Nr. 242 - vinter 2008

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Mellem fakta og fiktion

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 Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.

Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller ved indbetaling via Danske Bank – reg.nr.: 0216, kontonr.: 4069018262 att. Kosmorama. Abonnement 2008, 54. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer.

Redaktion: Eva Jørholt (ansvarshavende), Jesper Andersen, Rasmus Brendstrup, Dan Nissen, Peter Schepelern, Lars-Martin Sørensen.
Visse af dette nummers artikler er fagfællebedømt.

Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri.

ISSN nr. 0023 4222.

www.dfi.dk/cinemateket/kosmorama

Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle ukrediterede rettighedshavere til billeder benyttet i dette nummer. Skulle der mod forventning være rettighedshavere, som redaktionen er ubekendt med, vil DFI mod behørig legitimation udbetale royalty for de anvendte illustrationer, som om aftale var indgået.

Omslag: *AFR* (Morten Hartz Kaplers, 2007) og *Medium Cool* (Haskell Wexter, 1969)

Mellem fakta og fiktion

Forord

'I sandhed en utrolig løgn' – sådan lyder undertitlen på Morten Hartz Kaplers' både provokerende og originale film *AFR* (2007), der som bekendt ikke alene lader statsminister Anders Fogh Rasmussen myrde, men også fremstiller ham som både bøsse og dybt engageret i udviklingslandenes ve og vel. Fiktion altså, men klippet sammen af faktuelt materiale, hvilket – trods undertitlen – gav anledning til en til tider ganske ophidset debat om, i hvilket omfang man kunne tillade sig at 'manipulere med sandheden'.

Fra den anden ende af fikfak-spektret tiltrak Sami Saif og Phie Ambos personlige dokumentarfilm *Family* sig i 2001 stor opmærksomhed for sin systematiske brug af virkemidler, der ellers hovedsagelig forbindes med fiktionsfilmen – hvilket indbragte filmen såvel en række priser som beskyldninger for 'løgnagtighed'.

AFR og *Family* er blot to danske eksempler på de senere års opblødning af det traditionelle skel mellem fakta og fiktion. At grænserne bliver mere flydende, betyder dog hverken, at det er blevet vanskeligere for tilskueren at afgøre, hvad der er hvad – vi er trods alt sjældent i tvivl om, hvorvidt en given film er en dokumentar- eller en fiktionsfilm – eller at disse grænser nogensinde har været klare og entydige. De fleste fiktionsfilm trækker jo i et eller andet omfang på fænomener i den virkelige verden, og i forlængelse af John Griersons karakteristik af dokumentarfilmen som en "kreativ bearbejdning af virkeligheden" dramatiserede selv 1930'ernes klassiske dokumentarfilm den virkelighed, de dokumenterede. Men ikke desto mindre må man konstatere, at stadig flere film placerer sig i en slags gråzone mellem fakta og fiktion, hvor faktafilm inkluderer fiktionselementer og/eller trækker på fiktionskoder, og vice versa.

Kosmorama stiller i dette nummer skarpt på film og filmskabere, der opererer i dette grænseland mellem fakta og fiktion. Den britiske filmforsker Paul Ward indleder med en teoretisk diskussion af forholdet mellem fiktion, fakta og dokumentar – herunder hybrider som dokudramaer og dramadokumentarer – og gør op med forestillingen om, at det skulle være 'forbudt' at bruge iscenesættelse i dokumentarfilm.

Når Werner Herzog laver 'dokumentarfilm' (han insisterer selv på anførelsestegnene), skorter det ikke på iscenesættelse, og Jon Bang Carlsen er ligefrem kendt for sin 'iscenesatte dokumentarisme'. Lars Movin tegner et portræt af 'dokumentaristen' Herzog, mens Jon Bang Carlsen argumenterer for sin kunstneriske ret til som dokumentarist at 'opfinde virkeligheden'. Og Anders Leifer supplerer med refleksioner over Max Kestner og Jørgen Leths subjektive danmarksfilm.

Et særlig markant udtryk for grænseopblødningen er den animerede dokumentarfilm. Det kan måske lyde som en selvmodsigelse, men animationsforskeren Paul Wells giver ikke alene eksempler på fænomenets livskraft, han argumenterer også for, at den animerede form bidrager til at redefinere dokumentarfilmen som genre.

Fra dokumentarfilm med fiktions-islæt bevæger nummeret sig over i fiktionsfilm på faktuelt grundlag. Peter Schepelern indleder med en diskussion af en række historiske spillefilm og tv-serier – bl.a. *Der Untergang* – hvis omhyggeligt researchede rekonstruktio-

ner hævdes at have troværdighed som dokumentariske udsagn. Og Morten Hartz Kaplers fremlægger et internt arbejdsnotat, som han bl.a. brugte i forbindelse med *AFR*. Notatet opridser de fundamentale betingelser for en poetisk dramaturgi hinsides magthavernes etablerede formkrav.

Dokumentaristen Nick Broomfield har for nylig om ikke ligefrem begivet sig ind på fiktionsfilmens domæne, så med *Ghosts* (2006) og *Battle for Haditha* (2008) præsenteret spillefilm baseret på autentiske begivenheder. Baggrunden for og arbejdet med de to film fortæller han om i et længere interview med Lars Movin.

Haskell Wexlers *Medium Cool* (1968) er en af den politiske modernismes mindst sete, men mest omtalte film. En fiktionsfilm, der invaderes af virkeligheden, eller en politisk dokumentarfilm, der bruger fiktionen som trojansk hest? Mads Mikkelsen analyserer og vurderer.

Hirokazu Kore-eda arbejder både med dokumentar- og fiktionsfilm, men betragter skellet som kunstigt. Lars-Martin Sørensen demonstrerer, hvordan de to typer film er som forbundne kar i den japanske instruktørs værk.

Og Eva Novrup Redvall har fulgt Annette K. Olesen og Kim Fupz Aakeson under udarbejdelsen af manuskriptet til *Lille soldat* – et arbejde, hvor research har været altafgørende for at nuancere og udfordre fiktionen.

Sidste del af nummeret er viet fiktionsfilm og –programmer, som på forskellig vis trækker på dokumentariske koder i humoristisk eller chokerende øjemed. Morten Scholz giver således en introduktion til en af mockumentary-genrens mest fremtrædende skikkelser, Christopher Guest, og Julie Hornbek Toft tager livtag med doku-soapen *Klovn*s kendisunivers og selvudleverende pinligheder.

Den sensationalistiske exploitation-film *Mondo cane* (1962) blev stilskabende for shockumentary-genren. Kenneth T. de Lorenzi guider læseren ind i mondo- og snuff-filmenes lige så bizarre som betændte univers.

Den gådefulde undergrundsfilmskaber J.X. Williams får det sidste ord i et interview med Mads Mikkelsen. Fiktion eller fakta? Døm selv!

Næste nummer af Kosmorama kommer til sommer og fejrer den franske nybølge, der fylder 50.

Indhold

Paul Ward
Adskilte verdener?
Nogle kernepunkter i diskussionen om fiktion, fakta og dokumentarisme 7

Lars Movin
Bogholdersandhed versus poetisk sandhed
Werner Herzog som 'dokumentarist' 22

Jon Bang Carlsen
Dokumentaristens digterhjerte
Om at bære et forkert navn 44

Anders Leifer
Danmark *larger than life*
Max Kestner og Jørgen Leths subjektive visioner af Danmark 53

Paul Wells
Leve den animerede dokumentar
Et ideologikritisk blik på en genre i eksplosiv vækst 62

Peter Schepelern
Rekonstruerede sandheder
Når det iscenesatte fungerer som historisk dokumentation 75

Morten Hartz Kaplers
Den reelle forløsning
Et arbejdsnotat 86

Lars Movin
Fiktion med virkeligheden som kulisse
Interview med Nick Broomfield om hans semi-dokumentariske spillefilm *Ghosts* (2006) og *Battle for Haditha* (2008) 106

Mads Mikkelsen
"Look out, it's real!"
Politisk modernisme på amerikansk i *Medium Cool* 109

Lars-Martin Sørensen
Krydsbestøvning
Hirokazu Kore-eda mellem fakta og fiktion 131

Eva Novrup Redvall
Virkeligheden som råstof og modstand for fiktionen
Om brugen af research, readings og improvisationer
i udarbejdelsen af manuskriptet til *Lille soldat* 145

Morten Scholz
På sporet af en mockumentarist
Christopher Guests fiktive faktafilm om den
amerikanske middelklasses nervøse sammenbrud 161

Julie Hornbek Toft
Latterligt! Pinligt! Virkeligt?
Virkeligheden som komisk reference i *Klovn* 169

Kenneth T. de Lorenzi
En skør og blodtørstig verden
Mondofilm, shockumentary og snuff 182

Mads Mikkelsen
Interview med et filmfantom
J.X. Williams om *Peep Show* og andre skandaler 195

Om forfatterne 203

Manden med kameraet (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929, instr. Dziga Vertov).

Adskilte verdener?

Nogle kernepunkter i diskussionen om fiktion, fakta og dokumentarisme

Af Paul Ward

En rigtigt god historie er sjældent 100 procent sand.
(Samuel Johnson)

Forholdet mellem kategorierne fiktion, fakta og dokumentar – og overlappene imellem dem – er lige så kompliceret, som det er interessant. Der er f.eks. dem, der mener, at enhver brug af fortælling eller dramatisering indebærer en form for fiktionalisering, som i praksis indebærer, at filmen ikke kan have status af dokumentar. Men at fortælle eller at anvende visse angiveligt 'fiktionelle' teknikker (såsom rekonstruktion) ligger på ingen måde uden for dokumentaristens virkefelt.

I rekonstruerede scener optræder skuespillere som virkelige mennesker, men inden for rammerne af dokumentarfilmen kan man også finde virkelige mennesker/

ikke-skuespillere, der 'spiller sig selv' på forskellige måder. Disse former for optræden er i åbenlys modstrid med 'traditionel' (nogle ville sige håbløst forældet) 'dokumentariskhed', men de afspejler den hybriditet og ubestemthed, der kendetegner især en stor del af nutidens dokumentariske produktion (jf. Nichols 1994).

Jeg vil illustrere det komplekse forhold mellem fakta og fiktion ved en diskussion af de film, der er lavet om Aileen Wuornos – seriemorderen, der blev dømt til døden i 1992 og henrettet ti år efter. Nick Broomfield har lavet to dokumentarfilm om hende og de særprægede personer, der omgav hende i hendes sidste år, men i stedet for blot at analysere disse to film vil jeg undersøge, hvordan de forholder sig til andre, dramatiserede/fiktionaliserede versioner af Wuornos-historien. Snarere end at se dokumentarfilmene som den mest 'autentiske' og 'sandfærdige' version af, "hvad der faktisk skete", åbnes feltet op, så det komplekse betydningsvæv, som Wuornos-filmene tilsammen skaber, kan bidrage til en samlet forståelse af, hvordan vi opfatter historien.

Æstetik og virkelighed. Den centrale spænding, der ligger til grund for alle diskussioner om dokumentarfilm, er forholdet mellem virkelighed og kunstgreb. John Griersons berømte diktum, "den kreative bearbejdning af virkeligheden" – der er blevet citeret, fejlciteret og omformuleret mange gange i årenes løb – var en af de første sammenfatninger af denne spænding. John Corner refererer til dokumentarfilmen som en "optagekunst" (1996), mens Brian Winston taler om, at dokumentarfilmen "gør krav på virkeligheden" (1995). I alle disse forsøg på at begribe, hvad dokumentarfilm er, går det samme dilemma igen: Hvad skal vi stille op med, og hvordan skal vi forstå noget, som tydeligvis forsøger at repræsentere *virkeligheden* (eller en del af virkeligheden) ved hjælp af specifikke *æstetiske* greb? At dette overhovedet ses som et problem – af dokumentarfilmskabere såvel som og især af dokumentarfilmteoretikere – bunder i en forestilling om, at æstetikken på en eller anden måde *fordrejer* eller *ændrer på* den virkelighed, der repræsenteres. Denne forestilling har gjort sit til at vanskeliggøre vores forståelse af dokumentarfilm.

