det optimeres for at fastholde objektivets objektivitet.

De nævnte Direct Cinema-folk arbejdede ud fra en forståelse af filmning, hvor kameraets og kameramandens tilstedeværelse var en forstyrrelse, der skulle minimeres. Det galdt om at videregive en

følelse af at være til stede i en given situation - uden at den oprindelige tilstedeværelse figurerede. Direct Cinema-folkene begrundede selv i begyndelsen af 60'erne denne metode med henvisning til videnskabelige kriterier for objektivitet. Manipulation af de rå data, som optagelser blev anset for, skulle undgås. Winston viser, hvordan denne metode sidestiller kameraet som værktøj med termometeret, teleskopet eller andre neutrale måleinstrumenter (Winston 1993).

Den form for observation, der indgår i det meste antropologi nutildags, bygger på en anden forståelse af forholdet mellem syn og viden. En udgave er, at deltagelse er en nødvendighed, fordi observatørens usynlighed er en illusion. Altså, at man som antropolog eller dokumentarist holder normal mellemmenneskelig kontakt med sine informanter/medvirkende for at kunne observere dem. Min fornemmelse er, at de fleste dokumentarister arbejder ud fra denne metodiske mellemvare. Man drikker kaffe og kører i bil med de medvirkende og opnår derved en fælles forståelse af at man skifter til en anden måde at kigge på, når båndet kører. Det er en stiltiende aftale, at man under optagelserne 'leger' at det her er observation i den objektive forstand. Indenfor en ramme af deltagelse fungerer en ramme af observation (se Bateson 1972 for en diskussion af rammer; også Schechner 1982: 63)

Deltagerobservation med kamera – Jean Rouchs cinétrance. En skelsættende metodisk tænkning har deltagelse som forudsætning for vidensproduktion i det hele taget. Der kan argumenteres for det på et almenmenneskeligt plan: "I længden, hvis observation ikke er deltagende og selv-refleksiv, er den ikke menneskelig" (Taylor 1998: 3). Det har udmøntet sig i en antropologisk praksis, hvor deltagelse er et mål i sig selv. Ifølge denne tænkning er syn og viden ikke direkte forbundet, og de fænomener, der kan være af interesse for antropologien eller instruktør kan måske ikke indeholdes i fortløbende optagelser af andre mennesker. Det kan være, at det man vil beskrive er relationer, tankemønstre, følelser, der kun kan manifestere sig gennem interaktion eller gennem analytiske sammenstillinger. Det fører til en stærk udvidelse af deltagerobservation som metode.

Den franske dokumentarist og antropolog Jean Rouch er manden, der om nogen har bygget bro mellem antropologisk metode og dokumentarisk praksis. Han kom til Vestafrika som vejingeniør, blev senere antropolog og har lavet over 100 film, mange af dem i Vestafrika. Rouchs begreb om cinétrance indkapsler denne radikale udgave af deltagerobservation. Rouch sammenligner det at filme med en improviseret dans eller en tyrefægtning, hvor kameramanden er tyrefægteren. Han ikke blot modtager visuelle inputs udefra, han forudser modpartens bevægelser, indgår i et spil og kan følelsesmæssigt og sikkerhedsmæssigt impliceres i de situationer, der opstår. Deltagerobservationen er i Jean Rouchs udgave et kompleks af forudfattede strategier (tyrefægterens analyse af tyren), dynamisk improvisation (dans med en partner) og samtidig en hengivelse og kontrolafskrivning. Filmmageren/antropologen er i en anden tilstand, filmningstrance, en tilstand som personer under et besættelsesritual (Rouch 1975).

Det bedste eksempel på hvordan en sådan trance foregår, kan ses i *Les Maîtres fous* fra 1954 (De skøre herskere). Den beskriver selv et besættelsesritual. Folk af Hauka-stammen, der arbejder i den koloniale økonomi i Accra, Ghana, udfører et

ritual, hvor de bliver besat af og påtager sig koloniherrernes identiteter. I starten præsenteres ritualets deltagere i deres daglige arbejde som vejarbejdere, bærere osv. I ritualet transformeres de, så een besættes af en politimand og derefter går rundt og kommanderer med de andre, een er kolonial embedsmand med fjerpyntet hat, alt imens de bliver ramt af spasmer og har fråde om munden. De gør brug af primitive efterligninger af geværer, uniformer osv., og virkningen udebliver ikke. For filmen bliver en forstyrrende indføring i den koloniale magt og rationalitet, her stillet til skue i en blanding af oprør og afmagt. Filmen giver en oplevelse af, at besættelsen er på begge sider af kameraet. I sin indtaling nærmest messer eller hvisker Rouch forklaringer på de handlinger, vi er vidne til, og gentager de ting hovedpersonerne siger.

I *Les Maîtres fous* formår Rouch og hans kamera at være medspillere i besættelsesritualet og dermed indvie filmens publikum i begivenhederne, snarere end at præsentere dem. Filmen er et hovedværk idag, men vakte voldsom postyr under premieren i Paris. Nogle kastede op ved synet af scenen, hvor en hund bliver ofret, og andre fik det endelige bevis for det mørke Afrikas vilde. Det er interessant at sammenligne den reaktion med Perrets reaktion på *Reed Dance*. Begge film videregiver på meget forskellige måder nogle meget håndfaste og sanselige, kulturelle forskelle.

Cinétrance er for mig at se starten på antropologiens og dokumentarismens erkendelse af, at deltagerobservation og filmning er et samtidigt tab af kontrol og skabelse af en interaktion, der er filmens råstof. Rouch var interesseret i, hvad kameraets tilstedeværelse kunne tilføre den filmiske repræsentation. I stedet for en forestilling om at kamera og mand observerer situationer, der ville have fundet sted uafhængigt af observationen, var Rouch optaget af, hvilke typer situationer kamera og mand kunne være medskabere af. Cinétrance er et interessant opgør med den objektive observation i og med, at Jean Rouchs udgave åbner for inddragelse af andre sanser end synet. Rouch slår et slag for nødvendigheden af at være fysisk tæt på sine subjekter og at brug af zoom er voyeurisme, som både medvirkende og publikum lægger mærke til.

Kritikken af den blinde tillid til øjets og objektivets objektivitet (også kaldet okularcentrisme) har fået mange udformninger i kunsten og natur- og samfundsvidenskaberne. Det særlige ved Jean Rouchs film er, at de sætter sanseligheden centralt i erkendelsen af andre mennesker og kulturer. Her er deltagelse ikke blot de indledende øvelser, der muliggør observation. Deltagelse og dens religiøse dimension, trance, er selve vidensproduktionen, og kameraet er et mekanisk øje og elektronisk øre (den russiske dokumentarist Dziga Vertovs begreber fra 1920'erne, som Rouch er stærkt inspireret af).

I brugen af håndholdt, mobilt kamera minder Direct Cinema og cinéma vérité om hinanden. Tekniske landvindinger skubbede kameraarbejdet i bestemte retninger. Ikke desto mindre er der store erkendelsesmæssige forskelle i den måde, den pro-filmiske virkelighed opfattes på, og hvad det vil sige at filme den, som den amerikanske dokumentarist og antropolog David McDougall skriver: "implicit i enhver kamerastil er en vidensteori".

Metode i *Reed Dance*. Med disse betragtninger om optagelsesfasen i baghovedet kan vi gå tilbage til diskussionen af *Reed Dance*. Hvad er det for optagestrategier

Fidyk gør brug af? Hvordan figurerer indlevelse, viden og subjektivitet i *Reed Dance*? Det første, der slår den nordvesteuropæiske seer vænnet til håndholdt kamera tæt på de medvirkende, er distancen mellem instruktør og medvirkende. Store dele af filmen er optaget på stativ, men giver ved brug af zoom og telelinse et både privilegeret og distanceret indblik i de beskrevne situationer. Distanceret fordi instruktørens direkte deltagelse ikke er fremhævet og privilegeret fordi vores perspektiv er den ideelle observatørs. Zoomlinsen giver følelsen af kigge ubemærket ind i andres verden. Dette er især tilfældet i de scener, hvor pigerne diskuterer ritualet, polygami og voldtægt forskellige steder ude i naturen. Den sluttede gruppe af piger er placeret under et træ eller på et klippefremspring, og der er frontale nærbilleder optaget med telelinse af de enkelte ansigter. Ingen taler til eller lader til at bemærke kameraet.

I sekvenser med mandlige medvirkende er der også indlagt en distance men af en anden art. Mens de unge kvinder skildres i vekslende indstillinger, opleves de mandlige modspillere i faste og statiske sekvenser. Kongen, hans bror, hans medierådgiver og et par andre er placeret i tableauer, som tydeligvis afspejler deres selviscenesættelse. De er midt i billedet, og en stor afstand til kameraet og det formodentlig påkrævede "knælende" kamera giver et frøperspektiv, der gør at de taler ned til instruktøren. Tillige ser mændene i modsætning til pigerne næsten direkte i kameraet. Som "interview-ofre" er de ukonventionelt portrætteret. De offerliggør filmens instruktør, og Fidyk lader sig undertvinge fordi han ser en pointe med det.

Tilgangen til de medvirkende er en blanding af den konstruerede, usynlige observation af pigerne og de synligt tilrettelagte interviews med mændene. Pigerne taler bramfrit og venindet sammen, mens interviewene snarere fremstår som belæring af instruktøren og publikum om tingenes sande sammenhæng i Swaziland. Gennem gode nærbilleder af pigerne og i kraft af det, de siger, kommer publikums identifikation til at ligge hos pigerne. Vi oplever generelt ikke begivenheder gennem pigernes øjne, men fordi vi har mulighed for at lytte med til de urimeligheder, de er udsat for, er vores sympati med dem.

Reed Dance er interessant i forhold til diskussionen om observation og deltagerobservation. De scener, hvor Fidyk tager del i situationerne, er interviewscenerne med mændene. De foregår på engelsk, og der er noget på spil mellem Fidyk og især kongens bror og hans medierådgiver. Men de skaber langt fra den kontakt mellem filmmand og medvirkende, som Rouch beskriver. Tværtimod bliver de mandlige medvirkende placeret i en ramme, hvor de udleverer sig selv og de mandlige normer, Fidyk fremstiller som herskende i Swaziland. At Perret ville have ønsket sig en tilgang til de medvirkende mere i retning af Rouchs indlevelse, fremgår når han skriver: "Det er mødet mellem selvet og den Anden der grundlæggende determinerer ens verdenssyn" og fortsætter med at kritisere *Reed Dance* for at være en hurtigt lavet produktion, der fremviser eksotiske, forudfattede billeder af Afrika. Perret skelner mellem to typer film og ser en degenerering, som *Reed Dance* bidrager til: "Realistiske film, der beskriver en kompleks verden, er ved at blive udskiftet med naturalistiske medier, der simplificerer verden". I realistiske film bliver fremmede kulturer, ifølge Perret, vist igennem de medvirkendes øjne. Det er deres forståelse af egen kultur, der er interessant, og ikke

den vestlige optik, som Fidyk og andre ser verden med.

Perret slutter i sit argument fra de udeltagende billeder af mennesker og dyr til en rubricering af *Reed Dance* som naturalisme. Naturalismen forstås her - i modsætning til realisme - som bestræbelse på at præsentere synlige, fysiske fænomener, "som de er". Altså går begge debattanter i retning af at sige, at *Reed Dance* viser ting som de faktisk ser ud, eller at filmen er en slags gennemsigtig repræsentation. Deres store uenighed går på, om denne gennemsigtighed er en god ting, og om dybden af filmens udsagn.

Problemerne med deres argumentation er mange. Perret modsiger sig selv, når han på den ene side anser den for naturalistisk og på den anden side harcelerer over filmens prætentiøse optage- og klippestil. Filmen kan ikke på samme tid være en overfladisk spejling og en vulgær konstruktion. Der er en begrebsforvirring i Perrets indlæg, en politisk korrekt doublebind, der gør det svært at svare igen. Fidyk er da også mere vred end han er klar. Han argumenterer på en måde overfor Perret, der for mig at se har meget lidt med *Reed Dance* at gøre. (3)

Fidyks arbejde i felten har ikke været udformet som den form for ligefrem, objektiv registrering af umiddelbart synlige facts, som han skriver til sit forsvar. Visse optagelser kan isoleret set opfattes som objektive observationer, men måden hvorpå de optagelser indgår i filmen som helhed, viser, at der er andre ting på spil. Fidyk behandler sine to grupper af medvirkende meget forskelligt og paradoksalt nok er de mest observerende passager også dem, hvor vi som publikum får størst indsigt i de problemer, vores kvindelige hovedpersoner kæmper med.

Diskussionen i Dox ville have vundet meget ved at komme ud over den første hurdle af beskyldning om og forsvar for objektiv registrering/naturalisme. Det kunne være rart at nå frem til at høre, hvad der var Fidyks interaktion med de medvirkende. Det har tydeligvis ikke været Fidyks ambition at lave en film, der ser omgivelser og sammenhænge med de medvirkendes øjne. Hvad var så hans intentioner med de forskellige medvirkende, hvordan gik han til dem, hvilken udveksling fandt sted og hvilke slags scener var det muligt og interessant at konstruere i den endelige film? Er det en bevidst strategi at lege med objektive konventioner i kameraarbejdet? Er det derigennem at der skabes den ironiske tone, der gennemsyrer filmen? Eller for at spørge omvendt: hvad er sammenhængen mellem Fidyks fortolkning af aids i Afrika og hans filmiske greb?

For at kunne svare på disse spørgsmål er det nødvendigt at se på anden halvleg af filmskabelsen, klipningen eller analysen. Til at beskrive den proces, hvorved optagelser bliver til film, vil jeg inddrage en gren af antropologien, der hedder performativ antropologi. Formålet er at finde begreber, der i det mindste kan danne udgangspunkt for at diskutere klipningen af *Reed Dance* og andre dokumentarfilm. Udover de to omdiskuterede klip er der intet i Dox-debatten, der giver nys om, hvordan filmen er fortalt og monteret.

Performativ klipning. Hvis optagelser er dataindsamling, består klipning i at analysere, bogstaveligt talt, at dele op, og komponere, sætte sammen. Instruktørens forståelse af optagelserne eller de rå data er afgørende for, hvordan klippeprocessen anskues. Det epistemologiske fundament for optagelserne gennemstrømmer også klipningen. Jeg vil bruge mindre tid på

den objektive skole i dette afsnit og opholde mig længere ved en spændende udvikling af antropologi i performativ retning, der får filmarbejdet og antropologien til at se meget ens ud.

I den objektive skole i antropologien og i Direct Cinema blev filmoptagelser opfattet som sandfærdige tilnærmelser til virkeligheden. Resultatet var, at man så vidt muligt skulle undgå at klippe optagelserne for ikke at ændre på virkeligheden. Også ændring af virkelighedens tids- og rumkontinuitet og adskillelse af billede og lyd var forbudt (Heider 1976). Optagelserne var den adgang til virkeligheden, som enhver klipning og manipulation ville formindske. Hvis billede og lyd var information, var fortællerstemmer, musik og montage den støj, der kunne være nødvendig for at forstå informationen, men aldrig et gode i sig selv.

Den performative tilgang i antropologien har en anden begrebsliggørelse af det materiale, en film bliver gjort af. At performe vil sige at re-præsentere materiale og ikke blot præsentere det. Teaterinstruktøren og teoretikeren Richard Schechner skelner overordnet performative medier fra tekst. Til førstnævnte hører udover teater og film også ritualer, nyere former for psykoterapi mm. De er karakteriseret ved at de arbejder med fragmenter af handlinger, altså tidslige enheder (1982: 40ff). Det skrevne ord har traditionelt i antropologien været enerådende som medie, og først for nylig er film, teater m.m. blevet set som mulige medier for komplekse kulturanalyser.

Performance betyder at hver teaterøvelse eller gennemklip er en ny opførelse. Det er aldrig det samme som det, det gentager eller efterligner. I processen bliver de enkelte klip løsrevet fra den tidslige og rumlige kontinuitet, de har været en del af for instruktøren i skabelsesøjeblikket. Det er analysen i klipperummet der afgør, hvad der skal repræsenteres, og ikke virkelighedens strømmen igennem materialet. I den performative tilgang er optagelserne lige så lidt virkelighed som klipningen er et spørgsmål om at fastholde 'et naturligt forløb'. Schechner ser det performative som et paradigmeskift: "Dette skift i antropologien er en del af en større intellektuel bevægelse, hvis forståelse af menneskelig handling er ved at skifte fra en klar adskillelse af årsag og virkning, fortid og nutid, form og indhold og fra en litterær, lineær undersøgelsesform til et performativt paradigme, der benytter sig af klipning, øvelser og dekonstruktion/rekonstruktion af virkeligheden (actuality)". 'Actuality' var netop det ord Grierson brugte til at karakterisere dokumentarfilmen ("creative treatment of actuality"), men i den performative udgave er 'den kreative behandling' erstattet af skrappere midler, dekonstruktion og rekonstruktion. (4)

Enhver filmning vil mere eller mindre bevidst have sin egen lineære opdagelsesproces indbygget. En performativ tilgang dekonstruerer de tidsfølger og årssagssammenhænge fra filmningen, der 'hænger' ved materialet. Denne distancering til og genarbejdning af materialet bevidstgør instruktøren eller antropologen om egen rolle i filmningen. Det er med andre ord en refleksiv metode. Som Schechner definerer refleksivitet betyder det "at se sig selv i selv-og-anden" (1982: 40). I filmteorien menes der som regel at filmen viser tilbage til sin egen konstruktion (Nichols 1991). Det refleksive går på selve værket. I antropologien er det mindre værket end den valgte metode (eller forsøgsopstilling i Bohr'sk forstand), der vises tilbage til i refleksive værker. Det er et spørgsmål om

synligheden, konkret og i overført forstand, af antropologens metode og intentioner i værket (Ruby 1982).

Hvis man betragter det performative som et paradigme, byder værkerne på en anden hensigt overfor publikum end mange andre faktagenrer. En performativ antropolog, Johannes Fabian, ser sit arbejde som et skridt væk fra at informere henimod at performe. Han skriver "performance er grundlæggende at formgive." (Fabian 1990: 11). Og her bliver det måske klart i hvor høj grad den sammentænkning af to discipliner, jeg foreslår, ikke kun giver intellektuel mening men også æstetisk sammenhæng. Hvis man følger den performative metode, er det umuligt at adskille æstetiske og klippemæssige greb fra antropologisk analyse (Turner 1982: 94).

I den performative skole er spørgsmålet om sandhed noget der diskuteres i forhold til et publikum, snarere end i forhold til optagelsernes sandhedsværdi. Derfor kræves der mere af publikum end i film, der fastholder tidens og rummets kontinuitet og kausale sammenhænge. I traditionelle dokumentarfilm foreslås der en kontrakt med publikum om, at basale spilleregler for realisme er overholdt. I performative film er en sådan orden ikke givet på forhånd. Der er ikke en skelnen mellem et empirisk, sammenhængende lyd-billed lag, man ihvertfald kan 'tro på', og tilføjede analytiske lag i form af en voice-over eller andet. Der er en sammensat repræsentation, der kræver af sit publikum, at det kritisk gransker filmiske greb og kulturanalyse, der er uadskillelige.

Den performative tilgang fører antropologien og dokumentarismen meget tæt på hinanden. Ikke alene i spørgsmål om deltagelse, observation og analyse - også de mere medieafhængige spørgsmål om fortælling og komposition falder sammen.

***Reed Dance* som performance.** Mange ting falder på plads, hvis man ser *Reed Dance* som et stykke performativ antropologi. Det løsriver filmen fra spørgsmål om objektivitet og naturalisme, som ikke gør meget for filmen. Filmen har karakter af at være en dekonstruktion og rekonstruktion af materiale, snarere end en lineær fortælling. Den differentierede omgang med medvirkende, den underdrejede ironiske tone og fremmedgørende dubbing gør det også til en film, der konstant henviser til sin egen konstruktion. Som publikum bliver man presset til at spørge sig selv, hvad det er for en film, man er vidne til. I forhold til mange komplekse, realistiske film kan *Reed Dance* som repræsentation ikke gemme sig bag de medvirkende og deres kulturelle virkelighed. Fidyks greb i filmen gør forunderligt og pinligt opmærksom på sig selv. Både som værk og i metodisk henseende er *Reed Dance* gennemsyret af refleksivitet. Det gør at filmen ikke kun bliver en film om et ritual i Swaziland, men også en film, der kræver refleksion af de køns- og racedimensioner, der er centrale i Fidyks udlægning af aids i Afrika, og som også er uomgængelige i vestlige billeder af Afrika. (5)

Der er nærmest ikke den fordom om Afrika, filmen ikke fik mig til at producere, men på en måde, hvor fordommene var i mit hoved som spørgsmål og ikke som facts på et lærred, der med udeltagende distance kunne sluges passivt og voyeuristisk. Igennem filmen transformeres sivdansen fra at være et kulturelt højdepunkt og en uskyldig kappestrid om kongens gunst til højdepunktet for seksuelle overgreb og forløjethed. På trods af tungt konstruerede scener og en distant omgang med sine medvirkende formår

Fidyk at lave en film, der får os tæt på ellers svært tilgængelige spørgsmål om sex og kønsroller i Afrika.

Det er i den sammenhæng, det for mig giver mening at diskutere de specifikke klip, der har stødt Perret og andre. At sammenklippe vuggende balder og græshopper, der parrer sig, er i *Reed Dance* et refleksivt, og ikke et naturalisk, virkemiddel. Det er ærgerligt at Perret kun griber fat i filmens umiddelbare billeder og umiddelbare klipning. Han forholder sig ikke til den analyse, der ligger i filmens klipning. For det er klart, at det at en film er performativ og refleksiv ikke betyder, at den ikke kan være kolonial.

Og den anklage der ligger under Perrets kritik, nemlig at Fidyk er en gammel gris, kan heller ikke slås bort med at filmen beskæftiger sig med sex som emne. Filmform hænger sammen med politiske fordringer som dem Perret stiller. Hvis enhver kamerastil implicerer en vidensteori, så indeholder en klippestil en moralsk orden.

Det kan være at *Reed Dance* virker grænseoverskridende, fordi den som Rouchs *Les Maîtres fous* indvarsler en ny metode i dokumentarismen. Jeg har givet et par bud på, hvad der er nyskabende i *Reed Dance,* men det er jo dér den egentlige diskussion må begynde.

Sammenfattende kan man sige, at både Perret og Fidyk i deres argumentation om *Reed Dance* - men sandsynligvis ikke i deres oplevelse af filmen - holder fast i forsimplede forestillinger om, hvad dokumentarfilm er og hvordan de bliver til. Fidyk postulerer et ligefremt, transparent forhold mellem hans film og den swazi'ske virkelighed, og Perret gør anklagende det samme mellem specifikke klip i filmen og en politisk valør. Det har været nemmere for Perret at afvise *Reed Dance* ud fra udvalgte klip og en overfladisk læsning af deres betydning end at gå ind i den komplekse konstruktion filmen er. Og det har været nemmere for Fidyk at hævde, at filmen afspejler en synlig virkelighed end at gøre rede for filmens forhold til mænd og kvinder, dens brud med kontinuitet og realistiske konventioner og dens selvpositionering i forhold til europæisk, neo- eller postkolonial repræsentation af Afrika. Som dokumentarister og tilskuere må vi frem til at kunne diskutere alt det, der ikke enten er virkeligt eller uvirkeligt; det der ikke er et spørgsmål om empirisk bevis, men som bevæger sig i det umiddelbart uhåndterlige felt af intentioner, tiltag, sansninger, udvekslinger, tankegods og kommunikation.

Konklusion: Kulturanalyse i filmform.
Når to af Europas førende dokumentarfolk ikke kan komme længere i en diskussion om en vigtig film, er der noget galt. Min påstand er, at dokumentarismen har haft for travlt med journalistiske diskussioner om relevans og fairness til at udvikle begreber om metode og repræsentation, der passer til dokumentarismens faktiske praksis. Mit bud er, at antropologien er en privilegeret og begavet diskussionspartner for dokumentarfilmen. Som disciplin har den i hele sin levetid skullet tage stilling til anklager om kolonialisme, sexisme og voyeurisme. Og da antropologien ligesom dokumentarismen – og ulig journalistikken – er baseret på personlig oplevelse, har svarene på tiltale ikke været at finde i henvisning til dækning og vægtning, men i kritiske gennemgange af metodik i egne og andres enkeltværker. Som jeg har vist, indebærer det alt fra måden man definerer det felt, man arbejder med, til måden man interagerer med informanter/medvirkende, til de æstetiske præferencer og

politiske analyser, der kommer for dagen i klipningen. Der er mange diskussioner af metode, deltagelse, kulturanalyse, repræsentationskonventioner i skreven antropologi, der lige så godt kunne have handlet om dens filmiske tvilling, dokumentarfilmen.

Jeg har beskrevet et bud på en antropologisk inspireret dokumentarfilms metodologi, især med inspiration fra performativ antropologi. Men der sker konstant udviklinger i antropologien, som kan inspirere dokumentarister, ikke blot til at beskrive og diskutere deres fremgangsmåder, men måske især til at udvikle nye metoder.

Film

Reed Dance (*Sivdans*), 2001, 70 min., Polen/Swaziland. Findes i distribution på biblioteker og til skoler gennem DFI.

Les Maîtres fous, 1957, 35 min., Frankrig/Ghana. Ikke i dansk distribution.

Steps for the Future – Actually, Life is a Beautiful Thing, serie på 39 film. Sydafrika, Mozambique, Angola, Namibia, Zambia, Zimbabwe, Lesotho og Botswana. 11 af filmene er i DFIs distribution.

Noter

1. I hele artiklen bruger jeg betegnelserne dokumentarisme og journalistik på følgende måde: Dokumentarisme bruger jeg om den instruktør-drevne dokumentarfilm, der har værkkarakter. Det svarer til det, der på engelsk kaldes 'creative' eller 'authored documentaries' og inkluderer dermed ikke dokumentarisme, hvis metode på forhånd er fastlagt, f.eks doku-soaps og andre formatbestemte dokumentargenrer (såkaldte 'formatted' eller 'slotted documentaries'). Med journalistik tænker jeg på traditionel nyhedsdækning og ikke på feature-journalistik.
2. Hvis man vil læse mere på dansk om feltarbejde og kulturanalyse i antropologien, kan jeg foreslå *Feltarbejde* og *Kulturanalyse* (Hastrup & Ramløv 1988 og 1989). En bog, der udleder en række praktiske anvisninger for, hvordan man laver dokumentarfilm af de diskussioner, jeg tager op i denne artikel, er *Cross-cultural Filmmaking* (Taylor 1998).
3. Her fortsætter Fidyk en tradition, der blev knæsat af Direct Cinema-folkene: at gøre eet og have en helt anden formuleret metode (Taylor 1998: 9, Winston 1993). Det interessante, set med nutidens øjne, er at mange af Direct Cinema-filmene og således også *Reed Dance* kan påskønnes for det, deres instruktører kæmper så hårdnakket imod.
4. Bill Nichols har karakteriseret en række dokumentarfilm som performative (1994: 92-105). Betegnelsen kommer som den femte oven i hans tidligere opdeling af dokumentarfilm i fire modi (henholdsvis expository, observational, interactive og reflexive (se Nichols 1991). Hans karakteristik af performative film rummer en del diskussion af antropologi, men han tager ikke bestik af den performative antropologi. Også Stella Bruzzi laver en karakteristik af performative dokumentarfilm, her ud fra lingvistisk teori (Bruzzi 2000).
5. Der er for nylig blevet produceret 39 film fra det sydlige Afrika om aids, alle lavet med afrikanske instruktører. Serien hedder *Steps for the Future*, og som forventeligt giver disse film et helt andet perspektiv på aids i Afrika. Det ville være spændende at sammenligne dem med *Reed Dance*, men det er en anden artikel.

Litteratur

Bateson, G. (1972) *Steps to an Ecology of Mind.* Aronson.

Bruzzi, S. (2000) *New Documentary: A Critical Introduction.* Routledge.

Eaton, M. (1979) *Anthropology – Reality – Cinema. The Films of Jean Rouch.* BFI.

Fabian, J. (1990) *Power and Performance.* University of Wisconsin Press.

Fidyk, A. (2001) "Audio-visual totalitarianism or mating grasshoppers". In *Dox* December 2001.

Grimshaw, A. (2001) *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology.* Cambridge UP.

Hastrup, K. & K. Ramløv, red. (1988) *Feltarbejde. Oplevelse og metode i etnografien.* Akademisk Forlag.

Hastrup, K. & K. Ramløv, red. (1989) *Kulturanalyse. Fortolkningens forløb i antropologien.* Akademisk Forlag.

Heider, K. (1976) *Ethnographic Film.* Texas UP.

Jenkins, R. (1995) *Visual Culture.* Routledge.

McDougall, D. (1998) *Transcultural Cinema.* Princeton UP.

Rabiger, M. (1992) *Directing the Documentary.* Focal Press.

Nichols, B. (1991) *Representing Reality.* Indiana UP.

Nichols, B (1994) *Blurred Boundaries. Questions of meaning in contemporary culture.* Indiana UP.

Perret, J. (2001) "Audio-visual Colonialism". In *Dox* December 2001.
Rouch, J. (1975) "The Camera and Man". In P. Hockings (red): *Principles of Visual Anthropology*. Mouton the Hague.
Ruby, J., red (1982) *A crack in the mirror. Relexive perspectives in antropology.* University of Pennsylvania Press.
Schechner, R. (1982) "Collective reflexivity: Restoration of behavior".
In J. Ruby, red: *Reflexive perspectives in antropology.* University of Pennsylvania Press.
Taylor, L. og I. Barbash (1997) *Cross-cultural Filmmaking. A handbook for making documentary and ethnographic films and videos.* California UP.
Turner, V. (1982) "Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and reflexive anthropology". In J. Ruby, red: *Reflexive perspectives in anthropology.* University of Pennsylvania Press.
Winston, B. (1993) "The Documentary Film as Scientific Inscription". In M. Renov, red: *Theorizing Documentary*. Routledge.

Svend Åge Madsen – At fortælle menneskene

Kvanteskriptet

Dokumentarfilmens komplementariske dramaturgi

af Mikael Opstrup

Den 1. april i år skulle jeg stoppe med at arbejde på Det Danske Filminstitut. Den 1. maj skulle jeg begynde som producer i produktionsselskabet Final Cut.
"Hvad skal du så lave i april?" spurgte mine venner mig.
"Jeg skal skrive om sammenhængen mellem dokumentarfilmens dramaturgi og Niels Bohrs kvanteteori," svarede jeg.
"Nå," sagde de.

København 24. april 2000
Kære Allan
Vedlagt sender jeg dig så et manuskript, eller hvad man nu skal kalde det, til Svend Åge Madsen-filmen. Jeg har haft en række samtaler med Madsen, herunder tilbragt en overordentlig udbytterig dag i hans hjem i Risskov. Her har vi pejlet os ind på, hvad filmen kunne handle om, men hver gang vi har berørt et tema, har vi samtidig skyndt os videre for ikke at snakke det ihjel, før kameraet kommer. Det betyder, at vi er væsentligt bedre forberedte, end man måske skulle tro på grundlag af ved-

lagte menukort.

Vi har tidligere talt om, at manuskripter til dokumentarfilm altid er en plage for mig. Og du havde selvfølgelig en pointe i med udgangspunkt i Morten Korch-manuskriptet at fange mig i en halv eller hel usandhed, når jeg af gammel vane sagde, at manuskripter er instruktørens private notesblok og ikke kan sige noget om filmen. Når Korch-manuskriptet var meget anderledes end mine øvrige, skyldtes det nok, at jeg vidste, hvilket arkivmateriale, der skulle bruges, og præcist hvad folk skulle sige. Det ved man ikke altid. Hvis du studerer manuskripterne til samtlige mine spillefilmslange dokumentarfilm – *Herfra min verden går*, *Smertens børn*, Karen Blixen-filmen – vil du se, at de ikke fylder mere end et a-4 ark, hvis de overhovedet findes. Alligevel er filmene jo meget klart strukturerede – og har holdt deres lave budgetter!

.....

Jeg er spændt på at høre fra dig. De bedste hilsener
Chr. Braad Thomsen

(følgebrev fra filminstruktøren til filmkonsulent ved Det Danske Filminstitut Allan Berg Nielsen)

København april 2001
Dette manuskript er blevet til på baggrund af den research jeg lavede sidste efterår og har genoptaget her i foråret. Om filmen kommer til at se ud, som skrevet afhænger af om det jeg allerede har iagttaget gentager sig. Noget er helt sikkert ting drengene gør igen og igen, mens andet selvfølgelig kun sker denne ene gang. Derfor skal vi være åbne for, hvad der kommer til at ske under vore optagelser, ikke forsøge at efterleve det, der allerede er skrevet, men bruge kameraet til at skrive det, som sker på ny. Bruge vores iagttagelse og dermed lade virkeligheden gå i kamerafælden. Ikke lade os nøje med de ideer, der ligger i manuskriptet, men lade os lede af de øjeblikke, som uvilkårligt opstår.

(introduktion til filminstruktør Klaus Kjeldsens manuskript til filmen *Omklædningsrummet*)

Braad Thomsen og Kjeldsen markerer to yderpunkter i tilgangen til at skrive et dokumentarfilmmanuskript. Braad Thomsen er ikke meget for manuskripter til dokumentarfilm og fremhæver sin tidligere manuskriptløse produktion. Og er det et manuskript? – eller er det et "menukort" som han også kalder det? De tre sider, som ovenstående er et følgebrev til, kalder han på forsiden en "synopsis". Jeg vil kalde det en gennemgang af filmens temaer.

Kjeldsens fylder 8 1/2 sider og minder med sin detaljerede scenegennemgang og sceneangivelser (f.eks. *6 Int. Omklædningsrummet – De sidste kommer – Dag*) om et fiktionsmanuskript.

Begge film er færdige, *Svend Åge Madsen - At fortælle menneskene* varer 55 minutter, mens *Omklædningsrummet* varer 25 minutter.

De to instruktører har respekten for virkeligheden til fælles. En dokumentarfilm kan ikke laves hjemme ved skrivebordet men er tværtimod defineret af instruktørens åbenhed overfor de begivenheder, som skal filmes. Men her stopper så enigheden.

Braad Thomsen mener, at jo mindre man har besluttet inden optagelserne går i gang, jo mere tro kan man være mod dokumentarfilmens sjæl, fordi et manuskript ikke tvinger éns oplevelse af begi-

venhederne ind i et på forhånd fastlagt mønster.

Kjeldsen mener, at jo mere man lægger sig fast inden optagelserne, jo bedre er man i stand til at vælge de uforudsete øjeblikke som opstår, fordi man har noget at vælge ud fra. Det er langt lettere at vælge til, hvis man ved hvad man vælger fra.

Og dog. Det tror jeg ikke Kjeldsen mener. Jeg har diskuteret dramaturgi med begge de rutinerede herrer og så vidt jeg forstår, er de ganske enige. Hvilket også understreges af et tidligt oplæg til *Omklædningsrummet* hvor Kjeldsen skriver: "Det er en række små fortællinger. En række tilstande som vi filmer og senere sætter sammen i klipperummet ... En dokumentation af mange forskellige små fortællinger, som vi bagefter finder en mening i".

Det er *min* påstand, at de er uenige. Fundamentalt uenige. Det viser deres arbejdsform, som afspejlet i de to manuskripter.

Jeg skal ikke lægge skjul på at det undrer mig. Når nu en dokumentarfilm er en film og en film er en fortælling, hvorfor er der så så mange fremragende dokumentarister, der konsekvent nægter at lave et manuskript, at arbejde med fortællingen i dramaturgisk form? Anne Wivel, Jørgen Leth, Jon Bang Carlsen? Hvad får en skarp og fremragende filmkonsulent som Jakob Høgel til at skrive en hel artikel hvis hovedpointe er, at "... det er optagelse af et righoldigt materiale og dramaturgisk tilbageholdenhed, der udmærker skabelsen af dokumentarfilm" (EKKO nr. 9, september 2001)? Og hvad får en garvet filminstruktør som Christian Braad Thomsen til stolt at fremhæve, at han kun skriver manuskripter til dokumentarfilm for filmkonsulenter og programredaktørers skyld og derpå smider dem i skraldespanden. Når nu hans dokumentarfilm om Morten Korch faktisk minutiøst følger det glimrende manuskript, han har skrevet (debatmøde Odense Filmfestival 1999)?

Det kan jo være, det er fordi de har ret! Ret i at hvis de beslutter sig for fortællingens form, før de går ud og møder den virkelighed de vil give fortællingens form, vil de ikke være i stand til at lave en dokumentarfilm. Ret i at dokumentarfilmen vil blive fiktion, hvis ikke de er åbne overfor virkeligheden - og hvem er åben, hvis man har besluttet sig på forhånd?

Jeg mener dog, at de tager fejl. Og grunden antydes bedst med et citat fra den danske fysiker Niels Bohr:

Hvis nogen siger han kan tænke over kvantefysik uden at blive svimmel, viser det blot, at han ikke har forstået noget som helst af det.

Det kalder på en uddybning.

Begreberne. Jeg tror, at det manglende fælles ordforråd for de redskaber, vi bruger til at arbejde med dokumentarfilmens dramaturgi, er et rammende udtryk for den miserable forfatning diskussionen befinder sig i. Debatten er stort set ikke tilstede og i det begrænsede omfang den titter frem, befinder den sig som oftest på stadiet "man kan ikke skrive manuskripter til dokumentarfilm, for man ved jo ikke, hvad der kommer til at ske". Det er jo et noget lammende udgangspunkt. For at få rystet lammelsen af os skal vi måske frigøre os fra begrebet manuskript, som er overtaget fra fiktionens verden. "Tekst som danner grundlag for en film, med dialog og inddeling i scener" står der ud for ordet i Politikens Retskrivnings- & Betydningsordbog. Måske er en af forudsætningerne for at få gang i en diskussion om den dramaturgiske forberedelse af en dokumentarfilm, at vi skaber vore egne begreber. Jeg foreslår kvanteskriptet. Det

dokumentariske kvanteskript.

I fiktionens verden er begreberne nøje definerede. Hvis man beder en manuskriptforfatter skrive et af følgende, ved han/hun nøjagtig, hvad der forventes.

Pitch er den kortest mulige præsentation af handlingen, en 1 1/2 times film på 5 linjer med start og slut og hovedplot nævnt.

Synopsis folder handlingen ud på 1/2 - 2 sider, personerne introduceres, handlingens forløb beskrives og anslag, præsentation, hovedplotpunkter nævnes.

Treatment er filmen fra start til slut, alle scener beskrives men uden dialog, 10 – 15 sider.

Manuskript er hele handlingen og dialogen udskrevet med sceneangivelse, interiør el. exteriør, tid og sted, ca. 1 side pr. minuts færdig film.

Blandt dokumentarister bruges ordene i flæng og fuldstændig vilkårligt. Braad Thomsen når f.eks. at kalde ovennævnte tematiske gennemgang for både manuskript, menukort og synopsis. En gennemgang af det materiale som ligger til grund for de 62 danske dokumentarfilm, som modtog produktionsstøtte fra Det Danske Filminstitut i 2001, gør det ikke bedre. Manuskript dækker over alt fra tematisk gennemgang, personbeskrivelse, produktionsforløb, æstetiske overvejelser til et faktisk manuskript. Og ordene manuskript, treatment, synopsis, introduktion, researchrapport, baggrundsbeskrivelse osv. bruges med løs hånd.

Vi kan ikke blive enige om, hvad det er nødvendigt at have som redskab for at lave en dokumentarfilm. Og det "hvad" vi ikke kan blive enige om, kan vi ikke blive enige om, hvad vi skal kalde. Så tror da fanden, at forvirringen er total.

Dokumentargenren. Har dokumentarfilmen en selvstændig dramaturgi? Nej, det mener jeg ikke den har. Ikke hvis vi definerer dokumentarfilmen som den fortælling, der har en begivenhed, som faktisk har fundet sted, som sit objekt.

Definitionen udelukker altså dén dokumentariske skildring, hvis objekt er en tematisk afdækning. Udelukkelsen skyldes ordet *fortælling*, som er det centrale ord i definitionen. En fortælling er et begivenhedsforløb og et element i fortællingen kan ikke forårsages af et ønske om tematisk afklaring, som ligger uden for begivenhedsforløbet.

En anden dramaturgisk tilgang til begrebet dokumentarfilm er at afgrænse det i forhold til andre genrer.

Første afgrænsning er til *fiktionen*. En dokumentarfilm vil sige en film som beskriver et virkeligt, ikke-instrueret hændelsesforløb, optaget de steder det fandt sted og med de mennesker, som indgik i det. Filmens fortælleelementer er altså virkelighedens steder og personer.

Anden afgrænsning er i forhold til *journalistikken*. Det er fortællingen, som er det bærende element og som er afgørende for handlingens fremadskriden. Det er ikke emnet. Dokumentarfilmen er ikke forklarende, den er beskrivende. En scene kan ikke medtages kun for den tematiske afklarings skyld, der kræves også en fortællemæssig nødvendighed.

Fortællingen bruger jeg som betegnelse for det handlingsforløb, som opstår, når scener med billede og lyd sættes sammen i et forløb. Jeg bruger altså blot ordet til beskrivelse af den kendsgerning, at sammenstilling af enkeltheder skaber et for-

løb. En dokumentarfilm er en fortælling, hvad enten vi vil det eller ej; den behøver ikke ske med ord men kan være i lyd og billeder; den kan følge en klassisk vestlig dramaturgi eller en anden fortælletradition; den kan være synlig eller usynlig for tilskueren; den kan være kompleks eller ganske enkel. Men den er der. Og til en fortælling knytter sig en dramaturgi.

Men har dokumentarfilmen ikke en selvstændig dramaturgi, har den til gengæld sit helt eget dramaturgiske problem. Hvor fiktionen opererer med én fortælling har dokumentarfilmen to – den faktiske begivenhed og instruktørens fremstilling. Men dette er et "praktisk" problem, som ikke betyder, at man kan tale om en selvstændig dokumentarisk dramaturgi på det teoretiske plan.

Den dramaturgiske nødvendighed.

Forklaringen på dokumentarfilmens dramaturgiske stade skal blandt andet søges i den manglende nødvendighed. Grunden til at fiktionsfortællingen er så veldefineret begrebsmæssigt og ligger fuldt udfoldet over 90 sider inden optagelserne starter, er nemlig den enkle, at det er nødvendigt. Der er kun den historie, som manuskriptforfatteren laver. Manuskriptet er - sammen med storyboard - instruktørens oversættelse til filmhold og skuespillere. "En struktur, der søger en anden struktur", som lederen af filmskolens manuskriptuddannelse Mogens Rukov så smukt udtrykker det. En fiktion kan ikke filmes uden en beskrivelse af fiktionen (ja, jeg ved godt, at Jonas Elmer i *Let's Get Lost* og *Monas verden* improviserer sig frem til scenerne sammen med skuespillerne, og at Kim Fupz Aakeson og Annette K. Olesen i *Små ulykker* ved hjælp af Mike Leigh-metoden tager udgangspunkt i karakterimprovisationer, men jeg betragter dem blot som – overordentlig givtige – arbejdsmetoder frem mod samme resultat).

Den samme nødvendighed gør sig ikke gældende for dokumentarfilmen. Fortællingen er der, vi kan filme den. Locations og medvirkende ligger lige udenfor døren. Instruktøren ved selvfølgelig godt, at han/hun skal genfortælle den og at der derfor skal træffes nogle dramaturgiske valg på et tidspunkt. Instruktørens udgave af virkelighedens fortælling, fortælling ét's møde med fortælling to. Men det kan udsættes. Det behøver ikke ske før optagelserne, ja det behøver ikke engang ske *under* optagelserne, det kan vente til klipperummet. Hvor klipperen af fiktionsfilm er altafgørende for skabelsen af den film, som ligger *synlig* i optagelserne, er klipperen af dokumentarfilm ofte altafgørende for skabelsen af den film som ligger *gemt* i optagelserne. Dokumentarfilminstruktørens fortælling skabes ofte først i klipperummet. Men chancerne for at sikre denne fortællings kvalitet er ligefrem proportional med instruktørens dramaturgiske bevidsthed på ethvert givet tidspunkt i skabelsesprocessen. For denne bevidsthed er jo altafgørende både for *hvilke* optagelser der laves, og for *hvordan* optagelserne er lavet.

At klipperummet ofte er location for fortællingens tilblivelse er grunden til, at det efter min mening så ubetinget er det mest interessante sted at opholde sig i forbindelse med en dokumentarfilmproduktion. Afdækningen af nogle sceners fortælle- eller oplevelsesmæssige styrke – selvstændigt eller i "mødet" med andre scener – kan være fuldt på højde med den seksuelle orgasme. Men hvis arbejdet i for høj grad har karakter af redningsaktion, går charmen lidt af. Alt efter i hvor høj grad fortællingens struktur ændrer sig eller ligefrem skabes i klipperummet, kan

instruktør og klipper jo sidde og ærgre sig over alt fra scener, der skulle have været lavet lidt anderledes til scener, som simpelthen mangler. I fatale tilfælde må den "næstbedste" film laves fordi den fortælling, som ellers ligger potentielt i en stor del af optagelserne, ikke kan fuldbyrdes.

Spørgsmålet er derfor ikke *om* det er en fordel at sidde med så velforberedte og dramaturgisk strukturerede optagelser som muligt, når man sidder i klipperummet. Spørgsmålene er: Hvor meget *kan* man forberede og hvor meget *bør* man forberede.

Fire kategorier. Kan'et først. Det afhænger først og fremmest af, hvilken type dokumentarfilm der er tale om. Hvis muligheden for at fastlægge fortællingen er målestokken, kan dokumentarfilmen inddeles i fire kategorier:

1. Den historiske film - hvor hele hændelsesforløbet er kendt og stort set alle elementer (arkiv, interviews, speak og lign.) kan klarlægges inden optagelsernes start. (Torben Skjødt Jensens *Min métier* om Carl Th. Dreyer; Chr. Braad Thomsens *Solskin kan man altid finde* om Morten Korch).

2. Den arrangerede film - hvor instruktøren i høj grad planlægger optagelserne (Jørgen Leths *Nye scener fra Amerika*, hvis hovedelementer er landskabsindfangninger og arrangerede tableauer med amerikanere: Steen Møller Rasmussens *2000*, hvor en 1-årig og en 99-årig, en 2-årig og en 98-årig osv., mødes i scenograferede tableauer).

3. Den kendte ramme - hvor tid og sted er givet mens forløbet inden for rammen ikke kendes. (Jørgen Leths *En forårsdag i helvede* om cykelløbet Paris-Roubaix; Klaus Kjeldsens *Omklædningsrummet* om en gruppe drengefodboldspillere før og efter kampen).

4. Det ukendte forløb - hvor en person, et sted, en begivenhed er valgt men hvor hverken hændelses- eller tidsforløb er kendt (en lang række af Anja Dalhoffs film; Jørgen Flindt Pedersen & Anders Riis-Hansens *Drengene fra Vollsmose*, hvor to unge palæstinensere og deres skoleinspektør følges over et år).

I denne sammenhæng er det naturligvis først og fremmest filmene i kategori 3 og 4, der er interessante, fordi de netop er defineret ved at følge det ukendte forløb. Fastlæggelsen af tid og sted i kategori 3 hjælper dog naturligvis meget. Jørgen Leth havde overværet talrige udgaver af Paris-Roubaix, garderede sig med et hav af kameraer og vidste hvor og hvem han (sandsynligvis) skulle følge. På samme måde er de begivenheder, som finder sted, og de roller drenge indtager i et omklædningsrum i forbindelse med en fodboldkamp, så repetitive at Klaus Kjeldsen gennem grundig research vidste, hvem han skulle koncentrere sig om og hvilke typer situationer, der ville opstå.

Filmene i kategori 4 repræsenterer den ultimative usikkerhed. Selv om f.eks. *Drengene fra Vollsmose* var bestemt til at følge en gruppe indvandrerdrenge i et skoleår, og et tidsrum dermed var besluttet, viste det sig at tidsfastsættelsen ikke gav mening, fordi det fortællemæssige forløb, hovedpersonerne gennemgik, ikke var defineret af skoleåret. Og tidsrummet er da heller ikke synligt i den endelige film. Denne type film repræsenterer så at sige dokumentarfilmens nerve og beslægtet barn har som bekendt mange navne:

Observational Cinema, Cinéma Vérité, Direct Cinema osv. hører alle til i denne kategori.