Så hvad er en dokumentarfilm? Et godt udgangspunkt for at kunne besvare det spørgsmål er at undersøge forholdet mellem kategorierne 'fakta', 'dokumentar' og 'fiktion'. Fakta og dokumentar er intimt forbundne – i en grad, så ordene undertiden bruges i flæng. I modsætning til 'fiktion', hvor steder og personer kan være frit opdigtede, fremstiller en faktafilm eller et faktaprogram mennesker og begivenheder, som eksisterer (eller angiveligt eksisterer) i den virkelige verden. Det virker jo ret ligetil – fiktion er 'opdigtet', fakta er 'virkeligt' – og alligevel er der utallige nuancer og mellempositioner, der gør tingene væsentligt mere komplekse.

Alle dokumentarfilm er faktuelle, men ikke alle faktafilm er dokumentariske. Og endnu mere kompliceret bliver det, når film, som folk er enige om at kalde dokumentarfilm, bruger teknikker og konventioner, som normalt forbindes med narrative *fiktions*film. Som vi skal se, er der ikke noget iboende 'fiktionelt' ved narrative strukturer eller de måder, man klipper på, når man fortæller historier. Den afgørende forskel ligger hverken i form eller stil, men i hensigt og kontekst. Som *mockumentary*-genren demonstrerer, kan 100 procent opdigtede fiktionsfilm mime visse dokumentargenrers tekstur og fremstillingsform. Tilsvarende er der

dokumentarfilm, som anvender dramatisk struktur, rekonstruktioner o.l. for at forøge deres effekt. Ligesom der er fiktionsfilm, som for at skabe en følelse af autenticitet bruger en bestemt optagestil og dialog, der konnoterer 'dokumentariskhed'.

Og endelig har vi dokudramaer og dramadokumentarer (og alle afledte varianter – som f.eks. 'dramatiseret dokumentarfilm', 'dramatisk rekonstruktion', 'dokumentarisk drama', 'dokumentardrama', 'dokudrama', 'faktion', 'fact-baseret drama'). Betegnelserne bruges ofte i flæng – f.eks. ser man ikke sjældent den samme film eller det samme program omtalt både som en 'dramadokumentar' og som et 'dokumentarisk drama', som om der ikke var nogen forskel på de to. De kan da også overlappe betydeligt, men som bl.a. Derek Paget fremhæver, så er den mest udbredte måde at forstå dem på "at lægge vægten på det andet ord i sammenstillingerne. Så på samme måde som 'dramatisk' i vendingen 'dramatisk dokumentar' optræder som et adjektiv, der lægger sig til substantivet 'dokumentar', så er 'dramadokumentar' en dokumentar, der behandler sit stof dramatisk" (Paget 1998: 93). Tilsvarende, men omvendt, er et dokudrama altså et drama, der bygger på dokumentarisk materiale. Paget tilføjer dog, at sammenstillingerne af begreberne 'drama' og 'dokumentar' i praksis ofte påberåber sig en balance, hvor begge dele kan være ligeværdigt til stede (ibid.).

Framegrab fra Abraham Zapruders berømte optagelse af mordet på John F. Kennedy.

Iscenesættelse eller ej? På sit mest grundlæggende niveau kan en faktafilm blot være en simpel optagelse af en begivenhed. Lumière-brødrenes tidlige *aktualitetsfilm* – tog, der ankommer; arbejdere, der forlader fabrikken – er selvfølgelig faktuelle. Abraham Zapruders berømte amatøroptagelse af mordet på JFK er faktuel. George Hollidays videooptagelser af overgrebet på Rodney King er faktuelle. Disse film har en klar indeksikalsk[1] forbindelse til den profilmiske verden – en verden, som er der, uanset om kameraet filmer den eller ej – og tilsyneladende 'viser' eller 'optager' filmene bare begivenhederne, som de udspiller sig. En af grundene til, at Zapruder- og Holliday-filmene fik så stor gennemslagskraft, er netop, at de, tilsyneladende uforvarende, har fanget betydningsfulde begivenheder. Deres status udspringer af det forhold, at de ikke er 'iscenesat'. Lumière-filmene er i den henseende lidt anderledes, idet de faktisk vidner om en vis iscenesættelse. Når arbejderne forlader fabrikken, fornemmer vi, at de måske blot 'opfører' denne scene til glæde for kameraet. Men betyder det noget?

Spørgsmålet om, hvorvidt man kan 'iscenesætte' noget for så at filme det, *som om* det af egen drift skete dér og da foran kameraet – dvs. om man kan præsentere det iscenesatte som om det ikke var iscenesat – er et af dokumentarismens store blindspor. Det er tilsyneladende en udbredt opfattelse, at den dokumentariske status invalideres, hvis der er foregået nogen form for iscenesættelse.

Den klassiske dokumentarismes *grand old man*, John Grierson, havde imidlertid ingen problemer med at bruge 'dramatiske' virkemidler i en 'dokumentarisk' kontekst. Tværtimod var det tilførelsen af 'drama', dvs. et underliggende dramatisk organiseringsprincip, der i Griersons øjne adskilte de egentlige dokumentarfilm fra det, som han betragtede som 'laverestående kategorier' af faktafilm, f.eks. nyheds- eller undervisningsfilm (Grierson 1966: 145). Selv om disse også tog afsæt i 'naturligt materiale', manglede de den *organisering*, der definerede dokumentarfilmen. Som Grierson siger om de såkaldte 'undervisningsfilm':

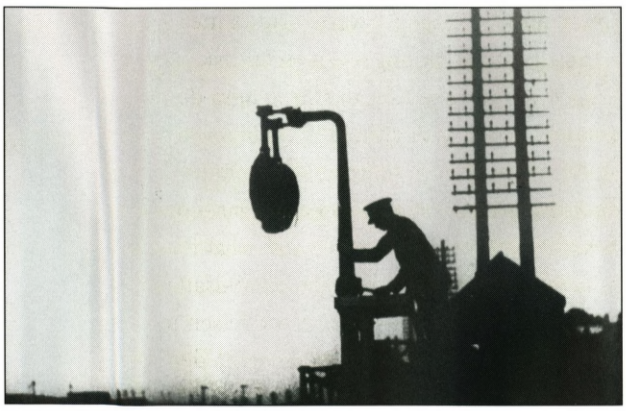
> De dramatiserer ikke, end ikke en enkelt episode i filmen dramatiserer de: de beskriver og kan måske også udstille, men i æstetisk forstand afslører de kun sjældent. Heri ligger deres formelle begrænsning, og det er usandsynligt, at de vil kunne yde noget nævneværdigt bidrag til den rigere dokumentariske kunst. (Ibid.: 146)

Det skel, Grierson her opstiller, går stadig igen i forskellen mellem 'egentlig dokumentarisme' og 'undersøgende journalistik', som i dag næsten udelukkende er tv's domæne. Så snart man bevæger sig op fra 'de laverestående kategorier', går man ifølge Grierson "fra rene (eller kulørte) beskrivelser af naturligt materiale til arrangementer, omarrangementer og kreativ bearbejdning af samme" (ibid.). Her har vi næsten det nu berømte diktum "den kreative bearbejdning af virkeligheden".[2] Men det, som det er vigtigt at holde fast i, er, at Grierson ikke har nogen som helst betænkeligheder ved at bearbejde materialet kreativt – det er for ham netop dét, der definerer og udmærker den egentlige dokumentarfilm.

Og ser man på de dokumentarfilm, der blev lavet under Griersons lederskab i 1930'ernes England, benytter de en lang række af de teknikker, der forbindes med rekonstruktion (Winston 1995: 120-3), og det var almindeligt accepteret, at man i dokumentarfilmen kunne anvende 'skønsomme' eller 'oprigtige og forsvarlige' rekonstruktioner. Faktisk var det lidt af en nødvendighed, bl.a. fordi det på det tidspunkt ikke var muligt at filme on location med direkte lyd (hvilket senere blev selve grundlaget for Direct Cinema-tilgangen). Ofte måtte filmskaberne gribe til intervention og iscenesættelse af materiale, som var almindeligt i virkeligheden – det var simpelthen deres eneste mulighed for at fremstille visse ting på lærredet. Så det, der i dag ville blive præsenteret som en 'videodagbog' eller en 'dokusoap' – med location-optagelser og synkron lyd – blev på Griersons tid vanemæssigt fremstillet ved hjælp af modeller og rekonstruktioner. Harry Watt og Basil Wrights *Night Mail* (1936) er et berømt eksempel – her rekonstruerede man simpelthen togets sorteringsvogn. Tilsvarende bliver historien i *A Job in a Million* (Evelyn Cherry, 1937) fortalt i en ganske opstyltet og kunstigt spillet form, som tydeligvis skal repræsentere den 'typiske' unge mands søgen efter arbejde.

I det hele taget kan der være gode grunde til at benytte 'dramatiserede' former (rekonstruktioner o.l.) i situationer,

Night Mail (1936, instr. Harry Watt og Basil Wright).



hvor der ikke findes 'direkte' optagelser af begivenhederne, som man kan bruge. Det gælder ikke mindst historiske emner, hvor der af naturlige årsager ikke var nogen kameraer til at forevige begivenhederne. Eller der kan være forhold som anonymitet eller adgangsproblemer, der gør, at rekonstruktion er den eneste mulighed.

For 1960'ernes enormt indflydelsesrige amerikanske Direct Cinema-folk var det imidlertid en 'grundregel' aldrig at iscenesætte noget foran kameraet. Det var deres overbevisning, at sandheden kun kunne repræsenteres, hvis begivenhederne blev fanget i deres naturlige forløb, som tingene ville være foregået, hvis kamera og filmhold ikke havde været til stede. Denne overbevisning skulle siden få karakter af en lige så generel som ortodoks holdning, der stadig er fremherskende: nemlig, at dokumentarfilm ikke alene skal bestå af 'naturligt materiale', men at dette tillige skal fremstå for tilskuerne så objektivt, transparent og 'ubearbejdet' som muligt.

Iscenesættelse er imidlertid en helt uundgåelig del af den proces, det er at lave film – lige så uundgåelig som at rette kameraet mod noget, at klippe eller anvende lyd.[3] Det er således ikke iscenesættelse (eller dramatisk (re)konstruktion) *i sig selv*, der er problemet, men vores holdninger til det. I kølvandet på Direct Cinema er disse holdninger ofte baseret på en uholdbar essentialistisk og uforanderlig opfattelse af, hvad dokumentarfilm 'er'. Men det eneste uforanderlige ved dokumentarfilm er, at det er film, der fremsætter påstande eller hævder at tale sandt om den virkelige verden eller om virkelige mennesker i denne verden; *hvordan* de gør det, forandrer sig til stadighed.

I den forstand kan så forskellige film og tv-programmer som Dziga Vertovs *Manden med kameraet* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), *Coalface* (Alberto Cavalcanti, 1935), *The War Game* (Peter Watkins, 1965), *Salesman* (Albert & David Maysles og Charlotte Zwerin, 1969), *Sans soleil* (Chris Marker, 1982), *The Battle of Orgreave* (Mike Figgis, 2001) og *Animated Minds* (Andy Glynne, 2003) alle anses for dokumentarfilm. De anvender meget forskellige teknikker og stilarter, og de skildrer meget forskellige aspekter af verden. Selv *The War Game*, der fremstiller en mulig *fremtidig* verden, har en tydelig dokumentarisk hensigt (ligesom Watkins' *Culloden* (1964), der rekonstruerede en historisk fortid). *Animated Minds*-filmene anvender animation og har derfor ikke nogen indeksikalsk visuel forbindelse til den virkelighed, de fremstiller. Men teknikkerne bruges med den hensigt at sige noget om en faktisk eksisterende person, og derfor er også de en slags 'dokumentarfilm'.

The War Game (1965, *Krigsspillet*, instr. Peter Watkins).

Et teoretisk paradoks. Problemet var – og er stadig – det paradoks, der ligger i at forene to tilsyneladende diametralt modsatte tendenser: på den ene side bestræbelsen på at fange det naturlige materiale, og på den anden side den kreative bearbejdning eller

fortolkning af dette materiale. Holdningen synes at være, at en egentlig dokumentarfilm søger at gengive virkeligheden rent, præcist og objektivt, og at enhver 'kreativ bearbejdning' uvægerligt må komme på tværs af dette projekt. Som Brian Winston formulerer det: "Forestillingen om, at der er noget tilbage af 'virkeligheden' efter den 'kreative behandling', er i bedste fald naiv og i værste fald et udtryk for uærlighed." (Winston 1995: 11). Med en sådan tilgang bliver enhver form for dokumentarisk virksomhed praktisk talt umulig – som Stella Bruzzi har gjort opmærksom på.

Ifølge Bruzzi er megen dokumentarkritik og -teori tilsyneladende baseret på den "simple, men fejlagtige" påstand, at "i samme øjeblik, som et individ blander sig i repræsentationen af virkeligheden, er denne virkeligheds integritet tabt for altid." (Bruzzi 2000: 4). Selvfølgelig er der mange forhold, der kalder på en mere indgående diskussion – f.eks. karakteren og omfanget af brugen af rekonstruktioner; de forskellige former for intervention eller 'bearbejdning', som forskellige filmskabere anvender; brugen af virkelige personer i (semi-) dramatiserede situationer osv. – men vi er nødt til først at være enige om, at det er muligt for en dokumentarfilm at være *både* optagelse *og* bearbejdning af virkelighedsstof. Bruzzi synes derfor at have ret, når hun bemærker, at dokumentarisme, om noget, er en "stadig forhandling mellem den virkelige begivenhed og fremstillingen af den [...] de to forbliver distinkte, men interagerer" (ibid.: 9). Som ordet 'forhandling' antyder, spiller såvel dokumentaristerne som tilskuerne en afgørende rolle i denne forståelsesproces, så de diskurser, der omgiver dokumentarismen – de forskellige måder, hvorpå dokumentarfilm forstås og kategoriseres – er også af afgørende betydning.

I stedet for at betragte dokumentarisme – i generel forstand – som en nødvendigvis mislykket bestræbelse på at gengive en erfaring eller visse situationer *direkte*, bør vi derfor anerkende, at de æstetiske valg, der foretages, blot er formale og ingen indflydelse har på, hvorvidt noget er en 'dokumentarfilm' eller ej. Det, der gør en dokumentarfilm til dokumentarfilm, er noget andet – noget, som befinder sig i det komplekse krydsfelt mellem tekst, kontekst, filmskaber og tilskuer. I en kritik af, hvad han ser som visse kritikere og teoretikeres misforståede fokus på en formbaseret skelnen mellem fiktion og fakta, skriver Noël Carroll:

> Distinktionen mellem fakta- og fiktionsfilm kan ikke basere sig på teknisk-formale forskelle, for på det teknisk-formale område kan fiktions- og faktafilmskabere imitere hinanden – hvilket de da også gør i stort omfang ... Skellet mellem fakta og fiktion kollapser derfor ikke, blot fordi man ser stilistiske fællestræk, for distinktionen var i udgangspunktet aldrig baseret på tekniske eller formale forskelle. (Carroll 1996: 286-7)

Man kan med andre ord ikke henvise til såkaldte 'fiktions'-teknikker (f.eks. narrativ udvikling, krydsklipning) i en dokumentarfilm og hævde, at disse teknikker i sig selv underminerer filmens dokumentariske status. Tilsvarende bliver en fiktionsfilm ikke til noget andet end en fiktionsfilm, fordi den f.eks. anvender håndholdt kamera eller visse typer overlagt fortællerstemme. Dét er ikke ensbetydende med, at det ikke er både fascinerende og nyttigt at beskæftige sig med, hvordan specifikke konventioner er blevet brugt og misbrugt, eller, at man skal afstå fra at undersøge baggrunden for, at visse konventioner i tidens løb er blevet associeret med visse typer film (og mulighedsniveauer for at fremsætte meningsfulde ytringer om den virkelige verden). Men det kan ikke siges

ofte nok, at de konventioner og teknikker, der bruges i en film, intet har med filmens virkelighedsstatus at gøre. I så fald måtte BBC-serien *The Office* (2001-3) rubriceres som dokumentarfilm, og Errol Morris' *The Thin Blue Line* (1988, *Den uskyldige morder*) ville være en fiktionsfilm. Det er tydeligvis ikke tilfældet, så deres status som hhv. fiktion og dokumentar må bero på noget andet.

The Office (BBC, 2001-3).

Brødrister eller våben? Ifølge Carl Plantinga (1997) er dokumentarfilm et "åbent koncept" med "flydende grænser". For Plantinga er der ikke nogen "nødvendig realisme eller lighed mellem faktaværket og virkeligheden" (Plantinga 1997: 18). I stedet baserer vores skelnen mellem fakta og fiktion sig dels på det, Noël Carroll har kaldt 'indeksering' – dvs. at filmen typisk er rubriceret som enten fakta eller fiktion, allerede før vi ser den – dels på tilskuerens respons, dvs. kontekstuelle faktorer. Ifølge Plantinga behøver et faktaværk med andre ord ikke at imitere virkeligheden slavisk, for at tilskueren skal 'forstå' det som fakta – værket kan f.eks. være 'stiliseret' på den ene eller den anden måde.

Dette er tydeligvis et meget komplekst felt, og specifikke typer af film og tv-programmer leger med vilje med denne indeksering. F.eks. tager de forskellige former for *mockumentary*, parodier o.l. udgangspunkt i diskursens konventioner og spiller på tilskuernes bekendthed med disse. *This is Spinal Tap* (1984, *On the Rocks*, instr. Rob Reiner) og *The Office*-serien opnår således deres komiske effekt i kraft af, at vi genkender specifikke dokumentariske konventioner. Dette 'genkendelses'-fænomen er særlig vigtigt i forhold til den dokumentariske kanon og de værker, der betragtes som afvigende i forhold til normen for dokumentarfilm. Faktisk bidrager 'afvigelserne' netop til at holde formen i live og udvikle den, men det er et krav, at både filmskabere og tilskuere genkender den på en meget specifik måde.

I den sammenhæng er vi nødt til at tænke på klassificering og kategorisering som *materielle* praksisser – dvs. praksisser, som har faktiske konsekvenser i den virkelige verden – for det er her, normer, standarder, konventioner og afvigelser forstås (som regel *implicit*). Netop fordi dokumentarfilmen er et såkaldt 'åbent koncept', har vi brug for en *fleksibel* forståelse af, hvad det er, der binder meget forskellige værker sammen under denne betegnelse. Men det er væsentligt at slå fast, at det er i vores *forhandling* af, hvorvidt ting 'passer' eller ikke 'passer' ind i vores kategorier, at vi konstant tvinges til at revurdere såvel tingene som kategorierne. For eksempel er det meget almindeligt, at nogle mennesker føler sig utrygge ved eller direkte forkaster nye tiltag, der afviger fra det, de kender. Tænk blot på reality tv og dokusoap-genren, der anklages for at trække det dokumentariske ideal i sølet og gå for langt i deres jagt på farverige deltagere og (ikke mindst) høje seertal. Det kan altsammen meget vel være

sandt i nogle tilfælde (men er det ikke nødvendigvis over en bred kam), men det kommer for så vidt ikke sagen ved. Det vigtigste ved den slags nye tiltag er, at de tvinger os til at revurdere vores indgroede forestillinger om, hvad 'dokumentarisme' er, og hvor den er på vej hen.

At affærdige et program som *Big Brother* som 'ikke-dokumentarisk' forekommer for let: det kan i givet fald højst tages som et udtryk for, at *Big Brother* ikke lever op til kritikerens *egen idé* om dokumentarfilm (oftest bruges enten den Grierson'ske informative/oplysende model eller den observerende Direct Cinema-form som en slags målestok). Det kan godt være, at der i *Big Brother* er personer, der spiller op til kameraerne, optræder, foregiver at være noget andet, end de er – men det er der også i mange andre dokumentarfilm. Det er meget mere interessant at diskutere årsagerne til, at der er nogle, der mener, at visse film og programmer er 'ikke-dokumentariske' (eller ikke er '*egentlige* dokumentarfilm'), end det er at opstille rigide, essentialistiske definitioner af, hvad dokumentarisme er.

Kategorier og de normer, der forbindes med dem, er sociale konstruktioner og derfor kun meningsfulde, hvis der kan opnås bred *enighed* om dem. Som Plantinga understreger, bliver ting ofte "navngivet på grundlag af deres konventionelle funktioner, og en ukonventionel brug af en genstand indebærer ikke, at vi må give den et nyt navn" (Plantinga 1997: 19-20). Som eksempel bruger han en brødrister, som man f.eks. kan bruge som våben mod en indbrudstyv, men trods denne ukonventionelle anvendelse vil man stadig omtale apparatet som en brødrister. Tilsvarende er det fuldt muligt at se en fiktionsfilm på en faktuel måde – dvs. at uddrage viden om den 'virkelige verden' fra den. Det kunne f.eks. være, hvis man så *The Matrix* (Andy og Larry Wachowski, 1999) med det formål at kortlægge Keanu Reeves' karriere som skuespiller, eller hvis man ville studere filmens brug af bestemte special effects. I så fald ser man (fiktions)filmen som et artefakt i den virkelige verden, den forstås faktuelt. Men der er, som Plantinga understreger, forskel på denne specifikke *brug* af en film og så de egenskaber, der kendetegner fakta. Man kan se en fiktionsfilm på denne måde med et specielt formål, men den almindelige (eller konventionelle) brug og forståelse af filmen er noget helt andet. Enkeltstående (mis)forståelser adskiller sig fra socialt vedtagen brug, og det er denne sidste kategori, der er afgørende, når vi skal definere noget som 'dokumentar' eller 'fakta'. Hvis vi opfatter *The Matrix* som fakta, har vi således misforstået filmens status.

Såvel dokusoapen som mockumentaryen og video-dagbogen er dokumentariske former, der låner fra og bøjer reglerne for specifikke sæt af konventioner. Da de kom frem, fremstod de som formmæssige innovationer – eller som 'marginale' i forhold til, hvad man dengang opfattede som dokumentarismens 'mainstream'. Efterhånden har de imidlertid bevæget sig længere ind imod centrum, således at dokusoap-formatet f.eks. nu betragtes som en ortodoks del af tv-fladen. Forholdet mellem det, der opfattes som hhv. centrum og margin, er dynamisk.