Et eksempel fra en film med et ukendt forløb, jeg aldrig glemmer, er den varme sommerdag i '97 da instruktør Andra Lasmanis, tonemester Iben Haahr Andersen og jeg – kun afbrudt af sporadiske skænderier - sad og stirrede tomt ud over Mongoliets forblæste stepper. I syv uger havde vi fulgt 9-årige Aligermaas liv, træning og personlige kampe frem mod de store årlige hestevæddeløb. Aligermaa havde, til vores store glæde, fået lov at ride den berømte træner Sodnoms hvide hingst i det første løb. Hun red den smukt og kraftfuldt og glemte alt andet end vindens susen og lyden af galoperende hestehove – til hingsten gik i stå og hun skamfuldt luntede over målstregen som nr. 42. Sodnom var rasende, Aligermaa knust og hun fik ikke lov at stille op i andet løb som tiltænkt. Der stod vi med en børnedokumentar, hvis pædagogiske klimaks var, at alt går galt til sidst, hvis bare man træner hårdt nok! Det var ikke, hvad vi havde forestillet os – og helt sikkert ikke forventningen hos de fire nordiske filminstitutter og tv-stationer, der havde finansieret 2,3 millioner. Vi var presset til at gennemføre en afgørende dramaturgisk diskussion under stort tidspres. Virkeligheden kunne og ville vi ikke gøre noget ved – hverken den der lå registreret på vores 40 ruller råfilm eller den, der lå foran os. Det vi filmede de næste to dage – med de sidste fire ruller råfilm - ville blive vores slutning. En slutning, der nødvendigvis skulle hænge sammen med den historie som lå gemt i syv ugers optagelser, hvis fokus var valgt i forventning om en anden slutning.

Det er naturligvis præcis det, der gør, at alle vi dokumentarister er fascinerede af genren; ingen fortænkte plots men højdramatisk, uforudsigelig virkelighed. Mødet mellem virkelighedens dramatik og det udpluk, instruktøren vælger til at fortælle sin version af historien.

Situationen vil alle dokumentarister derfor også kunne nikke genkendende til. Frustration i forskellige varianter: historien som bliver en anden undervejs eller endnu værre, historien som bliver væk: "Da jeg startede optagelserne for to måneder siden – eller da jeg startede finansieringsarbejdet for to *år* siden! – var der nogle mennesker og nogle steder, jeg var fascineret af. I mellemtiden er der sket en masse uforudsigeligt - eller imod forventning en masse frygtelig forudsigeligt. Er det her overhovedet interessant og hvad skal jeg stille op med det?"

Den gode dokumentarfilminstruktørs fremmeste egenskab er derfor evnen til at vælge rette tid og sted. Evnen til at se, at her skal jeg blot være til stede med mit kamera, så vil en interessant historie udspille sig og "virkeligheden gå i kamerafælden," som Klaus Kjeldsen skriver. Franske Jean Rouch og de amerikanske Maysles-brødre – repræsentanter for Cinéma Vérité og Direct Cinema, som det hedder på hver sin side af Atlanten - skal nævnes som nogle af de ypperste indehavere af denne essentielle evne.

Men det er ikke nok. For også i de vidunderlige situationer, hvor den store fortælling udspiller sig i den velvalgte situation, skal valgene træffes så bevidst som muligt og må derfor have et grundlag at hvile på.

Dette grundlag kan kun være fortællingen, filmens dramaturgiske struktur.

Den dokumentariske åbenhed. Og dermed er jeg nået frem til, hvorledes vi *bør* forberede os til en dokumentarfilm. For at

kunne forholde os så åbne som muligt overfor den virkelige historie, filmen genfortæller. For ikke blinde og fordomsfulde at møde den uforudsigelige virkelighed, som rummer en vidunderlig rigdom af historier, der så langt overgår fantasiens skrivebordsfiktion.

Jeg mener at graden af åbenhed er ligefrem proportional med antallet af de beslutninger instruktøren har truffet på manuskriptplanet. Et valg i den hektiske, uoverskuelige optagefase kan kun træffes kvalificeret, når man ved, hvad det er man fravælger. Hvilket fortællemæssigt element den uforudsete begivenhed i virkelighedens fortælling erstatter i instruktørens fortælling. Eller endnu skarpere: Hvilken fortælling instruktøren skal erstatte den planlagte fortælling med. Manuskriptet er ikke alene betingelsen for at træffe beslutninger om, hvad der skal optages. Det er forudsætningen for det ultimative valg, at skifte fortælling undervejs.

Det giver naturligvis ikke mening at lave et manuskript til en dokumentarfilm uden tilbundsgående research. De ydre forudsætninger har aldrig været bedre. Det Danske Filminstitut har på årets budget afsat 2 millioner til manuskriptstøtte og 4 millioner til udviklingsstøtte. En stor del af udviklingsstøtten går til research, prøvefilmning, casting og lignende. 6 millioner til forberedelse, det er hvad mange lande længes efter at have i produktionsstøtte! De økonomiske forudsætninger er til stede.

Biograffilmen. Jeg ser ingen objektive grunde til at dokumentariske fortællinger ikke lige så godt som de fiktive kan give fyldte biografsale. Den gode dokumentarfilm er efter min mening oplevelses- og underholdningsmæssigt fuldt på højde med spillefilmen. Muligheden for dybde, humor, spænding, identifikation, forførelse i fortællingen er ikke blandt de mange historiske grunde, der er til, at biograferne fuldstændig domineres af spillefilmen og stort set er forbudt område for dokumentarfilm. Men skal dokumentarfilmen for alvor bevæge sig fra oplysnings- til underholdningsbranchen, er det nødvendigt at arbejde langt mere målrettet med fortællingen.

Lad mig give et par eksempler, vel vidende at det er et meget overfladisk referat, som jeg beder om undskyld for:

Torben Skjødt Jensens spændende portrætfilm *Carl Th. Dreyer, Min métier*. Virkelighedens fortælling er naturligvis Dreyers liv. Skjødts fortælling er den underkendte kunstners kamp for accept af samtiden, så han kan komme til at lave film. Problemet i *Min Métier* er, at Dreyer opnår denne anerkendelse med *Ordet* og hermed kulminerer Skjødts fortælling halvvejs inde i filmen. Dreyers liv - og dermed filmen - fortsætter selvfølgelig men i et dramaturgisk antiklimaks.

Og Jon Bang Carlsens seneste film, *Portræt af Gud*, som i første halvdel er Carlsens søgen efter Gud og i anden halvdel et portræt af motherkillers' og childrenrapers' søgen efter Gud i et af Sydafrikas barskeste fængsler. Begge dele hårrejsende interessant men to forskellige film.

To eksempler på at når virkelighedens og instruktørens historier ikke falder sammen til én, så ryger dokumentarfilmens sjæl, denne unikke sammensmeltning, som for mig er hele grundlaget for kærligheden til genren. Så ryger indlevelsen og fordybelsen i en kunstners helstøbte værk. Og grunden er dramaturgisk.

Jeg tror, der er to fundamentale årsager til den manglende dramaturgiske grundighed indenfor dokumentarfilmen.

Den første er dovenskab. Jeg har tidligere kaldt det nødvendighed men de to er så nært beslægtede, at ordene næsten falder over hinanden. Jeg gør det med fare for at fornærme instruktørerne, som ved Gud er et hårdt arbejdende og underbetalt folkefærd, men det jeg referer til er 'Loven om nødvendighedens og dovenskabens omvendte proportionalitet'. Nødvendighedens pres er forudsætningen for at få os til at yde det ypperste. For guderne skal vide, at det at skrive et manuskript kan være et helvede. Det er svært, ensomt og en uendelig række af kassationer og omskrivninger. Hvis en film kan laves uden dette opslidende arbejde, hvorfor så skrive mere end nødvendigt?

Men det er selvfølgelig ikke det vigtigste. Den vigtigste årsag er, at den dokumentariske manuskriptforfatter skal yde et stykke arbejde, som med 100% sikkerhed skal laves om. Han/hun skal satse al sin energi, kreativitet og fantasi på et produkt, som med ufravigelig sikkerhed skal kasseres.

Det er så tæt på det umulige, at det ikke er et spørgsmål om faglig kunnen men om eksistentiel erkendelse. En fordring som jeg tror er umulig, hvis man opfatter manuskriptet og dokumentarfilmen som antagonistiske modsætninger - et uløseligt modsætningsforhold, hvor det er nødvendigt at vælge den ene eller den anden side i forholdet - og ikke som modsætninger, der er hinandens forudsætning.

Det hedder komplementaritet. Det forhold at to sider af en sag foruden at komplettere hinanden også udelukker hinanden. At to modsætninger er hinandens forudsætninger. Det er den filosofiske essens i Niels Bohrs kvanteteori.

Bohrs kvanteteori. Bohr levede fra 1885 til 1962. Som kvantefysikkens førende teoretiker blev han banebrydende indenfor naturvidenskaben og formulerede teorier som bl.a. førte til nogle verdensberømte diskussioner med relativitetsteoriens grundlægger, Albert Einstein.

Bohrs fundamentale brud med den klassiske naturvidenskab var accepten af, at alt ikke kan forklares! En erkendelse som havde en aldeles rystende konsekvens: Tilfældighed er et element i naturbeskrivelsen! Det stred mod den naturvidenskabelige sjæl, mod naturvidenskabens grundlæggende stræben. Einstein var ikke begejstret.

"Gud spiller ikke med terninger," argumenterede han. "Man skal være varsom med at fortælle Gud, hvordan han skal opføre sig," svarede Bohr.

De erkendelsesmæssige og filosofiske diskussioner mellem fysikkens to store var naturligvis kun konklusionerne på den bagvedliggende årelange forskning. Som en sølle, inkarneret sproglig student fra forrige årtusinde her ydmygt skal forsøge at gengive.

Bohrs primære felt var atomet, den fysiske verdens byggesten og materiens mindsteenhed. Atomet er elektrisk neutralt. Dets kerne består af neutroner (elementarpartikel uden elektrisk ladning) og protoner (positivt ladet elementarpartikel). Kernen er altså positivt ladet. Elektronet (negativt ladet elementarpartikel) kredser om kernen i en bestemt energiafstand. Men elektronet bruger energi til at kredse og i takt med at det bruger – og dermed mister - energi, bevæger det sig ind mod kernen. Fordi det negativt ladede elektron frastødes mindre og mindre af den positive kerne, efterhånden som det taber energi. Til sidst må elektronet have opbrugt sin energi og blive opslugt af kernen. Ifølge den klassiske fysik bør atomet – som jo netop er defineret ved sin sammensætning af partikler med forskellig

ladning - derfor falde sammen. Atomet er ikke stabilt! Materien, altings stof, kollapser!! Så langt så godt. Bortset fra at det ikke sker!!! Den fysiske verden er her jo på godt og ondt endnu. Elektronet fortsætter åbenbart sin kredsen.

Men hvorfor foretager elektronet ikke det sidste spring fra inderste bane ind til kernen? Fordi det ikke kan! Bohrs forklaring på, hvorfor naturvidenskaben måtte acceptere dette paradoks, var kvantet. Han mente, at elektronerne ikke langsomt bevæger sig i en spiralformet bane ind mod kernen i takt med at de afgiver energi, men at de tværtimod springer fra bane til bane. Og den energi elektronet afgiver ved (kvante)springet svarer til forskellen i energi i de to baner.

Atomer kan kun udsende eller optage energi (elektromagnetisk stråling) i bestemte, endelige mængder - kvanter. Kvantet er den mindst mulige mængde energi, altså en størrelse der forekommer i en udelelig mængde. Og elektronerne kan ikke afgive vilkårligt små mængder energi. Den sidste mængde energi, som er nødvendig for at elektronet kan opsluges af kernen, kan ikke afgives, fordi den er vilkårligt lille. Hvordan elektronet springer, kan ikke beskrives, og hvorfor det ikke kan foretage det sidste spring, må accepteres. Skulle dét nu være naturvidenskab?!

Men paradokset stikker tilmed dybere, vi har ikke nået afgrundens bund endnu. Atomets stråling er elektromagnetisk stråling – lys. Lys kan måles som et signal, der bevæger sig i tid og rum, altså en bølge. Men atomets elektroner udsender ikke *altid* denne magnetiske stråling og lyset kommer altså ikke fra de elektroner, som kredser omkring kernen men fremkommer ved overførsel af energi fra én stationær tilstand til en anden, og derfor er lysets farve - lysets frekvens - ikke bestemt af elektronernes kredsløb men af energiforskellen mellem de to tilstande. Lys er dermed ikke bølger men består af partikler, der er stationære.

Elektroner både kredser og springer, og lys er både en bølge og en partikel. På samme tid en kontinuerlig, sammenhængende harmonisk bevægelse og en afbrudt, springende fremadskriden, hvor bevægelsen fra et punkt til et andet går via det givne punkts modsætning.

Det kan måles. Ganske vist med måleinstrumenter, der måler materien som *enten* bølge *eller* partikel. Da det er en fysisk modsætning, kan atomet jo ikke registreres som begge dele samtidig. Men når atomet først måles som bølge, er resultatet positivt. Og når det derpå måles som partikel, er det samme tilfældet.

Komplementaritet & erkendelse.

Kvantemekanikken er denne grundlæggende måde at beskrive atomet på. Stoffet har dualisme. Bohr kalder det komplementaritet: Det forhold at to sider af en sag foruden at komplettere hinanden også gensidigt udelukker hinanden.

Essensen i Bohrs argumentation overfor Einstein var dermed at naturvidenskaben skulle stræbe mod forklaringen af alt, selv om det var en umulighed. For at søge mod forklaringen af næsten alt er en endnu større umulighed.

De filosofiske og erkendelsesmæssige følger af Bohrs forskningsresultater er enorme. Hvilket fik den ellers beskedne Bohr til at hævde at "hvis nogen siger han kan tænke over kvantefysik uden at blive svimmel, viser det blot, at han ikke har forstået noget som helst af det."

Det er blandt andet manglen på denne erkendelse, der får den unge generation til at gøre oprør mod den gamle. Fordi etableringen af egen tilværelsesforståelse bliver

nødt til at tage afsæt i et modsætningsforhold til den, den unge forlader. På det tidspunkt af livet må man nemlig definere sig selv som nyslået selvstændigt individ mere ud fra overbevisning end erfaring. Og det er kun erfaring, der kan få os til at acceptere, at eksistentielle modsætninger kun forudsætter valg på det givne tidspunkt og ikke er absolutte.

Det er omvendt den komplementariske erkendelse, som får det modne menneske til at turde søge tvivlen som den eneste konstruktive, menneskelige drivkraft. Som dog kun forbliver konstruktiv, hvis vi hele tiden forsøger at komme den til livs. Mennesker der tvivler på alt er jo trods alt kun en hårsbredde mere udholdelige end mennesker, der aldrig er i tvivl.

Og det er den samme erkendelse som får os til at søge lykken, selv om vi er os smerteligt bevidste, at lykken ikke alene er uopnåelig - andet end i partikulære øjeblikke - men uønskelig. Da verden - og menneskets stræben - ellers ville gå i stå. For lykken er jo kun lykke så længe den er en forhåbning og ikke en tilstand. Mennesker der er ulykkelige er jo trods alt kun en hårsbredde mere udholdelige end mennesker, der er lykkelige.

Komplementaritet & dokumentarisme.
At arbejde med dokumentarfilm indeholder et sammenligneligt paradoks. Nogle modsætninger, som er indeholdt i selve definitionen af genren og dermed så gammelkendte, at vi dårligt orker at beskæftige os med dem. Men da de samtidig er genrens livskraft, er det mere et spørgsmål om at forny diskussionen end at droppe den.

Det tager udgangspunkt i det paradoks som knytter sig til den gamle diskussion om objektivitet. Når to kendsgerninger kan opstilles, hvorfor kan verden så ikke beskrives objektivt? Fordi den ikke kan! Vi kan opstille en række kendsgerninger men ikke foretage det sidste spring fra opstilling af kendsgerninger til kendsgerningen. Dokumentarismens stringens er derfor ikke kendsgerningerne (det mindst mulige fakta, den udelelige mængde) men måden at ordne dem på, fortællingen. Ordningen af fakta må ske efter fortællingens stringens, da fortællingen ikke kan ordnes efter faktas stringens. Men hvis dette ikke sker i respekt for fakta, er det ikke dokumentarisme.

Dokumentarismen er dermed defineret af et komplementarisk paradoks. Hvis ikke den fastholder fremstillingen af virkeligheden i en form, så virkeligheden fremstår objektivt genkendelig for tilskueren, ophører det med at være dokumentarisme. Hvis kun instruktørens fortælling er åbenbar, er filmen fiktion. Når denne modsætning behandles antagonistisk ophæves den objektive fordring af sin egen umulighed og der er frit løb for instruktørens fremstilling. Eneste tilbageværende argument for at instruktøren skal fastholde en virkelighedsbeskrivelse, bliver dermed de etiske hensyn til de medvirkende. Men det er en helt anden diskussion! (Som nok også er mere relevant at føre i de kommercielle tv-stationers personaleblad end blandt filmbranchens dokumentarister, som kendetegnes af en meget høj etik).

Derfor er komplementaritet dokumentarfilmens omdrejningspunkt. De synlige udtryk for de komplementariske forhold er virkeligheden og filmmanuskriptet. Dokumentarfilmen består ganske vist af to fortællinger i tid og rum; bølger. Men i den velfungerende dokumentarfilm er kun det ene lag - virkeligheden – synlig som kontinuerlig fortælling – som bølge. Kun når fortællingen ikke fungerer har-

monisk åbenbares det andet lag – fortællingen. Eller rettere dens virkemidler gør. Jeg har altid fundet det stærkt irriterende, hvis en dokumentarfilm f.eks. har formået at engagere mig i hovedpersonens skæbne og instruktøren så trænger sig på med f.eks. en forklarende speak, en indførelse af sig selv i historien, en visuel fortolkning – drivende skyer, faldende efterårsblade. Eller den fiktive togscene i Braad Thomsens *Svend Åge Madsen - At fortælle menneskene*. Men når instruktørens fortælling går op i en højere enhed med virkelighedens, ophører den med at være til stede i tid og rum og findes blot som dramaturgisk klarhed; partiklen.

At den sande beskrivelse af virkeligheden ikke er mulig, skyldes dog ikke, at vi mangler evner til at beskrive den, men at den er alt for kompliceret. Ikke kun i sin totalitet men også ned i enkeltdelene. Kun i tilværelsens mindstedel – "hændelseskvantet" - findes den skinbarlige objektivitet. Men da dette blot er en teoretisk beskrivelse af tilværelsens mindste del, kan sandheden ikke bruges som strukturerings redskab, kun klarheden. Og klarhed er et subjektivt valg.

Håndværk bliver filmkunst, når den faglige kunnen udsættes for kunstnerens subjektive valg. Grundlaget for den dokumentariske filmkunst er instruktørens dramaturgiske valg.

Fotografi & Tid. Enhver kunstart har sin kerne. Reportagefotografiet har den tilsyneladende virkelighed til fælles med filmen og begge har derfor måttet kæmpe for overhovedet at blive anerkendt som kunstarter. En kamp som pågår konstant, fordi dagligdagens største forbrug af dokumentariske billeder er den journalistiske illustration, hvor billedet reduceres til en visuel gengivelse af ordet ud fra devisen: Gentagelse fremmer forståelsen.

Fotografen Henrik Saxgren taler om det perfekte fotografi. Det er denne stræben der holder ham i gang, selv om han er sig fuldt bevidst, at det er en absurditet. For ham er det tæt forbundet til begrebet Tid. Han skriver i sin bog af samme navn:

> At jeg skulle bruge 16 år på at erkende, at det er *det afgørende øjeblik* fanget midt i den uarrangerede virkelighed, der er fotografiets uudtømmelige kilde, er kun et eksempel på, at begrebet TID er nøglen til fotografiet.
>
> Tidsfaktoren sætter sig igennem på alle niveauer i fotografiet.
>
> Dét at bruge lang tid på at fastholde noget der sker inden for kort tid. Dét at bruge et langt liv på at gøre små øjeblikke uendelige. Dét at tro på, at ét af livets uendelige mængder af øjeblikke er vigtigt at bevare for eftertiden. Det er hele tiden *øjeblikket* målt i forhold til *hele livet*. Man kan sige, at fotografer må arbejde hårdt et langt liv for at være parat når det "guddommelige" øjeblik indtræffer. Øjeblikket, når den *u*arrangerede virkelighed træder op foran dig, så alt står lysende klart. Når det helt store *kaos* i en brøkdel af et sekund afslører en orden. Når elementerne pludselig placerer sig i forhold til hinanden, så du nærmest tror, at det er Guds belønning.
>
> Det er denne uendelige brug af tid for at nå det guddommelige øjeblik, der er fotografiets hemmelighed.

Kunstnerens nedslag i virkelighedens begivenheder er fælles for fotografiet og dokumentarfilmen. Men når begrebet Tid bliver så centralt for fotografiet, er det fordi fotografiet kondenserer en time, en dag, et liv til 1/125 sek. Forløbet – hvad der er gået forud for og hvad der sker efter fotografiets fastfrysning – sker i tilskuerens fantasi. Og selv om det også er et velkendt arbejdsredskab for filminstruktøren, at de stærkeste billeder er dem, tilskueren *tror* han/hun har set, arbejder filmen ikke med situationen men med forløbet.

At stræbe mod det umulige. Og virkelighedens kaos vil hele tiden føre til ændringer i de dramaturgiske valg, der skaber

dette forløb, da fortællingen ellers vil komme i modstrid med virkeligheden i stedet for at blive en fortolkning af denne. Derved skabes interferens (gensidig indvirkning). Det er ikke muligt - og derfor heller ikke ønskeligt - at sige om det er fortællingen, der skaber virkelighedsfremstillingen eller virkeligheden der skaber fortællingen.

Skabelsen af en dokumentarfilm sker i kvantespring, den dannes ved overførsel af energi fra virkeligheden til fortællingen. Fra én stationær tilstand - erkendelsen af virkeligheden - til en beslutning om fortælling. Som fører til erkendelsen af en anden virkelighed, som ændrer fortællingen.

Det vanskelige ligger i at hengive sig til absolut stræben mod begge stationære tilstande, når man samtidig må erkende at den ene tilstand hele tiden afløses af den anden. At man hele tiden må ændre den dramaturgi, man har skabt da erkendelsen af virkeligheden - hvis man er tilstrækkelig åben overfor denne - hele tiden vil ændre fortællingen. At stræbe fuldt og helt mod det uopnåelige. Ja netop at finde styrken til at stræbe, *fordi* målet for denne stræben, er uopnåeligt.

Konstant at stræbe mod at strukturere en virkelighedsfremstilling, som må korrigeres af virkeligheden. At kombinere absolut åbenhed med absolut beslutsomhed.

Det er et indiskutabelt faktum, at filmkunst skabes på lige så mange måder, som der er kunstnere. Filmhistorien viser med al ønskelig tydelighed, at der er uendelig mange veje til mesterværket.

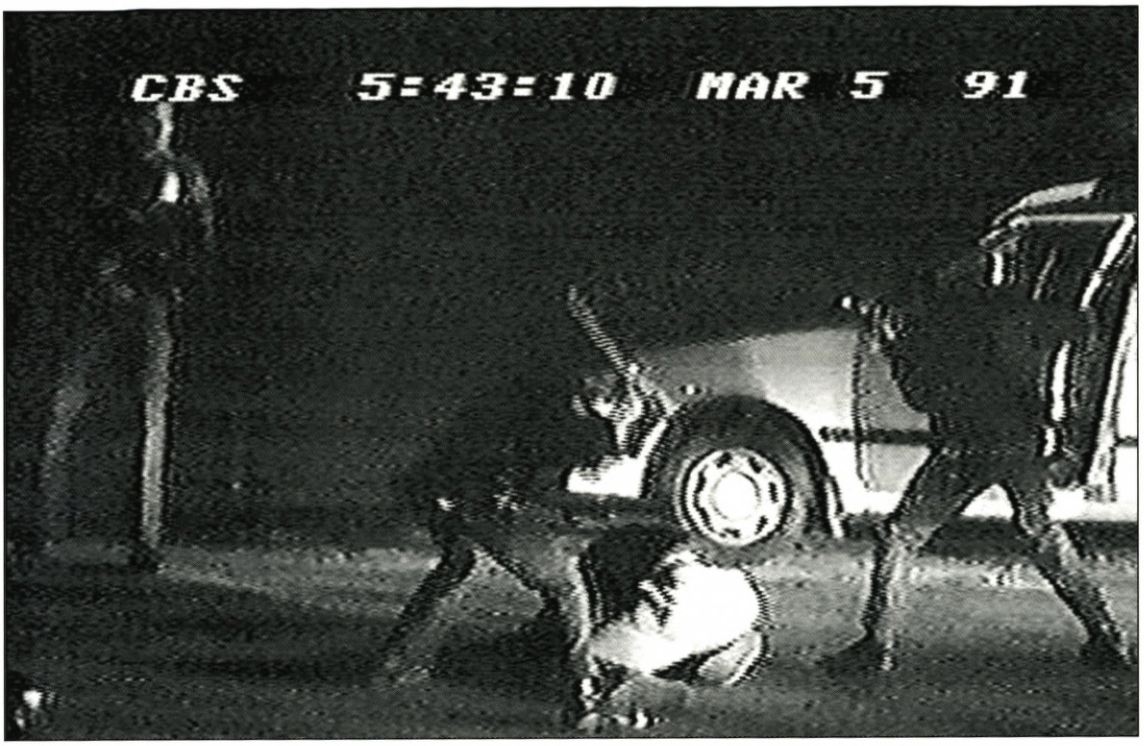
Mit ydmyge formål med denne artikel har været at fremme en bevidst stillingtagen til det, jeg opfatter som kernen i den dokumentariske filmkunst. Og at arbejde med den på en måde, så vi så tidligt som muligt foregriber værket.

Det tiltalende ved at skrive historien helt igennem i manuskriptfasen er tilmed, at det er det eneste sted, hvor fantasien har frit spil, der er ingen produktionsmæssige begrænsninger. De kommer naturligvis sidenhen, men så kan de reduceres til teknisk og økonomisk mulige løsninger på den frie fantasis tøjlesløshed – i stedet for omvendt.

Klaus Kjeldsens arbejdsmetode med *Omklædningsrummet* var at skrive et detaljeret manuskript – med nogle klare ændringer i den endelige film til følge. Andre vil gøre det på en anden måde. Med fremkomsten af de billige DV-kameraer og f.eks. Filminstituttets forøgede bevilling til forberedelsesfasen er det dokumentariske kvanteskript måske visuelt i stedet for skriftligt. Ikke mindst aktuelt for de instruktører som skriver som en brækket arm.

Og det kunne måske være næste skridt: Hvordan ser dokumentarfilmens kvanteskript ud?

P.S. Sodnom forbarmede sig, Aligermaa fik lov at ride hans brune hoppe i det afsluttende løb og red en flot fjerdeplads i hus. Det umusikalske stævneorkester spillede, Sodnom fik sit diplom, publikum klappede og Aligermaa og hendes mor red bort med ranke rygge mod den nedgående sol. Der var ikke et øje tørt.



Rodney King – videoen

Teknologi og virkelighed - i teori og praksis

Det digitale videoformat rokker ved hævdvundne forestillinger om forholdet mellem film og virkelighed

af Trevor G. Elkington

Dokumentarfilmteorien har et problem, og dets navn er video. I næsten tre årtier har teoretikere hævdet, at det ikke er holdbart at skelne mellem fakta og fiktion i dokumentarfilm, og at dokumentarfilmen ikke kan påberåbe sig noget privilegeret forhold til virkeligheden. I sit banebrydende essay "Documentary: I Think We Are in Trouble" opsummerer Brian Winston debatten således: "Dokumentarfilm er konstruerede artefakter" (33). Winston henviser til et større teori-korpus og et væld af eksempler, der demonstrerer, hvordan dokumentarister former deres films indhold i lige så høj grad som nogen fiktionsfilmskaber. Allerede da han lavede *Nanook of the North* (1922), fabrikerede Robert Flaherty undertiden indstillinger,

så de passede til hans behov, som da han filmede Nanook der fryste tålmodigt i en igloo uden tag, af hensyn til lyset. Mange år senere er Michael Moore blevet kritiseret for at manipulere med begivenhedernes kronologi i *Roger & Me* (1989) for at få det politiske budskab til at træde tydeligere frem.

Men selv de mest objektive forsøg på at dokumentere en begivenhed er og bliver konstruerede, eftersom filmskaberen placerer kameraet, bestemmer indstillingens varighed og redigerer optagelserne sammen til en narrativ helhed. Ifølge denne tankegang indeholder selv eksperimentalfilm som Andy Warhols *Sleep* (1963) eller *Empire* (1965) et observationselement, der gør dem konstruerede og fjerner dem fra virkeligheden. Den grundlæggende indvending er altså, at dokumentarfilmen ikke kan være, hvad den hævder at være, nemlig en objektiv konservering af et øjeblik, ligesom den ikke kan gengive øjeblikket som det ville have været uden kameraets tilstedeværelse. I betragtning af den manipulation, som ethvert filmet øjeblik undergår på dets vej til den færdige film, kan vi da overhovedet hævde, at dokumentarfilmen er tættere på virkeligheden end en gennemsnitlig Hollywood blockbuster?

Det gør vi ikke desto mindre i praksis. Allan Rosenthal henviser til den "tidligere så stærke og udbredte forestilling... at dokumentarfilm har en særlig sandhedsstatus - det er grunden såvel til, at vi laver dokumentarfilm som til, at folk ser dem" (12). Det gælder også den lange tradition af selvrefleksive dokumentarfilm, som i overensstemmelse med konklusionen om, at dokumentarfilmen er et konstrueret artefakt, udstiller deres egen status af konstruktion, som f.eks. Chris Markers *Sans soleil* (1982), Ross McElwees *Sherman's March* (1986) og Moores kontroversielle succes *Roger & Me*. Disse og lignende dokumentarværker kommenterer deres egen tilblivelse og sætter fokus på filmskaberens subjektive bearbejdning af virkeligheden. Vi ser filmskaberen konstruere filmen for øjnene af os, hvilket nødvendigvis indebærer, at vi forstår dens subjektive natur. Og dog kan man indvende, at dokumentarfilmen, selv når den er allermest selvrefleksiv, stadig gør fordring på en "særlig sandhedsstatus". I og med at den afslører filmskaberens hensigter i skabelsesprocessen, afslører filmen nemlig samtidig, at dette er en virkelig persons arbejde - hvor subjektiv denne person end måtte fremstå - og skabelsesprocessen knyttes tæt sammen med det artefakt, vi ser på lærredet. Hvis der ikke var en forbindelse mellem f.eks. Michael Moores virkelige forsøg på at finde den administrerende direktør for General Motors og den filmiske fremstilling af det, ville der ikke være nogen idé med filmen. Vi har altså at gøre med et paradoks: ved at sætte fokus på sin egen karakter af artefakt fremhæver filmen nødvendigvis samtidig sin forbindelse til virkeligheden. I et forsøg på at ophæve dette paradoks har mange følt sig fristet til at gå til enten den ene eller den anden yderlighed og konkludere enten, at alle film er artificielle konstruktioner, eller at alle film er konkrete afspejlinger af virkeligheden.

Men med videoteknologien - og især den digitale videoteknologi (DV), der vinder større og større udbredelse - bliver paradokset blot endnu mere udtalt. Generelt gør den digitale teknologi det lettere end nogensinde at manipulere med billeder, men ikke desto mindre har udbredelsen af digital video været ledsaget af en virkelighedsretorik. Det er hævet over enhver tvivl, at den primære forkla-

ring på digital videos store popularitet som dokumentarmedie er, at formatet er let at betjene og ikke særlig kostbart. Allerede i 1999 bemærkede Karen Cirillo, der er med til at organisere Doubletake dokumentarfilm-festivalen, at "en fjerdedel af de indsendte film .... enten var i Hi-8 eller DV" (Quart, upag.), en andel der skulle vokse i de følgende år.

Sammen med udbredelsen af video opstod nye idéer om, hvad et realistisk billede er - som L. Somi Roy, der er leder af International Documentary Seminars, bemærker: "hvis man er blevet mættet af tv i 30 år, har man ændret opfattelse af, hvad der kan betragtes som gode billeder. Efter at man har set politiserier og Rodney King på tv, er man begyndt at opfatte det kornede, grynede look som virkeligt" (Quart, upag.). Virkeligheden er blevet en salgskvalitet på linje med glamour og sex appeal. Selvfølgelig kan de fleste af de nye reality-programmer affærdiges som kyniske ompakninger af sidste sæsons artefakter: usædvanligt attraktive "overlevere", der konkurrerer om penge og præmier, mens de får sol på kroppene under eksotiske himmelstrøg, krydret med rygter om at disse konkurrenter fra "den virkelige verden" er betalte skuespillere, og at de konflikter vi ser udspille sig på skærmen, er iscenesat af producerne. Selv reality-programmer med "live øjenvidner", der følger i hælene på politiudrykninger, naturkatastrofer og personlige tragedier, består hovedsagelig af optagelser fra free-lance "stringere", der scanner politiets radiofrekvenser, opsnapper nyhedsværdige begivenheder og sælger de optagelser, der kommer ud af det. Man skulle måske tro, at video- og specielt DV-realismens kommercialisering ville gøre afstanden mellem filmteksten og virkeligheden endnu mere udtalt, eftersom "stilistiske elementer fra dokumentarfilmens fortid - jo mere kornet og grynet jo bedre - nu rutinemæssigt optræder i tv-reklamer, der skal sælge sko, motorcykler eller telefontjenester som en modgift mod deres implicitte uredelighed" (Renov 8).

Men dokumentarfolk hævder fortsat, at der består et stærkere bånd mellem det digitale videoformat og virkeligheden, og at DV følgelig er et mere realistisk medie. Der produceres flere og flere dokumentarfilm for hvert år, og hovedparten af dem optages nu på DV. Der er ikke mange filmskabere, der tager sig tid til at reflektere over, at det de er ved at skabe, i alt fald ifølge teoretikerne, per definition er uden forbindelse til virkeligheden. De har for travlt med at optage, hvad en iagttager kalder "virkelige menneskers excentricitet foran kameraet" (Quart, upag.). Det ser ud til, at der er to muligheder her. Enten ved filmteoretikerne noget, som filmskaberne og publikum ikke ved, nemlig at virkeligheden altid er en illusion, og at publikum lader sig narre af DV's virkelighedsfordringer, eller også ved filmskaberne og publikum noget, som teoretikerne ikke ved, nemlig at DV faktisk kommer tættere på motivets virkelighed. Men uanset om det er den ene eller den anden gruppe, der har ret, så "udfordrer de muligheder for computerbilleder, som ligger bag [den digitale teknologi], nogle af filmteoriens traditionelle forestillinger om realisme og film", som Stephen Prince udtrykker det i en lidt anden sammenhæng (Prince 28).

Hensigten med denne artikel er at se på fremvæksten af den digitale dokumentarfilm og de dermed forbundne teoretiske udfordringer i en historisk kontekst, og samtidig præsentere en håndfuld nyere teorier, der forsøger at løse disse problemer. Artiklen behandler den udfordring,

som DV repræsenterer for den traditionelle dokumentarfilmteori, og opsummerer først argumentet om, at dokumentarfilm er uden forbindelse til virkeligheden. Derefter sporer den den virkelighedsretorik, der omgiver digital video, tilbage til kilderne, og viser hvordan der er adskillige faktorer i spil i den måde, hvorpå man sætter lighedstegn mellem low-grade video billeder og den dokumentariske realismes tilbagevenden. Og til sidst omtales et par eksempler fra den nyere filmteori, der forsøger at ophæve den selvmodsigelse, som ligger i at anse visse typer film for at være mere virkelige end andre og samtidig betragte filmen generelt som en virkelighedsillusion. Som adskillige nutidige teoretikere fremfører, bygger denne skelnen mellem film-virkelighed og film-illusion ikke alene på falske præmisser, den skaber også flere problemer end den løser, og den undervurderer radikalt tilskuerens evne til på én gang at være opslugt af en film og samtidig klar over, at det der optræder på lærredet er en konstruktion og ikke virkeligheden selv. Dermed søger disse teoretikere enten at sammenvæve definitionerne af hhv. det filmiske artefakt og den filmiske virkelighed eller helt at sætte sig ud over disse måske når det kommer til stykket alt for simplistiske forestillinger om, hvad virkelighed vil sige i forhold til det filmiske artefakt.

Film og virkelighedseffekten. Ironisk nok tager mange af filmrealismedebattens centrale tekster afsæt i fiktionsfilmen - noget mange teoretikere glemmer. Dokumentarfilm bliver ofte skubbet ud på sidelinjen af de teoretiske debatter og er blevet et område for specialister blandt såvel akademikere som filmskabere. Det ligger uden for rammerne af denne artikel at afgøre, hvorvidt dette forhold afspejler dokumentarfilmens mindre markedsandel, om det skyldes den udbredte, men uforståelige, fordom at dokumentarfilm af natur er kedelige, eller selve den udfordring, som dokumentarfilmen stiller hævdvundne teoretiske opfattelser overfor. Ikke desto mindre bliver de klassifikationer, der almindeligvis anvendes i relation til fænomenet filmisk realisme, problematiske, når de holdes op imod dokumentarfilmen, især i betragtning af den retorik der omgiver den nye DV dokumentar.

I de sidste 30 år har mange filmteoretikere *de facto* accepteret et teoretisk paradigme der opstod i et forsøg på at løse en konflikt mellem formalismen på den ene side og realismen på den anden. Debatten går på effekten af dét, som den franske teoretiker Jean-Louis Baudry har benævnt *apparatet*, en term der omfatter såvel kamera og projektor som lærred, samt, i udvidet betydning, hele den filmiske skabelsesproces. Har apparatet iboende effekter ikke blot på tilskueren, men tillige på det, som det optager? Når det fremstiller en begivenhed eller en genstand, vil apparatet så ændre uigenkaldeligt på det fremstillede, eller er det en pålidelig repræsentationsform? Skaber apparatets medierende effekter afstand mellem filmen og den genstand, der filmes? I disse spørgsmål stod formalisterne, repræsenteret ved Sergei Eisenstein, Béla Balázs og andre, og realisterne, repræsenteret ved Siegfried Kracauer, André Bazin og deres disciple, i det store og hele stejlt over for hinanden.

I kølvandet på debatten opstod en ny skole af filmteoretikere, der var formet på den ene side af Jean Mitrys og Christian Metz' semiotik og på den anden side af den psykoanalytiske model, som den var repræsenteret i Baudrys og Jean-Pierre Oudarts arbejder. Hvis man skal simplificere det lidt, kan man sige, at det der

adskilte formalismen, realismen og det semiotisk/psykoanalytiske paradigme fra hinanden, var et spørgsmål om, hvor vægten blev lagt. Hvad lægger man vægt på, når det drejer sig om at forstå filmoplevelsen? Formalismen, især som den voksede ud af den sovjetiske stumfilm, lægger vægten på filmapparatet som et perceptionsorgan, der kan kontrolleres og faktisk bliver kontrolleret af filmskaberen, som former det perciperede såvel under optageprocessen som under redigeringen af disse billeder og lyde. Formalismen interesserer sig for filmens evne til at opdage nye detaljer eller skabe nye effekter gennem formeksperimenter. Realismen, derimod, har traditionelt lagt vægten på filmen som et udtryksorgan og har været mere interesseret i de måder, hvorpå filmen - i dens egenskab af teknologi - kan videregive visse elementer af virkeligheden til publikum. I stedet for at opmuntre til formeksperimenter kræver den formmæssig disciplin og tilbageholdenhed, eftersom målet er at fange den objektive virkelighed og give den videre til tilskueren på en sådan måde, at apparatet influerer mindst muligt på resultatet. Hvor formalismen sætter indstillinger op over for hinanden, klipper med intenderede effekter og undertiden overdriver mise-en-scène elementer, foretrækker realismen de lange indstillinger, upåfaldende klipning, naturligt lys og naturlige omgivelser. I sin bog *The Address of the Eye* opsummerer Vivian Sobchack konflikten mellem de to positioner således:

> I deres bestræbelser på at transformere og omstrukturere filmbilledernes "rå" referentialitet og "vilde" mening til personligt bestemt og ekspressiv betydning ... anerkender formalisterne kameraets perceptive natur i og med, at de lovpriser kunstnerens triumf over den. Selv om de lovpriser mediets perceptuelle renhed og åbenhed, anerkender realisterne i deres bestræbelser på at afsløre og opdage verdens udtryk i al dets "vilde" mening ... på den anden side, at kameraet er ekspressivt af natur, fordi dets syn er selektivt og skiftende. (Sobchack 15-16)

Det er selvfølgelig vigtigt at notere sig, at hverken formalister eller realister er uvidende om ligningens anden side. Formalisterne var opmærksomme på tilskueren og forstod den effekt, som filmudtrykket kunne have; tilsvarende var realisterne opmærksomme på, at filmen i dens egenskab af perceptionsorgan kunne bruges til formål, som de ikke bifaldt. Konflikten består snarere i spørgsmålet om, hvad man skal bruge film til: til at skabe nye filmiske virkeligheder eller til trofast at gengive den virkelighed, vi allerede har?

1970'ernes semiotikere og psykoanalytiske teoretikere forsøger at løse problemet ved at slette begge sider af ligningen for i stedet at fokusere på filmens hermeneutiske gestus eller på filmmediet i sig selv. Snarere end at bekymre sig om filmskaberens evne til at fange virkeligheden eller kontrollere mediet, eller fremhæve tilskuerens aktive rolle i afkodningen af filmens udtryk, fokuserer disse teoretikere med andre ord i stedet på selve apparatets indflydelse og afviser såvel kunstnerens hensigter som tilskuerens evner. Derved affærdiger de samtidig hele filmrealismespørgsmålet som meningsløst. Film er et konstrueret artefakt, og virkeligheden indgår kun i ligningen som en effekt af dette artefakt. Igen opsummerer Sobchack forbilledligt dette forsøg på at opløse de traditionelle skel inden for filmteorien. Hun skriver:

> I et forsøg på at korrigere denne nydelige teoretiske modsætning [mellem formalister og realister] og måden, hvorpå den er blevet modsagt af faktisk filmisk praksis, er der blandt nyere teoretikere en tendens til at syntetisere perception og udtryk, idet de kollapser og sammenvæver disse kategorier i en analog relation, hvor det kun er

gradsforskelle, og ikke modalitetsforskelle, der adskiller dem. (16)

I stedet for at postulere en rigid splittelse mellem filmperception, formalisternes position, og filmudtryk, realisternes holdning, har disse teoretikere forsøgt at ophæve skellet og helt lægge spørgsmålet om filmvirkelighed bag sig. Men i samme bevægelse kommer semiotikerne og psykoanalytikerne faktisk til at bekræfte formalisternes fordom mod realisme, for, som Stephen Prince skriver:

> Denne spænding mellem den klassiske teoris to fløje, der hæfter sig ved de måder, hvorpå filmen enten registrerer eller reorganiserer den profilmiske virkelighed, fortsætter i vore dages teori, hvor den klassiske formalismes fremhævelse af filmstrukturens kunstighed opsuges i apparatteorier, i psykoanalytiske teorier eller i filmiske ideologi-teorier. Og filmrealisme opfattes i disse tilfælde som en effekt frembragt af apparatet eller af tilskuere positioneret i det lacaniansk Imaginære. (Prince 31)

Baudry kalder dette et "*virkelighedsindtryk*" (The Apparatus, 302). I essayet af samme navn præsenterer Roland Barthes os for "virkelighedseffekten", dvs. tilskuerens oplevelse af at møde virkeligheden i filmen. Som både Baudry og Barthes fremhæver, er denne effekt en illusion, resultatet af en bestemt diskursiv strategi, der narrer tilskuerne til at tro, at det, de ser, er virkeligt og ikke en konstruktion. Senere teoretikere har bygget videre på dette argument og vist, hvordan visse filmtraditioner, især den klassiske Hollywoodfilm, benytter "virkelighedseffekten" til at fremme bestemte ideologiske dagsordener. Snarere end at omfavne en eller anden forbindelse mellem filmen og virkeligheden må vi nu betragte selve den mulighed, at film i visse henseender kan aspirere til en forbindelse til virkeligheden, med mistro. Som Sobchack udtrykker det så rammende: "nyere teori ... har fokuseret på filmens essentielt bedrageriske, illusoriske, tautologisk rekursive og tvangsprægede natur, og på dens psykopatologiske og/eller ideologiske funktioner i henseende til at fordreje den eksistentielle erfaring" (Sobchack 17).

Til trods for at mange af dette teoretiske paradigmes fundamentale tekster bygger på analyser af fiktionsfilm, og især det klassiske Hollywoods tilstræbt sensationalistiske værker, har en stor del af dokumentarteorien tilsluttet sig synspunktet, at virkeligheden hverken har noget med konstruktionen eller receptionen af en film at gøre, dokumentarisk eller ej. Allan Rosenthal opsummerer argumentet, når han skriver, at "angrebet på dokumentarfilmens fordring på sandhed og objektivitet styrkes af nogle af de følgende argumenter: Dokumentarfilm bygger på udvælgelse og manipuleres af politiske koder, af instruktørens nærvær, af optagestilen, af klipningen. Alt afhænger af subjektive valg - objektivitet er en umulighed" (13). Som en illustration af dette argument i praksis, indleder Michael Renov antologien *Theorizing Documentary* med en artikel, der bærer undertitlen "Sandheden om non-fiktion":

> Non-fiktion indeholder faktisk uendeligt mange 'fiktive' elementer, momenter hvor en formodet objektiv repræsentation af verden møder nødvendigheden af en kreativ indgriben... Det jeg vil anføre er, at dokumentarfilmen deler status med alle andre diskursive former, hvad angår dens tropiske eller figurative karakter, og at den bruger mange af fiktionsfilmens metoder og greb. Etiketten 'non-fiktion' er nok en meningsfuld kategorisering, men den kan på den anden side også føre til, at vi undervurderer dokumentarfilmens (nødvendigvis) fiktive elementer. (2-3)

Heroverfor kan man indvende, at dokumentarteoretikerne tværtimod konsekvent er gået til den modsatte, og lige så problematiske, yderlighed, idet de fiktive ele-

menter har fået dem til konsekvent at negligere filmens non-fiktive værdi, hvorved de har smidt virkelighedsbarnet ud med den diskursive konstruktions badevand. Og endnu vigtigere er det måske, at publikum og filmkritikere fortsat taler om dokumentarfilmen som om den havde en forbindelse til virkeligheden, trods filmteoriens store anstrengelser for at overbevise dem om det modsatte. Dette fænomen er blot blevet endnu mere påfaldende med fremkomsten af den digitale teknologi, som gør det nemmere og billigere at optage en film og derved lægger apparatet i hænderne på et bredere udsnit af befolkningen, samtidig med at antallet af dokumentarfilm på markedet forøges år for år. De faktorer, der har bidraget til at DV nu i praksis identificeres med filmisk virkelighed, bliver ikke mindre fascinerende af, at der er en så vidtrækkende og til tider tilfældig interaktion imellem dem. Skønt baseret dels på økonomiske forhold, dels på idealisme, dels på markedsføring er DV's virkelighedsfordring ikke desto mindre et problem for filmteorien.

Digital Video, virkelighedsfaktoren og Rodney King. Argumentationen er nogenlunde som følger: digital video er enklere og meget billigere at bruge, hvilket gør det muligt for næsten hvem som helst at gribe et kamera og lave en film. DV demokratiserer filmteknologien og rækker derved ud over det filmiske artefakt, til dels fordi DV opstod som en teknologi til at dokumentere ukonstruerede øjeblikke. Til at begynde med blev videokameraet hovedsagelig markedsført som et redskab, hvormed enkeltpersoner og familier kunne filme private sammenkomster og begivenheder: bryllupper, fødselsdage, Juniors første skridt. I betragtning af prisen på de første videoredigeringsudstyr var der ikke mange private videokameraejere, der havde råd til at klippe deres optagelser på anden vis end i kameraet. Som L. Somi Roy anfører ovenfor, så gav de private amatøroptagelsers low-grade, kornede billedkvalitet i videoens barndom en oplevelse af, at billedet var skabt af en virkelig person uden mistænkelige dagsordener eller sofistikerede teknologier, hvormed en professionel filmskaber ville kunne konstruere eller distancere sig fra virkeligheden. Samtidig med at flere og flere begyndte at bruge video-kameraer, var det også mere signifikante begivenheder, der blev optaget: flystyrt, politijagter, naturkatastrofer, dyreangreb. Lidt efter lidt udviklede der sig hele underholdningsformater, som bejlede til disse optagelser og vores tilsyneladende hunger efter at se vore medmennesker komme ud for virkelige katastrofer, eller i det mindste få en sund latter over sjove husdyr i "America's Funniest Home Videos". Skønt i starten inferiøre blev videooptagelserne langsomt en del såvel af underholdningsindustrien som af vores visuelle kultur, og dét skyldes alene forestillingen om, at det vi ser, er en ukonstrueret begivenhed, og at forbindelsen mellem billedet og virkeligheden er uantastelig.

Intet sted var dette mere åbenbart end i det kaos, der udløstes af et enkelt videobånd, som blot varede lidt under to minutter. I de tidlige morgentimer den 3. marts 1991 efter en hidsig biljagt gennem San Fernando Valley blev Rodney King og to af hans venner beordret ud af deres bil af LAPD, California Highway Patrol og betjente fra Los Angeles Unified School District Police. Under den efterfølgende arrestation slog betjente fra LAPD King 56 gange med deres politistave; King blev også sparket i hovedet og på kroppen, og han blev skudt med bedøvende projekti-

ler. Han havde behov for øjeblikkelig lægehjælp. Dele af politiets hårdhændede behandling af Rodney King blev optaget på video af et øjenvidne, og optagelserne blev straks sendt på tv over det meste af det sydlige Californien, og gik senere verden rundt. Da fire af betjentene den 29. april 1992 blev frifundet for overgreb, eksploderede Los Angeles-området i voldsomme uroligheder. Over 50 mennesker blev dræbt, flere tusinde såret og mange flere tusinde arresteret. De materielle skader anslås at beløbe sig til over 700 millioner dollars. Så uanset hvad filmteorien har ment om forbindelsen mellem virkeligheden og det visuelle billede, så var tilskuerne til Rodney King-båndet tydeligvis ikke i tvivl om, at det gengav noget, der virkelig var sket.