Tilskuerens rolle er i den sammenhæng helt central. Tilskueren afkoder, fortolker og kategoriserer de forskellige typer af dokumentarisme. Ikke mindst nu, hvor formen hybridiseres mere og mere – i en sådan grad, at ordet 'dokumentarisme' under alle omstændigheder kan hævdes at have mistet meget af sin forklaringskraft – er publikums fortolkningsaktivitet altafgørende. Men der er grænser for tilskuerens (uundgåeligt) subjektive fortolkning. Såle-

des kan den enkelte tilskuer f.eks. ikke selv afgøre, om det, han/hun ser, er fakta eller fiktion; det er noget, der forhandles *socialt*. Og med de aktuelle hybridformer ser det ud til, at vi nu mere end nogensinde før bliver bedt om at afgøre den ontologiske status af det, vi ser – dvs. spørge os selv, "er dette en dokumentarfilm?"

Dai Vaughan taler om tilskuerens "dokumentariske respons" i forhold til visse værker; i den sammenhæng betegner ordet 'dokumentar' ikke "en stil, en metode, eller en filmgenre, men en respons-modus i forhold til det filmiske materiale" (Vaughan 1999: 58). Kort sagt vil tilskueren opfatte det dokumentariske materiale på en måde, der anerkender dets forbindelse til virkeligheden. Den dokumentariske respons er ikke ensbetydende med, at publikum vil opfatte det, de ser, som et direkte aftryk af virkeligheden, men de vil erkende og forstå, at den pågældende film eller tv-program forsøger at sige noget om den virkelige verden. Derfor kan også animerede dokumentarfilm og dramatiserede rekonstruktioner udløse en legitim dokumentarisk respons hos tilskueren. Målt med indeksikalske alen er den slags film problematiske, men de får dokumentarisk status netop i kraft af deres bestræbelser på at vække en dokumentarisk respons hos publikum.

Aileen Wuornos x 4. Når man interesserer sig for forholdet mellem fakta og fiktion, er det interessant at undersøge forskellige måder at fortælle den 'samme' virkelige historie på. Jeg vil derfor sammenholde britiske Nick Broomfields to dokumentarfilm *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (1992) og *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* (2000) med de dramatiserede versioner af historien, som man finder i spillefilmene *Overkill: The Aileen Wuornos Story* (Peter Levin, 1992) og *Monster* (Patty Jenkins, 2003).

Aileen Wuornos var forsidestof både i 1991-92, hvor hun blev anholdt og dømt til døden for mord på syv mænd, og i 2002, hvor hun blev henrettet. Aileen, der var prostitueret, tilstod at have dræbt de syv mænd, men hævdede (i alt fald et langt stykke ad vejen), at det var sket i selvforsvar. Det, der imidlertid gjorde historien særlig pikant, var ikke alene, at Aileen var lesbisk, men også den tvivlsomme støtte, hun fik fra sine nærmeste. Hendes *girlfriend*, Tyria Moore, der selv gik fri, hjalp politiet med at skaffe bevismateriale mod Aileen; og i stedet for at forsvare hende overtalte hendes advokat, en overvintret hippie ved navn Steve Glazer, hende til at tilstå. Muligvis fordi både han og Aileens adoptivmor – Arlene Pralle, en genfødt kristen – så lukrative perspektiver i at kunne sælge historien om 'Amerikas første kvindelige seriemorder' til medierne.

Det, der gør Wuornos-sagen til sådan et interessant felt, er, at der findes et antal forskellige versioner af historien, fortalt fra forskellige perspektiver, og en sammenligning kan derfor anskueliggøre nogle af forskellene mellem de modaliteter, der kendetegner hhv. 'dokumentar' og 'drama'.

Monster bygger på den faktiske Wuornos-historie, men det er bemærkelsesværdigt, at filmen i slutteksterne selv gør opmærksom på sin fiktions-status med følgende bemærkning:

> Denne film er inspireret af virkelige begivenheder i Aileen Wuornos' liv, men mange af karaktererne er sammenbragt af flere forskellige personer eller frit opfundne, og en række af de hændelser, der skildres i filmen, er fiktive. Bortset fra Aileen Wuornos er enhver lighed med levende eller afdøde personer utilsigtet og rent tilfældig.

På ét plan er *Monster* en fiktionaliseret

Charlize Theron i den Oscar-belønnede rolle som Aileen Wuornos i *Monster* (instr. Patty Jenkins, 2003).

fremstilling af (en del af) beretningen om Aileen Wuornos. Men der er næppe nogen af dem, som kender bare lidt til, hvad der faktisk skete, der vil opfatte karakteren Selby (spillet af Christina Ricci) som nogen anden end virkelighedens Tyria Moore. Selv om man har blandet visse karaktertræk og også inkluderet nogle fiktive begivenheder, er der en uundgåelig virkelighed*srest*. Trods filmens dramatiske form refererer den stadig til en virkelighed. Jeg vil selvfølgelig ikke dermed sige, at *Monster* er en 'dokumentarfilm', men i et tilfælde som dette, hvor selve 'emnet' i høj grad er modstridende versioner af sandheden, er det vanskeligt at skille de forskellige måder at fortælle denne historie på ud fra hinanden.

'Hele historien' om Wuornos-sagen vil måske aldrig blive fortalt i sin fulde udstrækning, men den ligger et eller andet sted i 'interteksten' af retsudskrifter, dokumentarfilm, dramatiserede film, nyhedsudsendelser osv., snarere end i én definitiv fortælling af historie*n*.

Overbevisende praksis. Ifølge Jerry Kuehl kan drama-dokumentarer aldrig gøre krav på nogen form for sandhed. Hans synspunkt synes at basere sig på en klar og tydelig modal afgrænsning: på den ene side har vi 'konventionelle dokumentarfilm', på den anden side drama-dokumentarer, som er indiskutabelt 'fiktionelle', fordi de anvender bestemte dramatiske greb, manuskript, skuespillere osv. Med henvisning til, hvad han ser som problematisk ved 'simulerede' fremstillinger, hævder Kuehl, at

> Episoder, som ikke forefindes dokumenteret på film, er ... utilgængelige for dramatiske kunstnere. De optrædendes sprog kan måske nok være 'autentisk', fordi det er hentet ud af retsudskrifter eller andre stenograferede rapporter; men hverken betoningerne, accenten, volumenet og rytmen i det, de optrædende siger, eller deres gestik, ansigtsudtryk og holdning vil være som hos de personer, de skal fremstille. Det er svært at se, hvordan man skal kunne bygge unikt indsigtsfulde portrætter af iscenesættelses-'strå', som i selve deres udgangspunkt er inautentiske. Denne inautenticitet er uundgåelig. (Kuehl 1988: 107)

Som det fremgår af Steven N. Lipkins undersøgelse af dokudramaer 'baseret-på-en-virkelig-historie' (Lipkin 2002), så har de spørgsmål, man er nødt til at stille vedrørende disse former for drama, imidlertid meget med sandfærdighed at gøre og med tilskuerens *fortolkning* af, hvad han eller hun ser. I den sammenhæng forekommer Kuehls dikotomi håbløst naiv.

Skal vi tro Lipkin, er det uklogt på forhånd at forkaste muligheden af, at film som *Monster* og *Overkill* kan fortælle os noget om de virkelige begivenheder, som de refererer til i en dramatiseret form. Han hævder, at dokudramatiske fremstillinger kan fungere som en slags 'overbevisende praksis' – hvilket han underbygger ved hjælp af det juridiske begreb 'hjemmel'. Ved hjemmel forstår Lipkin de strategier, som dokudramatiske formater bruger til at samle deres data i et væv af argumenter for på den baggrund at fremsætte en påstand (eller et sæt af påstande) om, 'hvad der

faktisk skete' i en specifik, virkelig sammenhæng:

> Værker med baggrund i forudgående, kendte begivenheder, handlinger og mennesker beskæftiger sig med data, som allerede er offentligt tilgængelige. De fremlægger moralske positioner, som i kraft af filmens fortælling bliver til påstande, og de skaffer hjemmel for disse påstande ved formale strategier, som kombinerer rekonstruktion og virkelighed. (Lipkin 2002: xi)

Overkill er en kulørt tv-adaption af en 'virkelig' historie – hvad Lipkin ville kategorisere som en 'ugens film'. I modsætning til *Monster* og de to Broomfield-dokumentarer fokuserer den i vidt omfang på politiets jagt på Wuornos. I så henseende er det en politi-film, beslægtet med de mange andre 'virkeligt liv/virkelig forbrydelse'-programmer, der udgør så stor en del af tv's sendeflade.

Overkill indledes med, at Wuornos (Jean Smart) og Tyria Moore (Park Overall) smadrer den bil, de kører i, og bliver set af et antal vidner, da de forsøger at flygte fra stedet. Det er, da denne hændelse sættes i forbindelse med nogle andre forbrydelser, at jagten på de to kvinder leder til mistanke om, at Wuornos står bag en række mord i området. Hjemmel-processen består i, at filmen præsenterer kendsgerninger og tal fra politiarbejdet for at 'forankre' de påstande, den fremsætter, ligesom den refererer til virkelige mennesker og steder i sine bestræbelser på at overbevise publikum om dens udspring i 'en sand historie'.

Dette er hendes historie. På grund af deres åbenlyst dokumentariske status behøver Broomfield-filmene ikke appellere til publikum på samme måde. Der er imidlertid en vifte af modstridende 'stemmer' i de to film. Biografraileren for *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* er interessant ved næsten fuldstændigt at udviske Broomfield

Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer (instr. Nick Broomfield, 1993).

som et nærvær eller en 'stemme', i skarp kontrast til resten af filmen. I hvid skrift på sort baggrund annoncerer den indledningsvis: "En ny film af Nick Broomfield". Da vi zoomer langsomt ind på et fotografi af Wuornos som ung, hører vi Broomfield (men vi ser ham ikke): "Aileen, lad mig stille dig ét spørgsmål. Tror du, det hele ville være endt anderledes, hvis du ikke havde været nødt til at forlade din familie og sove i biler?"

Billedet fader til sort, og Wuornos toner frem i et ekstremt nærbillede. Hun snakker om, hvad hun ville have foretaget sig, og hvordan hendes liv kunne have været, hvis hun havde været ud af en 'ordentlig' familie:

Jeg ville, med stor sandsynlighed, være blevet en fremragende borger i Amerika, enten arkæolog, ambulanceredder, politibetjent, brandpige eller en undercover narkoagent, eller ar- ... har jeg allerede sagt arkæolog? ... nå, så missionær.

Mens hun taler, holder kameraet hende i nærbillede i den type 'fluen-på-væggen'-observerende intimitet, som vi kender fra mange dokumentarfilm, og som ofte opfattes som den mest udtalte autenticitetsmarkør. Den korte scene med Wuornos fader til sort, og en anden tekst beretter, at "Aileen Wuornos blev henrettet for mord på syv mænd den 9. oktober 2002". Teksten får lov at stå i fem sekunder inden tilføjelsen "Dette er hendes historie".

Interessant nok glimrer ordet 'sand' ved sit fravær i denne sidste sætning – i modsætning til Wuornos-spillefilmene, der lanceredes som "baseret på en sand historie". De forskellige etiske og retoriske registre, der spilles på i hhv. 'dokumentariske' og 'fiktionelle' film (og der er utallige positioner i spektret mellem disse to yderpoler), mudres i nogen grad til af film, der er 'fiktionaliserede' eller 'dokudramatiske' fremstillinger af angiveligt sande begivenheder. Desuden forsøger teksten "Dette er hendes historie" i *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*-traileren at placere ejerskabet til historien hos Wuornos selv. Men som de to Broomfield-film demonstrerer – såvel ved de mennesker og begivenheder, de viser, som ved selve deres eksistens – havde Wuornos ikke mulighed for selv at fortælle historien.

Der ligger en vis ironi i, at de versioner af Wuornos-historien, der kan betegnes som 'fiktionelle', i vidt omfang er afhængige af at kunne påberåbe sig at være "baseret på en sand historie". Det har selvfølgelig noget at gøre med, at den slags fortællinger netop ofte markedsføres som (mere eller mindre) sandfærdige gengivelser af begivenhederne, som de fandt sted. En indlysende forskel mellem *Overkill* og *Monster* på den ene side og Broomfield-dokumentarerne på den anden er imidlertid, at de to første fortæller historien, som om den udfoldede sig for øjnene af os. Dvs. de fortæller begivenhederne som om vi var til stede og så dem ske fra en privilegeret synsvinkel, og deres hovedinteresse samler sig om 'det, der skete'. Wuornos' anholdelse og retssag(er), hendes efterfølgende fængsling og henrettelse, for slet ikke at tale om de tilsyneladende personlighedsforandringer (nogle ville kalde det personlighedstab), hun gennemgår undervejs, er praktisk talt udeladt.

Broomfield-filmene, derimod, 'dokumenterer' kun, hvad der sker *efter* Wuornos' anholdelse (den 'baggrundshistorie', vi får, leveres af Broomfields stemme på lydsporet samt ved brug af arkivfotos og lignende). Det ligger i denne type dokumentarfilms natur, at deres 'dokumentariskhed' afhænger af, hvordan vi som tilskuere er placeret i forhold til Broomfields søgen efter (hans egen version af) sandheden. Denne søgen formidles ved den tilsyneladende 'ukunstlede' Broomfields interaktion med Wuornos selv og de mennesker, der omgiver hende. Han anvender hverken rekonstruktion eller gennemspilning af begivenhederne for at skildre, 'hvad der skete'; på mange måder kan man, ironisk nok, hævde, at hans film egentlig ikke er så interesserede i, 'hvad der skete', men er dybt rodfæstede i Wuornos-sagens nutid, og hvad den i al sin groteskhed måtte udvikle sig til.

"Han skiftede vel skjorte..." I en nøglescene i den anden Broomfield-film støder to forskellige 'ædruelighedsdiskurser' – jura og dokumentarfilm – sammen. Scenen rejser også vigtige spørgsmål vedrørende

rekonstruktioner og hvordan der ofte sættes lighedstegn mellem disse og fiktionalisering. I *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* bliver Broomfield selv indkaldt som vidne i Wuornos' sidste appelsag inden henrettelsen. Hun har fået en ny forsvarer, der vil forsøge at få sagen taget op igen med den begrundelse, at hendes første advokat, Steve Glazer, var totalt inkompetent. Og som bevis vil den ny advokat føre Broomfields første Aileen-film. Som optakt til vidneforklaringen siger Broomfield selv på lydsporet:

> Jeg ville gerne tro, at man havde indkaldt mig for at høre min juridiske mening, men det viste sig, at jeg var der for at snakke om Steves marijuanarygning. Det store spørgsmål var, om Steve havde konsumeret syv meget stærke joints, før han gav Aileen juridisk bistand i fængslet.

I retten bliver han imidlertid af anklageren udspurgt om sine teknikker til konstruktionen af den såkaldte 'Seven Joint Ride'-sekvens i *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*. Anklageren pointerer, at Steve har forskellige skjorter på i umiddelbart på hinanden følgende indstillinger (i *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*) og sætter dermed spørgsmålstegn ved sandfærdigheden af det, vi (tror, vi) ser på lærredet. Broomfield svarer, at Steve "vel skiftede skjorte ... jeg kan ikke huske det," og tilbyder adgang til det kasserede materiale fra den pågældende sekvens, men anklagerens spørgsmål er som et slag i solar plexus i forhold til hans integritet som dokumentarist. Selvfølgelig kan vi som tilskuere være bevidst om, at rekonstruktioner, 'klippen og klistren' osv. er almindelig praksis, men her er der tale om noget andet: forsætligt vildledende manipulation. Sekvensen udstiller, hvordan to konkurrerende diskurser så at sige 'kæmper' om magten over 'Wuornos-historien'. Wuornos selv er altid kun til stede i stærkt medieret form i Broomfield-filmene, lige så medieret (dvs. på afstand af os som tilskuere) som i de to fiktionaliserede versioner af hendes liv.

På mange måder sigter Broomfield-filmene bredere: de handler om at købe, sælge og kæmpe, og om det forræderi, som denne højst modsætningsfulde kvinde både oplever at være genstand for og påfører andre. Dokumentarfilmene fremstiller hende og hendes forbrydelser som en rig åre, hvor publikum inviteres til at grave efter betydninger – enten i bredere social forstand, f.eks. hvad angår dødsstraf eller mordere, som tilfældigvis er kvinder, eller i forhold til hvad hun som individ kan 'mene' med sine udtalelser (der bliver mere og mere modsigelsesfulde og problematiske i løbet af film nummer to).

Retten til historien. Et meget væsentligt element i hele Aileen Wuornos-historien er, at hun ikke selv havde rettighederne til den. Den første Broomfield-film, *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*, redegør i detaljer for skænderierne om, hvem der skulle have lov til at fortælle hendes historie. I flere sekvenser ser vi Aileens adoptivmor (Arlene Pralle, knap nok ældre end Wuornos selv) og Wuornos' advokat, Steve Glazer, købslå kynisk om, hvad det skal koste at få adgang til Wuornos. Som Broomfield formulerer det, da han og Glazer kører op til Pralles ranch:

> Indtil videre er mit største problem, at Steve og Arlene har fortalt mig, at Lee [Aileen Wuornos] vil have 25.000 dollars for interviewet. Jeg troede, Son of Sam-loven[4] gjorde det umuligt for folk at tjene penge på deres forbrydelser, men tilsyneladende gælder Son of Sam ikke længere.

I den følgende scene ser vi Pralle snakke koket om Wuornos, undertiden med et skævt blik til Glazer som for at se, om hun skulle have talt over sig. Glazer snakker om, hvor 'interessant' og 'fascinerende'

både historien og dens karakterer er – i et forsøg på at overtale Broomfield til at betale de 25.000 dollars. Kameraet panorerer hen til en skeptisk udseende Broomfield. Da han forklarer, hvordan landet ligger mht. betaling, siger han (i *voice over*): "Faktisk er Arlene og Lees forhold ekstremt veldokumenteret, og på dette tidspunkt forekom det langt billigere at købe nogle optagelser fra den lokale tv-station." I den efterfølgende nyhedsreportage er der optagelser såvel af Pralle som af Glazer, der begge hævder, at det eneste motiv for at adoptere Wuornos var kristen næstekærlighed. Dette gentages af den lokale tv-reporter, da hun afslutter sin rapport med en speak direkte til kameraet.

Min pointe her er ikke, at Wuornos selv burde have scoret kassen på de film og bøger, som angiveligt fortæller historien om hendes liv eller hvad der skete med hende og hendes ofre. (Under alle omstændigheder er det ikke tilladt i Florida). Men sagen siger noget interessant om adgangen til virkeligheden og spørgsmålet om, hvem der 'ejer' og regulerer denne adgang, for Wuornos' angivelige status som 'Amerikas første kvindelige seriemorder' gjorde hende til en efterspurgt vare – en kendsgerning, som hverken hendes adoptivmor eller hendes advokat var blinde for. Og det samme gælder i øvrigt sherifkontoret i Marion County, hvor flere betjente hævdes at have taget sig betalt for film- og bog-aftaler.

Som Broomfield bemærker på et tidspunkt i *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*:

> Mediernes opmærksomhed havde gjort hende til en slags stjerne ... [der var] femten filmselskaber, der konkurrerede om rettighederne til hendes historie ... to fiktionsfilm var i forhandlingsfasen ... og dertil kom diverse talk shows, dokumentarfilm og bøger ...

Filmen klipper derpå til Wuornos, netop som hun står over for at modtage en ny dødsdom. Hun raser over alle de forhandlinger, der foregår bag kulisserne om hendes historie:

> Filmen *Overkill*, det er en totalt opdigtet løgn, at de arresterede mig som den første ... kvindelige seriemorder – af hensyn til filmens titel ... Jeg er ikke den første kvindelige seriemorder ... og mine tilståelser beviser det ... men de har taget tilståelserne og er gået 200 procent imod dem for at få deres fupfilm ud.

Vi hører derpå Broomfield på lydsporet, mens Wuornos fortsætter med sin udtalelse:

> Lee Wuornos insisterer på, at hun ikke er seriemorder, eftersom hun ikke udspionerede sine ofre eller planlagde sine forbrydelser. Som med filmaftalerne er Lee også omgivet af en horde af eksperter, der konkurrerer indbyrdes med hver sin teori om hendes adfærd. Lee bliver fremstillet som alt fra et forsømt og misbrugt barn, der hader sin far og myrder ham igen og igen, til en sadist, der får et kick ud af sine ofres dødskamp.

I den følgende scene ser vi Broomfield jagte Marion Countys daværende sherif, Don Moreland, for at spørge ham om hans og adskillige af hans vicesheriffers angivelige medvirken til at sælge filmrettighederne til Wuornos-historien. Moreland løber ind i en bygning og låser døren.

Det er vanskeligt at afgøre, hvad der er sandt og falsk i denne sag, hvor så mange af de involverede tydeligvis er drevet af beregnende og egoistiske motiver. Men det betyder på den anden side, at alle de sekundære diskurser omkring Wuornos-sagen – serialiseringerne, filmatiseringerne, Broomfields dokumentarfilm – må betragtes som dele af et 'samlet billede'. Som nævnt viser *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* tilbage til *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*, da anklageren sætter spørgsmålstegn ved Broomfields dokumentariske metoder i den første film.

Og Wuornos selv omtaler andre versioner af hendes historie og synes udmærket klar over (i alt fald nogle af) dens implikationer såvel som dens værdi.

Hele vævet af film- og medie-referencer (og her må vi medregne nyhedsudsendelserne om jagten på Wuornos og det efterfølgende mediecirkus under hendes retssager) udgør en bizar og fældende 'supra-dokumentar', hvor virkeligheden synes sørere end fiktionen – hvis vi ellers kunne sige, hvor den ene ender og den anden begynder.

Oversat af redaktionen.

Artiklen er en sammenskrivning af de to første kapitler i Paul Wards *Documentary. The Margins of Reality*. London, Wallflower Press 2005.

Noter

1. Den amerikanske semiotiker Charles S. Peirce (1839-1914) skelner mellem tre forskellige typer tegn: indeks, ikon, symbol. I symbolet er forbindelsen mellem tegnets udtryk og det, det henviser til, blot noget, vi er blevet enige om – som f.eks. at ordet 'hus' udtrykker et bygningsværk. Ikonet er kendetegnet ved, at det ligner det, det henviser til – f.eks. et nogenlunde vellignende maleri af et hus – mens indekset er en slags aftryk af dets referent: Fodspor i sneen er et indeksikalsk tegn på, at nogen har gået der, men også et (ikke-digitalt) fotografi er et indeksikalsk tegn, fordi det er et fysisk-kemisk aftryk af motivet.
2. Udtrykket optrådte første gang i hans artikel "The Documentary Producer", *Cinema Quarterly*, 2, 1, 8, fra 1933.
3. Man kan selvfølgelig filme i én lang indstilling og/eller ikke bruge lyd, men der er i så fald tale om meget markante, ikke-konventionelle klippe- og lyd-'valg', som enhver tilskuer straks vil bemærke.
4. Son of Sam – egtl. David Richard Berkowitz – er en amerikansk seriemorder, som i 1970'erne spredte skræk og rædsel i New York. Berkowitz, der myrdede seks mennesker og selv hævdede, at han stod i ledtog med Satan, fik i 1978 seks livstidsdomme eller 365 år i fængsel. Da der opstod rygter om, at forlag havde tilbudt Berkowitz svimlende summer for hans historie, vedtog staten New York den såkaldte 'Son of Sam law', der forbyder dømte at sælge deres historier. Hvis de gør det alligevel, kan staten beslaglægge indtægterne og udbetale dem som kompensation til ofrene eller deres pårørende. En række andre stater – bl.a. Florida, hvor Aileen Wuornos-sagen udspillede sig – fulgte New Yorks eksempel og indførte også 'Son of Sam'-love.