Man kan selvfølgelig indvende, at der er forskel på et par minutters mere eller mindre tilfældige optagelser på den ene side og dokumentarfilmens højligt konstruerede praksis på den anden. Men mange af de faktorer, der hævdes at invalidere dokumentarfilmens objektivitetsfordringer, er lige så meget på spil i enhver amatøroptagelse, uanset kilden og uanset hvordan den bliver brugt. Filmskaberen er til stede, udvælger optagelserne og dikterer den stil, der skal benyttes. Hvad mere er - som i alt fald én kritiker bemærker - så hviler den strategi, som betjentenes forsvarere under Rodney King-retssagen anlagde over for videobåndet, ene og alene på et forsøg på at dekontekstualisere optagelserne, at fratage dem deres sandhedsfordring og den signifikante effekt af deres virkelighedsappel:

> Disse teknikker viste sig i stand til at 'defamiliarisere' det man kunne se på båndet, hvilket, i dette tilfælde, er det samme som at umenneskeliggøre offeret. Den 'menneskelige' reaktion, som båndet udløste hos publikum (dvs. en identifikation med det mishandlede offers smerte), kunne vrides ud af den 'retslige' tilskuer, hvis man viste båndet igen og igen og samtidig konstant fremlagde en rationaliseret og rekonstrueret version af begivenheden (en proces, som mange der underviser eller forsker i film, har oplevet, når de gennemgik eller analyserede en følelsesmæssigt ladet sekvens). (Renov 9).

Forsvarernes strategi gik med andre ord ud på at sætte spørgsmålstegn ved den virkelighed, tilskuerne var vidner til - hvilket kun var nødvendigt, hvis juryen ellers ville opfatte båndet som et alt for autentisk udsnit af virkeligheden. Her kunne en skeptisk kritiker indvende, at dette kun peger i retning af båndets "virkelighedseffekt"; det der greb juryen, var båndets evne til at skabe en virkelighedsdiskurs. Og dét kan være sandt nok. Men når offeret, der stadig bærer synlige ar fra episoden, kan bekræfte detaljerne på båndet, begynder det at virke latterligt at hævde, at virkelighed på film er en illusion. I stedet for at gå ud fra, at alle film- eller videobilleder ved deres natur er løsrevet fra virkeligheden, bliver det mere og mere nødvendigt at opbygge en kompleks forståelse af forholdet mellem virkelighed og billede.

Selv om tv længe havde brugt video i professionel kvalitet til at optage sitcoms og andre programmer, forbandt man på det tidspunkt stadig videooptagelser med privat, ikke-kommerciel brug, især på grund af billedernes low-grade kvalitet. Da den blev digital, rundede videoteknologien et betydningsfuldt hjørne. Den var lettere at bruge, lettere at redigere og af bedre kvalitet, men ikke desto mindre arvede DV videoens generelle realismeretorik, hvilket bl.a. er blevet udnyttet af Dogme 95-instruktørerne. Faktisk tjente hele Dogme-manifestet og Kyskhedsløftet kun til at fremme forbindelsen mellem den disciplinerede realisme og DV-teknologien. Efter Dogme 95 blev dét at optage

på DV en revolutionær handling, et oprør mod Hollywoods kunstgreb. En vis portion af denne retorik er det rene hype. At digitalisere et billede med henblik på redigering åbner en helt ny verden af muligheder for at forskrue, fordreje og på anden måde skabe nye effekter, som ikke var til stede i optagelsesøjeblikket. Ironien ved det er, at hensigten med Kyskhedsløftet netop er at begrænse de typer af billedmanipulation, som muliggøres af den digitale teknologi gennem brug af computergenererede effekter. Men Dogme-retorikken bredte sig på uanede måder til hele DV-filmområdet, fiktion såvel som non-fiktion. Der er til dels tale om et tilfældigt sammenfald. Vinterbergs *Festen* (1998) var filmen, der beviste, at DV-formatet også kunne finde et kommercielt publikum; og inspireret af dette gennembrud var der mange filmskabere, der havde en tendens til at blande digital video og Dogme-ideologi sammen og blindt acceptere forestillingen om, at der lå en stærkere sandhedsfordring i DV-optagelserne. Men bag disse primært historiske motivationer ligger en væsentlig teknologisk faktor: nemlig at DV kan være meget diskret i selve optagesituationen. Muligheden for at holde lav profil har fået nogle filmskabere til at hævde, at det nu endelig kan lade sig gøre at konservere den objektive virkelighed på bånd.

Forbundet med forestillingen om, at det billige og let betjente digitale videoformat gør det muligt også for mere pålidelige "almindelige mennesker" at lave film, er forestillingen om, at DV-formatets lavprofil-natur gør hele filmprocessen mindre påtrængende. For hvert år bliver de digitale videokameraer samtidig mindre og deres billedkvalitet skarpere; i skrivende stund kan et webkamera på størrelse med en golfbold levere et billede, som i det store og hele er af samme kvalitet som et af de bedste Hi-8 kameraer, man kunne få for femten år siden. Doug Block, som både har instrueret og fotograferet DV-dokumentaren *Home Page* (1999), der følger skaberen af et skriftestolsagtigt website over et år, hævder, at DV gjorde hans film mere virkelig og mere intim. "Når man som jeg er et én-mands-filmhold, kan man komme tættere på folk. Væk er telelinsen og radio-mikrofonen, som holdt instruktøren på afstand af de folk, han filmede" (Quart, upag.).

Det kan selvfølgelig se ud til, at den observationelle effekt bliver større, jo tættere filmskaberen er på sine emner. Dokumentaristerne har kæmpet med problemet med den observationelle effekt siden genrens fødsel. Men i vore dage, hvor hele websites er viet til at transmittere anonyme skjult-kamera-optagelser, der spænder fra forholdsvis uskyldig overvågning af offentlige områder til mere skrupelløs omklædningsrum-voyeurisme, er det muligt at skabe en dokumentarfilm, hvor de medvirkende er helt uvidende om, at de bliver observeret. Det er dog stadig et åbent spørgsmål, hvorvidt apparatet, uafhængigt af det observerede øjeblik, i sig selv har en uudslettelig effekt på repræsentationen af dette. Som det er nu, gør teknologien denne påstand mindre universel.

Forbindelsen mellem virkelighedsfordringer og teknologiske fremskridt er ikke ny. Filmteknologiens udvikling beskriver en bevægelse mod stadig større bevægelighed og ubesværet betjening. Kameraerne bliver mindre og lettere, lydoptagelserne nemmere og mere sensitive, klippeudstyret simplere og mere intuitivt. Hvert større gennembrud ledsages af en påstand om, at dokumentarfilmskaberne nu er kommet tættere på den objektive virkelig-

hed. Som Paul Arthur bemærker: "teknologiske gennembrud såsom lydoptagelse eller letvægts synkronlyd-udstyret åbner for nye repræsentationelle muligheder i produktionsprocessen" (108). I denne forstand går den virkelighedsretorik, der omgiver DV, helt tilbage over cinéma vérités ofte simplistiske objektivitetsfordringer til det øjeblik, hvor Robert Flaherty tog et bærbart kamera med på optagelse i det arktiske område. Alle fremhævede, hvordan teknologien nu satte filmskaberen i stand til at opnå en intimitet med motivet, som gjorde det muligt at indfange virkeligheden.

Men selv om man kan argumentere for, at DV er mere diskret, så tilbagestår apparatets effekt på de andre områder. Et eller andet sted i processen er der en eller anden, der træffer beslutning om, hvad der skal optages, hvad der skal beholdes, og hvad der skal fremhæves; optagelserne formes af bestemte behov. Men dermed bevæger vi os igen væk fra forestillingen om, at der er et eller andet *iboende* ved apparatet, som kapper forbindelsen til virkeligheden; realisme bliver noget, der er mere beslægtet med stil. Hvis man forsøgte at argumentere for, at det er muligt at opnå en 100 procent objektiv virkelighedsgengivelse, ville man gøre sig skyldig i en logisk enten/eller-fejlslutning svarende til påstanden om, at *fordi* filmen formes af instruktøren, så er der *intet* aspekt af virkeligheden, der kan komme i betragtning i filmteksten. Dokumentarister har længe arbejdet med ideen om, at der faktisk eksisterer en forbindelse mellem virkeligheden og film-artefaktet, og at denne forbindelse under visse omstændigheder kan fremhæves eller endog maksimeres. Dermed bliver det op til tilskueren at afgøre, i hvilket omfang en film er realistisk, ligesom det er op til tilskueren at afkode plottet eller værdsætte en given indstillings visuelle appel. For filmteorien tilbagestår at finde en strategi til at gøre op med den rigide formalisme/realisme-dikotomi og det semiotisk/psykoanalytiske postulat om filmens og virkelighedseffektens karakter af illusion.

At teoretisere over virkeligheden. En række nyere teoretikere har argumenteret for en ny måde at betragte filmens forhold til virkeligheden på. De fleste opfatter distinktionen mellem formalisme og realisme som et skinproblem. Moderne tilskuere - sådan lyder det implicitte argument - ved, at den film, de ser, er et konstrueret artefakt, der er blevet formet af en filmskaber og af den filmskabende proces. Selv når de lader sig opsluge allermest af en film, er de stadigvæk klar over, at de ikke er en *del* af filmen. De bliver ikke "sutur-syet" ind i filmens diegese - som psykoanalytikerne ville udtrykke det med Oudart - de er simpelthen opslugt af øjeblikket, på samme måde som man kan blive opslugt af en god bog eller en stimulerende samtale. Films *mediering* eller effekt på vores perception af den repræsenterede begivenhed, bliver et spørgsmål om grader og ikke en begrundelse for at droppe enhver overvejelse over begivenheden som den faktisk fandt sted eller over vores forståelse af den medierende proces.

Filosoffen Don Ihde foreslår teleskopet som en nyttig metafor for, hvordan vi forholder os til den teknologi-medierede perception. Ved at se igennem et teleskop kan astronomen studere detaljer og begivenheder, som han ellers ingen adgang havde til; for en perceptuel betragtning er en fjern stjerne nu tæt på, synlig, næsten inden for rækkevidde. Men astronomen er bevidst om den medierende effekt og véd, at denne perception kun er muliggjort af

teleskopet, og, hvad mere er, at der kan være iboende forhold ved teleskopets konstruktion, som har indflydelse på, hvordan stjernen fremstår. Hvis der er en anomali i linsen, bliver denne anomali en del af medieringen; Ihde omtaler dette mål for medieringen som teknologiens *transparens*. Det er så op til astronomen at afgøre præcis, hvor meget mediering hans instrument medfører. Men der vil altid være mediering, som Ihde selv bemærker, "for uanset hvor relativt transparente [teknologierne] bliver, vil de aldrig nå den fuldkomne transparens" (Ihde 59).

I bogen *Representing Reality* skriver Bill Nichols, at det er "som om noget af virkeligheden selv gennemtrænger linsen og forbliver aflejret i den fotografiske emulsion" (5). Interessant nok begrænser Nichols repræsentationsdiskussionen til filmen, idet han finder, at digital sampling og CGI (*computer-generated imagery*) gør spørgsmålet om virkelighed og repræsentation for kompliceret. Hvordan skal vi diskutere en begivenheds virkelighedsstatus, når denne begivenhed kun eksisterer som en serie tal i en computer? Men her taler vi om begivenheder, som helt igennem er skabt af den digitale teknologi. I tilfældet DV, derimod, fandt begivenhederne faktisk sted, for så vidt som en begivenhed overhovedet kan siges at finde sted. Det, der er spørgsmålet her, er, hvorvidt de kan repræsenteres på en måde, så begivenhederne fæstnes til filmbilledet. Igen drejer det sig nu om grader, hvor en given films forbindelse til den "objektive virkelighed" må vurderes på en glidende skala, men med en forståelse af at det ikke er muligt at opnå fuld objektivitet, ligesom det på den anden side er umuligt helt at undgå et vist mål af objektivitet.

I sin bog *Film and Phenomenology* fremfører filmteoretikeren Allan Casebier et interessant synspunkt på, hvordan vi skal betragte forholdet mellem filmen og den objektive verden. I den del af bogen, der bærer den provokerende titel "Rescuing the Documentary", kritiserer Casebier Nichols for at opretholde distinktionen mellem medieret/middelbar og ikke-medieret/umiddelbar perception. Casebier, som arbejder på grundlag af den tyske filosof Edmund Husserls (1859-1938) fænomenologi, hævder, at "spørgsmålet er ikke, hvorvidt perceptionen er umiddelbar eller middelbar, men snarere hvilken slags mediering, der er tale om" (138). For en fænomenolog finder perceptionen af en hvilken som helst begivenhed eller genstand altid sted inden for visse rammer eller *horisonter*, således at der på et givet tidspunkt aldrig vil være nogen perception der er fuldstændig:

> Det ligger i perceptionens natur, at ingen genstand (uanset om man vil kalde den profilmisk eller noget andet) er af en sådan beskaffenhed, at vi kan have *fuldstændig* adgang til den. Eftersom vores adgang til en begivenhed altid er middelbar og altid ufuldstændig, kan man derfor ikke sige, at "hvad du ser er hvad der var." Tværtimod, for som vi har set for fænomenologiens vedkommende, så involverer en almindelig filmperception altid en opfattelse af begivenhederne, fortidige såvel som nutidige, hvor perceptionen er middelbar, og genstanden fremstår for os i ufuldstændig form. (138)

Udløberne af filmens "virkelighedseffekt" er signifikante. Hvis enhver perception er middelbar, i den forstand at den finder sted under influerende variabler som perspektiv, humør og tid, så indebærer dét at undersøge omstændighederne omkring én form for middelbar perception - film - ikke længere at afvise filmperceptionen over en bred kam. At gøre dét ville være at invalidere perceptionen i det hele taget. I stedet bliver medieringen én faktor blandt mange, hvilket betyder, at den ikke længere invaliderer en fordring på den filmede

begivenhed - eller det, som Casebier refererer til som referenten. Han konkluderer:

> Der er ikke noget behov for at sætte spørgsmålstegn ved [dokumentar-]genrens legitimitet på grund af en påstået og misforstået ontologisk fordring på det virkelige. Den erkendte subjektivitets i såvel filmskaberens som tilskuerens aktivitet udgør ingen hindring for dokumentationen af en referent som genrens egentlige mål. At der optræder selv-refleksivitet i nogle af genrens mest kreative film, udelukker på ingen måde, at en af dokumentarfilmens primære målsætninger er at skildre en uafhængigt eksisterende referent. (147)

Ikke desto mindre er der kritikere, der har argumenteret imod Casebiers fremstilling af perceptionen i relation til den oprindelige referent, og dét af stort set de samme grunde, som fik Heidegger og andre post-Husserl'ske fænomenologer til at forkaste Husserl; hans fremstilling af perceptionen lægger sig måske for tæt op ad transcendens-begrebet og fremstår undertiden som en quasi-mystisk appel til vores evne til at se hinsides vores position i tid og rum, til essentielt at sætte os ud over hvem og hvor vi er. Denne kritik af Casebier er dog på mange måder reduktiv, og den tager ikke hensyn til Casebiers opfordring til en omdefinering af perceptionen.

Samme kritik kan i alt fald ikke rettes mod teoretikeren Stephen Princes begreb *perceptuel realisme*, som går ud på, at målestokken for realisme skal være korrespondens og ikke indeksikalitet. I essayet "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory" udvikler Prince dette synspunkt som en reaktion på, at, bl.a., Bill Nichols ikke har beskæftiget sig med tilstedeværelsen af computergenererede billeder i film og deres relation til spørgsmålet om virkelighedsrepræsentationen. Prince gennemgår den digitale billedbehandlings betydning for film. Han opererer med to kategorier. For det første er der blevet mulighed for at slette uønskede detaljer, såkaldt *digital image processing*, som da billedet af et jetfly blev fjernet fra optagelserne til filmen *True Lies* (1994). Dernæst er der åbnet mulighed for at skabe helt nye billeder, som ikke eksisterer uden for computeren, såkaldt *computer-generated imagery* eller CGI, som når titelpersonen i *Forrest Gump* har en snak med John F. Kennedy, eller når dinosaurer følger efter nogle børn gennem et køkken i *Jurassic Park* (1993). Princes ræsonnement er særlig nyttigt i debatten om, hvordan digitalt bearbejdede eller skabte billeder forholder sig til realismen eller virkeligheden, men det er i høj grad også brugbart i forhold til film generelt, fordi det sætter sig ud over de fasttømrede distinktioner mellem formalisme og realisme. Samtidig løser det mange af de problemer, der blev bragt på banen af den semiotiske/psykoanalytiske "virkelighedseffekt"-model.

Udtrykket 'indeksikalitet' stammer fra teoretikeren Charles S. Peirce og refererer til forestillingen om, at filmen og fotografiet er "kausalt eller eksistentielt forbundet til deres referenter" (Prince, 28) i et én-til-én forhold. Prince ser elementer af indeksikalitetstænkning hos Roland Barthes, André Bazin, Siegfried Kracauer, Stanley Cavell og andre klassiske filmteoretikere, som alle i større eller mindre grad beskriver filmen som på en eller anden måde forbundet til den objektive verden og diskuterer fotografiets evne til at fastholde et øjeblik uden menneskets mellemkomst. Det klassiske alternativ til denne model, formalisternes, fokuserer på filmens evne til at omorganisere, genskabe eller skabe en helt ny virkelighed. Der kan være mange grunde til at kritisere det klassiske realistiske standpunkt for at være alt for simplistisk - af præcis de grunde, som for-

malisterne, semiotikerne og psykoanalytikerne anfører. Men, som Prince fremhæver, så er der kun tyngde i kritikken mod realismen, hvis måleenheden er indeksikaliteten. Som alternativ foreslår Prince en perceptuel realisme baseret på ligheden mellem det vi kan se på billedet og den fysiske verden, der omgiver os. "I stedet for at spørge, om en film er realistisk eller formalistisk, kan vi spørge til de typer bånd, der forbinder en given films repræsenterede fiktionaliserede virkelighed med de visuelle og sociale koordinater for vores egen tredimensionale verden, og denne fremgangsmåde kan følges såvel over for "realistiske" film som over for "fantasy" film" (32). Spørgsmålet bliver da ikke, hvorvidt billedet er forbundet med virkeligheden, men simpelthen om det ser virkeligt ud. Som Prince konkluderer: "Det er ikke sådan, at filmen *enten* registrerer verden indeksikalsk *eller* forvandler den stilistisk" (Prince, 35, mine fremhævelser). Det er præcis denne form for "enten/eller"-argumentation, der bliver ved med at plage de teoretiske diskussioner om dokumentarfilm og om film i det hele taget. Men som både Casebier og Prince demonstrerer, er det helt unødvendigt at skelne på den måde. Realisme kan måles i grader.

Med dens snak om intimitet, virkelighed og objektivitet inviterer den retorik, der omgiver DV dokumentaren, teoretikerne til at tage realismedebatten op igen og sætte spørgsmålstegn ved sejglivede forestillinger om forbindelsen mellem den oprindelige referent og den filmiske repræsentation. Derved åbnes der også op for en fornyet diskussion af forhold som apparat, tilskuerrolle og perception. Bill Winstons påstand om, at dokumentarfilm er konstruerede artefakter, og Allan Rosenthals opsummering af genrens tiltrækningskraft - nemlig dokumentarfilmens særlige sandhedsstatus - behøver ikke at være uforenelige definitioner. Snarere opstår der en tredje mulighed, hvor tilskueren får fuld credit for sine evner til at vurdere forbindelsen mellem det filmiske artefakt og virkeligheden, og hvor realisme bliver en kvalitativ evaluering uden indbyggede pejlemærker. Efter således at have stedt en flere tiår gammel debat til hvile har filmteorien måske langt om længe fundet en balance.

Oversat af Eva Jørholt

Litteratur

Andrew, J. Dudley. *The Major Film Theories.* New York: Oxford University Press, 1976.

Arthur, Paul. "Jargons of Authenticity (Three American Moments)." *Theorizing Documentary.* Michael Renov, ed. New York: Routledge Press, 1993. 108-134.

Balázs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art.* Trans. Edithn Bone. London: Dobson, 1952.

Barthes, Roland. "The Reality Effect." *The Rustle of Language.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986. 141-148.

Baudry, Jean-Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." Ed. Philip Rosen. *Narrative, Apparatus, Ideology.* New York: Columbia University Press, 1986. 286-298.

—. "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema." Ed. Philip Rosen. *Narrative, Apparatus, Ideology.* New York: Columbia University Press, 1986. 299-318.

Bazin, André. *What Is Cinema? Vol. 1 & 2.* Translated and selected by Hugh Gray. Berkeley, CA: University of California Press, 1967-1971.

Bordwell, David. "A Case for Cognitivism." *Iris.* 9 (1989): 11-40.

—. *On the History of Film Style.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.

Bordwell, David, and Noël Carroll. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies.* Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996.

Casebier, Allan. *Film and Phenomenology.* New York: Cambridge University Press, 1991.

Cavell, Stanley. *The World Viewed.* New York: Viking Press, 1971.

Eisenstein, Sergei M. *Film Essays and a Lecture.* Edited and translated by Jay Leyda. Foreword by Grigori Kozintsev. New York: Praeger, 1970.

—-. *Film Form: Essays in Film Theory*. Edited and translated by Jay Leyda. new York: Harcourt Brace & Co., 1949.
Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
Ihde, Don. "The Technological Embodiment of Media." *Communication Philosophy and the Technological Age*. Ed. Michael Hyde. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1982. 55-72.
Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.
Kuehl, Jerry. "Truth Claims." *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988. 103-109.
Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.
—-. *Language and Cinema*. Trans. Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton, 1974.
—-. "The Imaginary Signifier." Trans. Ben Brewster. *Screen* 16:2 (1975): 14-76.
Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Vol. 1 & 2. Paris: Editions Universitaires, 1963-1965.
Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Narrative, Apparatus, Ideology*. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, 1986.
Nichols, Bill. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1981.
—-. *Representing Reality*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991.
Oudart, Jean-Pierre. "La Suture." *Cahiers du cinéma*. 211 (April 1969): 36-39; and 212 (May 1969): 50-55.
Prince, Stephen. "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory." *Film Quarterly*. 49:3 (1996): 27-37.
Quart, Alissa. "Film: Fast, Cheap, and Out of Control – But It Sells; Degraded Images and Trashy, On Camera Kookiness by Real People are the Signs of a New Breed of American Documentary." *The Independent* (London). 30 July 1999, Features: 13.
Renov, Michael. "Introduction: The Truth About Non-Fiction." *Theorizing Documentary*. Ed. Michael Renov. New York: Routledge Press, 1993. 1-11.
Rosen, Philip. "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts." *Theorizing Documentary*. Michael Renov, ed. New York: Routledge Press, 1993. 58-89.
Rosenthal, Allan, ed. *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988.
Rotha, Paul. *Documentary Film*. London: Faber and Faber Limited, 1936.
Ruby, Jay. "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film." *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988. 64-77.
Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.
Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
Willemen, Paul. "Voyeurism, The Look, and Dwoskin." *Narrative, Apparatus, Ideology*. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, 1986.
Winston, Bill. "Documentary: I Think We Are In Trouble." *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988. 21-34.

Nanook of the North

At fange dokumentarfilmen

Dokumentarfilmens historie genfortælles i ny bog præget af mange dagsordener, dynamisk overblik og fortælleglæde

af Rasmus Brendstrup

Forestil Dem en situation.
Forestil Dem, at de to største personligheder inden for en given branche spiser middag sammen på et dyrt britisk hotel. De drøfter et fælles projekt, der har stået på i nogen tid. Den ene overdrager regningen til den anden, som en hån for hidtidige budgetoverskridelser; den anden reagerer ved at true med at opsige samarbejdet. Situationen tilspidses, da den første person prompte accepterer.

Person nummer to truer nu med at klage til regeringen, der har penge i det fælles projekt. Person nummer et giver

kulørt udtryk for, at nummer to vil rage regeringen en papand eller det der er værre. Nummer to rejser sig nu fra bordet, løfter de knyttede næver over hovedet og får harmdirrende fremstammet de mindeværdige ord: "Oh fuck them, fuck them!"

Lettilgængelig historiefortælling. Den norske filmprofessor Bjørn Sørenssen fra universitetet i Trondheim henfører pligtskyldigt ovennævnte anekdote til en ældre biografi over person nummer et. Egentlig er sandhedsværdien aldeles underordnet. Historien har intet at at sige om eftermælet for nogen af de to personer, som vi foreløbig vil lade forblive anonyme. Den giver heller ikke just et repræsentativt billede af deres kunstneriske kreativitet. Men den er underholdende.

Bjørn Sørenssens nye bog *Å fange virkeligheten – Dokumentarfilmens århundre* (hvori anekdoten er at finde) er også underholdende. Den gør en dyd ud af at erstatte *namedropping* med fortællinger. Den er bevidst selektiv når det kommer til at vælge hovedpersoner, men alle bogens nedslag forbindes til linjer på langs af historien. Fra brødrene Lumière til nutidens *Big Brother*. Fra den naive forestilling om filmen som sandhedsmaskine til computer-æraens simulækkerland.

Sørenssen har givet sig selv den opgave at fortælle dokumentarfilmens historie og *samtidig* beskrive dokumentarfilm-teoriens krumspring gennem århundredet. Sidstnævnte udredning – altså 'teorihistorien' – er desuden med til at skabe en form for nutidig forståelsesramme til læserens videre brug. Bjørn Sørenssen understreger selv, at det ikke er en færdig teori eller metode, han disker op med. Ikke desto mindre er det implicitte mål at stable en form for analytisk begrebsapparat på benene; et begrebsapparat hvis elementer – modsat mange af de omtalte teorier – *ikke* er bundet til de historisk specifikke filmtyper, de er opstået i samspil med.

Sammenlagt er der tale om et ambitiøst projekt af en type, der ikke tidligere er udgivet på dansk. Det er der for så vidt stadig ikke, men *Å fange virkeligheten* er skrevet på et norsk, der kan forstås af enhver dansk læser[1]. Topmålet af læsevanskelighed består i 'fornorskede' og alligevel sært genkendelige begreber som 'dokusåpe' (*docusoap*) og 'faksjon' (*faktion*, et begreb som Bjørn Sørenssen for en kort bemærkning låner fra vores hjemlige Peter Harms Larsen). Alle engelske citater er pertentligt oversat, og desuden forklares så godt som alle fagtermer, uden at det af den grund kommer til at virke tungt eller encyklopædisk. Sørenssen er en af de forfattere, der formår at skrive akademisk uden at skulle ty til fodnoter konstant – dem er der kun godt tre sider med i alt.

Mellem argument og fortælling. Måske er det også af hensyn til overkommeligheden, at der kun er stillet 300 små sider til rådighed. Dette er et mere vovet valg. Bogens sidste kapiteloverskrift lyder 'Dokumentarfilmens dilemma: mellem argument og fortelling' – og det kunne meget vel være blevet gravskriften over *Å fange virkeligheten* også. Med oparbejdningen af et begrebsapparat, med sine analyser og med *to* store historiefortællinger (inklusive anekdoter!) kunne forfatteren let have sat sig mellem de berømte stole.

Det gør professor Sørenssen nu ikke. I betragtning af det komprimerede format kan det godt være, at der kun er tale om en balle på hvert stolesæde, men det er netop forbindelsen, der giver bogen dens særlige dynamik.

Det der gør bogen til noget specielt er

dens pædagogiske disponering af stoffet. Sørenssen har ikke villet prioritere den ene opgave frem for den anden, så filmhistorie, teorihistorie, politisk og kulturel kontekstualisering, analyser og opstilling af begrebsapparater indgår på nogenlunde lige vilkår; i hvert fald er der ingen formel opdeling mellem dem.

Strukturen er lagt efter dokumentarfilmhistoriens kronologi, så man vil kigge forgæves efter et særskilt 'teori-afsnit' i bogen. Efter det sobre introduktionsafsnit, der understreger det spegede ved selve dokumentar-begrebet, er Sørenssens teoretiske diskussion simpelthen skåret op og serveret i små doser undervejs; forfatteren er åbenbart nervøs for at overmande den menige læser med teoretiske abstraktioner på mere end et par sider ad gangen. Det betyder f.eks. at semiotikken – læren om tegn – er reduceret til en mekanisk gentagelse af ordet *indeksikalitet* (et begreb, der ganske vist præsenteres som sprogfilosoffen Peirce's, men det sker først på side 288!).

De teoretiske aspekter får med andre ord lov at komme læseren til gode, når *filmhistorien* udviser behov for en strukturerende hånd udefra – og først da. Sørenssen ved – sikkert af mangeårig undervisningserfaring – at man kommer længst med nye redskaber, hvis man i forvejen har noget konkret at bruge dem på. Han ved også, at et perspektiv fordrer basisviden. Sørenssen forudsætter intet, og det gør sådan set bogen ganske pædagogisk og let at gå til, selv om kapitelnedslag og navneopslag hæmmes af mangel på krydshenvisninger og af et afsluttende indeks, der i bedste fald må kaldes selektivt. Resultatet er noget så usædvanligt som en historiebog, der i realiteten *skal* læses fra A til Å.

Fiktion og ikke-fiktion. Bjørn Sørenssen begynder sin historie med Auguste og Louis Lumières første filmforevisning i Grand Café, Paris, i december 1895 – den begivenhed, der som regel også får lov at udgøre kapitel 1 i genfortællinger af den 'store' historie, Filmhistorien.

At Lumière-brødrene ikke var først med de levende billeder er almindeligt kendt. Tre år forinden havde multi-opfinderen Thomas Edison og hans assistent med held foretaget en håndfuld 30-sekunders optagelser. Men af forskellige årsager har disse filmstrimler, optaget i Edisons specialbyggede studie på en mark i New Jersey, aldrig vejet helt så tungt i den historiske bevidsthed. Den vigtigste grund er, at publikum – og dermed *cash* – spiller en essentiel rolle i fiktionsfilmens historie, og Lumière-brødrene var de første til at modtage begge dele i større skala – i caféens tætpakkede 'Salon des Indiens'. Man kan altså med en vis ret give pengene æren for, at Paris blev udråbt til filmkunstens vugge.

I Bjørn Sørenssens dokumentarfilmsoptik er Lumière-brødrenes fortrin et andet: Hvor Edison mest optog varietékunstnere, trak de franske brødre deres lettere optageudstyr ud i virkelighedens fri luft. Fabriksarbejdere i Lyon, bådudflugter, spisende børn, panoramiske bybilleder. At disse 50-sekunders 'film' også omfattede de iscenesatte gags og efterhånden sågar bibelske tableauer, betegner Sørenssen som en 'tilfældig variation' i forhold til hovedfunktionen: At vise billeder fra virkeligheden. Lumière-brødrene fangede mennesker og lokaliteter ind på en mere ligefrem måde end Edisons tidlige film. Fascinationen var af en anden karakter, og på dette tidspunkt så den ud til at være uden ende.

Lumière-brødrene filmede høj som lav,

og de filmede meget. Så meget, at de måtte bygge flere og flere kameraer og hyre folk til at betjene dem. Deres teknikere fungerede snart som både projektionister og som udsendte kameramænd i ind- og udland. På under tre år rundede Lumière-kataloget 1000 titler.

Det stod efterhånden klart for de mange, der lugtede guld i den spæde filmbranche, at det at billederne var 'levende' kun var en kortlivet attraktion i sig selv, og snart adopterede man teaterbranchens fidus med at *kategorisere* produkterne. I løbet af det 20. århundredes første årti blev fiktionsfilmen udspaltet i komedier, farcer og dramaer. Filmene varede nu hver især op til et kvarters længde – dette var i mange år den maksimale længde på en færdigklippet filmrulle.

Marginaliserede danskere. Det var i denne fase at ikke-fiktionsfilmen blev konstitueret som genre for første gang, med den såkaldte *actualité* - aktualitetsfilmen. Allerede Lumière-brødrenes første show i Grand Café havde rummet billeder af konferencedeltagere, der gik i land efter en bådtur. Og efterhånden blev netop officielle begivenheder – og gerne af et lidt mere fashionabelt tilsnit – en filmattraktion. Kun få almindelige mennesker havde adgang til statslige eller royale ceremonier. Endnu færre kunne tage til militærparader i Tyskland eller festivaler i Italien.

Men kamerafolkene kunne og gjorde det. De skabte den stumme forfader til den form for nyhedsreportage, vi kender så godt fra tv. Kriterier som 'nyhed' og 'betydningsfuldhed' begyndte så småt at tage form, selv om det næppe heller har skortet på agurketids-reportager fra de lokale marker.

Aktualitetsfilmene blev vist ved de samme forevisninger som de øvrige film, men hurtigt underordnet spillefilmen - den *'glamorøse og stjernepyntede fetter'*, som Sørenssen fiffigt formulerer det. Reportagerne fra virkelighedens verden var oftest pausefyld, med mindre der lå et nyheds-scoop i luften.

Bjørn Sørenssen beretter med smittende begejstring om netop et sådant scoop: Da Prins Carl af Danmark i november 1905 ankom til Oslo på orlogsskibet 'Heimdal'. En fotograf var med ombord, og ved hjælp af hans optagelser kunne en driftig norsk filmpionér ved navn Hugo Hermansen allerede samme aften skaffe fulde huse i sin biograf. Prins Carl var nemlig den nyvalgte norske konge, endda udpeget af folket selv.

Når man som dansk læser af Bjørn Sørenssens bog bider mærke i denne begivenhed, er det ikke udelukkende et udslag af royal eufori. Det skyldes også at Prins Carls entré faktisk udgør bogens enlige danske islæt!

Ingen af vore hjemlige koryfæer indenfor reportage- og dokumentarfilm er kommet med på de 300 sider – hverken pionéren Peter Elfelt (1866-1931), P.H.'s jazzede *Danmarksfilm* fra 1935 eller dokumentar-ideologen Theodor Christensen. Ikke et ord om Jørgen Roos og Bjarne Henning-Jensens samfundssjæl, om Henning Carlsen og Jon Bang Carlsens sensitive menneskebilleder. Personlige og medievante filmmagere som Jørgen Leth og Tómas Gislason – ditto. For ikke at tale om de seneste 20 års stolte tradition for tv-dokumentarisme.

I Danmark producerede vi Prins Carl, og det har vi bare at være stolte af. Et halvt år efter ankomsten til Oslo blev han i øvrigt omdøbt til Kong Haakon af Norge. I Trondheim blev kroningen vist på kino – samme aften og naturligvis til forhøjede billetpriser.

Ser man lidt nøgternt på sagen, og accepterer man for et øjeblik, at en norsk bog naturligvis skeler lidt ekstra til norsk dokumentarfilm, kan man ikke klandre professor Sørenssen for vægtningen. Hans bog *er* ingen opslagsbog. Og ingen af danskerne kan retfærdigvis siges at have skabt sig et internationalt film-renommé af kaliber. Så glimrende de end er, er de bedste danske dokumentarfilm dukket op i kølvandet på de nybrud og bevægelser, der opstod i udlandet. Og dem tager Sørenssen sig passende med tid til.

Lufthelte og krigsskurke. I 1909 lancerede det franske selskab Pathé en succesformel, der skulle vise sig langtidsholdbar. Deres *Pathé Journal* var inspireret af den trykte avis, og samlede forskellige *actualités* til en ugentlig nyhedsforestilling. Bedst som reportagen var ved at tabe terræn, blev den igen populær i et andet format – som forfilm til biografernes spillefilm. Optagelserne var fra både ind- og udland, og mellemtekster hjalp til at sætte rammen.

Konceptet blev kopieret og eksporteret til det meste af verden, og ifølge Bjørn Sørenssen bestod det i nogenlunde den samme form indtil fjernsynet gradvist overtog nyhedsmarkedet fra 1950'erne.

I mellemtiden var visse tekniske nyskabelser selvfølgelig kommet til. I 1927 vakte det amerikanske selskab Fox sensation ved at have *lyd* på det indslag i deres filmavis, hvor Charles Lindberghs personflyver letter fra Long Island med kurs mod Paris. Bjørn Sørenssen beskriver hvordan man i klippet ser og hører flyet lette – men her må forfatterens syn være noget ud over det sædvanlige. Faktisk er det netop i kraft af *lyden*, at det historiske øjeblik overhovedet kan siges at være fæstnet på film. Lindberghs take-off fandt sted i tæt tåge, og det er alene hurra-råbene fra ærtesuppen, der forsikrer os om, at den store lufthelt ikke drattede ned på stranden i sit første forsøg.

Krigen 1914-18 var ikke blot et gennembrud for teknologisk krigsførelse, den var samtidig en vigtig ideologisk og politisk prøvesten for det jomfruelige filmmedie. En væsentlig udvikling skete i august 1916, da filmen *The Battle of the Somme* fik premiere i England.

Netop i England var aktualitetsfilmen vokset voldsomt i omfang, og Sørenssen beskriver hvordan den efterhånden havde antaget en anonym og implicit, men alligevel *argumenterende* stemme. Propagandafilmen udsprang direkte heraf. Og med *Battle of the Somme*, der rapporterede fra skyttegravene i Frankrig, blev et af de mest problematiske greb inden for dokumentar-genren taget i brug.

Filmen skildrer ildkampene mellem tyskere og englændere, og der hersker ingen tvivl om, hvem heltene er. På mange måder er filmen inspireret af samtidens fiktionsfilm – således er 'reportagen' ligefrem opdelt i fem *akter*. Men råmaterialet *var* jo trods alt fra slagmarken. Sådan da.

I en central scene følger kameraet soldaterne over skyttegravskanten, for så at filme dem *fra* selve skudlinjen, idet flere af dem angiveligt falder for tyske kugler. Var kameramanden dumdristig eller usårlig? Nej, kan Sørenssen oplyse – sekvensen var såmænd optaget med statister på en engelsk kostskoles øvelsesterræn. Rekonstruktionens indmarch i non-fiktionen var begyndt.

Rekonstruktionen rejser et to-delt spørgsmål, som har affødt talløse diskussioner. Diskussioner som faktisk stadig, som Sørenssen peger på i sit konklusionsafsnit, er højaktuelle indenfor dokumentarfilmen. For det første er der spørgsmålet om det er okay at bruge rekonstruktioner. For

det andet hvorvidt (og hvordan) rekonstruktionerne bør markeres, når de nu under alle omstændigheder *bliver* brugt!

Bjørn Sørenssen er selv en principiel fortaler for rekonstruktionens berettigelse, til trods for at han kalder skyttegravsscenen både løgnagtig og et falskneri. Falskneriet var okay, vurderer Sørenssen, fordi det fuldt ud var *repræsentativt* for nedslagtningerne – og desuden ville optagelsen ikke have været mulig, som det så eufemistisk hedder, 'uten litt hjelp' (s. 46).

Det lægger op til en problematisering af, at repræsentativiteten af en given scene selvfølgelig altid kan diskuteres. Men Sørenssen graver ikke dybt i det etiske minefelt.

Det vigtige, som han i stedet gentagne gange tager fat i, er at spørgsmålet om repræsentativitet ikke er *begrænset* til rekonstruktioner. Spørgsmålet kan lige så vel gælde den måde hvorpå man selekterer og bearbejder de forhåndenværende optagelser fra virkelighedens slagmark. Hvis filmen om Somme-slaget er uforsvarlig, mener Sørenssen, er det således snarere i dens overordnede budskab – nemlig at englænderne sejrede! I virkeligheden vandt ingen af parterne.

At tyskernes hærledelse svarede igen med deres egen filmversion af slaget – rekonstrueret fra ende til anden og med tyskerne som den succesrige part – understreger Sørenssens videre pointe. Nemlig at der uundgåeligt er et element af subjektivitet i al film, uanset om den kalder sig underholdning eller påstår at være historieskrivning på celluloid.

Sandhed ad bagvejen. Efter at have sendt den vestlige propaganda-aktualitetsfilm afsted, føjer Bjørn Sørenssen kronologien og vender sig mod det nydannede Sovjetunionen. Her opstod en helt ny filmkultur af asken af den hedengangne kommercielle, som ikke overlevede borgerkrigen 1918-20.

Centralt i denne udvikling stod en ung mand, der bar det alt andet end borgerlige navn Dziga Vertov. Navnet var et kunstnernavn, og Vertov var, som ansvarlig for de ugentlige filmaviser, der blev sendt ud i de yderste hjørner af Sovjet-imperiet, naturligvis bolsjevik. Men han var også collagekunstner inspireret af den futuristiske avantgardekunst.

Vertov overførte sin klippe-klistre-praksis til filmmediet, og blev den første, der eksplicit teoretiserede over *montage*-begrebet, der skulle komme til at stå som samlebetegnelse for en hel generation af sovjetiske film – de film, der mere eller mindre programmatisk opprioriterede klipningens betydning. Montagefilmens fremmeste teoretiker og praktiker, Sergej Eisenstein, står i modsætning til Vertov helt ude i periferien af Sørenssens fortælling. *Å fange virkeligheten* holder sig til historien om hvordan montagefilmen opstod indenfor *ikke-fiktionsfilmen*.

På dette tidspunkt og i de fleste lande var aktualitetsfilmen (som det i vid udstrækning gælder dokumentarfilmen den dag i dag) omgærdet af halvblind respekt: Billederne viste virkeligheden. Filmen var jo fotografisk baseret og som sådan ufortyndet. At det kræver et menneskeligt mellemled at få projiceret en genstand fra virkeligheden op på lærredet var ikke ensbetydende med, at publikum betragtede kameramanden og klipperen som selvstændige, egenrådige faktorer. De tålte ikke sammenligning med spillefilmens bagmænd.

Det kom Vertov til at gøre op med. På grund af den akutte mangel på råfilm efter 1. verdenskrig, og på grund af et lige så akut behov for folkeoplysning (dvs.

propaganda), gik han og hans fæller på filmaviserne opfindsomt i lag med at sammenklippe bidder fra de eksisterende filmarkiver. En begravelse i provinsen i 1918 lod sig koble med optagelser af en mindehøjtidelighed i Moskva fire år senere. Målet helligede midlet, ville vi sige i dag. Men sådan så Vertov ikke på det. For ham var midlet helt igennem legitimt.

Vertov snakkede eksplicit om sine formmæssige kunstgreb (i sin senere metafilm *Manden med kameraet* fra 1929 gjorde han ligefrem en sport ud af at udstille dem), *samtidig* med at han betragtede filmen som den ypperste virkelighedsformidler. Akkurat som i Vesten blev filmen betragtet som havende et særligt potentiale – ifølge Vertov krævede det bare en kreativ omvej at forløse det. Set i et dokumentarteoretisk perspektiv er det mest interessante at Vertov på den måde slog bro mellem kameraets objektivitet og formidlerens subjektivitet. Eller rettere: Han opfattede det ikke som nogen kløft.

Det essentielle for Vertov var nemlig ikke den maskinelle registrering af omverdenen, men hvordan man kunne nå frem til virkeligheden bag denne 'overflade'. Inspireret af den russiske formalismes mantra om *bevidstgørelse gennem fremmedgørelse* bestræbte Vertov sig på at give nye, overraskende bud på hvordan den sociale og politiske virkelighed kunne fremstilles akkurat som i den senere russiske montagefilm. Abrupte klip, overraskende sammenstillinger og ekspressive mellemtekster blev taget i brug. Filmen skulle få publikum til at tænke aktivt og kritisk, og blev på den måde en slags 'sandhedsgenerator'. At lulle publikum i søvn med forudsigelige skildringer ansås som en borgerlig falliterklæring.

Vertov fandt på navnet *Kinopravda* – 'film-sandhed' – der både understreger opfattelsen af mediets overlegenhed og det faktum, at projektet var ideologisk gennemfarvet: *Pravda* var som bekendt også navnet på kommunisternes partiblad.

Tematik og politik. Navnet *Kinopravda* prydede Vertovs månedlige tema-filmavis, der i 1922 var en nyskabelse i forhold til de vilkårligt sammenstykkede aktualitetsbidder. Også her var Vertov visionær. Et lignende koncept nåede først de vestlige publikummer i 1935, da bladkoncernen Time-Life gik ind på nyhedsfilm-markedet med deres *March of Time* – månedlige temaprogrammer, der gav sig tid til at gå mere i dybden, i begyndelsen ved hjælp af rekonstruktioner og sågar maskerede skuespillere.

Senere i sin fortælling tegner Bjørn Sørenssen et relevant skitseportræt af nyhedsformidlingens modnede henvendelsesformer og indbyggede argumentationsmodeller. Sørenssen lægger her uvanligt (men velvalgt) stor vægt på tv-dokumentarismen i USA. Og ved hans hjælp bliver det igen muligt at se interessante og ofte ironiske linjer på langs af historien. Således rummer *Å fange virkeligheten* blandt andet historien om den amerikanske senator Joseph McCarthys fald i 1950'erne, som i vid udstrækning skyldtes Edward Murrows tilbundsgående tv-dokumentarer på kanalen CBS (der endnu i dag laver sober, klassisk journalistik i programmer som *60 Minutes*). CBS's programformat var baseret på *March of Time*, der igen var direkte foregrebet af bolsjevikken Vertov. McCarthy selv er som bekendt den person i verdenshistorien, som har stillet sin kommunistparanoia tydeligst til skue.

Når Sørenssen beskriver dokumentarfilmens samfundsmæssige rolle, som i tilfældene Vertov og McCarthy, hænger det

næsten altid sammen med *politik*. Det kan næsten ikke være anderledes. En afdækkende dokumentar kan nok udvide personlige horisonter og af og til skabe folkelig furore, men det er først med de officielle reaktioner, den måtte fremkalde, at effekten bliver definitiv. I hvert fald kan den lettere historiseres, når der afsløres, fyres, udstedes påbud og nedlægges forbud. Hvis en dokumentarfilms historiske betydning skulle måles efter ét parameter, peger Sørenssens bog klart i retning af politisk slagkraft.

Bjørn Sørenssen lader dog ikke sejrherrerne skrive hele historien. Han udviser en særlig forkærlighed for de kuede – for de kontroversielle, egensindige filmmagere. Hans begejstring for mønsterbryderne kan nok siges at være æstetisk funderet, men der er også megen sympati at spore i hans beskrivelser af de glødende idealister, der har ladet hånt om de politiske kastevinde og sat deres egen dagsorden.

En af Sørenssens store helte er hollænderen Joris Ivens (1898-1989), der er ret ukendt herhjemme, men som Cinemateket satte fokus på i efteråret 2001. Ivens var egentlig af borgerlig æt, men lavede både lyrisk-avantgardiske eksperimentalfilm og solidariske arbejderportrætter. Han filmede i 30'ernes Sovjetunionen og rejste med Hemingway i Spanien under borgerkrigen. I 40'ernes Indonesien, det daværende Hollandsk Ostindien, kritiserede han sit fædrelands fortsatte kolonialisme. Det sidste kostede ham statsborgerskabet for en tiårig periode.

Ivens fortsatte ufortrødent med at lave film. Først i Østeuropa, siden i alverdens politiske brændpunkter, og hans mange rejser skaffede ham tilnavnet 'den flyvende hollænder'. Han var blandt andet på plads under Grisebugtinvasionen i Cuba, filmede bombardementerne i Hanoi, og havnede som maoist i 70'erne i de kinesiske bjerge. Hans dokumentarer vakte især opmærksomhed i det stærkt politiserede Frankrig. Joris Ivens var en af dem, der ikke tilslørede sin agitation. Sørenssen kalder det med endnu en underdrivelse for 'eksplisitt politisk film' (s. 237). Ivens ønskede at ændre verden. Men han prøvede at gøre det ved at bevare blikket for mennesket, for den ofte uanselige detalje.

Eksplosioner og eskimoer. Ikke alle bogens hovedpersoner omtales med den grad af sympati, der bliver Joris Ivens til del. Canadieren Robert Flaherty (1884-1951) hører f.eks. til de helt store koryfæer indenfor dokumentarfilmen, men i bogens indledende præsentation beskrives han hverken som berømt eller berygtet. Han er noget så prosaisk som storryger!

I 1916 sidder Flaherty, hjemvendt fra en ekspedition i den arktiske del af Canada, i sit redigeringsrum. Han er omgivet af højeksplosive ruller med nitratfilm. Og så er det, at han tænder sig en skæbnesvanger smøg.

Sørenssen tilskriver, atter med blik for den den gode anekdote, rygetrangen æren for at Flaherty skulle gå hen og blive folkeeje. Ikke på grund af eksplosionen, som han kun med nød og næppe overlevede. Men fordi tabet af optagelserne fik ham til at drage tilbage til de selvsamme inuitter, han i første omgang havde filmet som glad amatør-etnograf.

I denne anden omgang vidste Flaherty på forhånd hvad han ville have. Han vidste endda hvilke ting der ikke lod sig fange på film uden 'lidt hjælp'. Igloo'en erstattede han med en åben halvkuppel, til formålet endda bygget i dobbelt størrelse; på den måde kunne både lys og kameraudstyr komme ind. Den umiddelbare fascination veg for planlægningen. Og pludse-

lig var der ikke så langt til at tage instruktørens ansvar på sig. Flaherty besluttede at fortælle historien om eskimoen Nanook, og han formede stoffet nærmest som om der var tale om en spillefilm.

Flaherty blev således den første til at koble to succesformler, der allerede havde vist deres værd. Rejsefilmen, som dengang var den eksotiske afart af aktualitetsfilmen, blev passet ind i den fortællende films strukturerede drama. *Nanook of the North* (1922) fik selvstændig biografpremiere, og Nanook blev snart polarcirkelens svar på Davy Crockett. Modtagelsen var overvældende. Derefter dannede Flahertys metode naturligvis skole.

Enhver der har haft glæde af 90'ernes succes med docusoaps – det gælder både publikum og producenter – kan såmænd også takke Flaherty. Sæbeoperaerne fra virkelighedens hjem og arbejdspladser er tilrettelagt og struktureret som *fortællinger* helt i Flahertys ånd, blot med flere aktører. De etiske spilleregler er ikke engang væsentligt forandret i mellemtiden. Hvor TV3 med *Robinson Ekspeditionen* nyligt har formået at sælge kokosnødde-skydning som 'virkelighedsfjernsyn', sendte Flaherty stakkels Nanook ud på en livsfarlig hvalrosjagt med harpun – uden at gøre publikum opmærksom på at geværet for længst var blevet en del af inuitternes hverdag. Ingen af fremstillingerne kan siges at være særligt repræsentative for virkelighedens verden. Alligevel solgte de på hver deres måde en form for autenticitet. Og de solgte godt. Virkelig godt.

I historiens bakspejl er det let at se, at forretningshemmeligheden består dels i *nyhedsværdi*, dels i *underholdningsværdi*. Engang kunne levende billeder i sig selv gøre folk eksalterede. Derefter drog man ud for at finde eksotiske, nye ting at vise frem. Den seneste dille har været at kigge med i folks private hjem, enten iscenesat eller pr. homecam på internettet. Og indtil et nyt koncept dukker op (mon ikke man snart vil implementere et subjektivt kamera, der konstant følger en udvalgt persons blik?!) må man simpelthen søge at optimere dramatikken – overraskelsen, spændingen, underholdningen – i de enkelte optrin.

Robert Flaherty lærte dette på den hårde måde, idet hans følgende film blev et publikumsflop. Bjørn Sørenssen forklarer floppet med, at hvor hver dag for Nanook havde været en seværdig kamp for føde, udspillede efterfølgeren *Moana* sig på sydhavsøen Samoa. Her var den største fare, som Sørenssen formulerer det, at undgå at få maden i hovedet!

Måske har *Robinson Ekspeditionens* opfinder kigget med på *Moana*. I hvert fald har han ikke begået den kommercielle bommert at underminere spændingen og overfodre deltagerne. Her er kokosnødder mest beregnet som skyts.

Dokumentarfilmen får sit navn. En af Flahertys beundrere i samtiden var den skotskfødte socialpsykolog John Grierson (1898-1972), der avisanmeldte *Moana* ved dens premiere i 1926. Også Grierson fandt *Moana* relativt svag dramatisk set, men fremhævede dens 'documentary value'. Skønt betydningen af 'documentary' dengang var en lidt anden, anser mange dette for at være fødselstidspunktet for det begreb, vi i Danmark oversætter som 'dokumentarfilm' eller blot 'dokumentar'.

Grierson var nemlig også den første til at definere ordet *documentary* i dets substantiviske form, hvorved dokumentaren blev til et genrebegreb indenfor filmen. Ifølge Grierson bestod en dokumentarfilm i *'the creative treatment of actuality'* – altså

en kreativ bearbejdning af virkeligheden, specifikt tænkt som den forhåndenværende virkelighed; det 'hverdagslige'.

Griersons definition er fra 1933, og selv om han selv kaldte sit forsøg for en 'klodset formulering', har den vist sig langt mere standhaftig end han selv forestillede sig. Det skyldes i vid udstrækning, at Grierson også leverede varen – han var manden bag en række eksemplariske dokumentarfilm, som meget målrettet kødeliggjorde hans vision.

Grierson stod som den helt centrale figur i fasttømringen af dokumentarfilmen som genre – med ham fik den et bestemt indhold og en bestemt form (også selv om begge dele har været under heftig beskydning sidenhen). Grierson forsynede tilmed dokumentarfilmen med et formål: Den burde beskæftige sig med de hjemlige samfundsmæssige og sociale forhold på en sådan måde, at den kunne tjene som inspiration og oplysning for borgerne. Ikke kritisk, sådan som man kunne formode, men snarere opbyggeligt. Bag det kreative, æstetiske arbejde – bag filmenes ofte sublime form – lå der et langsigtet *nationalt* og *socialt* projekt. Hans holdning mindede på den måde meget om de sovjetiske filmskaberes, og mange af hans forbilleder var da også at finde heriblandt. Grierson erstattede blot de røde bannere med en armada af malkemaskiner, sporvogne, sildetønder, postarbejdere, høstredskaber og gennemgående tilfredse britiske borgere fra land og by.

Griersons utilitarisme forklarer selvfølgelig den opbakning, han skaffede sig fra den engelske regering. Og selv om tankegangen i dag kan anskues som formynderisk, er det slående, hvor åben han var omkring sit projekt. Grierson ville påvirke samfundet, ikke blot betragte og formidle det.

Som den idealistiske, ivrige og indflydelsesrige teoretiker han var, er det ikke underligt, at John Grierson er den enkeltperson, der sædvanligvis skænkes mest opmærksomhed i bøger omhandlende dokumentarteori. Sørenssens bog er på dette punkt ingen undtagelse. Her er både Griersons filosofiske fundament, hans akademiske løbebane og hans socialpolitiske standpunkter tegnet med. Og så er der en detaljeret beskrivelse af Griersons vej gennem forskellige statslige institutioner, der lavede oplysningsfilm. Der er endda plads til at præsentere nogle af de klassikere, han var bagmand på, blandt dem *Drifters* (1929) og *Industrial Britain* (1933).

Sidstnævnte film var i øvrigt kilden til den furore, der blev omtalt indledningsvist. Grierson var en af de to personer, der mødtes på Grand Hotel i Birmingham i 1931. Den anden mand – ham som Grierson skød regningen over til og øjeblikket efter fyrede – var ingen ringere end Robert Flaherty, der var blevet fløjet ind fra Canada til at instruere prestigeprojektet. Flaherty ("Fuck them! Oh, fuck them!") havde på dette tidspunkt lavet de fleste optagelser, men det endte med at Grierson redigerede dem og blev hovedkrediteret for filmen ved dens premiere.

Oplysning eller underholdning. Film til folkeoplysning (både kommercielle og ikke-kommercielle) havde allerede i en del år eksisteret i bl.a. USA, Sovjetunionen og Tyskland, da Grierson som den første eksplicit legitimerede oplysningsfilmens *dramatisering*. Det var det, der lå i hans definition – understregningen af *'the creative treatment'* – og Grierson brugte naturligt nok succesfilmen *Nanook of the North* som dramaturgisk forbillede. Som opinionsforsker var Grierson nemlig opmærk-

som på, at hvis man ville skabe affekt, måtte man til en vis grad give publikum det, de ville have: Spændende fortællinger.

Allerede her spores dilemmaet mellem demokratisk lydhørhed og paternalistisk formynderi, som alle senere *public service*-institutioner har tumlet med. Det er altså ikke kun i struktur og indhold, men også i *mode* – altså henvendelsesform eller attitude – at fakta og fiktion er svære at skille ad. Det spores blandt andet i bastardkoncepter af den slags, der med et amerikansk ord kaldes *infotainment*. I Danmark (hvor *public service*-begrebet i mangt og meget har været farvet af griersoniansk tænkning) måske tydeligst, da docusoap-genren slog igennem for 5-6 år siden. Docusoap'en er en kommerciel salgsvare som så mange andre, men i Danmarks Radio var programmerne fra Falck-stationer og omrejsende tivolier forsynet med nedfældede dogmeregler, der skulle kautionere for sagligheden. Blandt andet forbød man – uden helt at kunne overholde det – enhver form for instruktion. Det var dog ikke sket på Griersons tid.

Hvis man tør generalisere over den kreative syndflod af produktioner, der flød fra de engelske produktionsenheder i mellemkrigstiden – og som var stildannende i Danmark – så var der tale om omhyggeligt gennemarbejdede informationsfilm, der var ikke så lidt didaktiske. Set i lyset af samtidens politisk anspændte politiske klima fremstår de fleste som ganske redelige argumentationer; Griersons kollega Paul Rotha slog endda et slag for at anskue dem som *individuelle* argumentationer, baseret på instruktørens personlige, angribelige verdenssyn. Men til trods for at en del af dem var lyrisk farvede (med Harry Watt og Basil Wrights *Night Mail* fra 1933 som skoleeksempel) lagde selve *filmene* ingen særlig vægt på bagmændenes subjektivitet, eller for den sags skyld på at de afspejlede en dannet middelklasses nationalt sindede ideologi.

Det samme gjaldt udviklingen i Tyskland. Heller ikke her var der tale om selvrefleksive film (kunstnerisk eller ideologisk), og heller ikke her lagde man fingrene imellem, når folket skulle rystes sammen. Dokumentariske partifilm blev brugt i begge ender af det politiske spektrum i 20'erne, og allerede fra før 1. verdenskrig florerede der samfundsgavnlige oplysningsfilm under navnet *Kulturfilme*.

Disse 'kulturfilm' rummede ikke Griersons dramatiske dynamik, og de blev lavet uden den centrale organisation, man så i England. Som Bjørn Sørenssen noterer, er det måske hovedårsagen til, at de forskningsmæssigt (og i den historiske bevidsthed) har stået i skyggen af nazisternes propaganda. Forfatteren gør opmærksom på det urimelige heri – men skynder sig desværre så selv hen til de traditionelle argumenter *for* og *imod* Leni Riefenstahls pompøse, potente og minutiøst æstetiserede Hitler-hyldest i *Triumph des Willens* (1935).

Riefenstahls kontroversielle og hyppigt analyserede film rummer elementer af både narrativ fortællestruktur og billeddigt (de i tiden så populære 'bysymfonier', som Sørenssen bruger en del tid på andetsteds), men forfatteren nægter alligevel hårdnakket at komme med en subjektiv dom over *Viljens triumf*. Det er en skam med denne tilbageholdenhed, fordi der egentlig er masser af spændende muligheder i det historiske ridt. Blandt andet åbner Riefenstahl-diskussionen et sjældent men velkomment receptionshistorisk perspektiv: Sørenssen stiller et spørgsmålstegn ved om sådanne propagandafilm egentlig var så slagkraftige i samtiden som vi antager i dag – igen uden at fremkom-

me med noget, der minder om skarpslebne konklusioner.

Myter fremfor mennesker. Et andet sjældent eksempel på sociologisk vinkling er Sørenssens diskussion af den folkelige reaktion på Lumière-brødrenes tidligste optagelser – nærmere bestemt den påståede panik, som billederne af et tog, der ruller ind på Lyons banegård tilbage i 1895, forårsagede. Denne historie helliger Sørenssen en del spalteplads, endda med referencer til flere videnskabelige diskussioner. Det er underholdende læsning.

Men egentlig er det også lidt trist, at bogens mest indgående analyse af publikumsreaktioner tager udgangspunkt i en aldrende *myte* – også selv om Sørenssen selv affejer historien om tog-panikken som apokryf (bl.a. med henvisning til pladsmangel). Det er trist, fordi kontroverserne i dokumentarfilmens historie netop er knyttet til den *overbevisningskraft* som – bevidst eller ej, berettiget eller ej – er tilskrevet den. Riefenstahl er blot et eksempel af mange.

Det er selvfølgelig et urealistisk krav at stille til et i forvejen kompakt værk som *Å fange virkeligheten*, at den på egen hånd skulle gå i lag med at opspore en mere sekulær opfattelse af aktualitetsfilmens og dokumentarfilmens kraft gennem historien – f.eks. er det jo ingen loppetjans at pløje 100 års aviser fra adskillige lande igennem. Men netop fordi Sørenssen har sat sig for at diskutere filmens virkelighedsrelation i en *historisk* kontekst (det er jo det, der ligger i at lade filmhistorien køre parallelløb med både teori-historien og den kulturelle udvikling), kunne man godt lidt oftere have ønsket sig problemstillingen sat på spidsen ud fra filmenes konkrete, sociale virkningshistorie – hvad de betød for folk. Altså ikke kun deres storpolitiske og æstetiske effekt, og ikke kun ved hjælp af bastante parametre som publikumstilstrømning og pristildelinger.

En receptions-historie kræver naturligvis, at nogen gør et forarbejde, og gør det tilgængeligt. Bortset fra avisernes eksalterede omtaler af de allertidligste film – f.eks. Lumière-brødrenes film, der mest blev betragtet som et fænomen i sig selv – er det ikke en opgave, der er viet mange kræfter i de eksisterende afhandlinger. Desværre er det sådan, at dokumentarfilmens historie i mangt og meget er skrevet af teoretikere – på baggrund af afdøde teoretikere.

Igen skal det siges, at det med den historiske grundforskning ikke er et arbejde, Sørenssen bør tage på sig. Hans force er en anden, og ambitionen er ganske klar ud fra Sørenssens introduktion: At kaste lys – men ikke nødvendigvis *nyt* lys. Det er en sympatisk udmelding, men det ændrer ikke på, at hans bog, der er så rig på perspektiver, er tilsvarende fattig på selvstændige observationer. Selv da Sørenssen når frem til Big Brother-æraen i 1990'erne, hvor analysematerialet er indenfor rækkevidde, er det karakteristisk nok ikke hans opfattelse, at reality-tv har den store indflydelse. 'Det-kunne-blive-dig'-formatet har ikke genereret nogen ændring i almen adfærd eller virkelighedopfattelse, endsige påvirket den offentlige opinion nævneværdigt. Reality-tv er i det store og hele et postmoderne *symptom*, og som sådan en ret statisk størrelse.

To slags fluer. Midterdelen af Sørenssens bog – den del, der beskriver formidlingen af 2. verdenskrig og dens efterklang – er den mest pligtskyldige. Den beskriver i første omgang balancegangen mellem kunstnerisk integritet og den påkrævede entydighed i krigsbudskabet. Anden ver-

denskrig betød statslig anerkendelse, fast arbejde og en del respektable værker fra folk som Frank Capra, John Ford, John Huston og Humphrey Jennings, foruden en række russere og nordmænd, der omtales mere kursorisk. Kun i få tilfælde tillod *the higher cause* fremkomsten af en personlig, kunstnerisk stemme i disse film.

Sørenssen holder forståeligt nok meget af engelske Humphrey Jennings. Mere usædvanligt er det, at han fokuserer på amerikanske Huston fremfor landsmanden Capra. Capras bestillingsfilm var alment beundrede i samtiden; Hustons *The Battle of San Pietro* (1944), en på én gang sensitiv og skånselsløs skildring af lidelse hos amerikanske soldater og italienske bønder, blev derimod klassificeret som 'utilgængelig' af de amerikanske myndigheder og var sigende nok afskåret fra offentlig visning – ifølge Sørenssen helt indtil 1986!

Hvor filmen under krigen mest havde handlet om nødvendighed, blev den i krigens kølvand anvendt som en tavs, mekanisk formidler af *u*nødvendighederne, der fulgte. Kameraet blev det uimodsigelige, rationelle vidne til krigsforbrydelser, der ellers tenderede mod at trodse enhver beskrivelse. Selv tavse film kunne nu argumentere, så det blev næsten ubærligt – og hos franske Alain Resnais (*Nuit et Brouillard,* 1955) var billeder af tilvoksede, forladte kz-lejre mere end nok. Alain Resnais tog, i lighed med Joris Ivens, filmen alvorligt som politisk middel – og tog den i egne hænder, investerede sin personlighed i den.

Det tilfaldt både den nye franske bølge og 68-generationens dokumentarister igen at stille spørgsmålstegn ved filmen som uskyldsren virkelighedsformidler. Dziga Vertov, der havde gjort noget tilsvarende 30 år forinden, var på dette tidspunkt så godt som gået i glemmebogen. Hans teorier havde heller ikke vakt genklang under konformisten Stalin, heller ikke internationalt – selv om (eller måske netop fordi?) den på papiret udgjorde et betydningsfuldt korrektiv til de teorier fra Storbritannien, og senere USA, der dominerede på dokumentarfilmområdet. Karakteristisk nok var det ikke mindst i kraft af den ideologiske understrøm i Vertovs manifester og teoretiske skrifter, at han blev støvet af i Frankrig i de sene 1960'ere, hvor man igen lagde vægt på betydningen af det filmende subjekt – noget som den samtidige udvikling i USA havde en tendens til at nedtone. Franskmændene gjorde oprør mod de gældende normer for både ekspositorisk (argumenterende) dokumentarfilm og for den observationelle (passivt registrerende) slags. Begge typer betragtedes som forsøg på at naturalisere den usynlige og anonyme 'fortæller'. Franskmændene reagerede groft sagt ved at lade folkene bag kameraet stå frem – og gøre det *i* filmen!

Pioneren på dette område var etnografen Jean Rouch. Han havde i 1950'erne filmet i Afrika og var kommet til den erkendelse, at den hvide mands synsvinkel, trods de gode intentioner han lagde for dagen, vedblev at være den hvide mands. Den tilstræbt objektive, etnografisk-videnskabelige film var, konstaterede Rouch, ikke *essentielt* hævet over den eksotiske, kulørte og ofte uhildet nostalgiske rejsefilm, den i flere årtier havde løbet parallelløb med.

For Rouch og hans disciple var dette en vigtig indsigt. Akkurat som Vertov havde gjort, lod Rouch selve konstruktionen – altså den skabende akt – få forrang for det konstruerede. Rouch døbte sin metode *cinéma vérité* – en ordret fransk oversæt-

telse af Vertovs *kinopravda*. Hans film *Chronique d'un Été* (1961) skulle blive en klassiker, hvori bagmændene (Jean Rouch og sociologen Edgar Morin) åbent diskuterer deres eget filmprojekt; hvori kamera og mikrofon bevidst bruges til at overrumple de medvirkende; og hvori den attraktive observation ligger et niveau dybere end den passive registrering.

Hvis amerikanerne med deres *direct cinema*-dokumentarisme søgte at være 'fluen på væggen', så kunne *cinéma vérité* med sit fokus på intervention og overraskelse snarere karakteriseres – med Bjørn Sørenssens ord – som en 'flue i suppen'.

Nem punktering. Selv om det foreløbige vue kun dækker en del af Sørenssens historiske nedslag (og kun er uddraget fra de første 11 af *Å fange virkelighetens* 15 kapitler), så turde det stå rimeligt klart hvad der er hovedærindet i Sørenssens bog – nemlig at punktere myten om dokumentarfilmen som et selvstændigt sandhedsserum.

"Den rådende illusjonen om at dokumentarfilm er det samme som dokumentasjon," skriver Sørenssen i konklusionsafsnittet, "gjør det nødvendig å understreke dokumentarfilmens historiske bakgrunn som en subjektiv kunstnerisk uttrykksform" (s. 312).

Formuleringen fungerer ikke kun som en slags programskrift. Den understreger også bogens begrænsning: Mangelen på teoretisk ambition.

Der er nemlig ikke noget nyt i selve Sørenssens pointer; kendere af den (relativt begrænsede) dokumentarteoretiske litteratur vil muligvis betragte hans diskussioner som både forfladigede og konsensus-orienterede. Pointen om at en *dokumentar* ikke er det samme som *dokumentation* er på sin plads og helt okay. Men som hovedkonklusionen i et værk, der i hvert fald implicit aspirerer til at være videnskabeligt, er det et tyndt udbytte.

Det er ikke fordi Sørenssen har svigtet at gøre sit hjemmearbejde. Han har med omhu udvalgt konstruktive modeller og illuminerende citater fra snart sagt alle (engelsksprogede) dokumentar-teoretiske bøger fra de sidste 10-15 år, foruden fra de ældre hovedværker. Det giver et bredt fundament, og det giver især fleksibilitet i argumentationen, når en given film skal indlemmes i folden af dokumentariske hovedværker.

Mere kedeligt er det, at Sørenssen så godt som ingen spalteplads bruger på at belyse teori-retningernes indbyrdes paradokser, eller for den sags skyld de enkelte retningers styrker og begrænsninger. Hans fremstilling er således ikke nogen *metode*-diskussion. Det kan rent kvantitativt læses deraf, at Sørenssen så godt som aldrig kritiserer sine kilder – selv ikke når han citerer teoretikere, der er i åbenlys indbyrdes modstrid. Det er ikke fordi der principielt er noget i vejen med metodepluralisme. Men hvis Sørenssens diskussioner kan siges at besidde et provokerende potentiale overhovedet, må det netop bestå deri, at han kan få teoretikerne Ray Winston og Bill Nichols til at fremstå som *komplementære*; som om deres vidt forskellige tilgange *tilsammen* kan lægge låg på den udbredte opfattelse, at dokumentarfilmen er en betændt og teoretisk uhåndterbar størrelse.

Det kan de ikke, og læser man bogen med kritiske briller, bliver det påfaldende, at Sørenssen ikke anerkender dette problem åbenlyst. Hans bog ser i det store og hele bort fra paradokserne, problemerne, umulighederne – og når undtagelsen er der, har den som regel form af et citat

(f.eks. Bill Nichols-skemaet på s. 277).

Vælger man at se konstruktivt på sagen, kunne man sige, at bogen for læsere med en vis videnskabelig interesse vil være mest egnet som diskussionsmateriale. Måske er det primært til klassebrug, bogen er tænkt (selv om det intetsteds fremgår), og det ville i hvert fald give en pædagogisk forklaring på, hvorfor professor Sørenssen har valgt at holde sine personlige idiosynkrasier på armslængdes afstand.

Det muliges kunst. Retfærdigvis skal det siges, at åbninger er mere inspirerende for tankevirksomheden end lukninger er. Bjørn Sørenssen skriver da også selv indledningsvist, at der i bogen ikke vil blive 'gjort noe forsøk på å gi en entydig definisjon af dokumentarbegrepet' (s. 13). Det er et spillerum, som forfatteren udnytter til fulde, og det vil komme især den menige læser til gode. For den læser, der er umiddelbart fascineret af dokumentarfilmens væsen og måske gerne vil have struktur på en god filmoplevelse – ja, for denne læser vil Sørenssens fokus på *mulighederne* virke tiltalende. Og kunne man tænke sig et pragmatisk bud på hvad i alverden der kan legitimere brugen af 'falsknerier' i form af instruktion eller rekonstruktion, så vil *Å fange virkeligheten* være ekstremt velvalgt læsning.

Under alle omstændigheder er det informativt og levende formidlet stof, og det er bestemt ikke at kimse ad. Der har længe manglet en version af dokumentarfilmens historie, der ligefrem appellerer til lystlæsning. Men her er den – en bog båret af en begejstret fascination, der er smittende hele vejen igennem. Og så er den som nævnt både perspektivrig og på sin egen måde ganske opbyggelig.

Et godt eksempel på Sørenssens opbyggelighed er, at han tillader sig at dele diskussionen af sit eget førstevalg (både efter antal sider og bogens bibliografi at dømme), den svenske dokumentarist Stefan Jarl, op i to portioner.

I første omgang bruges Jarl som eksponent for *direct cinema*-bølgen med dens stumme og demonstrativt passive registrering. Stefan Jarls gennembrudsfilm *Dom kallar oss 'Mods'* (1968, lavet sammen med Jan Lindqvist) skildrer nogle af de sociale outsidere, som bevidst tog afstand fra Socialdemokrati-Sverige til fordel for en 'fri' tilværelse. Jarl fik adgang til det meste i *mods*-miljøet. Faktisk så meget, at der opstod offentlig polemik om filmens narkokanyler og om en kort, utilsløret samlejescene, der især faldt filmcensorerne for brystet. Med den megen omtale var publikumssuccesen en realitet. Måske især fordi samlejet *blev* tolereret, efter hårdt pres fra de progressive intellektuelle, der så en moralsk nødvendighed i at vise tingene som de var – ja, man så ligefrem en uvant *skønhed* i scenens upolerethed.

Sørenssen trækker på sit indgående kendskab til sagens akter og betragter filmen i en anden og ret usædvanlig etisk kontekst. I de intellektuelles klapjagt på formynderiet overhørte man det argument, mener Sørenssen, at pigen næppe var spor glad for at blive filmet i den pågældende scene. Og ved at påkalde sig sin ret til at være passivt observerende har Jarl *dels* ladet hånt om de filmedes rettigheder, *dels* gjort sig til en slags dommer over, hvad naturlig, upåvirket adfærd egentlig er. Naturligheden var jo netop det, som i den observationelle film skulle *legitimere* selve kameraets tilstedeværelse – ikke noget som skulle autenticitetsstemples eller kautioneres *af* kameraet.

Sørenssens pointe er da også ment som en generel kritik af, hvad man kunne

kalde 'de rene hænders ideologi', og ikke mindst af den selvsikre retorik bag *direct cinema*. Amerikanerne Richard Leacock, Robert Drew og til en vis grad Frederick Wiseman var nogle af de (for Bjørn Sørenssen) mere problematiske fluer på væggen – men de præsenteres alligevel rimeligt sagligt. Man kan anskue det sådan, at Sørenssen for en stund ofrer sin højtelskede Stefan Jarl i en højere sags tjeneste, og at han også undtagelsesvist sætter sig selv på spil. Det er ikke mindst det, der gør Sørenssens diskussioner af Jarl til bogens mest interessante.

Bjørn Sørenssens pædagogiske sans slår for alvor igennem, da han 40 sider længere henne i bogen vender tilbage til Jarls dokumentarproduktion, særligt opfølgerne *Ett anständigt liv* (1978) og *Det sociala arvet* (1993). Sørenssen beskriver nemlig fint de strategiske forskelle mellem de tre film indbyrdes. På den måde gør han '*Mods*-trilogien', som den kaldes, til et anskueligt typologisk 'kompendium' i sig selv – man kunne også kalde det en lille dokumentarfilmshistorie, omend i akronologisk forløb. Hvor Jarls opus 1 havde ligget i den *observationelle* modus, vendte *Ett anständigt liv* tilbage til den klassiske dokumentars *ekspositoriske* udtryksform – altså Flaherty og Griersons flagskib (der i øvrigt også havde Jarls mentor ombord, den barske romantiker Arne Sucksdorff, der fortalte historier fra den svenske natur). Og den tredje film, *Det sociala arvet*, tjener som eksempel på den *refleksive* dokumentarfilm, der har præget 80'erne og starten af 90'erne.

Det fine ved Sørenssens optik er i denne kontekst, at hans sammenhængende analyse af filmene giver indtryk af en filmhistorisk progression i perioden; en progression, der ellers kan være svær at kortlægge. Sørenssen gør selv opmærksom på den tiltagende vanskelighed i, jo mere vi nærmer os vor egen tid, at udplukke de værker, der på langt sigt vil fremstå som de mest interessante og toneangivende. 80'erne og 90'ernes genre- og stilmix har ikke gjort dette arbejde lettere.

Postmodernismen, teorien – og fremtiden. 1980'erne indebar for dokumentarfilmen, som for så mange andre kulturelle felter, at stilarter, henvendelsesformer, emner og undergenrer gradvist flød sammen. Det nationale blev internationalt og pludselig svært at pejle. Uforudsigeligheden og anakronismerne overskyggede ordenssansen; man sprængte de eksisterende klassifikationssystemer, inklusive den stærke politisering af alting siden sen-60'erne. 80'ernes selvrefleksive filmkunstner var sammensat, og kunne, som to af Bjørn Sørenssens kolleger og landsmænd udmærket har formuleret det andetsteds, være "lyrisk som en Flaherty, meta- og montasjebevisst som en Vertov, åpen og selvanfektende som en Resnais eller Rouch" (2) – ikke just nogen gunstig situation for en pædagogisk historiefortæller.

Lad det være sagt, at Sørenssen ikke har større held med at give den postmoderne æra et samlet signalement end andre filmhistorikere generelt har haft. Det klæder til gengæld Sørenssen, at han ikke forsøger særligt hårdt. Han lægger sig med sin essayistiske stil pænt på afstand både af det encyklopædiske (i form af en ambitiøs definition af det postmoderne i filmen) og af alibi-historikernes løsrevne nedslag. Han går pænt i dybden med to nyklassikere, Errol Morris' *The Thin Blue Line* fra 1987 (der som et ukonventionelt stykke detektivarbejde går ind i en historisk mordsag fra Texas) og Trinh T. Minh-has selvrefleksive interviewfilm fra 1989 *Surname Viet Given Name Nam* (der er

karakteriseret ved et voldsomt, formalistisk efterarbejde af de mestendels iscenesatte interviews), og gør da også en slags forsøg på at forstørre disse – og en stribe mere overfladisk berørte værker fra de sidste 20 år – til en form for pejlemærker og trendsettere. Og man skal heller ikke glemme de underholdende historier, Sørenssen runder undervejs; har man f.eks. ikke set amerikanske Michael Moores intelligente molbo-journalistik i film som *Roger and me* (1989) eller hans lige så respektløse tv-serie *TV Nation* (fra 1994), så er der god hjælp at hente hos Sørenssen.

Men når alt kommer til alt, ligger hovedvægten i de sidste tre kapitler et andet sted. Nemlig på de teoretiske og ofte generelle problemstillinger, som Sørenssens gennemgang af dokumentarfilmens udvikling har åbnet for. Det gælder f.eks. det repræsenteredes status i forhold til virkeligheden; henvendelsesformernes forskellige grader af autoritet; formidlingsmæssig og menneskelig etik, mm. Dette er muligvis med til at sløre kapitlernes mangel på filmhistorisk kohærens og klarhed, men samtidig virker det logisk, at teorihistorien kommer frem i rampelyset netop her.

Det er ikke kun læserhensynets logik, der her tænkes på. Der ligger også den simple historiske ræson, at de teoretiske værker, som forfatteren tager sine terminologiske og metodemæssige afsæt i, er fra 1990 og senere. Det er, som Sørenssen indledningsvist skriver, først i denne periode, at dokumentarteorien har udviklet sig til et alment anerkendt, videnskabeligt felt. Som det tidligere er blevet nævnt, er det ikke et felt præget af stor konsensus, men Sørenssen ønsker tilsyneladende – og formår – at få det til at fremstå som en nyetableret sammenhæng. For forfatteren hedder nogle af hovedpersonerne i dette diskussionsforum Brian Winston, John Corner, Carl Plantinga og Michael Renov.

Det største forbillede er dog ubetinget Bill Nichols, der med *Representing Reality* (1991) og *Blurred Boundaries* (1994) "fortsatt må regnes for premissleverandør for senere arbeider" (s. 16). Inde i den *plethora* af begreber, som Sørenssen mere eller mindre meningsfyldt putter ind i sine underholdende digressioner (Nichols' ganske vist smuktklingende *etiske aksiografi* virker eksempelvis underligt tvangsindskrevet), leverer Nichols da også den overordnede type-inddeling, som *Å fange virkeligheten* allermest hyppigt refererer til. Nichols' begreber *ekspositorisk, observationel, interaktiv* og *refleksiv* turde efterhånden være familiære også for den forhåndenværende artikels læser. Begreberne karakteriserer hvad Nichols kalder *modes*, altså forskellige attituder, eller – med Sørenssens ord – *udtryksmåder*.

Bjørn Sørenssen lægger ikke skjul på forcen i dette begrebsapparat, nemlig at det lægger op til nogle skillelinjer, der er ekstremt anskueliggørende for både ikkefiktionsfilmens historiske udvikling og for nogle af de teoretiske problemstillinger, denne udvikling er uadskillelig fra. Sørenssens adoption af begrebsapparatet (der ligefrem ophøjes til en model) passer godt til hans bogs godmodige opbyggelighed, og retfærdigvis foregår overtagelsen ikke uden en vis selvstændighed, med nogle fornuftige modifikationer.

Men det ændrer ikke på, at adoptionen indebærer nogle hvide pletter på det teoretiske landkort, som er temmeligt essentielle, hvis man bevæger sig bare lidt væk fra Nichols/Sørenssens motorvej. Og hvad værre er: Det er pletter, som selv forudsætningsløse læsere – bogens mulige målgruppe – ville stille spørgsmålstegn til.

Blot et enkelt eksempel: Hvad adskiller egentlig et historisk spillefilmsdrama af den klassiske skuffe (*Birth of a Nation* eller *Braveheart*) fra et værk som *Battle of the Somme*, der i bogen uden større kvaler kvalificeres som en dokumentarfilm *avant la lettre*? Sørenssen berører dårligt nok begreber som *seer-forventning, labels* og *institutionel kontekst*. Han gør det for så vidt ikke engang klart, om han anskuer sin skelnen mellem fiktionsfilm og ikke-fiktionsfilm som en enten/eller-taxonomi, eller om han eksempelvis ser dem som to lange ender af et sammenhængende spektrum. En sådan 'præmisleverance' behøvede på ingen måde at skræmme læsere bort.

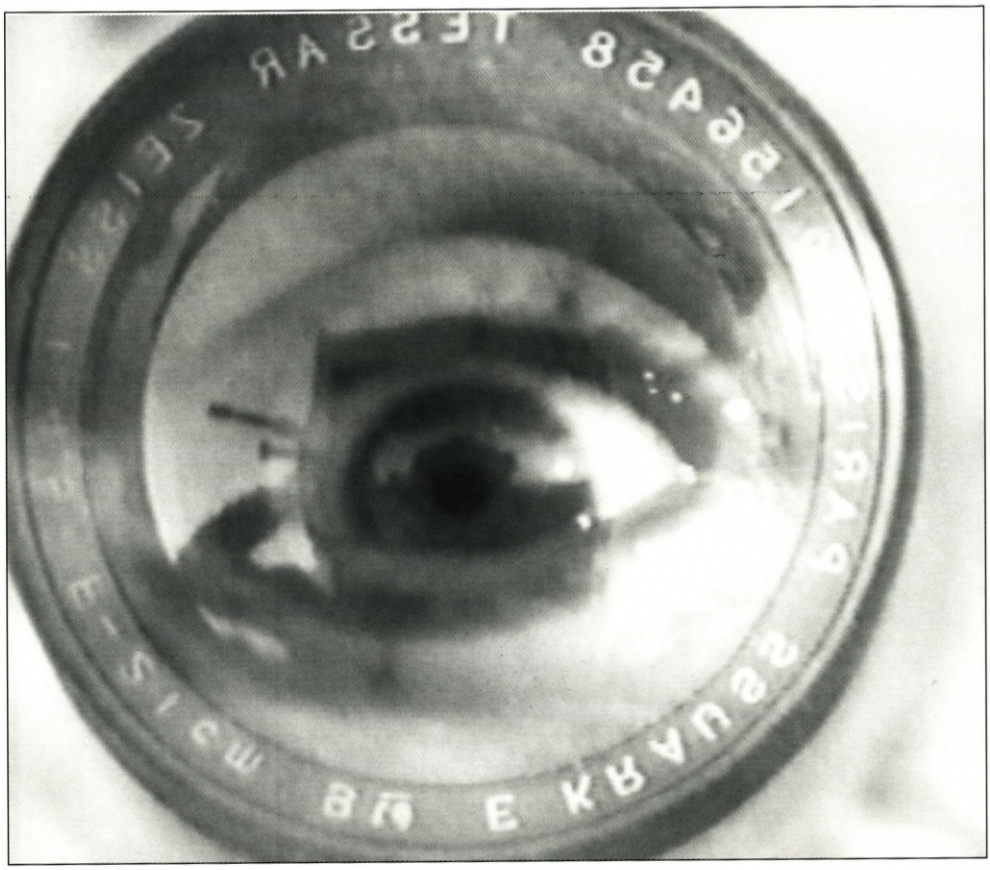
At forestille sig. Når alt er sagt og gjort, må det trods alt konstateres, at Sørenssens bog heller ikke *bør* komme til at skræmme nysgerrige bort. Foruden sit levende sprog og sin smittende entusiasme skal *Å fange virkeligheten* roses for sit overskuelige, konstruktive og (omfanget af sider taget i betragtning) fyldestgørende udvalg af analyseobjekter, som i øvrigt følges til døre af en udmærket videoliste – med angivelse af både producenter og tilgængelige bånd/DVD-typer.

Med bogen i hånden kan man på en god aften få styr på både helte og antihelte i dokumentarfilmens århundrede – og samtidig føle sig rimeligt godt rustet, når Lars von Triers nyeste dogmer skal afprøves i tv-format af hans hjemlige dokumentardisciple. Triers *Dogumentary*-koncept tegner, med sine påbudte hensigtserklæringer og tvungne minimalistiske stil, til at søge lysår væk fra både den moderne *rockumentary* og den postmoderne *mockumentary*. Måske på sporet af den klassiske *documentary*. Forestil Dem engang – at fange dokumentaren.

Bjørn Sørenssen (2001): Å fange virkeligheten – dokumentarfilmens århundre. Universitetsforlaget, Oslo. 338 sider. Pris: 370 kr. Forhandles af Svensk norsk bogimport og Cinematekets boghandel.

Noter

1. Guy Gauthiers *Le Documentaire – un autre Cinéma* (Paris, Editions Nathan, 1993), der kun er nævnt i Sørenssens bibliografi, udgør et fransk bud på en sådan bog, der samtidig fungerer (omend temmelig dårligt) som opslagsværk.
2. Søren Birkvad og Jan-Anders Diesen (1994): *Autentiske inntrykk: Møte med skandinaviske dokumentarfilmskaparar.* Oslo, Samlaget, s. 28.



Manden med kameraet

Den manipulerende dokumentarist

Dziga Vertovs formeksperimenter set med digitale øjne

af Kassandra Wellendorf

JEG ER KAMERA-ØJET. JEG SKABER ET MENNESKE - MERE FULDENDT END ADAM (...) FRA EEN PERSON TAGER JEG HÆNDERNE, DE STÆRKESTE OG MEST BEHÆNDIGE; FRA EN ANDEN TAGER JEG BENENE, DE HURTIGSTE OG MEST VELSKABTE; FRA EN TREDJE TAGER JEG DET SMUKKESTE OG MEST UDTRYKSFULDE HOVED - OG GENNEM MONTAGEN SKABER JEG ET PERFEKT MENNESKE.
('The Council of Three', 1923, in Anette Michelson: *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*)

I de sidste 10 år har man inden for EU diskuteret, hvordan man bedst muligt kan

udnytte den digitale revolution til at spare penge på filmproduktioner, finde et nyt dramaturgisk formsprog og via opbevaring og udnyttelse af filmarkiver formidle de enkelte landes kulturelle arv.

I EUs Mediaprogram opfordres der til, at man udnytter de mange arkiver af eksisterende filmoptagelser i filmproduktionen. Man forudser et fremtidigt scenarie, hvor man i nogle situationer vil kunne "spare" filmholdet væk, fordi computerteknikkerne efterhånden gør det muligt at sammensætte, konstruere og iscenesætte handlinger og skuespillere ud fra et allerede eksisterende filmisk materiale. Det gælder om at gå nye kreative veje, samtidig med, at man forsøger at minimere omkostningerne ved filmproduktion i en tid, hvor Europa får det sværere og sværere i konkurrencen med den amerikanske filmindustri. (1)

Det er interessant i den forbindelse at dykke ned i den russiske dokumentarist Dziga Vertovs tanker og formeksperimenter fra 1920'erne og 30'erne. Vertovs formeksperimenter er nemlig stadig nyskabende, selv om der er gået over 70 år. Udover at benytte sig af alskens filmiske teknikker for at komme tættere på - og afdække virkelighedens skjulte lag, havde han også visioner om at effektivisere og rationalisere filmproduktionen ved at oprette arkiver til opbevaring og systematisering af alt optaget filmmateriale.

Der er mange visioner, der i dag er mulige på grund af den digitale revolution. Visioner der blev fostret allerede i 1920'erne, og som nu - 80 år efter - endelig kan indfris.

Vertov ville have elsket computeren og internettet som redskaber til at organisere sit filmmateriale med. Et digitalt klippeprogram og en database over hans optagelser ville have været svaret på mange af hans bønner.

Filmkunstnerens arkiv. Vertov drømte om en måde at organisere filmproduktionen på, så han kunne få overblik over og orden på sine mange filmklip. Hans plan var at oprette et filmlaboratorium med et fast optage- og klippeteam, der trak på et kæmpemæssigt arkiv af filmstumper optaget vidt forskellige steder i Sovjetunionen. Dette arkiv skulle organiseres, så man kunne klippe næsten et hvilket som helst filmessay - over et hvilket som helst tema.

Ønsket udsprang af en frustration over hele tiden at skulle starte forfra med at filme nyt materiale og dernæst igen organisere klipningen for hver ny film, han lavede. Det ville være en måde at effektivisere og rationalisere filmproduktionen på i en tid, hvor han følte sig økonomisk trængt og ude af stand til at realisere sine mange filmideer. Han havde f.eks. ikke altid mulighed for at opbevare og beholde sit filmmateriale fra den ene film til den næste.

I skriftet 'On the Organization of a Creative Laboratory' (1936) opstiller Vertov ti punkter, der skal opfyldes for at realisere hans vision:

1. Først og fremmest skulle det være muligt at fastansætte entusiastiske fotografer og klippere, der ikke var ligeglade med en films tema, men brændte for hver en film de lavede.
2. Dernæst skulle han bruge en mobil optagebase - uafhængig af elektricitet - der var i stand til at filme under alle forhold - hvor som helst i landet.
3. En stationær klippebase, der indeholdt alt tidligere optaget materiale.
4. Et informationsarkiv med systematiske og kontinuerlige observationer.
5. En organiseringsenhed, der gjorde det

muligt for filmholdet at rykke ud når som helst.

6. Muligheden for at udvikle - ikke enkelte isolerede film - men en række tematiske film, der var indbyrdes forbundne af samme organisering og kreativitet, samt muligheden for at kunne observere, skrive, filme og klippe på samme tid.
7. At få indflydelse på den generelle standard i den sovjetiske filmproduktion ved at skabe en række nye modeller for filmisk produktion.
8. At gøre det muligt at forhøje både kvantiteten og kvaliteten af filmene, uden at forhøje hverken produktionsudgifterne eller antallet af ansatte - takket være den forbedrede organisation af hele processen.
9. At undgå at optagelser gik til spilde, eftersom de kunne bruges i andre film end lige de film, de var optaget til.
10. At undgå produktionsstop, men tværtimod bibeholde en vedvarende produktion, da man hele tiden var klar til at rykke ud og filme nyt materiale, samtidig med, at man var i stand til at bruge allerede eksisterende materiale fra arkivet.

Ud over disse ti punkter stillede han også krav om tekniske forbedringer såsom synkronisering af lyd og billede, støjfri optagelser, skjult kamera og at kunne eliminere fejl under optagelserne. Altsammen for at opnå de bedste betingelser for ikke at "forstyrre" virkeligheden, da man jo ikke kunne bede et "rigtigt" menneske om at "spille" en scene om igen.

Det scenarie, han opstiller, er jo realiseret af vore dages tv-stationer. De har fastansatte filmhold, mobile optage- og redigeringsenheder i form af ENG-vogne, synkron lyd- og billedoptagelse, små mobile kameraer, informationsbaser, arkiver til opbevarelse af optaget materiale og mulighed for at organisere klippematerialet i computeren - for ikke at tale om de uanede muligheder for at arbejde med billedmontage og hastighedsskift i efterarbejdet i stedet for i selve optagelsen.

Men lad os se på hans første punkt: kravet om entusiastiske filmfolk. I dag ville man nok mene, at jo mindre et hold og et produktionsselskab er, jo større engagement vil der være til stede, mens en kæmpe bureaukratisk maskine har svære ved at motivere sine medarbejdere. Tv i dag er mere en samlebåndsproduktion - en nyhedsmaskine uden én kunstner eller én politisk tanke bag.

Derfor er der også stor forskel mellem Vertovs plan og det scenarie, som EU stiller op. Vertov så sit arkiv som hørende til én filmkunstner, optaget efter denne filmkunstners anvisninger af et entusiastisk team. Hvor vore dages arkiver er et sammensurium af alle mulige stilarter skabt af vidt forskellige ophavsmænd.

Desuden blev hans materiale optaget og samlet i den samme fælles ånd - nemlig den socialistiske. Der var en samlende politisk ideologi bag indsamlingen af virkelighedsfragmenterne.

Et nyt formsprog, der kan ændre den sociale bevidsthed. Vertov var forud for sin tid. Han hilste fremskridtet velkommen og ville have elsket at kunne arbejde med computerteknologien for at opnå sine mål. Ifølge ham skulle man udnytte de filmiske teknikker til at grave bag virkelighedens synlige facade og umiddelbare kaos og ind til det væsentlige, den virkelige sammenhæng i vores liv.

Vertovs generation af kunstnere var vokset ud af den russiske revolution. Revolutionen betød et markant skift og en ene-

stående mulighed for at skabe noget nyt på alle planer. Selv om mange af kunstnerne var ansatte propagandister, troede de på deres sag. De fik (i en kort årrække) lov at eksperimentere med nye kunstneriske udtryksformer, der skulle gå hånd i hånd med de nye samfundsmæssige omvæltninger. De troede på, at formen kunne ændre mentaliteten. USSR havde brug for en 3. revolution - Åndens revolution, for at det store antal analfabeter blandt landets bønder kunne lære at forstå og tilpasse sig de nye omvæltninger. Formsproget skulle være nyt og i stand til at ændre menneskenes bevidsthed, så de kunne få det fulde udbytte af et socialistisk samfund. Lenin så filmen som et af de vigtigste medier til at opnå dette mål.

Vertov havde været med på de såkaldte Agitproptog, der kørte rundt i landet og viste propagandafilm og -teater for folket. Filmmediet, der var stumt, kommunikerede visuelt og kunne forstås af alle, også analfabeter. Vertov opdagede, at bønderne hellere ville se billeder af rigtige bønder og arbejdere end fiktive billeder af skuespillere. Han blev derfor inspireret til at lave propagandafilm i et rent dokumentarsprog. Ligesom Mayakovsky, der begyndte at tegne billedtelegrammer - de såkaldte Rostavinduer, der kunne forstås helt uden ord, begyndte Vertov i sine nyhedsreportager at arbejde med en filmisk form, der primært fortalte i billeder. Som så mange andre kunstnere på den tid, helligede han sig oplysningsarbejdet i den nye socialistiske stat.

Den futuristiske Vertov

Hele universet bliver vores ordforråd. (...)
Vi river universet i stykker og svejser det sammen igen efter vore egne vidunderlige nykker.
(Det futuristiske filmmanifest, 1916)

Vertov var russisk futurist. Han delte de italienske futuristers forkærlighed for bevægelse, maskiner, fart og tempo. Men han hyldede først og fremmest bevægelsen og fremdriften med et politisk sigte for øje.

Hvor de italienske futurister havde en fandenivoldsk energi og ønske om at hugge universet itu og svejse det sammen igen efter deres egne hoveder, var Vertovs programerklæring at optage alle virkelighedens enkeltdele og med sit filmsprog at svejse dem sammen, så virkeligheden fremstod mere sand og tydelig end den virkelighed, man som menneske med sine kropslige begrænsninger kunne sanse og erkende. Filmkameraet og klipningen kunne og skulle bruges til at "fremkalde" ellers oversete og skjulte sammenhænge i den kaotiske virkelighed.

Han arbejdede i et kubistisk formsprog og med en relativitetstankegang inspireret af de samtidige forsøg i kvantefysikken, men han brugte altid relativitetsformen til at pege på en mening, der ved første øjekast så kaotisk ud, men ved hans mellemkomst fik orden indenfor et socialistisk sprog baseret på den marxistiske ideologi.

Det, han river i stumper og stykker, er den sovjetiske virkelighed, som han forvandler til små filmfragmenter, der dog får lov at beholde deres virkelighedsforankring. Han påstår nemlig, at hans materiale er 100 % ægte fordi han har "fanget og overrumplet livet" ved at filme med skjult kamera.

Vertov opstillede selv tre punkter for sit filmsprog: Hans film var fortalt i et øjets sprog - visuelt og sanseligt, i et dokumentarisk sprog, som han kaldte "fakta fæstnet på film" og endelig i et socialistisk sprog, som han kaldte "den kommunistiske dechiffrering af det synlige".

Filmfakta og filmisk manipulation

JEG ER KAMERA-ØJET. JEG ER ET MEKANISK ØJE, JEG – EN MASKINE – VISER DIG VERDEN, SOM KUN JEG KAN SE DEN.
('The Council of Three', 1923, in Anette Michelson: *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*)

Efter succesen med Dogmefilm har Lars von Trier fået ideen til Docudogmekonceptet. Dogumentarism består af et sæt puritanske regler for dokumentarfilm. En opfordring til at skrælle effekter og iscenesættelser helt væk fra genren.

De (journalisterne) kan ikke vise os den ægte virkelighed, fordi de er blændet af deres teknologi. De er heller ikke interesseret i det, da teknologien er blevet et mål i sig selv. Indholdet er blevet sekundært.

Dokumentar- og tv-virkeligheden, som er blevet mere og mere manipuleret og filtreret af fotografer, klippere og instruktører, må vi lægge i graven.
(Lars von Triers dokumentar-manifest, marts 2000; jf. Film #19).