Litteratur

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

Carroll, Noël (1996). "Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism". In: Bordwell, David og Carroll, Noël (red.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, University of Wisconsin Press.

Corner, John (1996). *The Art of Record*. Manchester, Manchester University Press.

Grierson, John (1966). *Grierson on Documentary*. Berkeley, University of California Press.

Kuehl, Jerry (1988). "Truth Claims". In: Rosenthal, Alan (red.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press.

Lipkin, Steven N. (2002). *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press.

Paget, Derek (1990). *True Stories? Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*. Manchester, Manchester University Press.

-- (1998). *No Other Way to Tell It: Dramadoc/docudrama on Television*. Manchester, Manchester University Press.

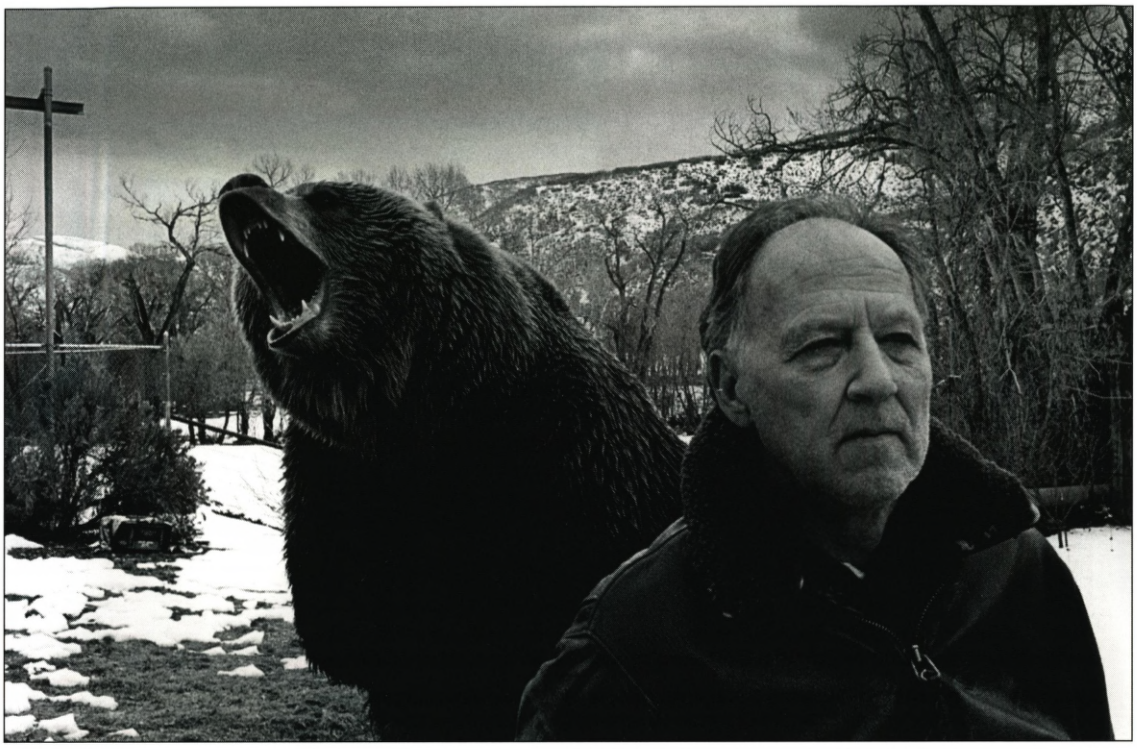
-- (2002). "Seven theses about border genres/five modest proposals about docudrama". In: *Screening the Past*, 14. http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0902/paget/dpfr14b.htm

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

Pronay, Nicholas (1989). "John Grierson and the Documentary – 60 years on". In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 9, 3.

Vaughan, Dai (1999). *For Documentary: Twelve Essays*. Berkeley, University of California Press.

Winston, Brian (1995). "Documentary: I Think We Are in Trouble". In: Rosenthal, Alan (red.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press.



Werner Herzog med en af hovedpersonerne i *Grizzly Man* (2003). Det fremgår i øvrigt ikke af filmens pressemateriale, om billedet er manipuleret.

Bogholdersandhed versus poetisk sandhed

Werner Herzog som 'dokumentarist'

Af Lars Movin

"Jeg har aldrig skelnet mellem mine spillefilm og mine 'dokumentarfilm'.
For mig er de alle sammen bare film ..."
Werner Herzog, 2002

Det store biografpublikum kender primært den tyske instruktør Werner Herzog (f. 1942) for hans spillefilm. Fjorten stykker er det blevet til, senest *Rescue Dawn* (2006). Mest berømt er han for de fem af dem, som er skabt i et stormfuldt samarbejde med skuespillerfænomenet Klaus Kinski (1926-91) – heriblandt *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972, *Aguirre, den gale erobrer*), *Fitzcarraldo* (1982) og *Cobra Verde* (1987). Men faktisk ligger langt den største del af Herzogs omfattende produktion inden for dét, vi normalt betragter som det dokumentariske felt. Blot med den lille tilføjelse, at instruktøren selv afviser at anerkende det begreb. Dokumentarisme findes ikke, siger han. I filmhistorikeren Paul Cronins udmærkede

interviewbog fra 2002 – *Herzog on Herzog* – sættes dokumentarisme således konsekvent i anførelsestegn:

> Ordet 'dokumentarisme' bør anvendes med største forsigtighed, idet vi synes at have en meget præcis opfattelse af, hvad det betyder. Dette hidrører dog udelukkende fra vores behov for let at kunne kategorisere film og fra manglen på et mere passende begreb for en hel kategori af film. Selv om de som regel bliver betegnet som sådan, vil jeg mene, at det er misvisende at kalde film som *Glocken aus der Tiefe* (1995, *Bells from the Deep*) og *Tod für fünf Stimmen* (1995, *Death for Five Voices*) for 'dokumentarfilm'. De er blot forklædt som 'dokumentarfilm'. (Cronin 2002: 239)

Herzog henviser til, at det er almindeligt anerkendt, at digtere bedre end nogen andre er i stand til at udtrykke en "dyb, iboende, mystisk sandhed", men at mange filmmagere ikke desto mindre agerer, som om de ikke var bevidste om dette. Og så tilføjer han, at "kun gennem opfindsomhed og konstruktion og iscenesættelse kan man nå et mere intenst niveau af sandhed, som vi ellers ikke har adgang til."

Fire år senere, i starten af oktober 2006, var Herzog hovedperson ved en todages masterclass på Den Danske Filmskole. Her uddybede han sit synspunkt:

> Man bør ikke lave et klart skel mellem dokumentarisme og fiktionsfilm. De fleste af mine såkaldte dokumentarfilm er helt eller delvist konstruerede. Ikke at de er konstruerede med henblik på at fortælle en løgn, de er snarere konstruerede med henblik på at formidle en dybere sandhed, en ekstatisk sandhed. Man kan sige, at de er stiliserede, og at de alle har berøring med mine spillefilm. Og så er der én ting, der er sikker, og det er, at de ikke er *cinéma vérité*, for den type film gengiver efter min mening blot en overfladisk sandhed. Til cinéma vérité-folkenes ærgrelse kalder jeg det en bogholdersandhed. Dét har de taget mig ilde op. Men jeg diskuterer med dem så ofte, jeg kan.

Minnesota-manifestet. Lige siden Herzog i 1962 debuterede med *Herakles*, en ti minutter lang montageøvelse, hvor optagelser af en bodybuilder krydsklippes med *found footage* af katastrofiske scenarier, tilsat blød jazzmusik, har hans virke udfordret filmmediets klassiske kategorier. Han afviser som nævnt at betegne sine egne 'dokumentarfilm' som dokumentariske, men hævder til gengæld polemisk, at han betragter spillefilmen *Fitzcarraldo* som "sin bedste dokumentarfilm" – hvormed han formodentlig mener, at når der slæbes en floddamper over et bjerg i filmen, så slæbes der også en floddamper over et bjerg i virkeligheden. Han har således gang på gang brudt med konventioner og forventninger, og ikke mindst i dokumentariske kredse har man haft vanskeligt ved at kapere hans helt særlige forhold til sandhedsbegrebet. Mellemværendet med specielt cinéma vérité- eller Direct Cinema-generationen har i tidens løb fået Herzog til at radikalisere sine formuleringer yderligere, og i 1999 gik han så vidt som til at udarbejde et dokument – den såkaldte *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema* – hvori han i tolv punkter (under overskriften "Lessons of Darkness") gennemgår sit forhold til virkelighed, sandhed og dokumentarfilm.

Første punkt lyder:

> Den såkaldte cinéma vérité er blottet for vérité. Den opnår kun en overfladisk sandhed, bogholder-sandhed.

Manifestet blev skrevet en nat på et hotelværelse på Sicilien, hvor Herzog lå søvnløs med jetlag og zappede rundt mellem de mange tv-kanaler. Som sædvanlig var han irriteret over den ringe kvalitet i de såkaldte dokumentarprogrammer, men livede så op, da han kom forbi en pornofilm. Han blev umiddelbart slået af den tanke, at porno i det mindste var mindre prætentiøst og præsenterede sig på en mere ærlig

måde end tv-dokumentarerne. Porno var *film-film*, mente Herzog. Ligesom musicals og kung fu-film og andre genrefilm kunne siges at være det. I et øjebliks inspiration satte han sig til tasterne og opsummerede sin poetik i tolv punkter. Og kort efter tog han papiret med til Minneapolis, hvor hans film blev vist i en retrospektiv serie på Walker Art Center. Heraf navnet: *The Minnesota Declaration*.

Siden har Herzog selv peget på det fjerde punkt som et af de mest centrale: "Fact creates norms, and truth illumination." Fakta skaber normer, sandhed oplysning. Hans argumentation går på, at han ikke er specielt interesseret i virkelighed, men snarere går efter en dybere sandhed, en ekstatisk sandhed. Hvormed han mener noget, der er hinsides billederne. Noget, der skaber en indsigt hos publikum på en måde, som rækker videre end fakta eller noget visuelt genkendeligt. Noget, der skaber genklang i sjælen (selv om han også kun nødigt bruger dét begreb).