Dogumentarism-reglerne er helt modsat Vertovs tankegang.

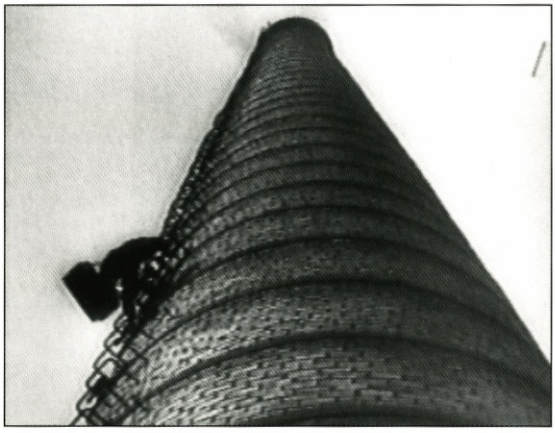
På den ene side satte Vertov en ære i at filme med skjult kamera for at få en 100% ægte virkelighed ned på filmstrimlen, og på den anden side hyldede han filmmediets muligheder for manipulation med det optagede materiale.

Vertov *brugte* effekterne som et formsprog, der pegede på og fremkaldte hidtil usete sider af virkeligheden. Kameraet kunne "se", hvad det menneskelige øje ikke kunne se. Filmkameraet kunne i stedet erstatte øjet og ved hjælp af nærbilleder, slowmotion, fastmotion, baglænsteknikker, dobbeltkopiering og montageteknikker vise os sammenhænge, der ellers ville være usynlige for det menneskelige øje.

Vertov ville læse menneskenes tanker og skrælle deres masker af, også de masker, de havde på i det virkelige liv. For ham var det ikke nok bare at sætte et kamera op, men også vigtigt at få teknikken og kameramandens intelligens til at samarbejde. På den måde kunne man kunne skabe situationer, hvor kameraet "fangede" sandheden og fæstnede det på filmstrimlen. Han giver selv eksemplet med kvinden i *Kinoglaz*, der - da hun af lægen får at vide, at hendes mand er død - ikke som forventet begynder at hive sig i håret og skrige, men i stedet stille retter sit hår. Vertov mente, at kameramanden i optagelsen af denne scene virkelig havde fået skrællet kvindens maske af og vist hendes sande jeg. Hvis hun havde gebærdet sig som sørgende enke, havde hun spillet en rolle.

Vertov er inde på samme tankegang som Walter Benjamin, der om kameraet siger, at det kan fange det "optisk ubevidste". I 'Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder' (1936) fremfører Benjamin, at det ikke drejer sig om med filmkameraet at tydeliggøre det, man i forvejen ser, men om at kameraet kan afdække "nye strukturdannelser i materien", og at "det er en anden natur, der taler til kameraet end til øjet". Især slowmotion, siger han, viser os bevægelsesmønstre, vi aldrig har set før. "Under forstørrelsen udvider rummet sig, under slow motion bevægelsen" Og han afslutter afsnittet med at konkludere: "Først gennem kameraet opdager vi det optisk ubevidste, som gennem psykoanalysen det driftsmæssige ubevidste". I 'Lille fotografihistorie' gentager Benjamin tanken:

Det er jo en anden virkelighed som fotoapparatet ser end den øjet ser; anderledes frem for alt ved at i stedet for et af menneskelig bevidsthed opfyldt rum fremtræder et opfyldt af ubevidsthed.



Manden med kameraet

At befri teknikken fra naturalismetvangen. I dag bruges computerteknologien først og fremmest som et redskab til at skabe virtuelle verdener og naturtro virkelighedsmodeller.

Vertov ville have elsket computeren og alle dens muligheder for manipulationer, og samtidig ville han have hadet de mennesker, der kun bruger computeren til at efterligne virkeligheden med. Det er netop det, som Vertov mente kameraet på hans tid blev reduceret til: at kopiere virkeligheden. Kameraet var blevet ødelagt, fordi man havde tvunget det til kun at kopiere det menneskelige øje. Jo bedre den tekniske gengivelse af virkeligheden var, jo mere blev optagelserne rost. Han så det som sin mission at befri kameraet fra den blotte tekniske reproduktion og få det til at arbejde i en diametralt modsat retning.

I sine manifester hylder Vertov og hans team gang på gang filmkameraet, der er det menneskelige øje overlegent. Kameraet eller film-øjet, som han kalder det, er i stand til at udforske virkelighedens kaos af visuelle fænomener. Film-øjet lever og bevæger sig i tid og rum. Det samler og optager indtryk på en måde, der er væsensforskellig fra det menneskelige øje. Vi er som mennesker bundet af vores krops begrænsninger og kan ikke forbedre vore øjnes synsevne, men man kan udvikle og forbedre kameraøjet, der efter at det er blevet perfektioneret, bliver bedre og

bedre til at optage. Den perfektionering, han taler om, er udviklingen af de kamerateknikker, der kan ændre på virkelighedsgengivelsen. Som nævnt er det især hastighedsskift, supernærbilleder og baglænsteknikker, han er begejstret for.

I *Manden med kameraet* (1929) vises en sekvens, hvor et filmkamera svæver oppe over en by og peger på et forløb af kærlighed, liv og død i form af et bryllup, en fødsel og en begravelse. Dernæst optrappes et trafikkaos voldsomt. I sekvensen klippes mellem supernær af et øje, der forvirret kigger rundt og et inferno af bykaos. Klippetempoet skrues op, så man næsten ikke kan nå at opfatte de enkelte klip med det blotte øje. I stedet virker det som om øjet og bykaoset befinder sig er i ét og samme billede. Da øjet holder op med at kigge rundt, skabes der orden i kaos, idet vi præsenteres for et sammenhængende krydsklippet forløb, hvor ambulancefolk når frem til et biluheld. Forløbet består af en sammenhængende kausalkæde: en person, der ringer, en ambulancestation, der alarmeres, ambulancer, der kører afsted, de ventende omkring den forulykkede bilist og endelig ambulancefolkenes ankomst. Under hele dette forløb ser vi filmkameraet følge og vise os hændelserne. Dette er en meget programmatisk illustration af den funktion, Vertovs filmsprog - symboliseret af kamera-øjet - har. Det menneskelige øje er forvirret og kan ikke danne mening, men kameraøjet (=filmsproget) hjælper og gør alting logisk og sammenhængende ved at fremkalde og vise os indlysende kausalkæder. (2)

Forskellige teknikker til at hylde den maskinelle krop

VI BRINGER FOLKET I TÆTTERE SLÆGTSKAB MED MASKINERNE. VI OPFOSTRER NYE MENNESKER. DET NYE MENNESKE VIL VÆRE FRI FOR TYNGDE OG KLODSETHED, VIL HAVE MASKINERNES LETTE PRÆCISE BEVÆGELSER OG VÆRE DET OPMUNTRENDE EMNE FOR VORE FILM. ('We: Variant of a Manifesto', 1922, in Anette Michelson: *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*)

I den italienske futuristiske film *Vita Futurista* (1916) - der desværre kun eksisterer i form af stillbilleder - findes en scene, der viser, hvordan en "ægte" futurist sover. I et sammenkopieret billede ses både en seng med en sovende, "almindelig" mand, og en seng, der står op ad væggen, med en "futuristisk" mand der sover stående. Den stående futurist bliver i filmen synonym med fart, tempo, styrke og beredskab.

Vertov hylder på samme måde den aktive og kontrollerede krop. Maskinen sættes som ideal for menneskekroppen. Den aktive "maskin"-krop gøres synonym med det nye socialistiske menneske, der i tæt samarbejde med produktionsmaskinerne har som mål at opbygge den nye socialistiske stat.

I *Manden med kameraet* bruger Vertov tre forskellige filmiske teknikker for at understrege netop dette tema.

I filmen stilles kontrasten mellem den aktive og gode "maskinkrop" op mod den passive, ikke arbejdende krop, som i filmen personificeres af borgerfruer - resterne af borgerskabet, der fik lov at blomstre op under NEP reformen i 20'erne. Disse borgerfruer går på skønhedssaloner og kører i hestevogn med deres hvide paraplyer. De dovne mennesker, der ikke behøver tjene til deres fornødenheder, er fjenderne, mens det arbejdende folk, der bevæger sig som en hyldest til maskiner-

ne, er heltene. Eisenstein brugte i øvrigt også disse borgerfruer med deres paraplyer som symbol på de onde i *Strejke*.

Her vil jeg beskrive de forskellige filmiske teknikker, Vertov benytter sig af for at stille disse to forskellige mennesketyper op mod hinanden. Den første filmiske teknik er - inden for samme billedramme - at iscenesætte en provokation: En kameramand springer med sit kamera og sit stativ op på en bil, der begynder at forfølge - og køre om kap med en hestevogn. Hestevognen er fuld af (grinende) damer i lyse kjoler med hvide paraplyer. Kameramanden har hele tiden sit kamera stædigt rettet mod damerne i hestevognen. Kameramanden er den maskinelle helt. Han er næsten vokset sammen med filmkameraet. Jeg mener klart, man skal tolke denne scene som en aggressiv kamp mod borgerskabet. Borgerskabet transporteres af et gammeldags og langsomt transportmiddel - hestevognen, mens maskinhelten transporteres af et nyt og hurtigt transportmiddel - bilen. I filmen sidestilles filmmaskineriet med produktionsmaskinerne - at producere film har samme betydning og værdi som at få fabrikkerne til at producere. Maskiner og arbejdere arbejder for det samme mål, mens borgerskabet har et andet mål.

I en efterfølgende scene bruger Vertov montagen til at påpege den samme kontrast mellem maskin-menneskene og de slappe fjender. I en associationsmontage klippes der mellem en kvinde, der får vasket hår, og en arbejderkvinde, der vasker tøj; mellem en kvinde, der får lagt make-up, og en arbejderkvinde, der kaster mudder mod en mur; og mellem en mand, der barberes, og en økse, der slibes på en slibesten. Her bruger Vertov montagen for at vise os kontrasten mellem rig/fattig og passiv/aktiv. Samtidig med at han bruger øksen som et stærkt aggressivt symbol, en opfordring til kamp mod det slappe borgerskab (3).

Endelig bruger han fastmotionteknikken til at overdrive bevægelserne både hos en kvindelig fabriksarbejder, der pakker cigaretter i samarbejde med en maskine og hos telefonister, der omstiller samtaler. Vertov gør handlingerne til et musisk forløb, der hylder kvindernes maskinelle, "lette" bevægelser. En hyldest til menneskets evne til at efterligne de produktive maskiners bevægelser.

Kinoglaz - Baglænsteknik til synliggørelse af produktionsteknikken. I *Kinoglaz* (1924) arbejder Vertov med en flydende, associativ klipning, der lader forskellige tematiske planer glide ind og ud af hinanden. "Hovedpersonerne" i den dokumentariske film er de unge pionerer, der hyldes som den nye generations "rette" mennesker. De har forstået den socialistiske tankegang og har travlt med at opfylde socialismens mål. De hænger plakater op, hjælper de fattige og svage, holder øje med madpriserne på markedet, prøver at forhindre tuberkulosen i at sprede sig og er i det hele taget beskæftiget med at holde gejsten og fællesskabstanken oppe hos befolkningen.

Tidligt i filmen opfordrer pionererne til at man kun køber mad hos Kooperativet for at holde madpriserne nede. Vi følger dem til markedspladsen, hvor der dvæles i nærbilleder af kød, mad og penge, der skifter ejer fra hånd til hånd. En kvinde, der har været på markedspladsen for at købe kød, vises pludselig gå baglæns, samtidig med at filmen på et tekstskilt opfordrer til at hun gør sin handling om. Filmen spilles så baglæns og i stedet for at gå tilbage til markedspladsen, går hun ind i Kooperativets bygning, hvor køerne slag-

tes. Der vises så meget effektfuldt hvordan kødet bliver til liget af en ko, indvoldene proppes tilbage i dyret, skindet sættes på igen, såret lukkes og koen rejser sig op, hvorefter den med tog transporteres tilbage til de marker hvor den kom fra. Markerne er Kooperativets, hvor der selvfølgelig også er en ung pioner til stede, så filmen kan fortsætte sin opremsning af pionerernes gode gerninger.

I filmens næste sekvens ser vi en tryllekunstner underholde en gruppe børn og voksne. Dette er filmet med "skjult" kamera og Vertov fanger virkelig gode ansigtsudtryk af undren, fascination og skepsis. (Det er den samme scene, som han senere genbruger i *Manden med kameraet*). Efter opvisningen får vi at vide, at tryllekunstneren får sin betaling i brød. Igen bruges baglænsteknikken. Brødet fragtes tilbage til bageriet, hvor vi ser en baglæns bagning, hævning, banken og røring i dej, ingredienserne fjernes én for én fra dejen, melet separeres og bæres tilbage til møllen, hvorefter kornet skovles baglæns ind i tog, der kører det til markerne, hvor det høstes.

Ved at bruge baglænsteknikken synliggør Vertov produktionsprocessen, som - rigtigt nok - ikke er synlig for det blotte øje, fordi vi som mennesker ikke frit kan springe i tid og rum.

At skildre produktionsprocessen er for ham lige så interessant som at vise en tryllekunstners tricks. At han bruger en tryllekunstner er nok heller ikke tilfældigt, da en sådan jo også benytter sig af tricks. Tryllekunstneren bruger dem bare omvendt, til at sløre og narre, mens Vertov bruger dem til at klargøre og oplyse.

Uden drejebog. Vertov bryster sig af aldrig at bruge drejebøger, men nævner dog, at han nøje studerer et tema, før filmen går i produktion. Han har nedskrevne retningslinier og grafiske tegninger for optagelserne. Hans arbejde går ikke bare ud på at filme alt i hele verden, men at lede efter billeder, der kan understøtte bestemte temaer.

Dog skriver Vertov, at det er ofte, at han må korrigere sine planer, fordi virkeligheden viser sig at være helt anderledes, end han først havde forestillet sig.

Eisenstein kritiserer Vertov for den metode i en omtale af filmen *Kinoglaz*:

> Som en god impressionist løber Kinoglaz med sin lille notesbog i hånden bag efter tingene, således som de er, uden at gøre oprør mod dem (...).

Eisenstein er imod en bevidstløs affotografering af virkeligheden, hvilket jo heller ikke er den metode, som Vertov bruger, da han jo netop vælger sine temaer ud forinden.

Vertov er mere intuitivt arbejdende end Eisenstein. Eisenstein laver fiktion, Vertov dokumentar. Hvor Eisenstein arbejder i et strengt kompositorisk sprog, er der en større mangfoldighed hos Vertov. Vertov filmer ud fra temaer, samler et stort materiale og klipper det så sammen til den endelige film. Undervejs er han åben over for tilfældigheder og foræringer fra materialet. Når der filmes, sker der ofte noget nyt og uventet. Så selv om han strukturerer sine filmoptagelser, er det tydeligt at se, at meget af det optagede er kommet til syne, uden at han har styret eller forudset det.

To samtidige blikke. Vertov har to samtidige blikke: et fascineret blik og et socialistisk blik. I sin filmiske billedstil hylder han det oversete; de skjulte detaljer gøres poetiske via nærbilleder og en begejstret filming, samtidig med at han bruger optagelserne symbolsk. Billederne fungerer

som del af en større helhed, hvor de sammen med andre billeder danner en nøje kalkuleret mening. Alligevel formår Vertov at tage sig tid til at dvæle ved detaljerne og hylde magien i de enkelte billeder. Billederne får en selvstændighed, der gør at de fæstner sig i ens hukommelse.

I *Kinoglaz* viser han os en serie på tre billeder: en hjemløs, der sover på gaden, en kokainmisbruger og en myrdet død mand, der ligger i sin kiste. Først er han fascineret af at kunne vise den sociale elendighed med sit skjulte kamera, dernæst bruger han sit socialistiske blik til at klippe en advarsel ind. Den ene ulykke fører til den næste!

I *Manden med kameraet* vågner en kvinde, vi nyder de poetiske billeder af hende, når hun står op, gnider sine øjne, vasker sig og kigger ud gennem persiennen. Via klipningen bliver kvinden synonym med selve byen, der også vågner og bliver vasket. Men samtidig fungerer hun også som symbol på mennesket, der skal åbne øjnene for at se på - og tilpasse sig til den nye verden.

Øjet, der pludselig kan se. Chokket efter Første Verdenskrig, en ekspanderende storbykultur og store politiske omvæltninger ændrede i 1920'erne bymenneskenes bevidsthed og inspirerede kunstnere til nye udtryksformer. Mange europæiske kunstnere begyndte at arbejde med en form, der tvang det menneskelige blik til at se på en ny måde. Kunstnerne troede selv på, at formen kunne ændre både på virkeligheden og på menneskets opfattelse af sig selv og deres samfund.

Béla Balázs skriver om stumfilmen i *Der sichtbare Mensch* (1924), at den giver liv og udtryk tilbage til kroppen igen. Fordi talen og ansigtet har stjålet fokus fra resten af kroppen i alt for lang tid. Deruden påpeger han, at eftersom både ting og mennesker er stumme på filmlærredet, bliver tingene synlige og får liv på filmlærredet, som de ikke har uden for lærredet. Vertovs filmiske pegen på maskinernes og kroppenes bevægelsesmønstre er på samme vis en måde at få blikket drejet hen på ellers oversete detaljer. Sådanne uventede syn er med til at få publikum til at se på verden med nye øjne.

Vertov bruger mange nærbilleder af øjne i sine film. Øjne og også billeder af mennesker, der vasker sig. Jeg mener, at de stirrende øjne og det intense vaskeri er hans signal om, at det først og fremmest handler om at få åbnet øjnene og starte på en frisk. Den gamle blindhed skal rives væk for at gøre plads til en ny måde at se og forstå verden på.

Den første sang i *Tre sange om Lenin* (1934) handler om uudannede kvinder fra Turkestan, der ved Lenins hjælp får øjnene op og bliver bevidstgjorte. Den indledende tekst siger: "Mine øjne var i et mørkt fængsel."

Vi ser kvinder, der går med slør og en af kvinderne snubler - "Jeg førte et blindt liv", siger en mellemtekst. En kvinde sidder bag en rude og læser en bog, mens hun kigger ud på verden. Så går hun resolut ud af huset, og der klippes til kvinder, der pludselig kaster deres slør væk fra ansigtet. Dernæst klippes der til deres p.o.v. hen ad gaden og op ad bygningerne. En filmisk oversættelse af dét pludselig at kunne se på ny - i frihed. Kvinden går ind i en bygning og møder andre kvinder, hvorefter der starter en montage, hvor den unge kvinde går op ad en lang trappe, mens små piger læser bøger og med deres øjne kigger og kigger.

De små piger har undervisning i en skole. Skolen er badet i solskin. Billedet kommunikerer frihed og glæde. En mørk

hinde (=sløret) er revet væk. Vi ser en bygning. Filmet med håndholdt kamera og skæv vinkel, så det virker som et p.o.v.- "Mit universitet", siger tekstskiltet. Derefter vises bygninger, marker, traktorer, fly, skibe og fabrikker – "min fabrik, min kollektive gård, mit land, min familie, mine hænder, mit parti".

Kvinderne har været undertrykt. De skulle bære slør og blev forhindret i at tage en uddannelse. Nu vil kvinderne få lov til at lære at læse og skrive, lære om verden og komme ud og være lige med mændene. (Fordi kvinderne er de mest undertrykte, bliver de i filmen som symboler for hele befolkningen). Lenin bliver i filmen symbolet på deres befrielse. Kroppens befrielse, åndens befrielse, øjnenes befrielse.

Det er relevant at sammenligne med en nutidig tv-reportage fra Afghanistan. Reporteren sidder foran en gruppe skolepiger. Han siger: "Dette er et historisk øjeblik! Det er første gang, disse piger kommer i skole. Under Talibanstyret måtte de ikke få skolegang". Mens tv's nyhedsdækning består af "traditionelle" optagelser, hvor det vigtigste er, at reporteren er tilstede i billedet som et "sandhedsvidne", forsøgte Vertov i sin nyhedsdækning at finde en visuel måde at formidle kvindernes åndelige befrielse på - både via billedsproget og ved hjælp af klipningen.

Men optagelsen fra i dag er jo lige så iscenesat som Vertovs var. Forskellen mellem de to indslag er først og fremmest, at Vertov primært fortæller sin historie i billeder, mens det nutidige indslag primært fortæller historien verbalt og bruger et enkelt billede som illustration. På billedet ser vi ikke andet end en flok små piger, der sidder bag reporteren. Vi ville ikke vide, hvad pigerne lavede, hvis ikke reporteren havde fortalt os det.

Digital konstruktivisme. Mange af 1910'ernes og 20'ernes tanker om hvad man kunne bruge filmmediet til, er først realiseret i nyere tid.

I artiklen 'Digital Constructivism' fremfører Lev Manovich den hypotese, at mens 20'ernes avantgarde var optaget af at forny blikket på verden, er 90'ernes New Media kun interesseret i nye måder at reorganisere og formidle viden på.

Ifølge Lev Manovich blev alle de vigtige visuelle kommunikationsteknikker udviklet i den modernistiske revolution: fotografiet, filmmontagen, det klassiske filmsprog, surrealismen, reklamernes brug af sex appeal, det moderne grafiske design og den ny typografi.

Han mener, at med New Media får den modernistiske kommunikation imidlertid en ny status. De teknikker, der er udviklet af den kunstneriske avantgarde i 20'erne, er nemlig blevet en del af computersoftwarens kommandoer og interface metaforer.

Den avantgardistiske vision er kort sagt blevet materialiseret i computeren! Han tilføjer, at alle de strategier, der i 1910'erne og 20'erne blev udviklet for at vække og bevidstgøre det borgerlige samfund (konstruktivistisk design, ny typografi, avantgardefilm, filmklipning, fotocollage) nu er de strategier, der definerer det postindustrielle samfunds standard-rutiner: interaktionen med computeren.

Han sammenligner i sin artikel Vertovs filmiske formeksperimenter med computerens forskellige brugerflader: Han drager f.eks. paralleller mellem Vertovs brug af dobbelteksponeringer og det, at computeren kan have mange menuer åbne samtidig på skærmen; mellem Vertovs montage og skrivebordets Windows-design; mellem kameraøjets maskinelle karakter og computerens "subjektløse", virtuelle univers;

samt mellem Vertovs associative klipning og de digitale databasers utrolige mængder af information.

Den gamle avantgarde opfandt nye former at repræsentere virkeligheden på og dermed også nye måder at se verden på. Men New Media avantgarden handler kun om nye måder at få tilgang til og manipulere med information på. Dets teknikker er hypermedia, databaser, billedbehandling, søgemaskiner, data mining og visualiserings-, compositing- og simulationsprogrammer.

Den nye avantgarde beskæftiger sig altså ikke længere med at se eller at repræsentere verden pånyt, men kun med at få adgang til - og at bruge allerede eksisterende medier på nye måder. Vi er i følge Lev Manovich gået fra film - synets teknologi - til computeren - hukommelsens teknologi.

At filme verden pånyt. Måden man filmer verden på er altafgørende for, hvordan verden tolkes. Vi kan aflæse forskellige tiders syn på virkeligheden ved at kigge på disse tiders film og fotografier.

Som Bazin i 'The Ontology of the Photographic Image' (1945) rammende har beskrevet det, har mennesket et "mumiekompleks". Vi kan ikke lade være med at gøre os billeder af verden omkring os. Vi tror, at vi lever videre gennem vores billeder, og at vi kan fastholde og beholde dele af virkeligheden, hvis vi afbilder den.

Heldigvis, kunne man sige, for hvordan ville det gå, hvis vi holdt op med at gøre os billeder af virkeligheden? Hvis vi helt holdt op og kun beskæftigede os med allerede optaget billedmateriale?

De arkiver, som EU så gerne vil have filmbranchen til at benytte i deres fremtidige film, er jo ikke bare frie "ordforråd" af billedarkiver. Der er mennesker, der har rettigheder til alle disse billeder. Kunstnere, der har haft tanker, visioner og drømme om, hvorfor og hvordan disse billeder skulle filmes. Der er fæstnet et personligt blik til hvert et stykke celluloid. Denne ophavsret er stadig hellig.

Vertov troede på, at man kunne fæstne sandheden på celluloiden. Vertov kalder sine film for 100 % rene film, fordi alt råmaterialet er dokumentarisk og derfor ægte. Jeg vil kalde hans filmstumper for 100 % ægte Vertov-filmstumper. De indeholder hans specielle signatur.

Dokumentarfilm i folkets vindue. Vertovs drøm fra 1936 om at oprette et kæmpe arkiv blev ikke realiseret, han fik sværere og sværere ved at komme til at lave de film, han gerne ville efter midten af 1930'erne. Hans ideer om at lave dokumentarfilm som filmessays, uden drejebøger og med rigtige mennesker, optaget med mere eller mindre skjult kamera, blev sjældent accepteret af hans arbejdsgivere.

I 30'erne startede den stalinistiske stempling af den konstruktivistiske kunst som formalistisk. Når man læser Vertovs dagbøger, virker hans frustrationer svært genkendelige som en nutidig hverdag for de dokumentarister, der forsøger at arbejde med tv.

I vore dage skal formen i tv-sproget være letforståelig. Eksperimenter inden for nyhedsdækning findes næsten ikke og eksperimenterende dokumentarfilm vises meget sjældent. Tv's vragning af eksperimentelle dokumentarfilm kunne faktisk sagtens sammenlignes med stalinismens stempling af Vertovs og Eisensteins film som "formalistiske" og derfor uforståelige.

I stedet for at afprøve nye filmiske former tilpasser man den filmiske form til de former, målgruppen kender i forvejen. Man efterligner f.eks. MTV's formsprog

og fragmentariske zappestil i dokumentarprogrammer til unge, fordi man ved, at de godt kan lide at se MTV, og kalder det "at tale de unges sprog". I stedet for at opfinde nye former lader man altså reklamerne og musikvideoerne styre formsproget i kampen for at opnå det højeste seertal.

Selvfølgelig eksperimenteres der stadig, men oftest uden tv-penge. Det Danske Filminstitut prioriterer stadig eksperimenterende dokumentarfim højt, men tv-stationerne - folkets vindue - bremser eksperimenterne med henvisning til respekten for Hr. og Fru Danmark?

20'ernes visioner om at kunsten kunne og skulle ændre folks bevidsthed gennem en bevidst ændring af formsproget har ikke megen klangbund mere. Selv om det i dag er mere tydeligt end nogensinde, hvordan formen påvirker vores bevidsted og adfærdsmønstre. Vi er jo netop blevet påvirket af informationsbombardementet og reklamesproget, der har lært os hele tiden utålmodigt at zappe i et fragmentarisk og abrupt adfærdsmønter. Det gælder hele tiden om at komme videre og videre, men sjældent om at komme i dybden.

Billeder skal være lette at afkode og intense nok til ikke at trætte.

JEG ER KAMERA-ØJET. JEG ER EN BYGMESTER. JEG HAR PLACERET JER, SOM JEG HAR SKABT I DAG, I ET EKSTRAORDINÆRT RUM, SOM IKKE EKSISTEREDE INDTIL DETTE ØJEBLIK, HVOR JEG HAR SKABT DET. I DETTE RUM ER DER 12 VÆGGE OPTAGET AF MIG FORSKELLIGE STEDER I VERDEN. VED AT SÆTTE OPTAGELSER AF VÆGGE OG DETALJER SAMMEN ER DET LYKKEDES MIG AT ARRANGERE DEM I EN RÆKKEFØLGE, DER ER TILTALENDE OG MED INTERVALLER KORREKT AT KONSTRUERE EN FILMFASE, SOM ER RUMMET. ('The Council of Three' (1923) in Anette Michelson: *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*)

Ovenstående citat fra 1923 kunne lige så vel være en beskrivelse af et nutidigt 3D- eller compositing program. Mange af de formmæssige ideer, der blev fostret i 20'ernes avantgardekredse, er som sagt blevet lettere at realisere i dag, Vi kan det hele, men har vi noget at bruge det til, udover at imponere og underholde?

Godt nok har vi et utal af arkiver, og muligheden for at de alle bliver tilgængelige via den digitale distribution bliver jo større og større. Men har kunstnerne virkelig mistet lysten til at gøre sig nye billeder af verden omkring dem?

Vertov havde trangen til at gøre sig billeder af den virkelighed, der omgav ham. Han blev aldrig træt af at se på virkeligheden omkring ham. Alt var nyt og interessant.

Hans idé var at indsamle virkeligheden i stumper, opbevare den i et arkiv og ud fra dette ordforråd skabe "ægte filmessays" ved hjælp af filmisk manipulation. Begejstringen var kodeordet for ham, både i idéfasen, optagelsen og klipningen. Begejstringen og tålmodet.

Jeg mener, Vertovs tanker er relevante i forhold til vor tids computerteknologi, hvor mulighederne for manipulation næsten er ubegrænsede. Hvorfor er det tabu at arbejde med visuel manipulation i dokumentarfilm? Er det kun fiktionsfilm, reklamer og musikvideoer, der har brug for at bruge special effects?

Jeg håber, Vertov kan inspirere dokumentarister til at bruge filmiske effekter som redskaber i deres film.

Noter

1. I USA har man allerede lavet utallige eksperimenter. F.eks. har man i serien *I Love Lucy* produceret nye afsnit baseret på eksisteren-

de optagelser fra ældre afsnit. Der er samlet et større arsenal af kameravinkler og bevægelsesmønstre, ud fra hvilke man har været i stand til at genskabe Lucy og kreere nye handlinger.

2. Peter Madsen har en anden tolkning af sekvensen i sin artikel 'Organiseringen af den synlige verden'. Her tolker han ulykken som en funktion af det opskruede bykaos. Men jeg tror, at Vertovs tanke er at vise, hvor godt samfundet er organiseret, og hvordan man ved maskiners hjælp (telefon, ambulance) er gearet til at komme den forulykkede til hjælp.
3. Peter Madsen nævner i sin artikel om Vertov og 'Organiseringen af den synlige verden', at der er en modsætning mellem resterne af NEP borgerskabet og det arbejdende folk, men han mener ikke at Vertov gør kontrasten klar. Det mener jeg bestemt, at Vertov gør, især i scenen med hestevognen og bilen.

Litteratur

Balázs, Béla: *Der Sichtbare Mensch – oder die Kultur des Films*, Schriften zum Film, Carl Hauser Verlag 1982.

Bazin, André: 'The Ontology of the Photographic Image', in *What is Cinema?*, volume 1, University og California Press 1967

Benjamin, Walter: 'Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder', in *Kultur og Klasse* nr. 77, 1994.

Benjamin, Walter: 'Lille fotografihistorie', in *Kulturindustri - udvalgte skrifter*, Rhodos, København 1973.

Edwards, Folke: *Futuristisk Teater & Film*, Författarförlaget 1988.

Madsen, Peter: 'Organiseringen af den synlige verden - Dziga Vertov og historisk materialistisk æstetik', in *Visuel Kommunikation* bind 2 (red. Bent Fausing, Peter Larsen), Medusa, København 1980.

Manovich, Lev: 'Digital Constructivism', www.manovich.net/Vertov/digitalconstruct.html

Manovich, Lev: 'The Engineering of Vision from Constructivism to Computers' (Ph.D. afhandling), *Visual and Cultural Studies from University of Rochester*, 1993.

Manovich, Lev: *The Language of New Media*, The MIT Press 2001

Michelson, Anette: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of Los Angeles Press 1984.

Petric, V.: *Constructivism in Film*, Cambridge University Press, 1987.

Toft, Jens: 'Nogle billedsemiologiske problemer. Ikke-verbal begrebsdannelse', in *Tegn, tekst, betydning, introduktioner til nyere fransk filosofi* (red. Torben Ditlevsen, Jørgen Mønster Pedersen, Bruno Svindborg), Borgen 1972.

Farrebique

Der var så dejligt ude på landet

Farrebique (1946), Georges Rouquiers klassiske dokumentarfilm om fransk bondeliv, er blevet genopdaget

af Anne Jespersen

På egnen nær Goutrens i det sydlige Frankrig, ca. 100 km øst for Cahors, er der tradition for at man ved dødsfald ikke deler en gård og dens jord op, men at hele besiddelsen overgår til den ældste søn. Dette i skarp modsætning til traditionen i f.eks. Bourgogne, hvor man både før og nu deler jorden mellem arvingerne i mindre og mindre dele.

Den yngste søn, Albert Rouquier, på gården Farrebique, måtte i 1900 efter faderens død rejse væk for at få arbejde. Efter nogle år havde han sin egen forretning i Montpellier. Han blev indkaldt som soldat i 1914, og faldt to år senere ved Verdun. Inden da havde han i 1909 fået sønnen Georges, som 35 år senere skulle vende tilbage til Farrebique for at filme livet på gården.

Georges fik, efter faderens død og

moderens deraf følgende beskedne økonomi, en noget mangelfuld skolegang. Via en onkel fik han dog indgående kendskab til kunst og kultur, og han var også tidligt en ivrig biografgænger. Som 14-årig kom han ud af skolen og fik læreplads i et trykkeri i Montpellier og to år senere skaffede et familiemedlem ham en stilling som typograf i Paris. De mange film han så i Paris inspirerede ham til selv at forsøge sig som filmskaber, og i 1929 var der, sammen med Jean Epsteins *Sa tête,* premiere på Rouquiers *Vendanges*, en 50 minutter lang film om indhøstning af vindruer. Rouquier var både instruktør, producent, fotograf og klipper.

Tonefilmens ankomst bevirkede at han i mange år opgav at lave flere film. Han mente det var for besværligt og, ikke mindst, for dyrt, men op igennem 1930'erne havde han ind imellem småjobs som lydtekniker, men arbejdede ellers stadig som typograf og var i sin fritid medlem af adskillige filmklubber.

Film fra et besat land. I 1941 besluttede den af regeringen finansierede organisation C.O.I.C. (Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique) at oppriioritere produktionen af kortfilm, og Rouquier henvendte sig med et manuskript til en dokumentarfilm, *Le tonnelier*, om fremstilling af tønder til vinproduktion. Både *Le tonnelier* og senere den spillefilmlange *Farrebique* blev produceret af Etienne Lallier som i adskillige år havde været medarbejder ved flere filmproduktioner, i flere forskellige funktioner.

Under krigen blev der i Frankrig produceret et stort antal – næsten 400 – kortfilm. Og i det hele taget kom der, efter en kort stilstandsperiode lige efter den tyske invasion af Frankrig, god gang i både den franske filmindustri og folks lyst til at gå i biografen.

Indspilningen af *Le tonnelier* begyndte i december 1941 og varede et halvt år. Filmen blev vist ved en dokumentarfilmfestival i 1943 og modtog en pris og megen ros bl.a. fra jurymedlemmet Marcel Carné.

Senere i 1943 gik Rouquier i gang med *Le charron*, en dokumentarfilm om vognmagerhåndværket, og samme år fik han til opgave at lave to kortfilm af samme type som kendes fra flere andre lande under krigen: film der informerer befolkningen om krigen og opfordrer den til at leve og forbruge med eftertanke. *La part de l'enfant* handler om familieevakueringsprogrammer og *L'économie des métaux* indskærper at der bør spares på metaller. Paralleller til sidstnævnte findes i både Danmark og Storbritannien, f.eks. den britiske kortfilm *Save Rubber*. Etienne Lallier lavede samme år en tilsyneladende uskyldig kortfilm *Alerte aux champs* som oplyste om de ulykker som kartoffelbillen doryphore kunne forårsage. Hvad den tyske censor ikke vidste var at 'doryphores' også var det navn som franskmændene brugte om tyskere under Første Verdenskrig: de hærgede også hvor de kom frem! *Alerte aux champs* var altså for de indviede alt andet end uskyldig oplysning. En oplagt dansk parallel er Hagen Hasselbalchs *Kornet er i Fare* som blev indspillet i 1944, med premiere 1945.

I lighed med danske forhold under besættelsen kunne der under ingen omstændigheder laves film, hverken dokumentarfilm eller fiktionsfilm, der beskæftigede sig med den aktuelle politiske situation. Det man kunne vise var et liv helt løsrevet fra den daglige oplevelse af at være et besat land, et land i krig. Og i virkeligheden var dette måske ikke så stort et problem i forhold til Rouquiers projekt: med *Farrebique ou Les quatre saisons* ville

han lave en etnografisk film (1), et tidløst portræt af en traditionel fransk gård på landet. Det var naturligt at han valgte Farrebique, gården som hans far havde måttet forlade og som nu blev drevet af hans farbror. Han indlogerede sig i november 1944 og blev på gården til november 1945. Men i dette etnografiske projekt ville aktuelle referencer ikke høre hjemme. Da han var i gang med at filme *Le charron*, vendte en af vognmagerens sønner tilbage fra en tysk fangelejr, men denne aktuelle reference blev udeladt af filmen.

Alle de tre film som Georges Rouquier lavede under og lige efter krigen dokumenterer svundne tiders erhverv og livsvilkår: Både bødkerens og vognmagerens arbejde følger ældgamle håndværkstraditioner, uden brug af maskiner, og i *Farrebique* får vi indblik i alle aspekter af livet på en gård anno 1945, både arbejdet, fornøjelserne, dagliglivets glæder og skuffelser, fødsel og død. Også efter *Farrebique* lavede Rouquier film om landet og landlige håndværk, i 1949 om en kobbersmed, i 1977 om en hesteskomager, og i 1983 vendte han tilbage til Farrebique for at lave filmen *Biquefarre* (mere om denne nedenfor).

Dokumentar eller fiktion? Det er i høj grad årstidernes vekslen og naturens for-

andring som sætter dagsordenen på landet. *Farrebique* er et destillat af et helt år. Rouquier var til stede og så til, når der blev arbejdet og når der blev taget beslutninger. Han er usynligt til stede, den styrende kraft der ikke bare vælger ud, men også sætter i scene. Altså klassisk dokumentarisme som Robert Flaherty praktiserede da han lavede *Nanook of the North* og *Man of Aran*: han gjorde sig til en del af det portrætterede samfund for derefter at kunne vælge og iscenesætte situationer som han mente videregav det sandfærdigste billede af dette samfund.

Rouquier var inspireret af netop disse to film. Og i *Farrebique* ville han først og fremmest være tro imod sine barndomserindringer fra gården. Også selv når disse måske kun repræsenterede en del af sandheden. Flaherty tog sig også friheder: i *Man of Aran* sammensatte han en familie af individer der ikke var i familie med hinanden: "... ifølge Rouquier skal dokumentarister "genskabe sandheden", en aktivitet som er ganske anderledes end både fiktionsfilmens illusion og den passivitet der ligger i forestillingen om kameraet som et "uskyldigt øje"." (2)

Han skabte filmens personer og deres replikker udfra sit mangeårige kendskab til sine onkler, tanter, fætre, osv. Rollerne er således ikke en "objektiv" registrering af deres liv, men udtryk for Rouquiers opfattelse af hvordan de enkelte personers sande jeg er. Og ved at digte og iscenesætte kunne han dels opnå et koncentrat af de mest centrale elementer, dels kunne han "redde" situationer som ikke forløb på en tilfredsstillende måde. Hans oprindelige manuskript, hans tænkte fortælling der skulle give det sandfærdige billede af livet på landet, indeholdt et element af nyskabelse og forandring, nemlig bygningen af et nyt hus. Dette forudsatte et lån fra det offentlige, og da dette lån ikke kunne opnås, måtte Rouquier finde en erstatning som blev indlæggelse af elektricitet.

Lad os et øjeblik sammenligne *Farrebique*, der opfattes som en dokumentarfilm, med en anden film fra landet i Sydfrankrig, Jean Renoirs *Toni* (1935), der opfattes som en (realistisk, autentisk) fiktionsfilm. Der er umiddelbart mange lighedspunkter. *Toni* har autentiske rødder (men bygger på en roman), skuespillerne er ikke professionelle og der er et vist etnografisk præg over filmens skildring af landarbejdernes liv. Men *Toni* har et decideret plot, ikke uden melodramatiske elementer, og arbejdet, dets detaljer og de forskellige praktiske gøremål er i første omgang med som baggrund for personerne og deres historie. I *Farrebique* er det iagttagelsen af naturens gang og arbejdets forskellige aspekter der er i forgrunden, og personernes historie (f.eks. kærlighedsliv, sygdom, tilskadekomst, død) er underordnet dette. Det er ikke personernes psykologi der er i centrum, men deres roller som dele af helheden. De dramatiske højdepunkter er oftere skabt af naturen og dagligdagens krav end af de fiktive elementer og fortællinger. *Farrebique* tillader sig at dvæle ved sine små mini-dokumenter over "brødbagning i stenovn", "bygning af en høstak", "dyrene bringes hjem inden tordenvejret", "begravelse på landet", osv. osv., elementer som er helt centrale for denne film, men som ikke ville være passende i en nok så realistisk fiktionsfilm. Viscontis *La terra trema* (1948), mere end nogen anden neorealistisk film, tillader sig også i visse afsnit at skildre fiskernes arbejde på en tilsvarende dokumentarisk måde, men filmen er alligevel tættere på *Toni* (som Visconti var medarbejder på) end på *Farrebique*. Også *La terra trema* byggede på en roman.

De fire årstider. I *Farrebique* er der udvalgt begivenheder som skal repræsentere livet på landet i løbet af et år, fra efterår til efterår: måltider, skolegang og lektielæsning, brødbagning, diskussion af gårdens fremtid, skænderier, pløjning og tilsåning af marker, fodring af dyr, malkning af køer, indlæggelse af elektricitet, børnefødsel, tordenvejr, kirkegang, høst, dødsfald. De første 20 minutter af den 90 minutter lange film demonstrerer tydeligt Rouquiers metode. På god dramaturgisk vis får vi slået vigtige temaer an i forskellige samtaler og optrin, men hele denne sekvens er struktureret som om det altsammen sker på én dag.

I indledningen får vi, via en af filmens få anvendelser af voice over, præsenteret de personer vi skal følge: Bedstefar og Bedstemor. Deres to sønner, den ældste Roch og dennes kone Berthe og deres fire børn, de tre piger, Maria, Simone og Yvetou og drengen Raymondou. Den yngre, ugifte søn Henri, samt bedstefars søster, tante Marie, som bor i Goutrens, den nærmeste landsby. Desuden også naboen Fabre og dennes datter Fabrette, som er kæreste med Henri.

Et af de første billeder der vises i filmen er en revnet og smuldret mur, og i den første scene, hvor vi møder familien omkring morgenbordet, diskuteres det: "skal muren repareres?", "nej, alt det lapperi hjælper ikke noget", "vi bliver nødt til at bygge et nyt hus", "måske senere". Husets forfaldne tilstand er et vigtigt emne. Efter at børnene er sendt i skole (i Goutrens), går dagens store projekt, brødbagning, i gang: der laves dej i et kæmpe dejtrug der er ca. en halv meter bredt og dybt og ca. halvanden meter langt. Arbejdet med ældtningen af dejen er meget hårdt og overlades til mændene.

I løbet af dagen dukker emnet med huset og dets fremtid op flere gange, og under overfladen af disse diskussioner ligger bevidstheden om en forestående gentagelse af situationen fra 1900 hvor Georges Rouquiers farbror ("Bedstefar") overtog gården. Bedstefar er nu 72 år gammel og indenfor en overskuelig fremtid vil den ældste søn Roch skulle overtage det hele og hans bror Henri blive nødt til at flytte, dog først efter at have modtaget en sum penge som kompensation. De to brødre har således meget forskellige aktier i foretagendet og forskellige motivationer i forhold til at bygge om, udvide, osv. osv. Et yderligere vigtigt tema som også slås fast her på filmens første dag, er overvejelser om man skal indlægge elektricitet. Beslutningen herom skal tages i fællesskab med nabogården hvorfra Henris kæreste, Fabrette, kommer. Henri spørger hende således da de har stævnemøde: "Har din far stadig ikke bestemt sig for at få elektricitet?" – men Fabrette interesserer sig overhovedet ikke for dette knap så romantiske emne. Senere, ved frokostbordet, udvikler diskussionen om gården sig til et skænderi mellem Roch og Henri.

Samtidig ser vi at børnene spiser frokost hos tanten inde i Goutrens. Og videre i løbet af denne filmens første dag, ser vi dejen blive delt op og gjort klar til stenovnen som i mellemtiden er blevet varmet op med brænde. Asken fejes ud og brødet kan komme ind. Marken pløjes, det bliver tusmørke. Børnene er kommet hjem fra skole og laver lektier. Køerne malkes og dér i stalden hos køerne er der igen diskussion mellem Roch og hans far om byggeriet på gården. Faderen bebrejder Roch at han er blevet 40 uden at have bygget noget.

I næste afsnit er det vinter og det giver plads for at Bedstefar fortæller børnene Farrebiques historie. Om de mange der er

kommet til verden på gården og om dem der har måttet forlade stedet. Nogle for at dø i krig. Dette illustreres med en iscenesat sekvens hvor man ser en person vandre væk fra kameraet og forsvinde i det fjerne. I vinterafsnittet får vi også at vide at Roch og hans kone venter et barn.

Overgangen til næste årstid vises via time lapse fotografi. Ting gror, springer ud, det bliver forår, dyrene får unger og på Farrebique fødes en lille dreng. Farrebiques mænd ses på besøg på nabogården hvor det diskuteres og endelig besluttes at der nu skal indlægges elektricitet. En kæmpebeslutning der vil få uanede konsekvenser for arbejdet på gårdene. Der vises de magiske øjeblikke hvor lyset tændes i køkken og stald, og vi ser børnene ivrigt studere hvor hurtigt el-måleren løber rundt, som om den var et lille fjernsyn.

Sommerafsnittet er også struktureret som en dag der slutter med en montagesekvens hvor det, igen via time lapse fotografering, vises hvordan skyggerne bliver længere og blomsterne folder sig sammen. Og køerne, fårene og gæssene gennes og følges hjem til gården. Moderen dækker bord og råber efter børnene: "Kom! Skynd jer. Suppen er parat". (Der spises meget suppe i løbet af filmen!) Det bliver nat. Cikaderne synger. Uglerne hyler. Månen er fuld. I en sekvens illustreres personernes inderste tanker og drømme. Bedstefar ser i drømme den revnede mur som bør repareres. Roch drømmer at han stolt ser ud over markerne. Hans kone drømmer om at få et nyt strygejern og Henri drømmer om Fabrette.

Den næste morgen er det søndag og alle går i kirke. Kvinderne, mændene og børnene sidder hver for sig i kirken. Både inden og efter gudstjenesten fungerer pladsen foran kirken som en diskussionsplads. Mændene bringer emner på bane som kan diskuteres færdige bagefter over et glas vin.

Henri og Fabrette sender hinanden kærlige blikke under gudstjenesten og ved deres stævnemøde bagefter udtrykker Henri sin ærgrelse over at han ikke er den ældste søn. Nu virker fremtiden så usikker. Fabrette foreslår at de kan tage til den nærmeste større by, Rodez, eller til Paris for at få arbejde. Henri siger at dér bruger man sine mange penge for hurtigt, og foreslår at de køber en forretning i Goutrens.

Tante Marie skælder Roch ud fordi han ikke tør gå i gang med at bygge et nyt hus. "Du kan ikke både få gården og penge. Du er nærig! Af alle børnene er du den dummeste. Du vil ikke have en ny gård, men vi andre vil ikke se på en ruin!"

Metode. Efterårsafsnittet viser årstidens afsluttende karakter. Det der er sået bliver høstet. Blomster visner. Bladene falder. Marken pløjes op og er klar til næste såning. Og en tilsvarende afslutning for familien på Farrebique forberedes: en advokat hidkaldes for at forberede den forestående overdragelse af gården fra Bedstefar til Roch. Bedstefaderen tager symbolsk afsked med sin ejendom og dens beboere: han går rundt på markerne, inspicerer maskinerne, ender i stalden, klapper dyrene og i huset vugger han babyen. I næste scene ses lægens ankomst og Bedstefar dør. Eller mere korrekt "dør". For i virkeligheden døde bedstefaderen først i 1951. Hans død i filmen er skuespil og kun med for at tjene et dramaturgisk formål som afslutning på årstidernes gang og Rouquiers film. Her tages fiktionen i brug for at "genskabe sandheden". Og Rouquier benytter endda en helt Dreyer'sk form for subjektivt kamera, idet vi under den lange scene hvor kisten transporteres

fra huset til gravstedet - præcis som i *Vampyr* - ikke blot ser hestevognen med kisten og de mange mennesker i følget, men også adskillige gange ser de forbipasserende trætoppe med himlen som baggrund - en synsvinkel som kun personen i kisten har!

Parallelt med bedstefaderens død kom Henri tilsvarende "til skade" under høstarbejdet. Vi ser ham blive båret ind fra marken. Roch siger: "Han faldt ned fra hølæsset. Jeg så ham ikke falde. Da jeg bemærkede noget var han allerede faldet." Og mens Roch fortæller dette ser vi hændelsen iscenesat: en mand falder ned fra et højt vognlæs hø. Henris tilskadekomst og lægens ordre om tre måneders sygeleje er opdigtet for at begrunde at bygningen af det nye hus må udsættes. Rouquiers benyttede metode er, som tidligere nævnt, ikke forskellig fra de klassiske dokumentaristers. En kritiker kalder den "fiction-documentary" (3). Man kunne også kalde det "autentisk fiktion", en dansk betegnelse brugt om Poul Trier Pedersens spontanspil på DRtv i 1970'erne. Jean Louis Olive går et skridt videre og siger at alt er fiktion:

> Hans mål er altid fiktionen, skønt denne nok 'klæber' til en vis virkelighed. Men hvad er virkeligheden, om ikke noget flygtigt, fluktuerende. Desuden lægger G. Rouquier sin film fjernt fra tidens politiske kontekst. I hans øjne er bønderne lige så 'sande' som de amerikanske skuespillere er 'professionelle', disponible i forhold til filmens krav, hvilket han ikke mener er tilfældet med franske skuespillere.
>
> I forhold til de amerikanske skuespillere har bønderne imidlertid det fortrin, at de 'har de rigtige fjæs', og at de, når de spiller sig selv, faktisk 'arbejder', selv i en fiktion der er en repræsentation af deres arbejde - mens skuespillere aldrig 'arbejder' på lærredet. I G. Rouquiers filmkunst er alt fiktion; han når bare frem til den ad to veje: realisme og poesi. (4)

Et gennemgående træk ved *Farrebique* er det optimistiske og livsbekræftende. Derfor slutter filmen karakteristisk nok ikke med død og begravelse, men ved at vise to yderligere korte scener: familiens måltid med den lille baby, hvor Roch nu er den der skal skære brødet, og et stævnemøde mellem Henri og Fabrette, hvor Henri forsikrer sin kæreste om at det altid bliver forår igen.

Et selvforsynende minisamfund. *Farrebique* er en samling af småbidder af naturiagttagelser og iscenesatte optrin. Roy Armes ser dens fragmentariske form som en styrke: "... netop dens ujævnhed øger fornemmelsen af at den er absolut autentisk." (5) Rouquier beskriver *Farrebique* som en dagbog fra barndommen. (6) Og netop barndomsminder står så stærkt at de er nok i sig selv. Barnet sætter ikke ting ind en større social sammenhæng, men tager dem for deres pålydende. Dette går derfor godt sammen med en beskrivelse af et minisamfund hvis eneste kontakt med det omgivende, mere moderne samfund er de el-master der bogstaveligt talt forbinder det store med det lille samfund.

Filmens personer er mennesker der i bund og grund er tilfredse og dele af et afbalanceret lille samfund. Et samfund som kunne forsyne sine beboere med stort set alt som var nødvendigt. Man reparerede selv huse og værktøj. Kun sjældent behøvedes hjælp udefra: sagfører, læge, arbejdskraft til høsten; ellers var man stort set selvforsynende, men på ingen måde sig selv nok. Man så både kritisk og åbent på de moderne teknologiske hjælpemidler der blev tilbudt. "Folk der arbejdede på landet, længtes ikke efter mere komfort eller mindre arbejde; husholdningsapparater, biler og mode var ikke noget de snakkede om, de behøvede ingen hjælp, vidste godt hvad elektricitet var og hvordan det kunne bruges, og der skulle lange

diskussioner til, først på gården og så med naboerne, før man underskrev kontrakt med elektricitetsværket... Rouquier-familien valgte selv." (7)

Modtagelse. Filmen blev i første omgang nægtet deltagelse i den første Cannes Filmfestival i 1946, men efter en oprørt artikel i *Le Figaro* fik den lov til at komme med uofficielt og endte med at vinde Grand Prix de la Critique Internationale. Interessant nok var en anden Cannes-prisvinder det år, René Cléments *La bataille du rail* (*Kampen om jernbanerne*), også en film med et dokumentarisk islæt, men en film der i høj grad var en meget tidsbundet kommentar til den netop overståede politisk-historiske situation. *Farrebique* fik tillige prisen Grand Prix du Cinéma Français i 1946, og i 1948 en guldmedajle ved Filmfestivalen i Venedig. Dens biografpremiere fandt sted 11/2-1947. Både publikum og kritikere var begejstrede. Den rette film på det rette tidspunkt:

> Disse franskmænd, der følte at deres stat med ét var blevet andenrangs, og som heller ikke var helt sikre på hvad befrielsen åbnede op for, søgte bekræftelse i deres landlige rødder og i deres evne til at omstille sig sammen med de teknologiske forandringer, til at vokse, samtidig med at de opretholdt en grundlæggende harmoni. Denne bekræftelse blev i særlig grad næret af en film hvis stemning var en blanding af nøgtern iagttagelse og poesi med blot et lille stænk af ironi. Rouquier prøvede bevidst at gøre sin film tidløs. Selvom hans publikum ønskede at vide "nøjagtig hvordan tingene var i 1945", ville de tillige trænge om bag nuet og se de tidløse værdier. (8)

***Biquefarre* – tilbage efter 38 år.** Som noget ganske enestående vendte Georges Rouquier tilbage til gården i 1983 og lavede en opfølger til *Farrebique*. Projektet var kommet i stand bl.a. med velvillig støtte fra universitetsfolk fra Cornell og Harvard og amerikanske penge fra The National Endowment for the Arts.

I 1983 ligger Farrebique der stadig, men kun som tomme bygninger. Raymondou som i den første film er en lille dreng er nu blot 'Raymond', en mand i 40'erne med kone og 5 børn, og er ejer af gården. Han har bygget en ny kostald og et moderne hus til sig og sin familie. Hans far er nu 78 år og hans farbror Henri, der har levet en noget omtumlet tilværelse som landarbejder, lastbilchauffør og fabriksarbejder, har fundet ro i et hus han har bygget i Goutrens. Her bor han med sin anden kone. Deres søn læser medicin. Henris kæreste Fabrette døde få år efter deres bryllup.

Den store dramatiske beslutning i *Biquefarre* er købet af nabogården Biquefarre. Til en moderne drevet gård anno 1982 er Farrebiques 20 hektar for lidt. Tiderne kræver stordrift og effektivitet. Uden hverken at være meget pessimistisk eller konservativ, beskriver Rouquier bagsiden af dette krav om mere effektivitet. Køerne, "de stakkels køer!", må nøjes med at blive kunstigt insemineret. Markerne sprøjtes og kameraet dvæler ved de uheldige bivirkninger: bier, mariehøns og andre nyttige insekter dør, og det var jo ikke det der var meningen. Og i det hele taget er det som om man er i gang med at glemme hvad der var meningen med det hele. Den harmoni, ro og respekt der i *Farrebique* herskede mellem mennesker, husdyr og natur er der ikke rigtigt tid og plads til. Og alligevel er Rouquier solidarisk med sine mennesker. De tager udfordringerne op og løser dem på bedste måde. Og filmen viser til sidst triumferende at dér hvor der i filmens start var to vejskilte ved landevejen, ét til Farrebique og ét til Biquefarre, er der nu kun ét, til Farrebique.

I et interview i anledning af premieren på *Biquefarre* summerer Georges Rou-

quier udviklingen op ved, med karakteristisk humor, at pege på en symbolsk ændring i sproget. Før brugtes ordet 'paysan' om én der dyrker landbrug. "Idag siger man ikke længere 'paysan', man siger 'agriculteur'. 'Paysan' er blevet et skældsord. Det er en skam! Jeg synes det var smukt dette 'paysan', en fyr fra landet." (9)

Georges Rouquier døde i 1989.

Farrebique og *Biquefarre* udkom i 2001 på video og dvd, restaureret og udsendt af Les Documents Cinématographiques i Paris. Tak til Birgitte Berg fra Les Documents Cinématographiques for hjælp med dvd'er og diverse oplysninger.

Noter

1. Weiss, p. 56.
2. Weiss, p. 56-57.
3. Holloway, p. 26.
4. Olive, p. 50.
5. Armes, p. 163.
6. Armes, p. 163.
7. Sorlin, pp. 193-194.
8. Weiss, p. 58.
9. Le Monde, 1/9-83, p. 11.

Litteratur

Armes, Roy (1966): *French Cinema Since 1946, vol. 1: The Great Tradition*. London, A. Zwemmer Ltd. 1970.

Goretta, Claude (1956): "Aspects of French Documentary". Sight & Sound, London Winter 1956-57.

Haudiquet, Philippe (1983): "J'étais le fils d'Albert, celui qui n'était plus". (Interview med Georges Rouquier, Le Monde 1/9-1983, pp. 10-11).

Holloway, Ron (1983): "Biquefarre". (Anmeldelse af *Biquefarre*, Variety, 14/9-1983).

Olive, Jean Louis (1984): "Farrebique Biquefarre ou les morceaux de la mémoire". (Les Cahiers de la Cinémathèque, No. 41, Hiver 1984.)

Siclier, Jacques (1983): "Le cycle de la nature continue". (Anmeldelse af *Biquefarre*, Le Monde 1/9-1983, p. 10).

Sorlin, Pierre (1998): "'Stop the Rural Exodus': images of the country in French Films of the 1950s". (Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 18, no.2, 1998).

Weiss John H. (1981): "An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945". (Cinema Journal 20, No. 2, Spring 1981).

Nat og tåge

Langt væk og tæt på

Nat og tåge i ofrets århundrede

af Søren Birkvad

Dokumentarfilmens historie kan fortælles på mange måder – bl.a. som et menneskesyn, som skifter karakter fra én periode til en anden. Fra en værdikonservativ synsvinkel kan dokumentarhistorien ligne en forfaldsmyte: først handler dokumentarfilm om at ofre sig, siden om at være offer.

I den ene ende – før 1945 – hylder de toneangivende dokumentarfilm forestillingen om individets naturlige plads i massen. I markante værker som den anonymt producerede *The Battle of the Somme* (1916), Vertovs ugerevy *Kinopravda* (fra 1922), Watt og Wrights *Nightmail* (1936), Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935), Lorentz' *The Plow that Broke the Plains* (1936), Jennings' *Listen to Britain* (1942) eller Capras *Why We Fight* (1943-1945) fremstår det enkelte menneske som et tappert tandhjul i samfundsmaskineriet eller som et lykkeligt molekyle i folkelegemet.

I den anden ende af dokumentarfilmens historie – efter 1945 og for alvor fra 1960'erne – synes tendensen at vende. I efterkrigstidens kanoniserede værker forekommer det enkelte menneske ikke længere at føje sig efter helheden, men at hævde sig i sin egen mere eller mindre forurettede ret. Den individuelle og kollektive selvudfoldelse kan nemlig ske på forskellig måde, men i dokumentarfilmisk prestigesammenhæng ofte gennem rollen som offer for noget: for krigen (Hustons *Let There Be Light*, 1945), for fattigdom (Meyers *The Quiet One*, 1948), for politisk forfølgelse (CBS' *See It Now*-serie om senator McCarthy, 1953-54), for populærkulturens forfladigelse (Andersons *O Dreamland*, 1953), for det kapitalistiske samfund (Maysles' *Salesman*, 1969, Kopples *Harlan County U.S.A.*, 1976, eller Jarls *Ett anständigt liv*, 1979), for mandssamfundet (Fields *The Life and Times of Rosie the Riverter*, 1980), for det homofobe samfund (Epsteins *The Times of Harvey Milk*, 1984), for det kommercielt skønhedsdyrkende samfund (BBCs *MacIntyre Under Cover*, 1999) eller for rodløshedens samfund (Saif og Ambos *Family*, 2001).

For samfundet. Individet *for* samfundet eller som offer *for samfundet*: heri ligger et skæringspunkt. I genrens første, berømmede fase i 30'erne og begyndelsen af 40'erne lægger tidens kollektivistiske ideologier, de akutte opdrag for offentlige organer og den teknologiske omstændelighed grunden for dokumentarfilmens omdømme som tung propaganda og folkeoplysning. Holdningen er ovenfra-ned, jf. filmveteranen Pat Jackson: "Man fik aldrig noget at vide om, hvordan de (almindelige mennesker, S.B.) i al afslappethed følte og tænkte og snakkede sammen. Man betragtede dem fra et ophøjet niveau" (Winston: s. 53). I den anden hovedfase, inkarneret i 60'ernes navnkundige fluen-på-væggen-dokumentarer og nutidens strøm af kritisk og afslørende (tv)dokumentarisme, bliver dokumentargenren både kreativt allemandseje og intim. I kraft af ny, lethåndterlig teknologi og en ny, politisk-kommerciel frimodighed kommer dokumentarismen langt om længe *tæt* på enkeltmennesket – nedefra-op og gerne i det øjeblik, hvor ofret bryder sammen i tårer eller hvor overgriberen tages med bukserne nede.

Så tæt på – og så langt væk. Det kan nemlig siges at være dokumentarismens fundamentale tvetydighed, at den typisk over- eller underkommunikerer i forhold til sin tilskuer. På den ene side har genren prætenderet at vide alt og vise alt: dokumentarfilmen repræsenterer det moderne oplysningsideal om virkeligheden som et åbent felt, der lader sig verificere og kortlægge eksakt og til alles bedste (til overmål forsynet med en moraliserende overjegsappel gennem den traditionelle voice of God-fortællerstemme). På den anden side repræsenterer dokumentargenren en maksimering af traditionen for (over)forenklende realisme: en indholdsfikseret form, som river tilskueren med gennem ydre troværdighed og umiddelbar identifikation, gennem en enkel årsag-virkning-argumentation og dramatisk eller sensationalistisk polarisering af det gode og det onde.

På én gang alvidende og tabloid: sådan har dokumentarismen *sine* dilemmaer og *sin* trivialitet at slås med. I det ene øjeblik er der ikke grænser for, hvor meget borgeren ifølge toneangivende dokumentarfilm skylder sit samfund, i det næste øjeblik synes der ingen grænser for, hvor meget samfundet skylder sin borger. Men i alle tilfælde flytter en dokumentarnisse med, som hedder Bedreviden.

Det er på denne historisk-principielle baggrund, at et hovedværk i dokumentarfilmens historie, Alain Resnais' kortfilm om holocaust, *Nat og tåge* (*Nuit et brouillard*) fra 1955, åbenbarer sig som et i mine øjne perfekt apropos og alternativ. Den er ikke alene en af de første og efter manges mening den bedste film om *the defining victimization* i forrige århundrede, men udgør i sig selv et krystalklart fokus på offerproblematikkens dialektik og etiske kerne. Heri foretager Resnais et opgør med dikotomitænkningen og med empirisme- og realisme-tvangen i ofrets og dokumentarfilmens århundrede. Resultatet falder midtvejs i den historiske udvikling, men det står fortsat centralt: *Nat og tåge* er et sjældent, men afgørende eksempel på sin genre, fordi den *ved* mindre og derfor forekommer os mere klog.

Individ, masse og holocaust: det moderne problem. Det er ikke (alene) spørgsmålet om kvantitet, som er afgørende i et filmhistorisk strejftog som det ovenstående. Eksemplernes repræsentative værdi ligger først og fremmest i det kvalitative forhold, at de typisk er blevet rost og efterlignet som "de bedste", de mest "ægte" og "sande" eksempler på en genre, der har gjort virkeligheden til sit prestigeemne. Det er derfor disse kanoniserede værker må betragtes som en vigtig del af den kollektive erindring: de repræsenterer en epokes centrale værdiopfattelser.

På denne baggrund lader dokumentarens efterkrigskanon sig vurdere i en særlig historisk-ideologisk sammenhæng, der er mærket af en *miskreditering af kollektivisme og massetænkning* som følge af bl.a. 2. verdenskrig, nazismens forbrydelser og den ny menneskerettighedsidealisme efter 1945. Det er således denne udvikling, der udgør et omdrejningspunkt i historikeren Henrik Jensens essayistiske fremstilling, *Ofrets århundrede* (1998). Jensens bog udgør en af hovedinspirationerne for denne artikel og skal derfor inkluderes i en kort historisk introduktion til *Nat og tåge* og dens filmisk-filosofiske refleksion over holocaust.

Hvor man ifølge Henrik Jensen efter 1. verdenskrig fandt det inkarnerede udtryk for ofret i den granatchokerede soldat i ingenmandslandet, blev århundredets moralske fallit efter 2. verdenskrig opsummeret i et andet og endnu stærkere, realistisk emblem, nemlig i *muselmanden*: den til døden nær udsultede og mishandlede overlevende fra nazisternes koncentrationslejre. I sig selv er holocaust-ofret den uhyggeligste påmindelse om individualitetens udradering i totalitarismens århundrede. Men den er i retrospektiv også (ligesom til en vis grad atombombens paddehattesky) et ideologisk trumf- og partoutkort. Et slående udtryk for dén historiske victimisering, som den kollektive skyldfølelse retter sig imod i store dele af efterkrigstidens offentlighed. Holocaust som moralsk parameter, som det retoriske udråb over alle udråb: *aldrig igen!*

Holocaust som skræmmebillede og argument har i efterkrigstiden på den ene side virket som et potent, politisk virkemiddel i alt fra ideologisk *nationbuilding* for staten Israel til årtusindskiftets NATO-felttog og EU-diplomati. På den anden side har denne bevidste brug af holocaust været suppleret af en mere ubevidst impuls. Et individuelt aftryk i det kollektive ubevidste, som mange af os kender som den automatiske medfølelse for "ofret bag lejrgitteret", men også – ved synet af massegrave og rygende krematorieovne - som et momentant ubehag ved *massen* som sådan. En uhyggelig påmindelse om enkeltmenneskets undergang i det moder-

ne massesamfund.

Næppe noget syndrom sammenfatter således som holocaust det 20. århundredes fatale tvetydighed i forhold til begreberne masse og individ. Holocaust synes at minde os om den måske ubehageligste hypotese af alle, nemlig dén, al at "individualitet" alene – når det som i udryddelseslejrene kommer til stykket – baserer sig på et simpelt overlevelsesinstinkt. At verden ikke består af autonome helte og skurke, men af ensomme individer, der af angst for ikke at *høre til*, i visse tilfælde af angst for deres konkrete eksistens, søger overlevelse i massen: som "nazister", som "kommunister". Hvis det ikke kan være anderledes: som "kz-lejrfanger", dvs. som *ofre*.

Om denne afgørende, historiske erfaring - selvopgivelse som en individuel overlevelsesstrategi i et totalitært samfund - skriver Henrik Jensen:

> Hermed var det 19. århundredes borgerlige individ visket ud og som "samfundsborger" afløst af en isoleret og ensom monade som kunne vælge at se sig selv som bøddel eller som offer. Da det hele var overstået (efter verdenskrigen og totalitarismens miskreditering gennem bl.a. kz-syndromet, S.B.) blev netop det en af de vigtigste kridtstreger i den kollektive erindring: dén overlevende som ikke ville forstå sig selv som bøddel, måtte forstå sig som offer. Det springende punkt var om ofrene kunne anses for at være medskyldige i deres egen skæbne (Jensen: s. 338)

Det er dette springende punkt som for Henrik Jensen er selve fortrængningspunkt*et* i "ofrets århundrede". "Det er *samspillet* mellem gerningsmænd og ofre som er "skæbne"", anfører Zygmunt Bauman i sin betydningsfulde *Modernity and the Holocaust* (1989). Få har således så stærkt som Bauman understreget holocaust-fangernes status som *ofre for et system* (udryddelsen som et praktisk projekt med sin egen "selvkørende" rationalitet, et for moderniteten typisk system-for-systemets-egen-skyld). Men få har imidlertid også som Bauman understreget de personlige, etiske implikationer i denne erkendelse.

For sociologen Bauman kan man ikke (alene) være offer i objektiv, "rent" sociologisk forstand – dvs. blot og bart objekt for andres overgreb. Nej, man bliver *også* offer, fordi man *selv* på et eller andet (tidligt) tidspunkt i udviklingen har valgt at tage offerrollen på sig. Uden principielt at medtænke denne mulighed er det heller ikke muligt at tænke sig det modsatte, nemlig modstand, definitionsvægring i relation til overgriberen. Uden denne mulighed for et personligt valg *trods alt* forfalder sociologi til gold kvantitetstænkning og kynisk determinisme, siger Bauman.

Det civilisatoriske problem for modernitetstænkere som Bauman og Henrik Jensen består derfor ikke i sig selv i, at man med efterkrigstidens bagklogskab tænker i begrebsparret system – offer. Tværtimod udspringer denne dualitetstænkning af en rigtig modernitets-iagttagelse: sideløbende med den individualisering, som er et så slående udtryk for moderniteten, er mennesket i det 20. århundrede i enestående grad gjort til genstand for kontrol og overvågning af mere eller mindre anonyme magtorganer.

Det civilisatoriske problem består imidlertid i, at denne modernitets-iagttagelse ikke frigør en ny, dialektisk ansvarlighed i (tænkningen omkring) forholdet mellem mennesker. At system-offer-tænkningen tværtimod på et historisk tidligt tidspunkt – blandt efterkrigstidens koldkrigere såvel som i toneangivende, venstreintellektuelle kredse – fryser til i en ny, offentlig dogmatik: at *helt versus skurk*–skematikken afløses af en *(skurkagtigt) system versus*

offer-skematik. Således anskuet ligger der et stort civilisatorisk problem i, at holocaust, med Christopher Laschs ord, antager karakter af politiserende parameter og narcissistisk vanetænkning i efterkrigstiden: "Modgang får nye betydninger i en verden, hvor koncentrationslejren står som en magtfuld metafor for hele samfundet" (Jensen: s. 349).

Det er hele dette etisk-filosofiske problemkompleks, som *Nat og tåge* behandler med et så enestående klarsyn. Af de utallige film og tv-programmer om holocaust, som er fulgt efter Resnais' film – og som efterhånden synes at gøre fænomenet til det moralsk legitimerende filmemne *par excellence* – er det ofte gået tilbage for den etiske ydmyghed, som emnet bør påkalde sig. Der er andet og mere end en banaliserende popularisering til forskel på f.eks. NBC's 70'er-sæbeopera *Holocaust* og Resnais' kz-lejr-essay. Frem for alt er der 1950'ernes ansvarliggørende eksistenstænkning til forskel. Filmen udfordrer således en af sin tids store idiosynkrasier i de toneangivende kulturkredse – væmmelsen ved massen – gennem en enestående, ansvarliggørende dialektik i tanke og form.

Alain Resnais og stilens dialektik. *Nat og tåge* baserer sig som udpræget dokumentaressay på en særegen blanding af samtidige filmoptagelser fra nazisternes efterladte koncentrationslejre, arkivoptagelser og stills fra *dengang* og en lyrisk-reflekterende voice over-kommentar. Sidstnævnte er forfattet af Resnais' kongeniale samarbejdspartner på projektet, lyrikeren og romanforfatteren Jean Cayrol, der i litteraturhistorien ikke alene er en af ophavsmændene til *le nouveau roman* (mærkbart i et andet filmisk samarbejdsprojekt med Resnais, *Muriel*, fra 1963), men i tillæg er en af de forfattere, for hvem de personlige kz-lejrerfaringer blev konstituerende for en eksistensfilosofisk bearbejdning af krigstraumet. Med sin skildring af sit eget fangenskab i Mauthausen, *Lazare parmi nous* (1950), placerede Cayrol sig således centralt i 50'er-eksistentialismens krisebevidste besindelseskunst. Ikke på Jean-Paul Sartres krypto-kommunistiske fløj, men på Albert Camus' fløj, hvor navne som forgængerskikkelsen André Malraux og den tyske Karl Jaspers hyldede en konsekvent antiideologisk, sommetider religiøst farvet, humanisme.

På sporet af den tabte tid kunne være en overskrift for opbygningen og det dokumentariske indhold af *Nat og tåge*. Filmen følger indledningsvist de græsgroede jernbaneskinner til det, som på filmens nutidsplan fremstår som en tom og anonym koncentrationslejr. Til slut og i løbet af filmen plejes dette nutidsmotiv, men i øvrigt holdes filmen sammen af en serie flashbacks til en fortid, hvor nazisternes udryddelseslejre henholdsvis bygges, befolkes og forlades i løbet af krigen. Sult, sygdom og død er gennemgangstemaer, men undervejs beskriver og reflekterer filmen over en række delaspekter ved lejrenes mikrokosmos: internering og deportation, anonymiseringen, men også klassedelingen af fangerne, slavearbejdet, lejrenes socialt-institutionelle liv (kommandantvilla og bordel, hospitals- og fængselsvæsen!), særlige begivenheder (Himmlers besøg, en symfonikoncert!), gaskamrene, den "produktive" udnyttelse af ligrester, de allierede troppers befrielse af lejrene, deportation af tyske krigsfanger og oprydning i lejrene, de efterfølgende krigsforbryderprocesser. Således følger filmen sit enkle, narrative princip til dørs: vi ser forbrydelsen planlagt, udført og dømt.

Resnais' metode er inden for denne ind-

holdsramme paradoksal: både "kold" og "varm". På den ene side almen, næsten steril, i sin redegørelse for og dissektion af den anonymiserede massedød og på den anden side direkte, moralsk appellerende i forhold til den enkelte tilskuer. Udgangspunktet for Resnais er en etisk lidenskab, som – i modsætning til de fleste af datidens dokumentarister, der mere eller mindre mekanisk løste den forhåndenværende formidlingsopgave – giver sig udslag i et brændende ønske om at *nå ud* til mennesker.

Da den franske historikersammenslutning Comité d'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale bad Resnais om at skabe et mindesmærke for de døde i anledning af tiåret for lejrenes befrielse, gik opdraget i al enkelhed ud på at lave en kompilationsfilm om nazi-forbrydelserne alene baseret på datidens ugerevy-materiale. Men Resnais' ambition var fra begyndelsen baseret på *det sammensatte* som en måde at kommunikere på: "de korte film som blev lavet om lejrene i '45 og '46 (beregnet til biografvisning som forfilm, S.B.) fik ikke rigtigt tag i publikum. Med *Nat og tåge* ønskede jeg at lave en film, som mange mennesker ville komme til at se. Jeg forestillede mig, at hvis den blev smuk, ville den også være effektiv" (Flitterman-Lewis: s. 208).

"Smuk"! Hvad vi bevidner er et af de få tilfælde i dokumentarfilmhistorien, hvor modernismens formsprog hævder sig som ikke alene et usædvanligt, æstetisk valg, men som selve *forudsætningen* for erkendelse: "Jeg ønsker at henvende mig til en tilskuer, som befinder sig i en kritisk tilstand, og en måde at gøre dette på er at "denaturalisere" filmen, at kultivere det uventede for at få tilskueren til at gøre sig fri af sin vanemæssige måde at se på". Thi "i mine øjne er formalisme den eneste måde at kommunikere på" (ibid.: s. 214/211). En modernistisk holdning til stoffet, som i øvrigt genfindes i nazi-tematiserende efterkommerfilm som f.eks. Hans-Jürgen Syberbergs tv-avantgardeprojekt *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977), Volker Schlöndorffs Günter Grass-filmatisering *Die Blechtrommel* (1980), eller Lars von Triers fiktive undergangsvision *Europa* (1991).

Resnais skulle siden fejre triumfer som hovedmanden i *rive gauche*-fløjen af Frankrigs filmiske ungdomsoprør i 1960'erne, *la nouvelle vague*: en sand auteur, der i spillefilm efter spillefilm – fra *Hiroshima, mon amour* (1959) og *L'année dernière à Marienbad* (1961) til f.eks. *Providence* (1977) – har udforsket fænomener som tid, forestillingskraft og personlig og kollektiv erindring i en splittet, modernistisk stil. Alligevel var hans karrieres udgangspunkt altså dokumentarfilmen (med bl.a. *Van Gogh*, 1948, og *Guernica*, 1950) - den mest æstetisk "transparente" og *matter of fact*'lige af alle genrer og derfor den mest oplagte anledning til at "denaturalisere" filmen!

I *Nat og tåge* finder denne denaturalisering sted i kombination med en klassisk, dokumentarisk udtryksform, kompilationsfilmen, som forlener Resnais og Cayrols stærkt personlige og stiliserede tolkning med den autoritet og fascinationskraft, som knytter sig til historiens anonyme *dokumenter*. I dette tilfælde: arkivfilm og stills om og fra kz-lejrene, optaget af tyskerne selv og (siden) af de allierede befrielsestropper.

Hvad der således frigør tilskueren fra egne seervaner er den dialektiske samklang, som sommetider opstår, når to modsatrettede tanker fastholdes i én og samme bevægelse: det stygge og det smukke, det dramatiske og det kontemplative.

Frem for alt: det forgangne og det nærværende. I *Nat og tåge* ytrer denne dialektik sig i den overordnede tematisering af fortid og nutid som nogle på én gang skarpt adskilte og ubrydeligt sammenvævede størrelser - i nuet.

Denne dialektik synes allerede indlejret i filmens allerførste indstilling: fra en total af et åbent, sensommergyldent marklandskab, universelt i sin skønhed, tilter kameraet langsomt til, hvad der viser sig at være det øverste af en kz-lejrindhegning, sådan som den til skræk og advarsel står bevaret anno 1955. På denne måde lever krig og fred, fortid og nutid i det samme roligt-chokerende kamera-åndedrag i Resnais' film: i glidende overgange, gennem tidens og rummets uforudsigelige strøm. I det nu, som i ét væk er både filmens og vores.

Det sammensatte i *Nat og tåge* opererer således på mange niveauer. Som visuelt koncept: kameraets rolige, ligesom eftertænksomme køreture langs hegn og græsgroede jernbaneskinner, der – på filmens farvelagte nutidsplan – leder til dét, som engang var den dynamiske dødsfabrikation. Langsomme, blødt solbeskinnede køreture, som i filmen fremstår i kontrast til den makabert iøjnespringende realisme i det sort-hvide arkivmateriale fra *dengang*. Herudover sammensatheden i billede og lyd: kommentatorstemmens rolige værdighed (via skuespilleren Michel Bouquet) i modsætning til filmens billeddokumenterede tøjlesløshed uden lyd. Samt frem for alt: Hanns Eislers ironiske (nationalsang-parafrasen!) og på én gang dystert stiliserede og poetisk vakre underlægningsmusik, der midt i dette plantede Helvede synes at nære en enlig lille blomst i tilskuerens sind. Som også filmens fortællerkommentar gør det.

Hvad kommentarteksten *gør* er nemlig ikke alene i klassisk voice over-tradition at binde arkivmaterialet sammen med nutidsoptagelserne fra de spøgelsesagtigt tomme kz-lejre. Teksten *eleverer* ved både at blande sig og skille sig ud i forhold til billedsiden. I det ene øjeblik er fortæller-attituden morbid, men fremført med pokerface, som da lejrarkitekturen inddeles i "alpin-stil", "garagestil", "japansk stil" og "ingen stil". I det næste øjeblik er kontekstualiseringen direkte, men bygget på crescendo (som da kameraets køretur ender ved udmundingen på en udluftningsskakt, som "ikke kunne skjule skrigene") eller bygget på stafetvirkningen mellem ord og billede ("Goethes eg", som kz-lejren bygges op omkring, udpeges direkte, mens lejrslagord som "Arbeit macht frei" overlades til deres egen obskøne nøgenhed i billedrammen).

Denne markante udnyttelse af en yderst markant kommentartekst er resultatet af et personligt, etisk valg hos Resnais: "Jeg vovede ikke at lave denne film alene, for jeg havde aldrig selv været deporteret. Så mødte jeg Jean Cayrol, som havde, og han sagde ja til at lave den med mig" (Armes: s. 48). Det sammensatte, litterært højtsvungne og essayistisk originale i Cayrols tekst – dens *patos* - er baseret på verifikationskraften i historiske kilder, herunder i kz-lejrfangen Cayrol selv. Det er i denne balance mellem dokument og stil, at dokumentarfilmens etos ligger. Heri ligger også denne films historisk uovertrufne mod til at stikke hovedet frem.

Illusionsløs universalitet og akut appel.

Det er nemlig nok billedsidens vovemod, som umiddelbart slår én: den gengiver gradvist det *værste* i det historiske billedmateriale (afhuggede legemsdele, bulldozer-forflytning af enorme ligbunker) og enkelte steder i en udpræget stilisering,

som når stills pludselig bliver levende billeder for vore øjne, eller når klipning og zoomlinse udpeger sigende detaljer (ofrenes fysiske aftryk i gaskammeret, Himmlers kælne finger i mundvigen). Men i tillæg er det i høj grad fortællerkommentarens tolkning, som – modigt - tager sit særlige filmiske ansvar på sig. Det gør den ved hverken at være offerdocerende eller skurkemytologisk revsende, ved hverken at være "pessimistisk" eller "optimistisk", men ved kort sagt at vove sig ind i problemets kerne.

For Cayrol og dermed Resnais er problemets kerne etisk. "Alors, qui est responsable?" (Men hvem er da ansvarlig?") spørger fortællerstemmen mod slutningen efter at "officeren", "kapoen" og andre efter tur (under stumme retssalsoptagelser, men ifølge selvsamme voice over) har erklæret sig som *ikke ansvarlige* for deres forbrydelser. Idet han med mageløs, retorisk effekt skifter fra tredjeperson-narration til et direkte appellerende "jeg" og "De" i en slags akut præsens ("i dette øjeblik hvor jeg taler til Dem...") identificerer fortælleren ansvaret som noget personligt og konkret, dvs. som "officerens" og "kapoens" ("Et sted i vor midte overlever heldige kapoer, genansatte officerer og anonyme stikkere"). Samtidig gør han imidlertid i en formørket slutappel ansvaret for ikke at glemme til et fælles anliggende:

> Der er dem, som ser på disse ruiner i dag som om uhyret var dødt og begravet under dem. Dem, som atter fatter håb mens billedet falmer - som om der var en kur mod svøben fra disse lejre. Der er dem, som foregiver, at alt dette kun skete én gang i en særlig tid og på et særligt sted. Dem, som nægter at se sig omkring, døve for det endeløse skrig

Dem, som ikke hører menneskehedens endeløse skrig skulle nødigt være dig eller mig – dét er pointen. Det er dobbeltbevægelsen af illusionsløs universalitet og akut, moralsk appel, som er *Nat og tåges* særkende og som gør den både tidstypisk og almengyldig. Det er dét, som – trods al æstetisk selvbevidsthed – gør den til en bemærkelsesværdigt *ydmyg* film.

Hvad det illusionsløse angår dissekerer filmen nådesløst de etisk katastrofale konsekvenser af et system, hvor magthaverne netop *systematisk* udnytter, hvad Zygmunt Bauman kalder "ofrenes rationalitet": ofrenes tilbøjelighed til at samarbejde med deres overgribere for at overleve. Blandt kz-lejrenes masser må den enkelte fange insistere på at være *nogen* – f.eks. en "overfange", en såkaldt kapo – for ikke at blive *ingen*. I kz-lejren er alle fanger ofre og alle samtidig en del af magten. Gråzonen mellem magt og ofre beror på de beskyttelses- og samarbejdsrelationer i kz-lejrkulturen, som fortællerstemmen henviser til med udtryk som "klassesystem", "kapoer", et "hemmeligt marked" (hvor alt angiveligt er til salgs inklusive sex, mord og modstandsaktiviteter), "et samfund formet af terror".

I denne forstand skaber kz-lejrene grundlaget for, hvad Bauman kalder "den sociale produktion af umoralsk adfærd": her er overlevelseskampen helt nøgen og brutal, fordi alle, med kz-lejrvidnet Primo Levis ord, er (gjort) så "desperat og rasende alene". En desperation og et raseri, som vel at mærke anonymiseres gennem hierarkiets ansvarsfraskrivende effekt, jf. filmens fortællerkommentar :

> (hævet over den nyankomne lejrfange er) almindelige kriminelle, undermenneskenes herrer. Over dem er kapoen, igen oftere en almindelig kriminel end ikke. Højere oppe endnu kommer S.S.'erne, de urørlige. Højest placeret af alle er kommandanten. Han foregiver ikke at vide noget som helst om lejren. Hvem gør ikke det forresten?

Således anskuet er på den ene side menne-

sket i en foruroligende praktisk-systematisk forstand gjort til offer for et *system* i *Nat og tåge*. På den anden side er misèren *ikke*, som Cayrols fortællerkommentar understreger, knyttet til "en særlig tid og et særligt sted". Ondskabens betydning er både konkret og uigennemtrængelig, sådan som overhovedet virkeligheden er det: "disse barakker, hvor mennesker skjulte sig, hvor de spiste i al hemmelighed og hvor søvnen i sig selv var en fare – ingen beskrivelse, ingen indstilling kan genskabe deres sande dimension - endeløs, uafbrudt frygt". Under alle omstændigheder er misèren knyttet til den "uvidenhed", som vi hver for sig synes at klamre os til, når virkeligheden bliver for anmassende. Den er knyttet til det etiske grundproblem, at vi vælger at lukke vore øjne og øren – *jeg er ikke ansvarlig* – i stedet for at se og høre.

I lejrenes almene helvedesperspektiv drejer det sig ikke om moralsk at handle *på vegne af andre* eller til fordel for en *sag*, sådan som virkelighedens helte siges at have gjort til alle tider. Helt versus skurktænkningen holder ikke i Auschwitz. I lejrenes almene helvedesperspektiv drejer det sig om at virke ansvarligt fra øjeblik til øjeblik *sammen*. Det er derfor *Nat og tåge* insisterer på sin særlige dialektik i formidlingsformen: kun gennem et kollektivt perspektiv lader omfanget af det individuelle ansvar sig begribe. Kun ved at se, hvad massetænkningen kan føre til – nemlig individets moralske selvopgivelse, massedød – forstår man nødvendigheden af at *skille sig ud*.

Udenfor og indenfor hegnet: om reglen og undtagelsen. Fordi det individuelle perspektiv er uløseligt forbundet med det kollektive og det kollektive forbundet med det individuelle må filmen afstå fra, hvad Oscar-belønnede fiktionsmagere og (semi-)dokumentarister siden skulle rendyrke som den spektakulært eksemplificerende og melodramatisk inderliggørende "portrættering" af det enkelte kz-lejroffer (fra Stevens' *The Diary of Anne Frank*, 1959, eller Blairs *Anne Frank Remembered*, 1995, til Pakulas *Sophie's Choice*, 1982, eller Spielbergs *Schindler's List*, 1993). Og fordi det kollektive er forbundet med det individuelle afstår filmen også fra den anden yderlighed: forestillingen om, at "ingen kan stå i stedet for andre", som det hedder med *Shoah*-instruktøren Claude Lanzmanns moraliserende empirisme. Det er den opfattelse ifølge hvilken kun den direkte øjenvidneberetning kan accepteres - enhver repræsentation er en obskøn reduktion af virkeligheden. Resnais og Cayrols film er i modsætning til disse tendenser et forsøg på at gøre det hele på én gang: i en *personlig* og stiliseret form at *repræsentere* en *kollektiv* erfaring.

I den katolske poet Jean Cayrols univers er der således tale om et meget højt generaliseringsniveau. Spørgsmålet drejer sig kun sekundært om "systemet" (ordet forekommer ikke i filmen), om "jøder" (ordet forekommer kun ét sted en passant) eller simpelt hen om "ofre" *som sådan*. For enhver, som vil se og høre, vil vide, at det drejer sig om et system, om i høj grad jøder og om bødler og ofre. Den *primære* kollektive erfaring, som i filmen repræsenteres via Cayrols personlige speakerkommentar, er derimod "skriget, der aldrig hører op". Skriget, som igen og igen – gennem menneskehedens både håbløse og uomgængelige kamp mod synden – må besvares. Hver for sig an-svares.

Det er også på denne illusionsløse baggrund – ansvarets nødvendighed i en grundlæggende uperfekt verden – at vi i filmen finder *håb*. I et univers, som fra-

røver alle og enhver individualitet – i filmen opsummeret som nøgne mænd på rad, køreture over latriner og ovnåbninger, mennesker omgjort til sæbe og tekstiler – *svarer individualiteten igen.* "Mennesket har utrolige modstandskræfter", siger fortælleren, hvorpå han giver mange konkrete eksempler på, at mennesket *nægter* at tage offerrollen på sig: "Skønt kroppen er på bristepunktet af udmattelse, fortsætter bevidstheden med at arbejde. De laver skeer, æsker, dukker, som de omhyggeligt skjuler. De formår at skrive, at træne hukommelsen gennem drømme. De tænker på Gud. De tør endda skændes med de almindelige kriminelle om deres kontrol over lejren. De ser til venner, som har det værre end dem selv. De deler deres mad med dem".

Cayrols retorik er – som alt andet i denne film – åben i begge ender. Filmens første indstilling af det smukke landskab, hvis metaforiske betydning er udlagt ovenfor, bliver ledsaget af disse ord: "Selv et fredfuldt landskab... selv en åben mark ... selv en almindelig vej... selv et feriested med tårne og markedsplads... kan føre til en koncentrationslejr". Men i *Nat og tåge* hører modsætninger sammen: selv en koncentrationslejr kan føre til den ene, konkrete ansvarlighedshandling ud af tusind, som gør mennesket til menneske. Som trodser offerrollen.

Der går nemlig en grænse *trods alt*. At f.eks. ondskaben ikke lader sig fiksere til ét tidspunkt og én lokalitet er ikke ensbetydende med, at det ene kan være lige så ondt som det andet. Tværtimod: *netop* i den etisk set flydende situation er det *forskellen*, det gælder. William Rothman gør i sin analyse af *Nat og tåge* dette til en epistemologisk hovedpointe. For at forstå holocaust, underforstår han, må man – ligesom i sin tid kz-lejrfangerne – forstå forskellen på at være *udenfor og indenfor hegnet*:

> Det var det samme som døden ikke at erkende, at dette hegn ikke kunne krydses - at selv det at dø ikke bragte én over på den anden side. Men det var det samme som vanvid ikke at erkende, at hvad der var ovre på den anden side var virkeligt. At forveksle lejrens autonome univers med den virkelige verden var det samme som at fornægte hegnets eksistens – og dets mening (for dets realitet var dets mening). Hegnet, som blev bygget for at rumme lejren, for at gøre den til et autonomt univers, betød, at lejren ikke var - kunne ikke være - den virkelige verden. For den virkelige verden omfatter alt, hvad der eksisterer. Den virkelige verden kan ikke "rummes", den har ikke – kan ikke have – noget hegn omkring sig (Rothman: s. 48)

Perspektivet er presserende for datidens kz-lejrfanger som det er for en efterkrigstid, der bruger holocaust som metafor og skræmmebillede på hvad som helst når som helst: der er et udenfor og et indenfor. I filmen er der en kz-lejr, men også et smukt og åbent landskab. Ansvaret for onde gerninger er specifikt, men også et fælles anliggende. Kz-lejren betyder noget afgørende for os alle sammen, men den kan ikke betyde hvad som helst når som helst.

Når f.eks. dokumentarfilmhistorikeren Brian Winston (i et en passant-irritationsudbrud over, må man formode, filmens kristent-almenmenneskelige budskab) opfatter Resnais' tolkning af holocaust som "æstetiseret", som noget, der gør kz-lejrene til "et domæne for nat og tåge" (Winston: s. 184), er kritikken for mig at se et udtryk for den sene efterkrigstids alt for både specifikke og rummelige forventninger til den "korrekte" holocaust-diskurs. På den ene side sætter man et spørgsmålstegn ved det etisk legitime i overhovedet at "repræsentere" fænomenet (holocaust som "æstetiseret"). Et synspunkt, som Claude Lanzmann med den epokegørende tv-dokumentarserie *Shoah*

(1985) forfægter med sin totale afvisning af f.eks. *Schindler's List*, men som også forfatteren Elie Wiesel kredser om: "Auschwitz negerer al litteratur, som det negerer alle teorier og doktriner" (Insdorf: s. XI).

På den anden side vil man ofte fra samme anti-æstetiske hold ikke finde sig i dét personligt anfægtende "nat og tåge"-perspektiv, som er Resnais og Cayrols. *Noget*, ikke bare *nogen* og *du og jeg*, må have skylden, nemlig "hele det vestlige samfundssystem". Af denne grund er f.eks. Leni Riefenstahl for samme Brian Winston ikke en afviger, men en repræsentativ mainstreamfigur i den vestlige kulturhistorie. Og på selvsamme baggrund bliver, som Ron Rosenbaum har gjort opmærksom på i sin bog *Explaining Hitler. The Search for the Origins of his Evil* (1998), også Claude Lanzmannn, der principielt afskyr enhver forklaring på holocaust, en sært selvmodsigende prædikant:

> hans holdning er filosofisk inkonsekvent. Først og fremmest insisterer han på, at det er forkert at prøve at forklare morderne, fordi det uvægerligt vil undskylde dem, fritage dem for ansvar. Alligevel insisterer han på, at der ikke er nogen "gåde" omkring spørgsmålet om, hvorfor holocaust fandt sted, han har forklaringen, det er produktet af "hele den vestlige civilisations historie". Hvilket rent faktisk dermed fritager individer fra ansvar: det er ikke mordernes individuelle, bevidste – og dermed strafskyldige-beslutninger, som bærer ansvaret for holocaust; det er snarere Maskinen, Motoren bag hele Vestens historie, som "producerer" forbrydelsen (Rosenbaum: s. 262)

En sådan hævdelse (som Lanzmanns i Rosenbaums parafrasering) af holocaust som noget, der på den ene side fremstår som unikt hinsides repræsentation og noget, som på den anden side kaster et politiserende mistænksomhedens lys over alt og alle i fortid, nutid og fremtid er et standpunkt, som vi kender fra de senere års offentlige historiedebat. Siden Jürgen Habermas i 1980'erne i den såkaldte *Historikerstreit* rettede et angreb mod, hvad han opfattede som revisionisme blandt visse tyske historikere (f.eks. Ernst Nolte og Andreas Hillgruber, som angiveligt bagatelliserede holocaust ved at sammenligne det med andre folkemord i historien) har man i visse, bl.a. jødiske, kredse hævdet et intet-over-og-intet-ved-siden-af-holocaust-som-forbrydelse-synspunkt. Mens man i øvrigt samme- og andetsteds har forfulgt en tradition for bombastisk samfundsmæssiggørelse af nazismen: fra Max Horkheimers marxistiske abstraktioner fra 1930'erne ("dén som ikke vil tale om kapitalisme må også tie om fascisme", som det slagordsagtigt lød) til Daniel Goldhagens etniske totalangreb på tyskerne i historiefremstillingen *Hitler's Willing Executioners* fra 1996.

Offerrollen som samspil, tilflugtssted eller valg. Man spørger sig: hvordan undgå en ny, ideologisk forhærdelse gennem disse modsatrettede ydersynspunkter? For i en foreløbig konklusion at forsøge sig på et svar på dette spørgsmål må vi vende tilbage til udgangspunktet: muselmanden som emblem i den kollektive erindring repræsenterer en opfattelse af borgeren og det moderne menneske som et objektgjort individ, som offer for et samfundsmæssigt bøddelregime. Men også som et uhyggeligt udtryk for *massen* - mennesket reduceret til et dødsmærket nummer. Om det moderne menneskes grundlæggende ambivalens i mødet med dette emblem skriver Henrik Jensen (i en parafrasering af Zygmunt Bauman):

> Hvad billederne fortæller mennesker i dag er enkelt og rystende: dette blev gjort mod dem, og det kan blive gjort mod mig. Virkningen af den erkendelse er usikkerhed, ængstelighed og destabilisering – følelsen af at være offer allerede. Men billederne giver anledning til en endnu mere rystende erkendelse: de gjorde det – det kunne have været mig (Jensen: s. 347)

Væmmelsen ved at være masse – på den ene eller den anden side af hegnet, dét er den konstituerende efterkrigsoplevelse i det 20. århundrede for Henrik Jensen. Hermed er vi tilbage ved citatet af samme forfatter, som denne artikel blev indledt med: "dén overlevende som ikke ville forstå sig selv som bøddel, måtte forstå sig som offer". Den "overlevende" er nemlig ikke alene dén kapo (eller f.eks. dén amerikanske Vietnamkrigsveteran eller dén østtyske Stasi-agent), som i eftertid (eventuelt med god ret) må opfatte sig selv som offer for et System for at kunne leve med sin egen skyldfølelse og omgivelsernes mistænksomhed og foragt. Den "overlevende" er også alle os, som på korporlig og/eller åndelig afstand har "overlevet" de moralsk konstituerende verdenskatastrofer i det 20. århundrede. Også vi foretrækker offerrollen frem for bøddelrollen. Til enhver tid. Også vi kan lade os friste til at give os hen til "følelsen af at være offer allerede". I enhver situation. Ingen rolle passer bedre på passepartout-erklæringen *jeg er ikke ansvarlig* end offerrollen.

Den kollektive skyld, som uvægerligt kalder på syndebukke, indebærer lige så selvfølgeligt et behov for et vagt defineret offer, hvis skylden som kollektivt fænomen skal holdes i live. Vil man derimod ud af den rituelt-mekaniske Bøddel & Offer-tankegang, som i perioder har virket som sovepude og som et objekt for tilfældig, politisk projektion i det 20. århundrede, må vi opholde os ved et andet statement, som blev anført indledningsvist, nemlig det af Zygmunt Bauman anførte: "det er *samspillet* mellem gerningsmænd og ofre, som er "skæbne"".