Ikke at Herzog ikke interesserer sig for dokumentarfilm eller anerkender deres eksistensberettigelse. Mange af hans favoritfilm tilhører den dokumentariske genre – heriblandt Errol Morris' *Vernon, Florida* (1981), Jonathan Caouettes *Tarnation* (2003) og Asger Leths *Ghosts of Cité Soleil* (2006). Men han fastholder, at begrebet dokumentarisme blot dækker over en måde at fremstille eller forholde sig til virkeligheden på, og at det ikke betyder noget for ham, om man bruger den ene eller den anden betegnelse. Det er film det hele. Og det er manipulation det hele. Som han forklarede på Filmskolen:

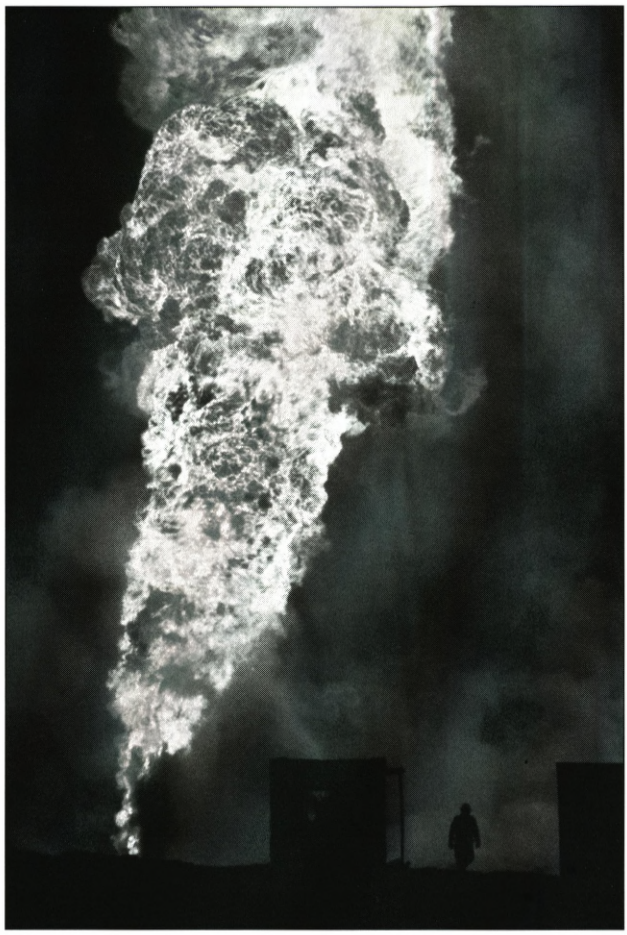
> Hvis cinéma vérité havde nogen værdi overhovedet, var det som et svar på 60'erne – med politisk opstand og Vietnam-krigen og så videre. Det var et nogenlunde legitimt, men også meget fattigt svar på alt dét. I dag står vi over for noget helt nyt og ukendt, og det betyder, at vores begreb om virkeligheden ændrer sig med dramatisk hast, ikke mindst i kraft af den digitale teknologi. Nu kan man skabe dinosaurer på lærredet, hvilket jeg hilser velkommen, for de har meget at gøre med vores fantasi og vores dybeste drømme og forestillinger. Men vi har også såkaldt 'reality tv', et mærkeligt fænomen, der foregiver at være virkelighed. Eller 'wrestlemania' på amerikansk tv, en meget fascinerende måde at konstruere en pseudovirkelighed på – det er virkelige kampe, men samtidig er det også en ny og undergravende form for drama, der formodentlig er lige så rå og blodig som de gamle græske dramaer fra tiden før Sofokles. Og vi har redskaber som Photoshop, der betyder, at vi ikke længere ved, om de billeder, vi præsenteres for, er virkelige eller manipulerede. I lyset af disse radikale forandringer er vi nødt til at finde frem til nye måder at forholde os til begrebet virkelighed på. Jeg er ikke specielt interesseret i fakta, de er som regel ret kedelige, og virkeligheden i sig selv fascinerer mig ikke specielt meget. Jeg søger snarere efter noget, der findes bag overfladen, noget flygtigt, en eller anden form for oplysning, illumination.

Mystikken om Herzog. En af årsagerne til, at Werner Herzog har appelleret til mange og provokeret endnu flere, er formodentlig, at han i årenes løb har været ferm til at opbygge myter og mystik omkring sin offentlige persona. Allerede ved udgangen af 60'erne fik han det meste af sin generation på nakken og blev udstødt fra det 'gode selskab', da han optog spillefilmen *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970, *Også dværge er begyndt i det små*) med dværge i alle roller. I midt-70'erne blev han kaldt "gal" og "kynisk", da han sammen med to fotografer hastede til en vulkan i udbrud på Guadeloupe for at optage filmen *La Soufrière* (1977) om den sidste mand, der nægtede at forlade øen, selv om alle andre var blevet evakueret. Samme år fik han et helt hold af skuespillere hypnotiseret under optagelserne til spillefilmen *Herz aus Glas* (*Heart of Glass*). Og i 1992 tog han umiddelbart efter afslutningen af den første Golf-krig til Kuwait for at lave *Lektionen in Finsternis* (*Lessons of Darkness*), hvor

han dels manøvrerede en helikopter rundt mellem de fjorten hundrede grader varme flammer fra de brændende oliekilder, som den irakiske hær havde antændt under deres tilbagetrækning, dels selv gik rundt og filmede på steder i ørkenen, hvor massevis af landminer stak frem af sandet. Blot for at nævne nogle få eksempler på hans excentriske adfærd.

På lignende vis har Herzog med stor dygtighed formået at udnytte rygter om eksempelvis livstruende episoder under optagelserne til at forøge sine films fascinationskraft. Tænk blot på den megen ståhej om, hvordan han angiveligt satte de lokale indianeres liv på spil i forbindelse med optagelserne til *Fitzcarraldo*. Eller på de legendariske konfrontationer mellem ham og Kinski under tilblivelsen af alle deres fælles projekter. Resultatet har været, at Herzog har fået et renommé som manisk og farlig, at han i offentlighedens bevidsthed i nogen grad er smeltet sammen med sine filmpersoner, og at grænserne mellem fiktion og virkelighed, mellem fup og fakta, langt hen ad vejen er blevet visket ud.

Hvilket præcis er en pointe hos Herzog. Hvis han ikke interesserer sig for virkelighed i normal forstand, er han til gengæld dybt optaget af mytologi. Og af mennesker. Og gerne mennesker med en snert af galskab eller fanatisme. Mennesker, der er villige til at lade sig konfrontere med deres sande jeg under ekstremt pres. Kort sagt mennesker med en vis lighed med Werner Herzog. Som han siger i Cronins interviewbog, kunne han selv have spillet hovedrollen i alle sine film. Samtidig påpeger han, at alle hans karakterer i en vis forstand tilhører samme familie, hvad enten de er fiktive eller ikke-fiktive. Der synes således at gå en lige linje fra hovedpersonen i en af Herzogs allerførste film, *Letzte Worte* (1967, *Last Words*), en gammel tyrkisk mand, der som den sidste tilbageblevne på Spinalonga, en ø for spedalske, måtte fjernes med magt – via særlingen Bruno S., der mere eller mindre spillede sig selv i spillefilmene *Kaspar Hauser - Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974, *Gåden om Kaspar Hauser*) og *Stroszek* (1976) – via den mand i *La Soufrière*, som nægtede at lade sig evakuere fra den (måske) eksploderende vulkan på Guadeloupe – via den østrigske bjergbestiger Reinhold Messner i *Gasherbrum - Der leuchtende Berg* (1984, *The Dark Glow of the Mountains*), som på trods af at have mistet sin bror under en



Lektionen in Finsternis
(1992, *Lessons of Darkness*, instr. Werner Herzog).

ekspedition alligevel måtte sætte ud på nye og endnu mere halsbrækkende opgaver – og op til Timothy Treadwell i *Grizzly Man* (2006), den frygtløse 'bjørnehvisker', der endte med selv at blive ædt af en af de kæmpemæssige gråbjørne, som han i David Lettermans *Late Show* nogen tid forinden havde beskrevet som ufarlige "party animals". Som prikken over i'et møder vi i Herzogs seneste værk, *Encounters at the End of the World* (2007), en hel stribe enspændere, der er taget til Antarktis for at komme vidderne, urkraften eller tilværelsens grammatik lidt nærmere. Alle disse karakterer kunne siges at være versioner eller ekkoer af deres kronikør og dukkefører:

> De kaster ikke skygge, de er uden fortid, de kommer alle ud af mørket. Jeg har altid tænkt på mine film som ét stort værk, som jeg nu har arbejdet på i 40 år. Karaktererne i denne enorme historie er alle desperate og ensomme rebeller uden et sprog, som de virkelig kan kommunikere med. Derfor vil de uundgåeligt komme til at lide. De ved, at deres oprør er dømt til at fejle, men de fortsætter uden tøven, sårede, kæmpende uden hjælp fra omverdenen. (Cronin 2002: 68)

Og, tilføjer han senere: "Jo flere år, jeg har lavet film, des mere går det op for mig, at det er det virkelige liv, jeg filmer, mit liv. [...] Jeg er et mærkeligt væsen, der på sin bevægelse gennem livet trækker et spor i sandet efter sig. Sporet er mine film." (Ibid.: 202)

Påstanden understøttes af, at størsteparten af Herzogs spillefilm er baseret på autentiske historier – fra tidlige værker som *Aguirre, der Zorn Gottes* og *Kaspar Hauser* over *Fitzcarraldo* og *Cobra Verde* og helt frem til *Invincible* (2001) og *Rescue Dawn*. Alle er de portrætter af virkelige personer. Og alle er de optaget ude i en virkelighed, der har fået lov til at sive ind i fiktionen. I sine mere end 40 år som instruktør har Herzog kun tilbragt én dag i et filmstudie. Han følte, at al spontanitet blev dræbt, og vendte aldrig tilbage. Sådan agerer en ægte dokumentarist. En livets kronikør.

Fysisk og åndeligt mod. Hvis Herzog vedkender sig manipulation og mytologisering, afviser han til gengæld, at han er farlig for sine omgivelser, eller at han skulle have løbet unødige risici under sine filmproduktioner:

> Jeg tror, at folk viser mere af deres inderste væsen og fortæller mere om, hvem de dybest set er, når de udsættes for ekstremt pres. Men jeg ville ikke kunne sidde her og tale med dig, hvis jeg nogensinde havde udsat nogen for livsfare for at få en optagelse i kassen. Jeg har aldrig bevidst opsøgt farlige locations, og jeg har aldrig taget idiotiske chancer, ligesom jeg aldrig ville drømme om at gøre det. Jeg vil ikke nægte, at jeg – som alle instruktører – ind imellem har løbet en mindre risiko, men kun under kontrollerede og professionelle forhold. (Cronin 2002: 19)

Det sidste er det nok ikke alle hans tidligere samarbejdspartnere, der vil skrive under på. Men efter at have tilbragt to dage i selskab med Herzog i forbindelse med seminaret på Filmskolen er man tilbøjelig til at give Cronin ret i, at Herzog først og fremmest fremstår som en "behagelig, generøs og beskeden mand, der tilfældigvis er i besiddelse af en ekstraordinær visionær kraft og en bemærkelsesværdig intuitiv intelligens." (Ibid.: viii)

Men hvad ved vi egentlig om Werner Herzog? Vi ved, at hans biografi er fyldt med huller og fascinerende anekdoter, og at de oplysninger, vi har, er gentaget så ofte, at de nærmest er blevet til en remse. Og så ved vi, at det er med god grund, når Cronin indleder sin samtalebog med ordene: "Det meste af det, du har hørt om Werner Herzog, er usandt."

Okay, hvad er det så, vi har hørt? Vi har hørt, at hans rigtige navn er Werner H.

Stipetic. Vi har også hørt, at han blev født den 5. september 1942 i München. At han voksede op i Sachrang, en afsides beliggende bjerglandsby i Bayern. At han som barn ikke kendte til fjernsyn, og at han så sine første film – to dokumentarfilm – som elleve-årig. At han første gang talte i telefon som sytten-årig. Og at han som fjorten-årig begyndte at vandre. Ikke sådan små ture ud i landskabet. Nej, på sin første tur gik han rundt om Albanien, dengang et totalt lukket land, hvilket netop havde gjort ham nysgerrig. Som Herzog sagde til de fremmødte på Filmskolen:

> At rejse til fods er noget, jeg vil anbefale alle, der laver film. Ikke bare som motion, men med en dyb og stærk motivation. Og uden hensyn til distance. Tre måneder til fods giver mere styrke og indsigt og viden og sans for at observere end tre år på en hvilken som helst filmskole. Det har noget at gøre med fysisk mod. Det er min erfaring, at folk, der er fysisk modige, normalt også er åndeligt modige.