Nok har nemlig også Bauman en overgribende udlægning af holocaust-syndromet. Umiddelbart kan man godt se ham som eksponent for den almene systemkritik, som blev underkastet en kritisk drøftelse ovenfor. Men modsat mere eller mindre frelste og polemiske skikkelser som Brian Winston og Claude Lanzmann (for hvem "vestlig kultur" er ondets rod) er sociologen Bauman for det første konkret og afgrænset i sin argumentation. I sammenfattet form lyder argumentationen sådan: det er *modernitetens* særlige teknokratiske inerti, der skaber en så stor, menneskelig afstand mellem skrivebordsbøddelen og kz-lejrofret, at alle moralske hæmninger over tid hører op hos undertrykkerne. Dermed fungerer systemet med en historisk uovertruffen, "bevidstløs" effektivitet.

For det andet glemmer Bauman aldrig dén personlige undtagelse, der bekræfter systemets regel. I kz-lejr-universet var lydighed rationel, siger han, men det var en "ofrenes rationalitet", hvor "logikken krævede at man samtykkede i lovbrud" (Bauman: s. 253). Dét samtykke er sociologisk forklarligt og menneskeligt forståeligt, men det er ikke en naturlov, som i sig selv tilsidesætter moralen:

> Jeg ved ikke hvordan jeg ville reagere om en fremmed bankede på døren og bad mig om at ofre mit og min families liv for at redde hans liv. Jeg er blevet forskånet for et sådant valg. Men jeg er sikker på, at om jeg havde nægtet ham ly, ville jeg være fuldt i stand til at retfærdiggøre både over for andre og mig selv at om man skulle tage antal liv som blev tabt eller reddet med i beregningen, var det at vise en fremmed bort en fuldt rationel handling. Jeg er også sikker på, at jeg ville have følt den urimelige og ulogiske, men altfor menneskelige skam. Og alligevel er jeg også sikker på, at om det ikke havde været for denne skamfølelse, ville min beslutning om at afvise den fremmede have fortsat at korrumpere mig til mine dages ende (ibid.: s. 256)

På dette grundlag konkluderer Bauman:

> Man kan presses til at gøre det (nemlig at sætte selvopholdelse over moralsk pligt, S.B.), men

man kan ikke tvinges til det, og da kan man ikke egentlig skyde ansvaret for at have gjort det over på dem som pressede. Det spiller ingen rolle hvor mange der var som valgte moralsk pligt fremfor selvopholdelsens rationalitet – det som er vigtigt, er at nogen gjorde det. Det onde er ikke almægtigt. Det kan bekæmpes. Vidnesbyrdet fra de få som stod imod, ødelægger selvopholdelseslogikkens autoritet. Det viser hvad det egentlig drejer sig om – nemlig et valg (ibid.: s. 257)

På spørgsmålet om hvordan man undgår en ideologisk forhærdelse gennem ydersynspunkter om holocaust og dets betydning forekommer Zygmunt Baumans etiske ansvarlighed at udgøre et godt svar. Som også *Nat og tåge* gør det. Resnais og Cayrols film er "eksistentialistisk" 50'er-kultur i bedste forstand, på én gang marginal og repræsentativ, fordi den i sin højst originale form inkarnerer en blandt tidens intellektuelle typisk mistro til enhver politisering af mennesket. Fordi filmen ser "frihedens problem" som et kompleks i det enkelte menneske selv. Og fordi filmen, som Bauman, insisterer på det personlige valgs barske, men afgørende mulighed.

Den kristne Jean Cayrols erklærede oprør mod "et system som ikke respekterede den enkeltes elementære ret som særskilt væsen", bygger således på et solidt fundament af almindelig illusionsløshed. I så måde står han frem for alt i forbindelse med en af 1950'ernes store tænkere, Sisyfosmytens modernistiske nyfortolker Albert Camus. Hos Cayrol hedder det: "der er dem, som foregiver, at alt dette kun skete én gang i en særlig tid og på et særligt sted" og "som om der var en kur mod svøben fra disse lejre". Hos den af Cayrol beundrede Albert Camus lyder det: "pestens bacille dør aldrig og forsvinder aldrig" (i romanen *La Peste*, 1947). Men for dem begge ligger menneskelivets hele værdi i kampen.

***Nat og tåge* i dokumentarfilmens århundrede.** Betydningen af holocaust for efterkrigstidens menneske- og samfundssyn lader sig, som det vil være antydet, aflæse på et metaplan: selve debatten om betydningen af holocaust angiver holocausts (enorme) betydning! Intetsteds – i som uden for dokumentarismen – synes spørgsmålet om "virkelighedens repræsentation" så akut som i denne forbindelse. Det er derfor både symptomatisk og naturligt, at "selv" et kanoniseret mesterværk som *Nat og tåge* fra tid til anden underkastes et kritisk blik, som anfægter også denne films ontologiske status som "dokumentarisk sandhed".

I f.eks. Klas Viklunds artikel om *Nat og tåge* i filmanalyseantologien *Bilden av Förintelsen* (1998) anfægtes ikke alene de konkrete postulater i Resnais' film ("ni millioner mennesker er omkommet i dette landskab", lyder fortællerkommentaren) men antallet hidrører fra mange geografiske lokaliteter, præciserer Viklund. Frem for alt, fremholder han, bagatelliserer filmen med sin almenmenneskelige appel *jødernes* centrale rolle i holocaust (hvormed filmen for forfatteren "på en måde" "genspejler" Heinrich Himmlers hemmeligholdelses-strategi!). Med en tilsvarende revisionistisk tilgang har franske filmforskere konstateret, at *Nat og tåge* ikke så meget handler om holocaust som om datidens sindsoprivende debatemne i Frankrig: kolonikrigen i Algeriet!

Kritik som denne lader sig imidlertid relativere af visse historiske forhold. Det skal tages i betragtning, at Resnais' film fandt sted under den fransk-algeriske krig. Dette har uden tvivl tilført filmen et dagsaktuelt perspektiv, men det gør næppe *Nat og tåge* til en film om Algeriet-krigen af den grund. Hertil kommer, at den som den første "store" kz-lejr-dokumentar til-

hører perioden *før* Den Jødiske Katastrofe antager en tiltrængt og dominerende rolle i holocaust-debatten (det sker først for alvor efter Eichmann-retssagen og Seksdageskrigen i Israel i løbet af 60'erne). Hvad Viklund og andre i denne forbindelse synes at underkende er, at for *Nat og tåge* som filmisk meningstilkendegivelse – i 1955 som i 2002 – *er* det almenmenneskelige forklaringen og svaret på holocaust. Eller rettere: filmens almenmenneskelige perspektiv fremstår som et *forsøg* på forklaring og svar.

Distinktionen er vigtig. *Nat og tåge* er langt mere klar i sit budskab end man sommetider gør den til. Men selve filmens karakter af erkendelsessøgende modernisme afskærer den markant fra den *matter of fact*'lige eller tilstræbt objektive tradition, som dominerer i den angelsaksiske dokumentarfilmverden. Metabevidstheden i *Nat og tåge*, der ytrer sig gennem de markante, æstetiske valg, indebærer også, at filmen gennem sin fortællerkommentar eksplicit vedkender sig valgets kvaler. "Hvordan få øje på det, som er tilbage af virkeligheden i disse lejre?", spørger fortælleren sig selv og sit publikum. Sådan som publikum positioneres af Resnais - gennem filmens åbne struktur og uafklarede spændinger - er det ikke *hvad* vi har set, men *hvordan vi vælger at tolke og erindre det*, som står i centrum for den foruroligede opmærksomhed.

I modsætning til f.eks. John Hustons psykologiserende dokumentarfilm om de granatchokerede krigsveteraner, *Let There Be Light* (1945), som også prædiker imod krigen gennem en stærkt realistisk billeddokumentation, levner *Nat og tåge* trods alt plads til tvivlen i spørgsmålet om, hvad alt dette betyder. På samme måde er Resnais' fiktive hovedværk, *Hiroshima mon amour* (der handler om efterkrigstidens andet moralsk konstituerende skyldikon og trusselbillede, atomkrigen) gennemsyret af en udpræget eksperimentel formvilje. Filmen, der blev lavet i et tæt samarbejde med manuskriptforfatteren, den i samtiden kendte *nouveau roman*-digter Marguerite Duras, er mærket af en tilsvarende altomfattende tvivl om verden og dens afbildning. Klas Viklund sammenfatter tvivlsaspektet i *Hiroshima mon amour* på denne måde:

> *Hiroshima – min elskede* (...) handler om en fransk skuespillerinde som under et besøg i Hiroshima indleder et kærlighedsforhold til en japansk arkitekt. Arkitekten har filmens åbningsreplik: "du har ingenting set i Hiroshima. Ingenting". Skuespillerinden svarer: "Alt har jeg set. Alt". Hun henviser til museet, filmene og rekonstruktionerne, men arkitekten insisterer: "Du har ingenting set i Hiroshima". Skuespillerinden fortæller om billederne – og hvordan hun rammes af dem: "Filmen blev lavet så seriøst som muligt. Illusionen, så enkelt er det, er så perfekt, at turisterne græder. Man kan altid håne, men hvad kan en turist gøre andet end netop at græde?" (s. 223)

Hvorpå Viklund konkluderer på begge films vegne:

> I spillefilmen *Hiroshima – min elskede* fuldfører Alain Resnais den diskussion, som han indledte i *Nat og tåge*. På trods af at vi har set alt i udryddelseslejrene, alt i Hiroshima, så mener Resnais, at vi alligevel ingenting har set. Begge Resnais' film bygger på modsætningen mellem vor tiltro til filmenes billeder og instruktørens forsøg på at undergrave deres betydning. Mellem at se "alt" og "ingenting" skabes en syntese: vi ser faktisk noget (s. 224)

Dialektiske film som *Nat og tåge* og *Hiroshima mon amour* minder os om, at begrebet essay kommer af fransk: *essayer*, at forsøge. Det er traditionen for dialektisk essayistik i fransk dokumentarfilm – den eksperimentelt selvafprøvende refleksion frem for den "objektive" faktaformidling eller propaganda – som sætter sit præg på Resnais' film, sådan som den siden kom til at sætte sit præg på 60'ernes

cinéma vérité og Ny Bølge-film. Ikke et "individualiserende" perspektiv (som i f.eks. *Let There Be Light*), men et *individuelt* – et personligt, en "filmdigters" perspektiv. De franske, såkaldt poetiske dokumentarfilm tegnes i perioden frem for nogen, foruden Resnais, af instruktører som Chris Marker (en af samarbejdspartnerne på *Nat og tåge*, siden berømt for bl.a. *Le joli mai*, 1961, og *La jetée*, 1962) og Georges Franju (med de morbidt eksperimentelle "offerdokumentarer" *Le sang des betes*, 1948, og *Hôtel des Invalides*, 1951). Alle tre er de avantgardister og anti-realister: undtagelser, der bekræfter dokumentarfilmens regel.

Vurderet på disse historiske præmisser fungerer *Nat og tåge* netop svagest, når den momentant fører sig frem i empirisk insisterende ("disse billeder blev taget lige før en henrettelse") eller empirisk konkretiserende form (ofrenes fingerskrab finder man fortsat aftegnet i gaskammertaget, lyder det, men kan vi stole på det? Tre tusind spaniere døde under dette arbejde, hævdes det, men hvad så med antallet af jøder og sigøjnere?). Til gengæld er tilskuerens tolerance stor, når filmen – af hensyn til stilens renhed – manipulerer ved at lade 1955-optagelser af de autentiske eks- og interiører fremstå som "gammelt" arkivmateriale i sort og hvidt.

Det er således den erfaringsbårne *vision*, ikke viden, som har skabt filmens ry som "stadigvæk den mest magtfulde film om koncentrationslejr-erfaringen" (Insdorf: s. 31). I en sådan forståelse peger denne 50'er-film både tilbage og frem i dokumentarfilmens århundrede. Stilistisk kan den med sit poetisk "sprængte" koncept minde om Dziga Vertovs Verfremdungsholdning i 1920'erne. Tematisk hører den til blandt de første dokumentarfilm, der spidsformulerer efterkrigstidens yndlingsmotiv: det modsætningsfulde forhold mellem samfund og borger. Som ingen tidligere film gør *Nat og tåge* ofret til sit emne, men uden – som utallige efterkommerfilm - at gøre sig selv til offer for mainstream-dokumentarismens stive subjekt-objekt-ortodoksi.

I så måde viser filmen frem mod de bedste, såkaldt selvrefleksive dokumentarfilm fra 80'erne og 90'erne. Hovedværker som Maximillian Schells *Marlene* (1984, om Marlene Dietrich), Marlon Riggs' *Tongues Untied* (1989, om sorte bøsser), Ray Müllers *Die Macht der Bilder* (1993, om Leni Riefenstahl) eller Alan Berliners *Nobody's Business* (1996, om en far og søn) udviser en i princippet resnais'sk, dialektisk bevidsthed om samspillet mellem det individuelle "offer" og den samfundsmæssige "overgriber" – og mellem emne og dokumentarist.

Intet af dette kan imidlertid forklare *Nat og tåges* magi. Det kan kun den følelsesmæssige appel og den paradoksalt skønhedsbårne *stemning*, som gennemstrømmer og løfter filmen. "Nacht und Nebel" var den betegnelse, der sommetider som mærke blev fæstet til fangedragterne, får vi oplyst, men det er det resnais'ske billede af deportationstogets ankomst til lejren i natten og tågen, som vi husker, som anfægter os og som måske gør os klogere. Kuld efter kuld af skoleelever og studenter, fjernsynsseere og cinemateksgæster har siden 1955 været udsat for Resnais' klassiker, men få har vændet sig under den *som pensum*. Selv i dag – efter 1001 andre pligtskyldige nazi- og holocaustfilm – forekommer *Nat og tåge* at udgøre originalen.

Litteratur

Armes, Roy: *The Cinema of Alain Resnais*. London, Zwemmer 1968.
Bauman, Zygmunt: *Moderniteten og Holocaust*.

Oslo, Vidarforlaget 1997.
Flitterman-Lewis, Sandy: "Documenting the Ineffable. Terror and Memory in Alain Resnais's *Night and Fog*". I Grant, Barry Keith og Sloniowski, Jeannette (red.): *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit, Waine State University Press 1998.
Insdorf, Annette: *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. New York, Vintage 1983.
Jensen, Henrik: *Ofrets århundrede*, København, Samleren 1998.
Rosenbaum, Ron: *Explaining Hitler. The Search for the Origins of his Evil*. New York, Random House 1998.
Rothman, William: *Documentary Film Classics*. Cambridge, Cambridge University Press 1997.
Viklund, Klas: "Natt och dimma". I Viklund, Klas (red.): *Bilden av Förintelsen. Handledning för att se, analysera och diskutera filmer om nazism och modståndskamp*. Stockholm, Svenska Filminstitutet 1998.
Winston, Brian: *Claiming the Real – The Documentary Film Revisited*. London, BFI Publishing 1995.

Roger & Me

Marx og Coca-Cola

Michael Moore elsker USA, baseball og skydevåben, men i sine film fører han en utrættelig kamp mod de "dumme hvide mænd", der udgør landets magtelite. Og her er satiren og revolverjournalistikken hans foretrukne våben

af Christian Monggaard Christensen

Med hængerøv i de forvaskede cowboybukser og iført en fedtet *cap*, en forvasket vindjakke og store briller ser den overvægtige Michael Moore ikke ud af meget – i hvert fald ligner han ikke ligefrem dette enhver erhvervsleders værste mareridt, som han har fået ry for at være. Mest af alt ser han ud som en amerikaner af den gennemsnitlige slags, der gerne smider sig i sofaen for at se baseball med en *sixpack* som selskab.

Det er også sådan, han gerne vil fremstå, journalisten, forfatteren, filmmanden og aktivisten Michael Moore, der har gjort en karriere ud af at revse det klassedelte, raceadskilte og socialt uretfærdige amerikanske samfund. Ikke mindst er det politikere, embedsmænd og erhvervslivets top,

der får Moores på én gang skarpe og humoristiske facon at føle, når han i filmene *Roger & Me* og *The Big One* og tv-serierne *TV-Nation* og *The Awful Truth* braser ind ad døren til det ene *corporate headquarter* efter det andet med alle sine ubehagelige, direkte spørgsmål, som ikke lige er til at feje af.

Ordet 'afviger' hører man ofte i forbindelse med Michael Moore, der gør en dyd ud af at være i opposition til det magtmisbrug, det hykleri og den udnyttelse af mennesker, som han mener, at det etablerede Amerika står for. Moore er indlysende ikke republikaner, men han stemmer heller ikke demokratisk – Clinton og Al Gore førte i hans øjne republikansk politik – og ved det seneste præsidentvalg i 2000 støttede han og stemte på miljøaktivisten Ralph Nader, der ironisk nok endte med at tage stemmer fra Al Gore og således var medvirkende til, at Bush havnede i det Hvide Hus.

Er George Bush alkoholiker? Et godt eksempel på det røre, som 47-årige Michael Moore er i stand til at skabe, er reaktionerne på hans seneste bog, som udkom i februar og i lang tid lå øverst på de amerikanske bestseller-lister. Moore blev så provokeret af, hvad han kalder George Bushs tyveri af præsidentembedet i december 2000, at han besluttede sig for at skrive en bog. *Stupid White Men and Other Sorry Excuses for the State of the Nation* er en samling essays og tirader over alt det, der efter Moores mening er galt med USA, lige fra fattigdom og raceproblemer til statsadministrationen.

I bogen fører han bevis for, at Bush og hans bror Jeb, der er guvernør i Florida, hvor valget blev afgjort under mystiske og endnu uafklarede omstændigheder, snød sig til sejren. Moore fortæller, hvordan tv-stationen Fox på valgaftenen som de første udråbte Bush til vinder, selvom Gore var foran, og dermed tippede den hårfine balance til Bushs fordel. Og for at gøre det hele lidt mere angribeligt, så var lederen af Fox' nyhedsredaktion, som erklærede Bush for vinder, en af George og Jeb Bushs fætre!

Stupid White Men er fyldt med den slags saftige 'afsløringer', som ikke kan gøre én andet end urolig på det amerikanske demokratis vegne – og Moores research lader til at være både grundig og omfattende. I et åbent brev angriber han præsident Bush og skriver bl.a.: "George, kan du overhovedet læse og skrive som en voksen? Er du alkoholiker, og i så fald, hvordan påvirker det så din præstation som øverstkommanderende?" Og så fortsætter han ellers med at kalde præsidenten – The Commander-in-Chief – for The Thief-in-Chief.

Stupid White Men skulle have været udgivet i oktober sidste år, men terrorangrebet på USA den 11. September kom i vejen. Bush blev pludselig en af landets mest populære mænd, og ethvert tilløb til kritik af USA og Bushs politik blev skudt ned som værende uamerikansk og upatriotisk. Moores forlag, Harper Collins, der er et af landets største, fik kolde fødder og forsøgte skiftevis at overtale og true Moore til at ændre i sin bog – ovenikøbet ville forlæggeren have Moore til af egen lomme at betale for den ekstraudgift, som en revision af bogen ville medføre. Moore indvilgede i at ændre forsiden og titlen på sin bog, men nægtede at slette de Bush-kritiske afsnit og betale ekstraregningen, hvorfor bogen en overgang var i fare for slet ikke at udkomme.

Men takket være en håndfuld avisartikler og pres fra en lang række bibliotekarer fra den magtfulde bibliotekarlobby, der fik

nys om sagen og bakkede Moore op, blev bogen alligevel udgivet i sin oprindelige form. Harper Collins benægter, at de havde i sinde at skrotte bogen, og hævder, at de simpelthen bare ventede på et mere passende tidspunkt at sende den ud på, hvor den ikke ville støde magthaverne og de berørte af tragedien 11. september. Under alle omstændigheder har både forlaget og Michael Moore tjent penge på bogen, der har solgt forrygende godt.

Dumme, hvide mænd er roden til alt ondt. "Gennem de seneste seks måneder er folk blevet trætte af at tie stille," sagde Moore om baggrunden for bogens succes i et nyligt interview og henviste til, at ikke alle amerikanere bakker betingelsesløst op omkring Bush og hans krig mod terrorisme – heller ikke selvom medierne ofte får det til at se sådan ud. "De bryder sig ikke om, at hvis de valgte at stille spørgsmål til, hvad regeringen foretager sig eller, Gud forbyde det, at afvige, så ville de blive betragtet som upatriotiske." Og, siger han i et andet interview, "Jeg tror, at folk er trætte af at få at vide, at de ikke må være amerikanere. For hvad er mere amerikansk end retten til frit at afvige? Mange føler, at de ved at tie stille har givet gutten i det Ovale kontor carte blanche til at slippe afsted med hvad som helst (skattelettelser for de rige, smyge sig uden om Enronskandalen), han har lyst til."

Ikke alt i bogen med den sigende titel *Stupid White Men* handler om Bush og hans anløbne kabinet – faktisk er den overvejende del af bogen helliget de sociale urimeligheder, som præger USA, og som Moore har viet sit liv til at bekæmpe med alle tænkelige midler.

Moores bedste våben, som han effektivt har demonstreret det i sine tv-serier, har altid været overdrivelsen og provokationen og humoren. I essayet *Kill Whitey* (*Dræb den hvide mand*) hævder han, at alle de værste forbrydelser i USAs historie er blevet begået af hvide mennesker – så hvorfor være bange for de farvede? – at det var hvide erhvervsledere, der afskedigede 700.000 arbejdere sidste år, og at de farvede og sorte mennesker i USAs såkaldte multietniske samfund stadig ligger langt under de hvide i gennemsnitlig indtægt og langt over i arbejdsløshedsprocent.

Det er muligvis en gammel nyhed, som er blevet fortalt mange gange før, men det gør den ikke mindre interessant og relevant, ligesom Michael Moore taler med større og helt andre bogstaver end andre, mere stuerene politiske kommentatorer. Ind mellem alle disse statistikker og fakta blander han f.eks. overlevelsestips til de sorte amerikanere: Når du kører i bil, så anbring en oppustelig, hvid dukke i bilen, og politiet vil formode, at du er chaufførr. Og når du køber ind, så gør det helt nøgen, så ingen kan beskylde dig for at stjæle.

Satiren er et fremragende våben. Michael Moore er født og opvokset i en af bilstaten Michigans mellemstore byer, Flint, også kaldet Buick City, fordi General Motors blev født i byen og i mange år drev den fabrik, som byen er bygget op omkring, og som udgjorde livsunderlaget for de fleste af byens indbyggere. I Moores irsk-katolske familie arbejdede alle for GM, og unge Michael fik benzinen ind med modermælken. Alligevel blev det kun til en meget kort tid ved samlebåndet, før den politisk og socialt engagerede Moore i 1972 i en alder af 18 år blev valgt ind i en skolebestyrelse i Flint, som en af de yngste, valgte embedsmænd nogensinde i USAs historie.

Siden valgte han at forfølge journalistikken og grundlagde som 22-årig det ven-

streorienterede undergrundsugeblad *The Flint Voice*, der snart blev til det stats-dækkende *The Michigan Voice*, og han skrev for forskellige progressive, politiske tidsskrifter, bl.a. *Mother Jones* i San Francisco. Men Moore kunne ikke indordne sig under andres dagsordener, og i slutningen af 1980'erne befandt han sig som 35-årig atter i Flint, der var begyndt at lide under, at den amerikanske bilindustri var i krise.

For at maksimere profitten besluttede General Motors sig for at flytte deres produktion til Mexico, hvor lønudgifterne var markant mindre, og en af konsekvenserne var bl.a., at fabrikken i Flint skulle lukke, og i løbet af et par år mistede mere end 35.000 af byens 150.000 indbyggere arbejdet. Det var selvfølgelig en katastrofe for byen, der havde svært ved at hænge sammen, mens kriminaliteten steg, og de sociale problemer bare blev flere og flere.

Det fik Michael Moore til at reagere, og med hjælp fra Kevin Rafferty – en erfaren dokumentarist og i øvrigt en anden af George Bush' fætre – lavede Moore sin debutfilm, *Roger & Me* (1989, *Roger og mig*). Gennem længere tid forsøgte han forgæves at lave et filmet interview med General Motors' direktør, Roger Smith, og i processen dokumenterede han så de følger, som lukningen af bilfabrikken i Flint havde fået. Det er resulteret i en menneskeligt og journalistisk engagerende film, der etablerer Moore som manden der med sit nærgående kamera dukker op på ubelejlige tidspunkter og stiller ubehagelige spørgsmål.

Roger & Me er en både trist og morsom oplevelse, hvor man berøres af de mange skæbner, ofre for GM's pengegriskhed, og samtidig morer sig over Moores konfrontatoriske opførsel, når han uanmeldt møder frem ved GM's kontorbygning og forsøger at tage elevatoren for så at blive smidt ud af sikkerhedsvagterne.

For Moore er blandingen af alvor og humor vigtig. "Ved at beholde sin humoristiske sans kan man overkomme svære tider," sagde han i forbindelse med premieren på *Roger & Me*. "Jeg tror, at man lammer folk ved at gøre dem deprimerede, og jeg vil hellere have dem til at reagere. Publikum, der ser min film, bliver til det allersidste billede og står bagefter i foyeren og snakker sammen om filmen. Det er uhørt i Amerika. Satiren er et fremragende våben, fordi det er svært at svare på den, og det er svært at stoppe en komedie. Hvis du havde levet ti år under Reagan og Bush, ville du vide præcist, hvad denne film handler om: Du ville elske at grine ad de rige."

En blanding mellem *60 Minutes* og Fidel Castro. Ingen, mindst af alt Michael Moore, havde forventet, at *Roger & Me* ville blive en succes. Den kostede ham et par hundrede tusinde dollars at lave – bl.a. tilvejebragt gennem bingoaftener i Flint – og efter at have vakt opsigt på forskellige amerikanske filmfestivaler blev filmen købt af Warner Bros. for tre millioner dollars og distribueret i hele USA og resten af verden inklusive Danmark. Moore fik også 30 procent af filmens indtjening og blev en holden og populær mand, og nu havde han fået blod på tanden. Han fik tilbud om at lave tv for Warner Bros., men sagde nej, han ville lave film og skrev i stedet satiren *Canadian Bacon*, der inspireret af Golfkrigen handler om, hvordan den amerikanske præsident erklærer Canada krig for at sikre sig det bedst mulige udgangspunkt for at blive genvalgt.

Moore fik lov til at lave filmen i 1993 med bl.a. John Candy og Alan Alda i hovedrollerne – den var dog ikke udpræget vellykket og er instruktørens

hidtil eneste forsøg som spillefilminstruktør. Men dengang i begyndelsen af 1990'erne, hvor Moore brændte for film, ville ingen vide af *Canadian Bacon*, hvorfor en opringning fra tv-giganten NBC førte til, at en desperat Moore på en halv times køretur til stationens hovedkvarter fandt på konceptet til sin første tv-serie, *TV-Nation*. Moore og hans kone og producer på tv-serien, Kathleen Glynn, har beskrevet deres ikke kedelige oplevelser med at lave *TV-Nation* i bogen *Adventures in a TV-Nation,* der udkom i 1998.

Dokumentar og humor var to af kodeordene for Michael Moore og hans ikke synderligt erfarne produktionshold, der fik en million dollars af NBC til at lave piloten til *TV-Nation*. Fordi der hverken var tale om traditionelle nyhedsudsendelser eller rendyrket underholdning, var det også vanskeligt at finde frem til den helt rigtige form på showet og til de journalister, som i marken skulle hjælpe Michael Moore med at fortælle historierne i de timelange afsnit af serien.

"Det bliver en blanding mellem *60 Minutes* og Fidel Castro på lattergas," var ordene, som Moore brugte til at sælge showet til NBC med, og filosofien for hvert afsnit var, at "det skulle vise seeren noget, som han eller hun aldrig før havde set på tv; det skulle aggressivt gå efter de styrende kræfter, hvem de så end måtte være; og det skulle give os noget at grine ad, mens vi tænkte over det forfærdelige i det, vi faktisk sad og så."

Hvert show bestod af en håndfuld indslag bundet sammen af Moore, som stod på Times Square, talte med forbipasserende og offentliggjorde *TV-Nation*'s egne, absurde meningsmålinger: "67 procent af Ross Perots tilhængere tror, at *Forrest Gump* var en dokumentar." "65 procent af alle amerikanere er overbevist om, at frosne pizzaer aldrig bliver bedre, og at videnskaben ikke kan gøre noget ved det." "81 procent af dem, der har set to eller flere *Politiskolen*-film, mener, at O.J. Simpson er uskyldig." "35 procent af alle amerikanere tror, at Richard Nixon kom i himlen. 59 procent mener, at han havnede 'et eller andet andet sted'."

Piloten til *TV-Nation* indeholdt bl.a. et indslag, hvor den sorte skuespiller Yaphet Kotto og en morddømt, hvid mand begge skulle prøve at få fat i en taxa i New Yorks gader. Ikke overraskende ville taxa-chaufførerne hellere køre med den hvide morder end med den sorte skuespiller – en pointe, som Moore selvfølgelig fik slået fast med både syvtommersøm og solide grin.

Dumme og nærgående spørgsmål. NBC var begejstrede for piloten til *TV-Nation*, det samme var testpublikummet, som fik den at se. Der var bare ikke plads til serien i NBC's 1993-programkatalog, hvorfor den paradoksalt nok var ved at havne på hylden. Men en opringning fra en BBC-chef, der var interesseret i at se, hvad manden bag *Roger & Me* nu havde lavet, resulterede i, at NBC og BBC delte omkostningerne ved at producere *TV-Nation*, og snart var Moore og hans folk for alvor i gang med at lave tv.

– Dækningen af O.J. Simpson-sagen blev endevendt – var der virkelig ikke andre interessante nyheder at dække, siden alle amerikanske medier udelukkende syntes optaget af O.J.?

– For at få mest muligt ud af den nordamerikanske frihandelsaftale tog Moore til Mexico og hyrede mexicanere til at producere *TV-Nation* til kun 80 cents i timen.

– For medlemmerne af den amerikanske kongres gælder de samme regler og love som for alle andre mennesker, alligevel

synes de at efterleve deres helt egne regler. *TV-Nation* tog til Washington for at kræve samme særbehandling som kongresmedlemmerne fik.

– *TV-Nation* gav sine seere den første forbrugerguide til skriftestolene i de katolske kirker, fordi de havde fundet ud af, at man ikke får den samme straf for sine synder hos de forskellige præster.

Skæve og anderledes vinkler på nyhedshistorier, der sætter fokus på tilsyneladende tåbeligheder, mystiske prioriteringer, magtmisbrug, undertrykkelse, og som ofte udstiller de implicerede og afdækker sammenhænge og lovovertrædelser, som de etablerede, såkaldt 'seriøse' nyhedsmedier ellers ikke har villet have noget med at gøre. Og med en spørgelysten og insisterende, men aldrig aggressiv Moore i spidsen til at stille de indlysende, ja, dumme og nærgående spørgsmål, som aldrig får et ærligt eller direkte svar, hvilket kun får de ansvarlige virksomhedsledere og politikere til at fremstå endnu mere usympatiske, stupide og ryggesløse.

Det har ikke just været god reklame for flere af de medvirkende firmaer, at Moore videofilmede, når han blev smidt ud af deres kontorbygninger, fordi direktøren ikke ville udtale sig. Nogen har sikkert følt sig presset til at medvirke, men Moore fandt ud af, at de fleste gerne vil på tv, og så fanger bordet, hvis de kommer til at love noget for åben skærm, hvorfor de enten er nødt til helt at tale udenom og undgå at svare på det, de bliver spurgt om, eller simpelthen holde deres løfter. Tit går det dog slet ikke op for de medvirkende, at de er blevet kuppet og har hængt sig selv ud, før indslaget er blevet sendt.

Moore og Co. opfandt også Crackers, the Corporate Crime-Fighting Chicken, en mere end to meter høj, gul skabning – lidt ligesom vores egen Kylling fra *Bamses Billedbog* – som var på en evig mission for at rette op på de uretfærdigheder og forbrydelser, som det amerikanske erhvervsliv var skyld i, og som blev indberettet af bekymrede borgere. Crackers er et af Moores mere opsigstvækkende og sjove påfund, og i *Adventures in a TV-Nation* begrunder han Crackers således: "Hvert år mister vi i USA fire milliarder dollars på grund af tyveri og røveri, men vi mister 200 milliarder dollars på grund af erhvervssvindel. Og på grund af farlige arbejdsforhold mister 45.000 flere mennesker livet hvert år, end der bliver myrdet med håndvåben."

Crackers slog hårdt ned på børnegåstole, der var mere til skade end gavn for børnene; han skred ind, når bankerne opkrævede for mange og halvvejs ulovlige gebyrer; og han forsøgte at mægle i en grim og voldelig avisstrejke i Detroit. Michael Moore og Kathleen Glynn vandt en Emmy – den amerikanske tv-Oscar – for *TV-Nation*, der havde op mod ti millioner seere om ugen. 15 afsnit af serien blev det til i alt – de første otte for NBC, de sidste syv for Fox, der overtog serien, da NBC ikke turde/ville/gad mere.

Crackers er et af de faste indslag, som går igen i Moores anden tv-serie, *The Awful Truth*, der umiddelbart minder meget om *TV-Nation*, men er produceret af den mere frygtløse britiske tv-station Channel Four: Moore lader en gruppe kræftramte, tidligere rygere uden stemmebånd synge julesange med deres stemmebokse for tobaksfirmaet Phillip Morris. Han laver en udsendelse om en døende mand, som ikke kan få sin sygeforsikring til at dække omkostningerne til en leveroperation, der vil redde hans liv. Moore og den døende mand besøger forsikringsselskabet og beder direktøren hjælpe med at vælge kisten, som manden skal begraves i

– selskabet ender med at betale operationen, og manden bliver reddet.

Masser af tv og forkert mad. Det er nok en tilsnigelse at kalde Michael Moore for dokumentarist, idet han overtræder næsten samtlige uskrevne regler for genren. Men han benytter sig af den dokumentariske, faktuelle genre i sin mission for at gøre USA – måske endda verden – til et bedre sted at leve.

Michael Moores vinkel på nyhedsdækning er blevet karakteriseret som guerilla-journalistik, fordi han lader hånt om al god opførsel, og iøvrigt ikke mange midler skyer i jagten på en historie - et énmands, yderligtgående SWAT-team er han blevet kaldt. Kritikere har beskyldt ham for at følge sin egen dagsorden, hvorfor resultatet af hans historier altid er givet på forhånd. Ville General Motors direktøren i *Roger & Me* rent faktisk ikke interviewes, eller passede det bare bedst i Moores kram at lade som om direktøren ikke var tilgængelig? Lavede Moore om på rækkefølgen af begivenhederne omkring GM's fabrikslukning for at stille bilfirmaet i et værre lys? Moore benægter, at han manipulerer med virkeligheden, men selv om han ikke ligefrem lyver, så er der nok ikke megen tvivl om, at han ofte på bedste Hollywood-manér både skærper og iscenesætter de konflikter, han skildrer - for at gøre dem mere underholdende for det brede publikum - det er jo trods alt primetime-tv, vi taler om - og selvfølgelig for at hænge 'de skyldige' endnu mere ud. Naturligvis kan det i processen ikke undgås, at enkelte mellemregninger og nuanceringer springes over - men for Michael Moore synes målet at hellige midlerne, i alt fald sålænge midlerne 'kun' er offentlig latterliggørelse og, i værste fald, at få folkeopinionen vendt imod sig, og målet er at få rettet op på sociale og politiske skævheder.

Også hans populære, folkelige facon, der i tilfældet *TV-Nation* tiltalte ca. ti millioner seere i USA om ugen – hvilket er mange til et program af den politiserende slags – har skaffet ham kritik på halsen fra seriøse journalister, der anklager ham for intet at vide om politik og for at gøre det hele til et stort cirkus, hvor mediefiguren Michael Moore lige så meget er hovedpersonen som de mennesker, hvis side han påstår at tage.

Adspurgt om han betragter sig selv som aktivist eller entertainer, siger Michael Moore, at han ikke ser sig selv som nogen af delene. "Jeg arbejder som filmskaber, og det gør jeg enten ved at lave dokumentarfilm eller ved at lave kortfilm og kalde dem *TV-Nation* eller *The Awful Truth* og bringe dem på tv eller video. Det er mit job. Og jeg er borger i dette land. Hvis jeg er amerikansk borger, så betyder det automatisk, at jeg er aktivist. At sige, at jeg er aktivist, er ligegyldigt, fordi du kan ikke være borger i et demokrati uden at være aktivist."

Michael Moore elsker USA, og han går gerne i Levi's og Nike, handler i the mall og drikker Coca-Cola – vil man fungere i et moderne samfund og have andre mennesker i tale, så må man ikke isolere sig, mener han. Det, han ikke kan lide, er mennesker, som misbruger deres magt til at tjene endnu flere penge, når de i forvejen har mere, end de nogensinde kan nå at bruge; eller når de træder på andre mennesker, som ikke har haft de samme muligheder for at gøre deres lykke.

Moore er venstreorienteret, men ikke af den intellektuelle slags. Faktisk har han intet til overs for den venstresnoede intelligentsia, som han betragter som en flok klynkere, der ikke formår andet end at

pege fingre og brokke sig – det sker meget sjældent, at de rent faktisk gør noget ved tingene. "Min mission er at tale til de mennesker, som jeg kender, folk fra der, hvor jeg kommer fra. Der er ikke noget venstrefløjsmiljø i Flint, Michigan, ingen café at gå på og bestille en *latte* og tale om de ting. Den politik, jeg kender, kommer fra at være vokset op i en irsk-katolsk, arbejderklasse fabriksfamilie, bare folk som ser en masse tv og spiser al den forkerte mad. Og det giver mening, at hvis du klarer den oplevelse, så har du en sund mistillid til autoriteter, og du har fundet ud af, hvem det er, der prøver at blive rige på bekostning af dem, der gør alt arbejdet. Hvis der sker ændringer i det her land, så kommer det fra at nå de mennesker, ikke ved at prædike for koret."

"Jeg har et meget vidt og bredt publikum, som kommer fra mainstream Amerika, og jeg er et af de få mennesker på venstrefløjen, som har det, og jeg er meget heldig og privilegeret, fordi jeg har det."

Den håndholdte, direkte og meget lidt intellektuelle stil, som Michael Moore har dyrket siden *Roger & Me*, er også mere et politisk *statement* end et udtryk for hans manglende visuelle evner som filmskaber. "Det er let at lave film," har han udtalt. "Det tager en uge at lære teknikken, og så kan man gå i gang. Det ser selvfølgelig svært ud, hvis man ikke har ideer. Men selve det at fortælle en historie, det er ren highschool-visdom. Jeg har gerne villet afmystificere processen. Normalt er film jo et redskab i hænderne på de rige, eller på folk med rige onkler, der kan finansiere filmene. Jeg ser gerne, at bilarbejdere og minearbejdere laver film. Jeg tror, at vi ville få langt mere interessante film, film, der er anderledes, end det Hollywood viser os, og som konstant handler om rige folks børn. Jeg vil vise et Amerika, man ellers ikke ser, for alt, hvad du ser, er *big cars, big houses, big bucks* – det er *Dollars* og *Dallas*."

Kapitalismens ironi. Michael Moore er blevet mangemillionær på sine film, tv-shows og ikke mindst to bedstsælgende bøger, *Downsize This!* og *Stupid White Men*, og han bor stort og flot i en fashionabel del af New York med et hus i Flint og et sommerhus ved Lake Michigan. Det har selvfølgelig ført til, at han er blevet beskyldt for at svigte sagen og mele sin egen kage. En kritik Moore selv tager ganske let. Det er jalousi, mener han, der angiveligt giver to tredjedele af sine indtægter til velgørende formål: "Jeg ved, hvad jeg gør. Jeg ved, hvor meget jeg giver væk. Jeg ved, hvordan jeg lever mit liv. Jeg ved, at jeg hver dag følger min samvittighed. Jeg går ikke på kompromis med min værdier, og jeg kompromitterer ikke mit arbejde. Det er derfor, at jeg er blevet sparket fra tv-station til tv-station: Jeg giver ikke op."

Han har nægtet at spille bold med de multinationale selskaber udelukkende på deres betingelser, men Moore er samtidig nødt til at alliere sig med de store bogforlag og de store tv-stationer for at nå sit publikum. "Det er op til dig selv, om du på det tidspunkt vil sælge ud eller ej," siger han. Omvendt er de store selskaber skiftevis bange for og mere end villige til at have med Moore at gøre. "Det er kapitalismens ironi," siger han. "De ville aldrig gøre dette her, hvis ikke de troede, at de ville tjene en masse penge på mig. Kapitalisten sælger dig med glæde det reb, som du vil hænge ham i, hvis han kan tjene penge på det."

Tv med ambitioner. Michael Moores

seneste film, den morbidt humoristiske *Bowling for Columbine*, var en af de mest omtalte film på dette års Cannes-festival, hvor den høstede en særpris. Den handler om den blomstrende amerikanske våbenkultur, og titlen refererer til det sidste, som Eric Harris og Dylan Klebold foretog sig, før de i 1999 dræbte 13 af deres klassekammerater og sig selv på Columbine Highschool i Littleton, Colorado.

Lidt overraskende viser det sig, at Moore er medlem af National Rifle Association (NRA) og er en varm fortaler for retten til at bære våben. Men, spørger han i sin film, "hvorfor sker der 16.000 våbenmord i USA om året og kun 150 i Canada?" Ifølge Moore findes der syv millioner våben i Canadas ti millioner husholdninger, hvorfor landet er et godt eksempel på, "at det kan lade sig gøre at eje våben uden at slå hinanden ihjel. Jeg er interesseret i at finde ud af hvorfor." Moores teori er, at det canadiske velfærdssystem giver landets borgere et tilstrækkelig tæt sikkerhedsnet til, at de aldrig når at blive så desperate, at de begynder at skyde hinanden.

Og på den måde knytter *Bowling for Columbine* an til Moores øvrige virke, hvor det er de sociale uretfærdigheder, som står for skud. Om hans film, tv-serier og bøger rent faktisk har en effekt, er svært at sige, men han er populær blandt de mange hundrede tusinde, som gider høre og se på ham og læse hans bøger. Manden, der ligner og offentligt opfører sig som Joe Six-Pack, taler gerne om, hvor privilegeret han er, fordi han har fundet sig så stort et publikum hos den brede del af befolkningen. Samtidig er han ked af, at *Roger & Me* reelt ingen indflydelse havde på General Motors' beslutning om at lukke deres bilfabrik i Flint. "Jeg lavede ikke den film for at få en lukrativ aftale med Warner Bros.," siger han. "Jeg lavede den for at redde min hjemby, så for mig er den en fiasko."

I bogen om *TV-Nation* slutter Michael Moore og Kathleen Glynn af med at konkludere på deres oplevelser med at lave tv-serien, og de skriver bl.a.: "Når vi kigger tilbage, så spekulerer vi over, hvorfor der ikke laves mere tv, som har ambitioner om at være bedre end de shows, som bekræfter stereotyper, ikke vil sætte spørgsmålstegn ved tingenes tilstand, eller som appellerer til de dybt hjernedøde?" Om noget har Michael Moore været med til at sætte nye standarder for politisk og socialt engageret film og tv. Han er en af de få, som ikke vil acceptere, at tingene er, som de er, og han har mulighederne og modet til at forsøge at gøre noget ved det. Ligegyldigt hvor rig og mediekendt han bliver, så kan man ikke tage dét fra ham.

Læs mere på bl.a.
www.michaelmoore.com

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 sjældent 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 neorealist" 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 kontrollerede, med elementer, der ikke er kontrollerede, 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 intervieweren 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 interrotronen (en modificeret teleprompter, der tillader intervieweren 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 fuldgyldigt 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 mellemled. *Gates of Heaven* formår på nærmest mirakuløs vis at blive til uendeligt meget mere end summen af dens enkelte bestanddele, og man sidder tibage med en følelse af let desperation og af at have strejfet 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 sanddyrkerere. 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 teltpælene 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 forsikringssvindel 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 lysky 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 forsikringssvindel. *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 levendegørelse af Morris' overbevisning om tilstedeværelsen 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 have 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 kæmpeblæksprutte-jæger 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 ubamhjertig 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 dødsmekanismeforbedringer, 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 mindelser 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) gaskamrenes 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 indsamlingsmetoden 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 ekskonen 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 sørgeligt 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 fortællemæssige 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 grummeste 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 nårsomhelst 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 dyster 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 kvægslagterier. Systemet er indrettet efter den simple devise, at køerne skal føle sig trygge lige op til det sekund de får en boltpistol 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, interrotron'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 massemordere 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":

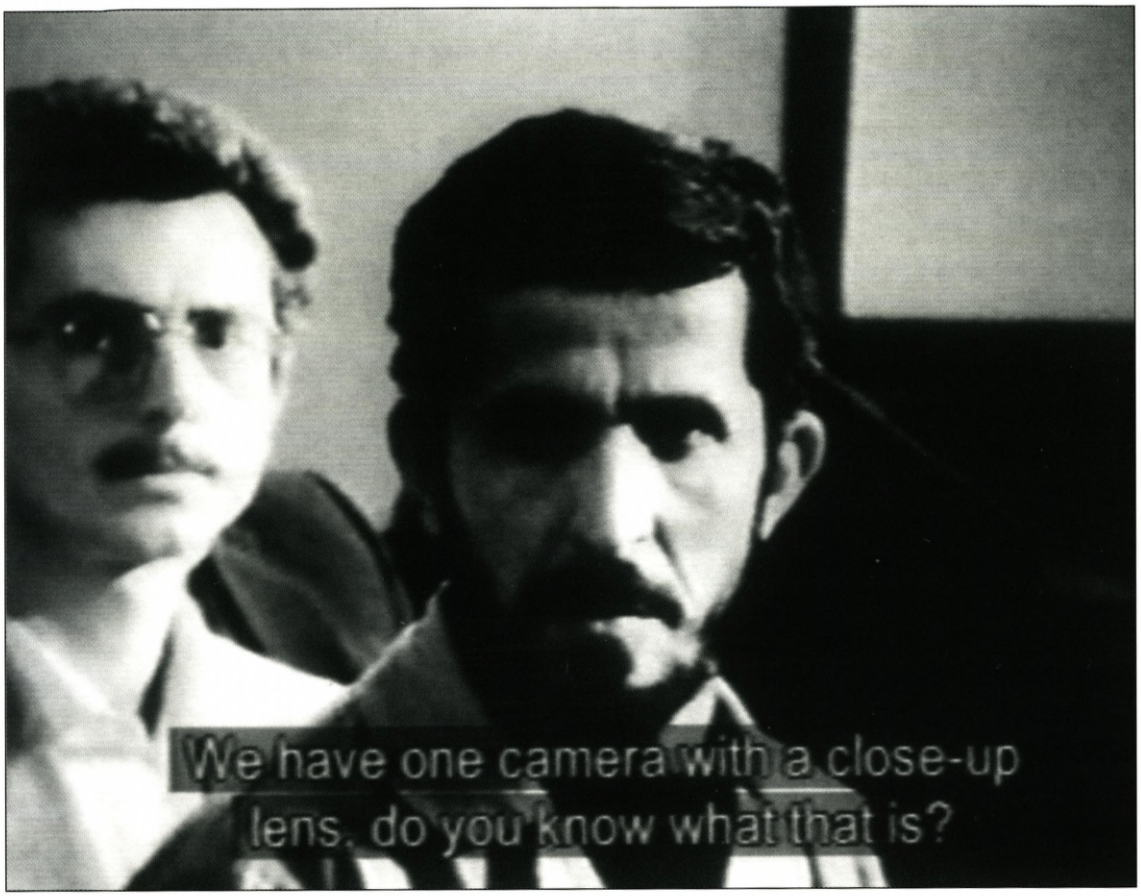
> Fra min første film, Gates of Heaven, tror jeg, at jeg har været involveret i et noget anderledes projekt [end at vise et billede af virkeligheden] - at afsløre en indre verden, et mentalt landskab, at vise hvordan folk ser sig afsløret gennem deres brug af sproget. Hvis man lytter til hvad folk siger, 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 fejet 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.magiclanternpr.com; www.eye.net; www.ifctv.com; www.insideout.co.uk; www.suntimes.com; www.combustiblecelluloid.com; www.tipjar.com; www.24framespersecond.com.



Close-up

I virkelighedens spejllabyrint

Abbas Kiarostamis *Close-up* er på én og samme tid en sociologisk undersøgelse, en kryptisk kriminalhistorie og et samfundskritisk essay uden ord. Og så er den en umulig konstruktion, der ustandseligt sætter spørgsmålstegn ved både sin egen og andres virkelighedsrepræsentation

af Rasmus Brendstrup

Vi befinder os i et pænere middelklassehus. Året er 1989. En mand kigger ud ad vinduet i en stue, han ikke har hjemme i. Gennem bladhanget fra forhavens træer ser han en gruppe mennesker komme ind ad indkørslen. Den første er ejeren af huset. Den anden journalist. Nummer tre og fire er gendarmer, der forbereder sig på en arrestation. Manden i vinduet gør ikke mine til at flygte.

"Tidligere den dag havde jeg i min lommebog noteret ordene 'den endelige tragedie'," forklarer samme mand senere til dommeren. "Jeg anede at enden var nær."

Filmen *Close-up* rummer en hel del af de ingredienser, der sandsynliggør en kommerciel succes. Der er suspense. Der er forbrydelse og straf. Der er retssalsdrama. Der er både tragedie og ironi, og ikke mindst et fatalt overskud af *passion*. Filmen brillerer med sin akronologiske struktur et par år før *Pulp Fiction*, og Tarantino har da også udtrykt sin begejstring for filmen. Godard, Scorsese og Werner Herzog elsker den efter sigende også, ligesom Kurosawa gjorde. *Cahiers du Cinéma* afsatte uhørt hele syv sider, da *Close-up* (*Nema-ye nazdik*) fik fransk premiere i 1991, under overskrifter som 'Abbas Kiarostami – husk navnet'.

Iraneren, der slog igennem med den seriøse børnefilm *Hvor er min vens hus?* (1987) og ti år senere vandt de gyldne palmer med den endnu mere seriøse voksenfilm *Smagen af Kirsebær*, har længe hørt til de instruktører, der er allerhøjst værdsat af eliten af kritikere og kolleger. Den italienske instruktør Nanni Moretti (en anden guldpalmevinder) sikrede sig således rettighederne til at sætte *Close-up* op i sin egen *art cinema*-biograf i Rom, og fandt det ligefrem på sin plads at lave en kortfilm om begivenheden.

Det ville nu være synd at betegne *Close-up* som en kassesucces. Moretti kunne notere 64 besøgende fordelt på premieredagens fire forestillinger. Noget tilsvarende var tilfældet i Paris og London, hvor *Close-up*s instruktør har et dedikeret men ikke just talstærkt følge. Filmen har ikke været i bred vestlig distribution, og kommer det ikke. Man skal end ikke forvente at finde den på videohylden. Den er ganske enkelt for smal til at få øje på.

Det skyldes ikke at filmen er iransk. Det skyldes heller ikke at budgettet har været minimalt. Den bedste begrundelse ligger faktisk slet ikke i ydre omstændigheder, som man ellers har for vane at antage når talen falder på ikke-vestlige film. Den ligger i filmen selv. Den er nemlig svær at få hold på.

Dels er der tale om et værk, der peger mere indad end udad; en konstruktion, der igen og igen viser tilbage til sig selv. Men selv som metafilm betragtet mangler den nøglehuller og genremæssige håndtag. Den er simpelthen svær at rubricere: Både tragisk og komisk i tonefald, på én gang raffineret og skrabet i sit udtryk. *Close-up* er narrativiseret som en thriller. Men denne fremdrift bremses med lange passager af tålmodig, passiv registrering.

Lad det med det samme være afsløret, at der er et ikke ubetydeligt element af videnskabelig aspiration i *Close-up*. Kiarostamis film er bemærkelsesværdig deri, at den fusionerer fiktion og dokumentar – og den er helt enestående i måden, den gør det på.

Kultiveret kriminalitet. Filmens altoverskyggende hovedperson hedder Hossein Sabzian. På overfladen en yderst jævn mand fra Teheran, nogle-og-tredive, arbejdsløs og ordinær af udseende. Men indeni gløder han – med en enorm passion for film.

Sabzian higer efter at gøre en forskel. Både kunstnerisk og socialt, siger han. Hans helte er de *samfundsbevidste* filmmagere; de, der skildrer fattigfolk som han selv, folk der bremses i deres udfoldelsesmuligheder. I et Iran med præstevælde og en slet fungerende økonomi skorter det ikke på sådanne historier. De venter blot på at blive fortalt.

Sabzians egen drøm – at instruere sådanne fortællinger – er blokeret af kontante faktorer: Mangel på penge, mangel på uddannelse. Måske også mangel på

talent.

Men som alle gode hovedpersoner undlader Sabzian ikke at reagere; han gør det ved at *agere*. Sabzian har den fordel, at han af udseende ligner sit nationale forbillede, instruktøren Mohsen Makhmalbaf (*Rejsen til Kandahar*, 2001, m.fl.). Denne lighed udnytter han til at fuske sig til goodwill og beundring hos godtroende borgere. Makhmalbafs værker har han, i lighed med de fleste iranere, set en del af. De filmtekniske begreber har han læst sig til. Manererne udviser han stor flair for at tillægge sig.

En dag lykkes det Sabzian at dupere en vildtfremmed kvindelig buspassager med sin falske identitet. Derefter går turen til hendes mand og børn – en forholdsvist kultiveret, intellektuel familie, der næppe kan siges at være et let bytte for en bedrager. Måske er det netop *fordi* de i forvejen holder af Makhmalbafs film (og bekræftes i deres dannelses forfængelighed), at Sabzian slipper afsted med sit til tider hullede stykke improvisationsteater. I hvert fald er de stolte af den interesse, der vises dem. Det hjælper naturligvis, at Sabzian i hast fortæller dem, at han agter at bruge dem som aktører i sin kommende film – der skal optages i deres hjem!

De to parter indgår de følgende dage i en bemærkelsesværdig symbiose, hvor udnyttelse og storsind bliver relative størrelser. Familien Ahankhah nyder tanken om at være udvalgt; Sabzian soler sig i de privilegier, de giver ham. Begge parter ser det, de ønsker at se.

Sabzian driver efterhånden sin intuitive indlevelse i Makhmalbaf-figuren så vidt, at han begynder at give skuespilsundervisning til den ene af husets voksne sønner. Under måltiderne i familiens hjem udbreder Sabzian sig i grove træk om plottet for sin film, og i perioder flytter han på det nærmeste ind hos dem. Den nye Makhmalbaf, der aldrig har haft så meget som udsigt til at eje en rulle film, spankulerer nu rundt og udpeger gode kameraplaceringer og dikterer ommøbleringer i huset. Familien indvilliger sågar i at fælde nogle træer for at bedre udsynet i haven. Sabzian skruer sig ned i en skæbnesvanger cirkel af løgnagtighed; før eller siden er han dømt til at blive afsløret. Men den forarmede *nobody* er så beruset af genvunden værdighed, at han ikke handler rationelt. Og så møder Sabzian sin 'endelige tragedie'.

Based on a true story. En lokal avis kundgør, at Mohsen Makhmalbaf har vundet en pris i Italien, men da familien lykønsker Sabzian, skinner hans usikkerhed igennem – på dette tidspunkt har han end ikke hørt nyheden! Familiens overhoved, der er pensioneret oberst, ringer efterfølgende til en bekendt, som kender den rigtige Makhmalbaf af udseende, og som endeligt kan afsløre Sabzian. Samtidig informerer han en journalist-ven, som øjner et scoop i den absurde historie. Alt dette sker i største diskretion, uden at Sabzian konfronteres med familiens mistanke.

Den skæbnesvangre morgen indfinder Sabzian sig vanen tro i huset. Solen skinner. Stuen med plysmøblerne er rummelig og rengjort. Sabzian introduceres for familiens bekendte, som derefter kort konfererer med oberst Ahankhah. Man insisterer på at Sabzian skal blive og spise en omelet. Og mens obersten undskylder sig og smutter ud for at lukke journalisten og de to gendarmer ind i gården, betragter Sabzian dem tavst gennem forhavens grene.

Måske tænker han endnu på filmoptagelser, på træerne, der ikke er blevet fæl-

det. Måske angrer han, eller overvejer et kort øjeblik at flygte. Måske forstår han ingenting. Under alle omstændigheder foregår arrestationen uden ydre dramatik.

Hvilke tanker der farer igennem Sabzians hoved i disse sekunder er en fascinerende gåde. Især fascinerende, fordi historien er autentisk. Hændelserne – dokumenteret af journalisten og bekræftet af begge implicerede parter – *fandt* sted i 1989 i Teheran. Den ellers så jævne Hossein Sabzian *blev* stillet for retten. Anklagen lød på, at han havde bedraget sig til et mindre kontantbeløb på 1900 *toman* (ca. 100 kr.) hos familien. Samtidig lurede den mistanke, at hans ommøbleringer og grundige gennemgang af husets værelser var forberedelser til et indbrud.

Men lad os et øjeblik vende tilbage til Sabzian, der venter ved vinduet. Hvis man undrer sig over hvordan denne scene er blevet fæstnet på *film* – og det er den, som en slags rørende underspillet klimaks i *Close-up* – så gør man det med al mulig god grund. Som sagt ejede Sabzian ikke så meget som en filmrulle. Journalisten, ham der ankom med gendarmerne, var ganske vist dokumentations-ivrig ud over det sædvanlige, men hans fotos og båndede interview med arrestanten vier Abbas Kiarostami ikke megen interesse. Tværtimod er det faktisk Kiarostamis insisteren på en anden mulig forklaring end den officielle, der gør, at bedragerens særegne motiver ikke forbliver en ufortalt historie. Og det er selvfølgelig også instruktørens mellemkomst, der gør vinduesscenen mulig – men det vender vi tilbage til.

"Det er ikke dig, der finder historien – den finder dig." Med dette citat lånt fra Gabriel García Márquez karakteriserer Kiarostami i et interview om *Close-up* primært sig selv som *formidler*, som *kanal* for historien. Som filmen skrider frem, bliver hans intervention dog stadigt mindre dogmatisk og bestandigt mere diskutabel.

Kiarostamis indtræden i historien sker få dage efter anholdelsen, da han (ironisk nok mens han et sted venter på sin kollega Mohsen Makhmalbaf!) bliver opmærksom på en længere artikel i bladet *Sorush*. Journalisten har her oprullet bedragerens historie over 12 spalter, herunder fem fotos fra anholdelsen. Artiklen rummer også journalistens eksklusive interview med Sabzian – noget der i betænkelig grad ligner en anklagers krydsforhør. Ifølge Hormuz Kéy, der bl.a. citerer nedenstående passage af interviewet, er det i hvert fald ikke objektiv journalistik, der præger dagsordenen:

"Har du begået forbrydelser før?"
"Nej."
"Tidligere tyveriforsøg?"
"Nej."
"Hvordan vil du bevise det?"
"Jeg har ingen straffeattest. Det kan I undersøge."
"Vidste du ikke at dine handlinger kunne medføre arrestation?"
"Det fornemmede jeg godt."
"Hvorfor gjorde du det så?"
"Min kærlighed forblindede mig."
"Kærlighed til hvad?"
"Min kærlighed til film. Jeg har holdt af film siden jeg var helt lille. Jeg gik tit i biografen som barn. Jeg så filmen *I Want to Live!* med Susan Hayward (1). Siden da har jeg også set mange iranske film."
"Hvad ville du? Hvad var dit mål? Ville du begå indbrud?"
"Nej, slet ikke."

Ikke overraskende var det fra starten historiens *kærligheds-aspekt* fremfor kriminalhistorien, Kiarostami blev fanget af. Den passion for filmmediet, han selv forstod og delte, tiltalte ham. Instruktøren

satte sig for at lære Sabzian bedre at kende, og opsporede både familien Ahankhah og fængslet hvor Sabzian sad i arrest. Usædvanligt nok fik han lov til at interviewe den fængslede på film. Kiarostami medbragte en enkelt kameramand og et enkelt kamera.

Kiarostamis fængselsoptagelser, der indgår i *Close-up*, zoomer tæt ind på Sabzians ansigt – et ansigt, der få dage forinden har strålet af autoritet og selvtillid, men som nu virker fortabt, forvirret. Og ikke så lidt forvirrende.

Det ene øjeblik ligner Sabzian nemlig en bedrager, der erkender sin brøde, men ikke rigtigt har forstået hvad der er sket. Det næste øjeblik er der noget uhyggeligt ved den sammenkrøbne skikkelse, der kommer med kryptiske, nedtonede analyser af hvordan alting har vendt sig imod ham. Han virker på én gang respektfuld overfor den *rigtige* filminstruktør, han pludselig sidder ansigt til ansigt med – og samtidig skeptisk, næsten mistroisk ved hele situationen. Man kunne med en omskrivning fra Lumière-brødrene – et andet film-par, der opererede i både dokumentar og fiktion – sige, at *filmeren bliver filmet*. Sabzian er en uudgrundelig blanding af en skægget skoledreng i skammekrogen og en kamæleon-agtig skuespiller, hvis blik aldrig lader sig fastholde.

Hvem snører hvem? Kiarostamis krydsforhør har, i modsætning til avisartiklen, en sympatisk indgangsvinkel. Instruktøren trækker gentagne paralleller mellem sig selv og Sabzian. Sabzian genkender ikke Kiarostami af udseende (en af de mange diskrete ironier i filmen!), men han har set flere af hans film og er tydeligt berørt af hans tilstedeværelse. Ikke mindst da instruktøren direkte spørger, om der er noget han kan gøre for den fængslede. På denne opfordring kommer Sabzian med den bemærkelsesværdige bøn, at instruktøren skal lave en film om hans – Sabzians egen – lidelseshistorie.

Lad os allerede nu fastslå, at *Close-up* i hvert fald til en vis grad er en sådan film. Men i modsætning til hvad man som tilskuer kunne forvente, slår Kiarostami *ikke* til med det samme på Sabzians anmodning. Instruktøren svarer undvigende – "jeg skal se hvad jeg kan gøre" – alt imens hans kamera snurrer begærligt få meter borte!

Kiarostamis tøven kan måske forklares med, at kameraet kigger med fra en akavet vinkel, lidt ovenfra, og at Sabzian til tider forsvinder delvist ud af billedfladen. Tilsyneladende filmes der med *skjult kamera* gennem et tremmevindue fra det tilstødende rum, og dette bekræftes af Kiarostami i senere presseinterviews. Underligt nok har ingen fundet det på sin plads at bede instruktøren forklare *hvorfor* han på forhånd besluttede at holde kameraet skjult.

Men det skjulte kamera betyder i hvert fald noget for troværdigheden; det kræver en stor kyniker at mistænke samtalen for at være indstuderet. Dialogen klinger overbevisende i sin uforudsigelighed, og Sabzian *var* jo beviseligt fængslet. Som sådan fremstår scenen fuldkommen autentisk.

Men Sabzians bøn rejser for tilskueren de spørgsmål, som skal vise sig som nøglefigurer i læsningen af filmen (nøglefigurer, som i øvrigt også er en slags vandmærker for den selvrefleksive dokumentarfilmgenre). Nemlig helt grundlæggende: *Hvad er det egentlig for en virkelighedsfremstilling, vi er vidne til?* Og mere specifikt: *Hvad er konsekvensen af kameraets tilstedeværelse?*

I relation til fængselsscenen kan spørgs-

mål 2 stilles endnu mere konkret: Er Sabzian mon bekendt med de 'skjulte' optagelser; smyger han sig simpelthen adræt langs Kiarostamis forhåndshensigter om at lave sådan en film? Eller kan det passe, at instruktøren bliver så inspireret af fængselsbesøget, at han vælger at følge direktiverne fra Sabzian, denne lurvede løjser? Derigennem vil Kiarostami jo blot opfylde en bedragers dobbelte drøm, ved både at lade Sabzian dirigere og agere!

En tredje mulighed er, at der er tale om et gement interessefællesskab mellem de to – et interessefællesskab, der forbliver implicit, og som måske slet ikke er så forskelligt fra symbiosen mellem familien Ahankhah og den falske Makhmalbaf?

No comments. Kiarostami lader intetsteds sin rolige, autoritære røst afklare disse spørgsmål. Han er en skyggefigur, vi højst ser i glimt – altid bagfra – og selv om han selv optræder i adskillige dialogscener, tilhører hans stemme ham som aktiv deltager *i* filmens plot. Der er ingen ekstradiegetisk kommentator, der søger at afklare spørgsmålet om graden (og betydningen) af instruktørens intervention for os – eller for den sags skyld søger at formulere spørgsmålet. Som sådan er filmen *ikke* et typisk eksempel på en selvrefleksiv dokumentar; den fokuserer ikke *eksplicit* på sin egen, inhærente problematik.

Tværtimod virker det som om Kiarostami med velberåd hu lader usikkerheden, uvisheden, blive det bærende princip. Den psykoanalytiske filmteoretiker Laura Mulvey, der også er en stor ynder af Kiarostami, taler helt generelt om 'Kiarostami's uncertainty principle' (*Sight and Sound*, juni 1998, s. 24). Uigennemsigtigheden bryder naturligvis radikalt med tankegangen bag den klassiske *argument-orienterede* dokumentarfilm; det turde efterhånden fremgå, at *Close-up* ikke er et dokumentarisk genre-stykke!

Endnu mere problematisk bliver afkodningen for tilskueren, da Kiarostami tager kameraet under armen og besøger den lokale magistrat for at bede om at få retssagen fremskyndet. Mullah'en Haj Agha, den religiøse dommer med ansvar for sagen, kigger undrende op over sine papirstakke:

"Hvorfor fremskynde sagen?"

"Af hensyn til vores optagelsesplan. Vi behøver også tilladelse til at filme i retssalen."

"Der er ikke noget ved denne sag, der er værd at filme."

"Har De studeret sagsakterne?"

"Ja."

"Vi er interesserede i sagens forbindelse til *film*. Har De sager, der er mere interessante?"

"Vi har nogle hvor anklagerne er mere alvorlige. Dette er et tilfælde af småtyveri. Han modtog 1900 *toman* fra Hr. Ahankhah, angiveligt til at betale en taxa. Han lod også som om han var Hr. Makhmalbaf."

"Vil De give os tilladelse til at optage i retssalen?"

"Kun hvis mine overordnede giver tilladelse. Justitsministeriet. Men hvis de accepterer, gør jeg også."

Haj Agha-sekvensen skurrer ikke så lidt – autenticiteten bringes i tvivl af en uvant teknisk glatpolerethed. En nydelig panorering leder blikket fra en bogfører hen til dommeren; ingen af de to lader sig mærke det mindste med kameraets åbenlyse tilstedeværelse. Haj Aghas tilsagn falder også forbløffende let, i betragtning af at det iranske retssystem ikke just er berygtet for sin fleksibilitet. Og spørgsmålene fra fængselsscenen rejser sig hermed igen: *Er det rekonstruktion eller ej?* Og hvis ikke:

Hvad betyder kameraets tilstedeværelse i forhold til de medvirkendes reaktioner?

Jura for viderekomne. Et om muligt endnu mere absurd skue møder os i den umiddelbart efterfølgende sekvens, hvor Kiarostami har indfundet sig i retssalen med to kameraer. Optagelserne her er præget af skrabet teknologi og udstråler stor autenticitet.

Haj Agha præsiderer selv høringen; der er ikke anklager og forsvarer til stede. Men Kiarostami får på overraskende vis lov at intervenere næsten frit. Han opfører sig, uden på noget tidspunkt at være i billedet, som en højst ukonventionel forsvarsadvokat for Sabzian; en sagfører, der med sund fornuft, stor indlevelsesevne og skæve indfald får den anklagede til at fremstå som et passioneret, fortabt væsen – som et offer snarere end som krænker af andres rettigheder. Kiarostami fastholder overfor det franske filmblad *Positif*, at optagelserne – ligesom dem fra fængslet og magistraten – er gode nok: "Scenerne fra processen er også dokumentariske, men visse ting greb jeg ind i, fordi jeg ville tættere på den anklagede. Inde i denne person var der tanker, han ikke var bevidst om, og det gjaldt om at få ham til at udtrykke dem. Nogle gange må man snyde virkeligheden lidt for at få sandheden frem. Så i pauserne i processen talte jeg med dommeren og den anklagede for at få det frem, jeg ønskede. En retssag af denne type varer normalt én time, men denne varede ti." (*Positif*, oktober 1991, s. 80).

Som sagt er det med utraditionelle midler, Kiarostami tager fat, og han tager sig nogle gevaldige ture for at fange Sabzian ind på sin egen bølgelængde – begge er de tilsyneladende ret langt ude. Høringen indledes således med en åben dialog mellem ham og Sabzian (sådan fremstår det i det mindste som scenen er klippet sammen; den kan lige så vel være optaget i en af de pauser, Kiarostami omtalte):
"Hr. Sabzian, kan du huske mig?"
"Vi mødtes i Ghasr-fængslet."
"Vi vil gerne filme retssagen. Giver du tilsagn til det?"
"Ja. Fordi I er mine samtalepartnere."
"Hvilket?"
"På grund af min passion."
"Passion for hvad?"
"Kunst. Film."
"Godt så. Vi har ét kamera med en fastindstillet *close-up*-linse. Ved du hvad det er?" Sabzian nikker, og Kiarostami fortsætter: "Det andet er med zoom-linse."
"Den kender jeg ikke."
"Det har en zoom-linse, der kan filme forskellige detaljer under sagsforløbet. Close-up-linsen vedrører os to, dig og mig; den har intet at gøre med din proces eller juridiske forhold. Da jeg mødte dig i fængslet sagde du, at du tilstod. Men visse ting er mere indviklede end de ser ud til. Dette kamera er stillet til din rådighed, for at du kan forklare ting, som andre ville have svært ved at forstå. Man vil begynde med at læse anklagerne for dig. Hvis der er noget, der byder dig imod, kan du henvende dig til dette kamera med en forklaring."

Magisk kodeord. Sabzian benytter sig (desværre) ikke undervejs af dette bizarre alternativ, der foregriber MTV's elektroniske *docusoap*-bekendelsesalter med et par år. Han virker i det hele taget ikke tryg ved Kiarostamis fremfærd eller hans mulige motiver. Også for tilskueren virker det som om Kiarostami i denne fase har ambitioner, der rækker ud over juraen og etikken – ved første øjekast som om at Kiarostami *formaliserer* Sabzians vidneudsagn; dirigerer dem hen hvor de passer til

hans eget filmprojekt, hvis formål ikke står klart endnu.

Det er en interessant dobbeltsidet dagsorden, men hvis Kiarostami vitterligt har brugt Sabzian som menneskelig indsats i sit eget projekt, kan man i det mindste konstatere, at resultatet var gunstigt for begge parter. Efter en del spørgsmål fra Haj Agha til familien Ahankhah og Sabzian er dommeren personligt overbevist om den anklagedes ufarlighed. Sabzian angrer, og erkender at have ladet sig rive med i en stoltheds-rus. Han hævder også stædigt at han *ville* have lavet sin film, når han en dag kunne låne et filmkamera. Han var hele tiden tro mod sine humanistiske idealer, siger han, inspireret af forbilleder som Makhmalbaf og Kiarostami!

Haj Agha anmoder indtrængende familien Ahankhah om at tage Sabzian til nåde. De accepterer, skønt de flere gange udtrykker skepsis overfor hans oprigtighed. Men Sabzian slipper med at give en undskyldning, som de fleste – inklusive biografgængeren – sikkert har lidt svært ved at lodde dybtfølteheden i.

Som optagelserne fremstår i den centrale del af *Close-up*, skyldes det ikke mindst Kiarostamis selvbestaltede og stedvist seriøse indsats som Perry Masons persiske spøgelse, at Haj Agha lader sig overbevise. Man kan ikke andet end fundere over, om det iranske retssystem rummer en sådan fleksibilitet og åbenhed.

Kiarostamis svar må siges at være et klart ja: "Går vi nogen som helst steder med et kamera, er det som at have et magisk kodeord med; alle svarer 'I er velkomne'. Jeg tror ikke noget sådant er tilfældet overalt i verden. Men i dagens Iran holder alle af film og skuespil i en eller anden forstand."

Dommeren har altså ifølge Kiarostami været *duperet*, akkurat som familien Ahankhah var det ved fup-instruktøren Sabzians tilstedeværelse. Kiarostami påtager sig ligefrem ansvaret for, at Haj Agha lod Sabzian gå fri, og siger om den lethed hvormed han er i stand til at påvirke autoriteterne:

"Jeg tror at vi filmmagere har det store held, at filmmediet, ikke mindst for de religiøse dele af befolkningen, er en nyhed; forbudet imod det [funderet på religiøse forskrifter] er kun nyligt blevet ophævet. Filmmediet er blevet rehabiliteret. Filmens og billedets tiltrækningskraft er utvivlsomt lige så betydningsfuld i disse samfundsgrupper som hos filmeksperterne."(2)

Samfundet under anklage? Kiarostami nedtoner med sin udtalelse den forståelseskløft, der historisk (bl.a. på grund af islams billedforbud) har eksisteret mellem Irans progressive kunstnere og de fundamentalistiske muslimer – en kløft, der har betydet et stort spild af talent og har kostet både eksileringer og menneskeliv (3).

Man skal dog ikke lade sig narre af Kiarostamis retorik. Allerede under shahens diktatur var han med til at forme den iranske tradition for allegorisk samfundskritik; han var paradoksalt nok dengang leder af den statslige filmenhed *Kanun*. I sine tidlige dokumentarfilm lykkedes det næsten altid Kiarostami at smugle en kritik af ensretning og paternalisme ind ad bagdøren. Dengang var det særligt skolevæsenet, der stod for skud.

Blandt interviewere er instruktøren efterhånden notorisk kendt for at omgå den direkte systemkritik. Sådan var spillereglerne både før og efter Ayatollah Khomeinis islamiske revolution i 1979. Og skønt der i de senere år er sket en markant

opblødning af ikke mindst filmcensuren, så er et vist mål af selvcensur stadig et vilkår for iranske kunstnerne, hvis de vil bevare deres kreative frihed.

Heller ikke i *Close-up* holder Kiarostamis blik for paradokser og usikkerhed sig hermetisk indenfor den meta-filmiske ramme. Filmen *peger* udad, på mere generelle sociologiske og etiske aspekter af det iranske samfund, som *Close-up* jo trods alt udspiller sig i – et samfund, som på mange måder kan karakteriseres ved netop ord som paradoksalitet og usikkerhed (Iran er kendt som landet, der forsøger sig med en hidtil uset islamisk styreform, nemlig en teokratisk stat med vestlige demokratiske normer).

Filmen er ganske vist ikke politisk i smal forstand; den langer ikke ud efter nogen institutioner eller samfundsgrupper i særdeleshed. Både den godtroende middelklassefamilie og den subsistensløse småkriminelle bevarer skindet på næsen. Selv de deltagende mullah'er, en klasse som ellers ofte står for skud i nyere iranske film, skildres med noget der minder om sympati.

"Jeg er ikke politisk i den forstand at jeg tilhører et parti eller står i spidsen for et revolutionært forsøg på at vælte nogen," siger Kiarostami selv. "Jeg arbejder ikke for nogen. Men hvis man med 'politisk' mener, at man taler om de menneskelige problemer i nutiden, så er mit arbejde bestemt politisk – meget endda." (Interview i *Cineaste* XXX/2, 1995, s. 32).

Kiarostami er da heller ikke blind for, at der er *noget*, der har tvunget personerne ud i den absurde situation, de befinder sig i. Han er hverken statens sentimentale medløber eller dyrker af den sensationsprægede, hykleriske retfærdighedssans som *Sorush*-journalisten står som eksponent for. Hvis det egentlige problem skulle koges ned til et slogan – noget som Kiarostami selv ville forsværge, men som Sabzian på det nærmeste gør i hans sted – ville hans diagnose formodentlig bestå i *bremsede udfoldelsesmuligheder.*

Stækkede vinger. I denne humanistiske ånd giver Kiarostami menneskelig røst til familien Ahankhah i de første interviewsekvenser i *Close-up*. Til trods for familiens nydelige ejendom er de ikke just gunstigt stillet, og det erkender de åbent og sympatisk, uden unødig stolthed. Datteren har ikke bestået adgangseksamen til universitetet. Ingen af de to voksne sønner, en mekaniker og en civilingeniør, har fundet arbejde. Den ene ernærer sig nu ved at sælge brød. Den anden søn, ham som Sabzian gav skuespilsundervisning, drømmer om en kunstnerisk løbebane, men over for Kiarostami konstaterer han, at han nok ender med at sælge brød også. Om faderen, den pensionerede oberst, har Kiarostami senere udtalt: "Han blev af Revolutions-domstolen tvunget til at lade sig pensionere før tid. Formentlig har han, i de ti år han har gået hjemme, søgt efter noget der kunne give ham grund til at leve videre – som eksempelvis at prøve at være med i en film."

Hvis man som Sabzian vælger at sætte fokus på samfundets lukkede døre, er der altså masser af eksempler på retskafne borgere i filmen, der er blevet tvunget til at stoppe permanent op. Taxichaufføren, som bringer journalisten og gendarmerne til huset, får i en fin lille scene tid til at samle tørre blomster op fra en bunke gadeaffald; han spejder mod et jetfly, der tegner en hvid stribe på himlen. Vi har tidligere hørt, at han var pilot før han blev taxachauffør – det var også før revolutionen.

Og så er der selvfølgelig Sabzian selv, der

kun har haft 5 års skolegang, er fraskilt og fyret som trykkeriarbejder – og som formentlig har lånt de 1900 *toman* for at kunne købe legetøj til sin søn. Ligesom alle de andre drømmer Sabzian om noget bedre. I modsætning til de andre handler han. At Sabzian undervejs trodser loven betyder ikke så meget for Kiarostami som at han står ved sin drøm:

"Det, som jeg opdagede med denne film og som jeg finder interessant, er, at det ikke kun er Hossein Sabzian, der ønsker at se et andet billede af sig selv. Alle de, der deltager i filmen er på en eller anden måde grebet af billedets kraft... Man kunne udtrykke det sådan, at alle siger: 'Jeg har mit billede, altså er jeg'."

Filmen som sociologisk probe. Et interessant aspekt ved historien er, at oberst Ahankhah flere gange bedyrer, at han havde gennemskuet Sabzian fra første færd. Han valgte at tage showet som en oplevelse, siger han – og mest for at glæde sin kone og sine børn! Kiarostami betragter ikke dette som en undergravning af sin tese. Han ser det tværtimod – og med en vis rimelighed – som en bekræftelse af den:

"Det vigtige ved familien Ahankhah er deres velvilje overfor at blive bedraget. Vi har for vane at fordømme bedragerne, men vi tager aldrig hensyn til den vigtige faktor, at den, som ønsker at blive bedraget, kan spille en stor og ansvarsfuld rolle," siger Kiarostami. "Rigtigt og forkert bytter plads. For eksempel har jeg virkelig meget lyst til at lave filmen på en ny måde. Denne gang skulle det være Hossein Sabzian, der anklagede familien Ahankhah. For at se familiens reaktion skulle Hossein Sabzian spørge dem: 'Hvorfor har I presset mig til at udnytte jer?'" (4)

Den mekanisme, som Kiarostami udforsker i dybden med *Close-up*, er netop længslen efter at blive repræsenteret, at blive *en anden*, hvilket igen ses som udtryk for et behov for at blive hevet ud af den grå masse i et alt for gråt liv. Instruktøren fordømmer ikke denne mekanisme; faktisk betragter han den som temmelig universel.

Kiarostami-disciplen Hormuz Kéy, der har for vane at tage instruktørens ord bogstaveligt og lægge sin egen, kontante systemkritik bag dem fra sit eksil i Frankrig, kan også berette om andre mennesker, der i Teheran udgiver sig for at være doktorer, piloter, etc. Han bygger dermed videre på Kiarostamis eksempelsamling, men misser måske selve pointen, nemlig at instruktøren ikke fordømmer mekanismen; faktisk betragter han den som temmelig universel. Den tilhører samfundet – den er ikke udtryk for en brist hos individet.

Det var én og samme mekanisme, der ramte Sabzian og familien Ahankhah, mener Kiarostami. Og Kiarostami efterprøver i første omgang reaktionsmønstrene ved at bruge kameraet og sig selv som rambuk overfor de selvsamme mennesker, der har følt sig krænket. Og som det allerede er omtalt, accepterer både obersten og hans familie prompte at lade sig interviewe igen.

Men Kiarostami lader det ikke blive ved det. Efter retssagen går han et drastisk skridt videre i sit socio-psykologiske close-up – og det er faktisk det, der bringer os tilbage til scenen beskrevet indledningsvist. Scenen hvor Sabzian står ved vinduet i familiens hus og afventer sin arrestation. Man må igen stille spørgsmålet: *Hvad er det for en virkelighedsfremstilling, vi her er vidne til?*

Manipulatoren Kiarostami. Med vinduesscenen – og en række yderligere scener optaget i og omkring huset – er der helt åbenbart tale om rekonstruktioner. Ikke fordi det er angivet i tekst eller kommentar på nogen måde; det undlader Kiarostami konsekvent. Men simpelthen fordi logikken byder det. Der er i øvrigt heller ikke på tekniksiden gjort noget forsøg på at signalere kunstig, rå autenticitet – det som man med Roland Barthes kunne kalde *effets de réel.* Det *er* film, vi taler om.

Men samtidig er det jo beviseligt en sand historie, der gennemspilles *a posteriori.* De rekonstruerede scener er lagt ind i *Close-up* i en sindrig akronologi og med store synsvinkelspring, der både supplerer oplysningerne i filmens interview-dele og skaber en form for suspense. Vi starter med journalistens færd i taxaen. Senere ser vi fru Ahankhahs møde med Sabzian i bussen, og vi ender i huset hvor Sabzian spejder ud.

Det, der gør Abbas Kiarostamis rekonstruktioner på én gang forunderlige, rørende og rystende, er dog, at det er lykkedes ham at overtale alle de implicerede parter til at spille sig selv!

Familien Ahankhah, der har brugt så mange kræfter på at føle sig krænkede over at være blevet drevet rundt i manegen – ja, de tager turen igen. Modvilligt accepterer de at udstille deres naivitet. Sabzian, der offentligt er blevet hængt ud som bedrager, overtales til at vende tilbage til sit åsted. Den oprindelige journalist fra *Sorush*, en undersætsig fyr ved navn Farazmand, spiller sit usympatiske selv med småkomisk bravour. Det lykkes endda de to gendarmer, hvoraf én var stationeret i en fjern nordlig egn af landet, at få fri til at være med.

Man kan stille det spørgsmål, om det for den udenforstående beskuer er af væsentlig betydning for fortællingen hvem der spiller hvem: "Actors can never *be* the person they imitate in reenactments," som dokumentarteoretikeren Bill Nichols nøgternt konstaterer. "The historical person is either dead or no longer the person s/he used to be." (5)

Men igen udgør *Close-up* et særtilfælde, idet den rummer en dimension af filmsociologisk eksperiment – et eksperiment, der er ret så tvivlsomt set fra et videnskabeligt synspunkt, men som alligevel er interessant.

Det handler om at personerne i disse rekonstruktioner præsenteres i deres *egen* nutid – som forsøgspersoner i Kiarostamis sondring af menneskelig manipulerbarhed – samtidig med at de naturligvis deltager i dramatiske *re*præsentationer af deres egen fortid.

Den film-sociologiske dimension fordrer naturligvis et kendskab til filmens forhistorie. Men har man dette forhåndskendskab, er de historiske personers tilstedeværelse i filmen alfa og omega.

Der er næppe tvivl om at den metodisk ryggesløse Kiarostami har måttet bruge en stor del af sit manipulative register for at lokke deltagerne med. At overtale den skamfulde Sabzian krævede eksempelvis det retoriske kunstværk fra Kiarostamis side (i hvert fald ifølge visse af instruktørens interviews), at Sabzian *slet ikke havde løjet* – nu kunne han jo komme anstigende med det filmhold, han havde stillet dem i udsigt hele tiden! Sabzian købte argumentet og deltog, men ikke uden mistænksomhed. Kiarostami har senere fortalt om processen:

"Til det sidste var jeg konstant ængstelig. I fjorten dage sov jeg ikke. Fra de allerførste optagelser og til afslutningen troede jeg ikke, at filmen ville blive færdig. Hver aften når jeg kom hjem tænkte jeg, at

næste dag ville familien Ahankhah smide mine ting ud og sige, at de ikke kunne fortsætte. Og så frygtede jeg at Hossein Sabzian ville forlade optagelserne. Min eneste beroligelse bestod i, at de jo alle ønskede deres billede fæstnet på film. For dette var de rede til at spille deres egen negative rolle; det vigtigste for dem var at spille."

Rekonstruktionens paradoks. I filmhistorien skorter det ikke på fiktionsfilm, som snylter på virkelige begivenheder, eller som inkorporerer arkivoptagelser af mangel på bedre. Ligeledes støder man på dokumentarfilm, der rummer rekonstruktioner af forløb – ligeledes af mangel på bedre – omend det sker sjældnere og sjældnere. Bill Nichols forklarer udviklingen således: "Reenactment was once an accepted convention of documentary representation, but observational styles all but destroyed its credibility. Compared with the vivid impression of reality conveyed by early cin[é]ma verité, reenactments seemed encrusted with the traditions of studio filmmaking." (Nichols, s. 176f).

Paradokset i *Close-up* består i, at rekonstruktionerne her indgår i disse to diskurser *simultant*, diskurser, der har vidt forskellige normer og begrundelser. Den ene er dokumentarfilmens diskurs, hvor rekonstruktionen primært har en *ekspositorisk* funktion; den bruges til at afdække aspekter af en virkelighed, som ikke ellers ville lade sig indfange. Den anden diskurs er spillefilmens, den *dramatiserende* funktion.

Uanset blandingsforholdet har det nemlig altid været en konvention, at de to overgenrer – fiktionen og dokumentaren – er blevet benyttet til at skabe en helhed: Enten er brugen af rekonstruktion *argumentativt* begrundet, eller også er målet at skabe en *fiktion uden friktion* – altså hvor enkeltdelene befordrer indlevelse snarere end fremmedgørelse.

I *Close-up* sker det besynderlige, at fiktionen og dokumentaren fører et frugtbart samliv, til trods for at de fremmedgør hinanden – og ikke mindst beskueren – i noget der minder om akkordtempo. Uden tilsløring. Uden kommentar (6).

Logisk set umuliggør filmens dele hinanden: Retssalsoptagelserne udstiller Sabzian som en løgner og bedrager (omend en stakkels en), men de rekonstruerede og dramatisk organiserede scener legemliggør alligevel hans vision. Dialektikken i filmen kan ifølge den Adorno-inspirerede ideologikritiker Hamid Dabashi foldes ud til et regulært æskesystem – et æskesystem, der i sin smukke symmetri fortjener at blive præsenteret i sin helhed:

"The spectator is put in the bizarrest of situations, a succession of fact and fantasy, in which one knows one is watching a fiction (Kiarostami's *Close-up*) that is based on fact (Sabzian's real story) that is based on a fiction (Sabzian pretending to be Makhmalbaf) that is based on fact (Makhmalbaf as a leading Iranian filmmaker) that is based on a fiction (Makhmalbaf making fictional stories in film) that is based on fact (the reality Makhmalbaf transforms into fiction)." (Dabashi, s. 67).

Fænomenet Makhmalbaf. Den yderste æske i Dabashis system tager udgangspunkt i det faktum, at Makhmalbaf selv er blevet berømt på at lave en form for dokudramaer. Dette vil være kendt af de færreste vesterlændinge, men af så godt som alle iranere. I hjemlandet er Makhmalbaf nemlig en omvandrende legende, og hans livsforløb er så bemærkelsesværdigt, at det ikke kan vare længe

før nogen inkarnerer ham i en *biopic* – og så vil der formentlig til enhver tid stå én kandidat klar!

Makhmalbaf var som teenager i de tidlige 70'ere militant guerilla og Khomeini-tilhænger. Under et forsøg på at stjæle en pistol dolkede han en politimand og blev selv ramt af en kugle; efterfølgende undgik han kun dødsstraf fordi han på det tidspunkt var under 18. Efter seks års fængsel med hyppig tortur blev han løsladt ved revolutionens udbrud i 1979.

Derefter bevægede han sig som selvlært filmmager politisk til venstre, hvor de 'normale' intellektuelle befandt sig, og i løbet af 80'erne lavede han en række bemærkelsesværdige film, som kritiserede både kapitalismen, Khomeini og krigen mod Irak. Tre af filmene blev forment visning i Iran.

Siden afslutningen på krigen i 1988 og Ayatollahens død i 1989 har han fortsat sin humanistiske, egenrådige linje, og har senest kastet sin kærlighed på det undertrykte afghanske folk, som det ses i film som *Rejsen til Kandahar* og *Afghan Alphabet* (begge 2001), foruden bogen *I Afghanistan er buddhaerne ikke blevet knust – de er flygtet i skam* (2001; fransk udgave ved Mille et une nuits, Paris).

Den Makhmalbaf-film som får mest omtale i *Close-up*, er den bemærkelsesværdige film *Cyklisten* (1987), der netop handler om en afghansk flygtning. Makhmalbaf blev af de iranske myndigheder (der øjnede filmens kritiske potentiale) bedt om at henlægge handlingen til Afghanistan og optage filmen dér. Instruktøren optog alligevel det meste i hemmelighed i Iran og lod geografien i filmen forblive ubestemt.

Baggrunden for historien går på, at flygtningens kone ligger alvorligt syg. I et sidste desperat forsøg på at skaffe penge til medicin kaster manden sig ud i et absurd projekt, der er organiseret af en lokal pengemagnat: Han indvilliger i at forsøge at cykle i ring non-stop i en uge. Kapitalisten scorer penge på bookmaking og på den voksende publikumsinteresse, alt imens der går både mediehurlumhej, politik, korruption og sågar doping i affæren. Ingen bevarer blikket for de menneskelige omkostninger.

Som det er sædvane for Makhmalbaf, baserer hans syrede samfundssatire sig som sagt på en sand historie. Som barn så han angiveligt selv et lignende spektakel udfoldet i en af Irans ydre provinser – dengang var der tale om en pakistansk flygtning, der ville skaffe penge til udbedring af oversvømmelsesskader i sit hjemland. Virkelighedens cyklist styrtede før sit mål, og Makhmalbaf mindes forlydender om, at han døde af sine anstrengelser (cit. Kéy s. 131).

Missionen fuldført. Man tør nok antage, at Makhmalbaf med sin film *Cyklisten* restituerer denne menneskeskæbne, på samme måde som Kiarostami restituerer Sabzian. Altså ikke kun i praktisk eller formel forstand, men også i menneskelig. Når alt kom til alt var det det, siger Kiarostami, et menneskes *qualité humaine*, der var i fare. I hjertet af historien ligger der en dyb alvor, men med Abbas Kiarostami i hånden ender det aldrig i sentimentalitet.

Således heller ikke i *Close-up*, hvor den mest rørende scene også er den morsomste. Dette filmens clou finder først sted efter retssagen, i en slags epilog hvor Kiarostami trækker sin endelige joker frem. Den helt uforberedte Sabzian stilles pludseligt ansigt til ansigt med sit alter ego – virkelighedens Mohsen Makhmalbaf. Og så krakelerer skuespillerfacaden

omsider i skam og ærefrygt, mens den rigtige Makhmalbaf forgæves prøver at trøste ham.

Som tilskuer betragter man Sabzians endelige sammenbrud med en underlig blanding af lettelse, skadefro og medlidenhed. Men kameraet, der atter ligger i skjul, går denne gang ikke ind i et close-up, ligesom lydoptagelserne begynder at forsvinde i knitren (efter sigende ved et bevidst greb fra Kiarostamis side); den egentlige *katharsis* er nu indtruffet. Filmmageren *har* gennemført sin sociopsykologiske sondring, han *har* gennemspillet deltagernes bevidste eller ubevidste fantasier. Nu kan han stille dem tilbage på virkelighedens prosaiske gadeniveau og begynde at trække sig tilbage – for denne gang.

Inden Kiarostami og hans virkelighedsfantasi fader ud, serverer instruktøren dog et rørende enkeltbillede, som – selv filmet i total – symboliserer *Close-up*s sammenslyngning af fakta og fiktion på den smukkest tænkelige måde.

Makhmalbaf og fup-Makhmalbaf omfavner hinanden.

Abbas Kiarostami: *Close-up* (Iran, 1990). Filmen kan købes med engelske undertekster via internetfirmaet Amazon. Nanni Morettis 7 minutter lange *The Day of the Premiere of Close-up* (1996) indgår som forfilm.

Noter

1. Robert Wise-film fra 1958 om en person, der ligeledes sidder fængslet for småkriminalitet. Filmen baserer sig ironisk nok også på historiske hændelser; virkelighedens Barbara Graham spilles af Susan Hayward, der i skarp modsætning til Sabzian vandt en Oscar for sin præstation.
2. Cit. fra Hormuz Kéys interview med Kiarostami i *Le Cinéma Iranien. L'image d'une société en bouillonnement*, s. 159-74. Hvor intet andet er anført, stammer senere Kiarostami-citater fra samme interview. Oversættelserne skyldes artiklens forfatter.
3. Se f.eks. Jamsheed Akramis artikel "The Blighted Spring: Iranian Cinema and Politics in the 1970s" i John Downing (1987): *Film and Politics in the Third World.* Autonomedia, New York, s. 131-44.
   Kløften mellem religion og filmkunst er dog ikke noget nyt fænomen i Iran; temaet behandles allerede i den tredje spillefilm, der blev lavet i landet. Der er tale om en stumfilm af den armenskfødte Avanes Oganians, der i 1931 havde stået bag den allerførste lange fiktionsfilm i landet, *Abi og Rabi* (i øvrigt en genindspilning af en dansk Fy og Bi-film!). Opfølgeren fra 1932 er ikke mindre kuriøs i relation til *Close-up*: Under titlen *Haj Agha, Filmskuespilleren* fokuserer den på en religiøs mullah som ham i Kiarostamis film. Denne Haj Agha er overbevist og arg modstander af det nye filmmedie. Det er først efter at hans datter og svigersøn har lokket ham ud i byen og filmet ham hemmeligt, at han omvendes til at blive begejstret tilhænger. Der er ganske vist tale om en komedie, men ifølge filmhistorikeren Behrad Najafi er filmen ikke desto mindre en væsentlig spejling af filmmediets kulturelle status i tiden, og ikke mindst af dets potentielle rolle som transformator for samfundet. Akkurat som i 70'ernes nybølge-film, som den sås hos Kiarostami, var der jo tale om en underdrejet, aktiv dialog med politiske og religiøse autoriteter – en dialog, som fortsætter den dag i dag med folk som Jafar Panahi, Babak Payami, Bahman Ghobadi, foruden naturligvis Mohsen Makhmalbafs hjemmeuddannede filmbørn Samira, Maysam og Hana. Intet tyder på at fremtiden skal tegnes af passive systemstøtter; allerede som 11-årig formåede sidstnævnte at få en film forbudt visning i Iran – kortfilmen *Den dag tanten blev syg.*
4. For at gøre ironien fuldstændig vendte Sabzian sin skepsis mod Kiarostami og hans filmhold – instruktøren beretter, at Sabzian efter retssagen ligefrem opsøgte Haj Agha for at indgive en klage over dem! Haj Agha afviste Sabzian med den begrundelse, at det trods alt var Kiarostami, der havde fået ham ud af fængslet... (Kéy, s. 162; citatet s. 164-66).
5. Bill Nichols: "'Getting to know you...' : Knowledge, Power, and the Body" i Michael Renov (1993): *Theorizing Documentary.* Routledge, New York, s. 174-92, cit. s. 177.
6. Kiarostamis cocktail er ikke for enhver smag. Når *Cahiers du Cinémas* kritikere var så begejstrede for filmen som tilfældet var, skyldtes det ikke mindst, at de betragtede den som et udogmatisk lærestykke i den dekonstruktive tænkning, der altid har stået franskmændenes hjerter nær. Hvad der

måske er mere overraskende, er, at den opsigtsvækkende historie ikke tiltalte den hjemlige kritik. "I Iran gik det virkelig skidt. Jeg kan dårligt mindes nogen positiv kritik af denne film. Anmelderne og endda publikum havde dårlig føling med den," siger Kiarostami. "De sagde, at den hverken var en dokumentar eller en fiktionsfilm. Derimod vaklede man ikke i udlandet, uanset om man var anmelder eller ej. Der sagde folk, at den var *såvel* dokumentar *som* fiktion, og betragtede det som en stor kvalitet. I Iran så man glasset som halvtomt; i udlandet betragtede man det som halvt fyldt." (cit. Kéy s. 170).

Litteratur

Dabashi, Hamid (2001): *Close Up. Iranian Cinema. Past, Present and Future.* Verso, London.

Kéy, Hormuz (1999): *Le Cinéma Iranien. L'image d'une société en bouillonnement.* Karthala, Paris, 1999.

Najafi, Behrad (1986): *Film in Iran. 1900 to 1979. A Political and Cultural Analysis.* Akademitryck, Stockholm.

Wright, Robin (2001): *The Last Great Revolution. Turmoil and Transformation in Iran.* Knopf, New York.

Kr. 175

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Indhold

Tue Steen Müller
Virkelighedsbilleder
Den ny storhedstid i europæisk dokumentarisme 5

Ib Bondebjerg
Det sociale og det poetiske blik
Den nye danske dokumentarfilm 18

Anne Jerslev
Den intime dokumentar 40

Jakob Høgel
Debatten der strandede
En tvillingehistorie om antropologi og dokumentarisme 69

Mikael Opstrup
Kvanteskriptet
Dokumentarfilmens komplementariske dramaturgi 85

Trevor G. Elkington
Teknologi og virkelighed - i teori og praksis 98

Rasmus Brendstrup
At fange dokumentarfilmen
Bjørn Sørenssens bog om dokumentarfilmens historie 112

Kassandra Wellendorf
Den manipulerende dokumentarist
Dziga Vertovs formeksperimenter set med digitale øjne 130

Anne Jespersen
Der var så dejligt ude på landet
Georges Rouquiers *Farrebique* (1946) 144

Søren Birkvad
Langt væk og tæt på
Nat og tåge i ofrets århundrede 153

Christian Monggaard Christensen
Marx og Coca-Cola
Portræt af Michael Moore 169

Kenneth T. de Lorenzi
Private øjne
Errol Morris' univers 178

Rasmus Brendstrup
I virkelighedens spejllabyrint
Abbas Kiarostamis *Close-Up* 188