Hvorefter Herzog gav sig til at fortælle om, hvordan han umiddelbart før sit bryllup gik mere end 1.000 kilometer blot for at banke på sin tilkommendes dør og stille hende ét spørgsmål. På den måde ville spørgsmålet have mere vægt, mente han, end hvis han havde stillet det i telefonen eller i et brev. Eller hvis han var kommet med fly eller tog. Senere – i 1984 – satte han som en slags politisk statement ud på en vandretur hele vejen rundt om Øst- og Vesttyskland, startende fra hjembyen Sachrang, et projekt, der dog blev afbrudt af sygdom efter to tusind kilometer (siden gennemførte forfatteren Wolfgang Büscher netop denne rute).

Herzogs mest berømte vandring fandt dog sted ti år forinden, nemlig i november-december 1974, da han i et forsøg på at redde den legendariske tyske filmhistoriker Lotte Eisner fra at dø gik fra München til Paris, hvor hun boede. Herzog havde mødt Eisner i 60'erne, og hun havde støttet ham i en periode, hvor han fik meget lidt opbakning i Tyskland – ja, hvor han rutinemæssigt blev omtalt som "den fascistiske filmmager Werner Herzog". Nu havde han så modtaget en besked om, at Eisner havde fået et slagtilfælde, og han mente, at selve den gestus – at tilbagelægge den lange strækning til fods, og oven i købet i bidende kulde – kunne indgive hende ny livskraft. Og måske virkede det. Eisner levede i hvert fald næsten ti år mere efter Herzogs besøg og døde først i 1983, umiddelbart efter at have bedt sin unge protegé om tilladelse til det. Selv dokumenterede Herzog sin pilgrimsfærd i notatbogen *Vom Gehen im Eis* (1978, nyligt genudgivet på engelsk under titlen *Of Walking in Ice*).

Tilbage til biografien. I gymnasietiden begyndte Herzog at sende manuskripter og idéer til filmproducenter, blot for at modtage det ene afslag efter det andet. I stedet besluttede han selv at producere sine film og tog natarbejde som svejser på et stålværk for at rejse den fornødne kapital. I 1961 gik han i gang med sin første film, nitten år gammel. Det var *Herakles*, som han i dag ikke betragter som en rigtig film, snarere et eksperiment med at skabe struktur og fortælling ud af nogle tilsyneladende uforenelige elementer. Siden har han skrevet, produceret og instrueret omkring 50 film, udgivet en række bøger samt iscenesat et par håndfulde operaer. Direkte adspurgt betragter han sig selv som *storyteller*.

Hvad har vi ellers hørt? At han aldrig bruger storyboard ("et redskab for kujoner"). At han ikke bryder sig om kunstneriske eller intellektuelle film, men foretrækker "rene" film, der "bevæger sig på lærredet uden at stille spørgsmål." Og at han hævder ikke at vide, hvad æstetik er,

men træffer alle beslutninger ud fra konkrete, fysiske og pragmatiske kriterier eller omstændigheder.

Så er der de mere kuriøse sider – dem, der nærmest er blevet til en remse: At Herzog hævder aldrig eller kun meget sjældent at drømme (måske drømmer han kun i sine film, måske er filmene hans drømme?). At han som helt ung havde ambitioner om at blive skihopper, men opgav efter en vens alvorlige styrt (siden har han været nærmest besat af tanken om at flyve). At han hævder at være ude af stand til at forstå ironi. At han hævder ikke at kende sin egen øjenfarve og konsekvent undgår at se sit spejlbillede i øjnene (han bryder sig ikke om introspektion og navlepilleri). At han betragter psykoanalysen som en af det 20. århundredes største fejltagelser, fordi det ikke er sundt for mennesket at kende alle sindets dunkle kroge (derfor er hans film ikke psykologiske, snarere antropologiske; derfor er de ikke et blik ind i individuelle sjæle, men mere almene undersøgelser af, hvad det er, der gør os til mennesker). At han er dybt mistroisk over for idéen om kunst og hader at gå på museer. At han så vidt muligt undgår hoteller og restauranter. At han lavede nogle af sine første film på et 35mm-kamera, han havde stjålet fra filmskolen i München (han følte, at han havde en "naturlig ret" til det). At han fik sin første opgave som operainstruktør uden nogensinde selv at have set en opera (og at han stadig ikke bryder sig om genren, efter selv at have instrueret adskillige). At han ikke har sunget, siden han i skolen af en lærer blev tvunget til at rejse sig op og synge for resten af klassen. At han ikke opfatter sig selv som excentrisk eller uansvarlig. At han betragter det som sin pligt at lave film. At han ikke tror på skæbnen og kun nødigt forsøger at sætte ord på de dybeste strenge i eksistensen. At han ikke er religiøs og ikke tror på en større plan eller mening med tilværelsen, men snarere opfatter universet som ét stort kaos, ondskabsfuldt, grumt og nådesløst.

Generationskløften. Werner Herzog kendte ikke sin far, og som så mange andre tyskere i sin generation voksede han op med en fornemmelse af, at forældrenes generation havde fejlet. Det var dem, der havde lagt Tyskland i ruiner. Det betød, at han både menneskeligt og kunstnerisk orienterede sig mod bedsteforældrenes generation. Og det var hér, Lotte Eisner (1896-1983) kom ind i billedet, som en levende forbindelse til fortiden. Eisner havde kendt alle de store – fra Lumière-brødrene og Méliès via Eisenstein og Murnau til Kurosawa og Buñuel. Hun havde været med til at grundlægge La Cinémathèque Française (sammen med Henri Langlois). Og så havde hun skrevet en række autoritative bøger om tysk ekspressionistisk film, heriblandt referenceværket *L'Écran démoniaque* (1952, *The Haunted Screen*). Og nu havde hun så givet Herzog et kunstnerisk ridderslag, idet hun efter at have set hans første spillefilm, *Lebenszeichen* (1968, *Livstegn*), havde skrevet til Fritz Lang, at tysk film omsider var genopstået. Helt konkret førte Herzogs identifikation med tysk film i mellemkrigstiden til, at han i 1979 genindspillede Murnaus *Nosferatu* (1922) under titlen *Nosferatu: Phantom der Nacht* (*Nosferatu the Vampyre*) med Klaus Kinski i hovedrollen.

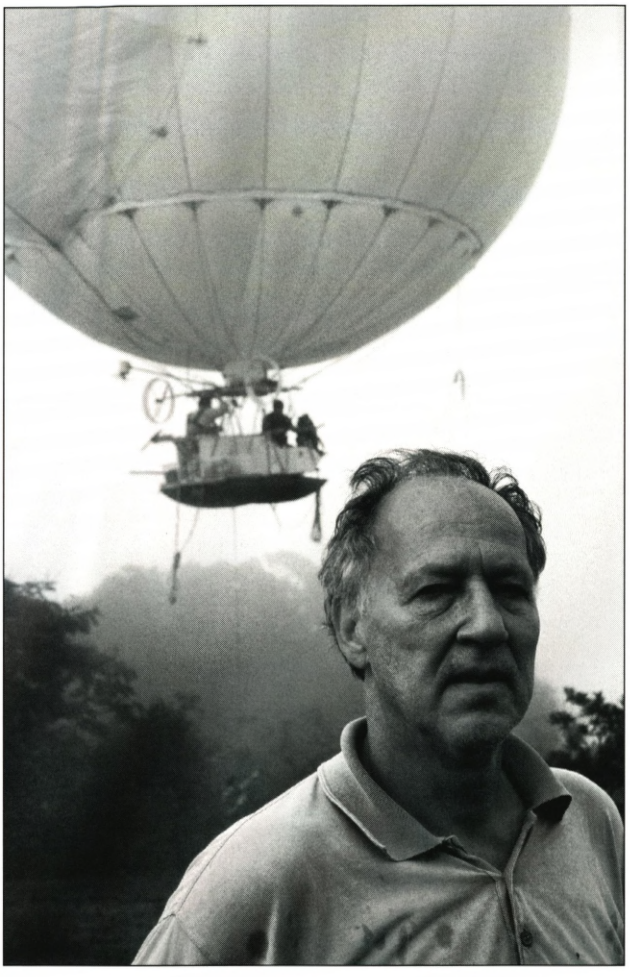
På et mere personligt plan førte Herzogs søgen efter identitet og rødder til, at han, da han som femten-årig opdagede, at hans bedstefar havde været arkæolog på en af De Dodekanesiske Øer, straks satte ud på en rejse til Grækenland for at gå i sin forfaders fodspor. Hvilket igen kom til at resultere i, at han i 1967 optog nogle af

Letzte Worte (1968, *Last Words*, instr. Werner Herzog).

sine første film i Grækenland, nemlig kortfilmen *Letzte Worte* og debutspillefilmen *Lebenszeichen*. Det var i øvrigt på ungdomsrejsen til Grækenland, mens Herzog sammen med et æsel – à la Robert Louis Stevenson i *Travels with a Donkey in the Cévennes* (1879) – vandrede til fods fra den ene ende af Kreta til den anden, at han ved et tilfælde kom igennem den dal med de mange tusind vindmøller, som senere kom til at indgå i en nøglescene i spillefilmen.

Tilfældet ind ad bagdøren. Det kan være vanskeligt at afgøre præcis, hvor Herzogs dokumentariske spor starter, men i en vis forstand kunne det være med *Letzte Worte*. Ganske vist fremstår filmen mest som et eksperiment, men råmaterialet har en dokumentarisk karakter, og dens tilblivelse er karakteristisk for Herzogs metode. Den blot tretten minutter lange sort/hvide film er skudt helt spontant på Kreta og den nærliggende ø Spinalonga i løbet af de sidste dages forberedelser til optagelserne af *Lebenszeichen* (på råfilm, som Herzog mente, han kunne undvære til spillefilmen).

Spinalonga har en lang og omtumlet historie. På kanten mellem det 19. og 20. århundrede var øen beboet af tyrkiske muslimer, men fra 1903 blev det besluttet, at den skulle bruges som en koloni for spedalske. Indholdsmæssigt tager Herzogs film som nævnt afsæt i en lokal legende om den sidste tyrkiske mand, der var blevet tilbage på Spinalonga, efter at alle andre havde forladt øen. Da manden på et eller andet tidspunkt omkring Anden Verdenskrig omsider gav efter og tog over til Kreta, efterlod han ifølge overleveringerne et fodspor på klip-



The White Diamond (2004, instr. Werner Herzog).

pen, og på det sted er siden blevet opført et kapel. I filmen lader Herzog forskellige grækere fortælle om denne mand, der aften efter aften kom og spillede lyre på en lokal taverna, men som aldrig sagde et ord. Inden optagelserne blev de medvirkende instrueret i at fortælle den samme historie eller sige de samme replikker igen og igen, indtil de fik at vide, at nu kunne de stoppe. Sådan foregik filmoptagelser, sagde han til dem. Og i filmen veksles mellem disse absurde repetitive monologer og optagelser af en ældre mand, angiveligt den legendariske tyrker, som stirrer tavst ind i kameraet. Via de aparte greb drages udsagnenes ægthed i tvivl, og materialets dokumentariske karakter undermineres.

Under sit besøg på Filmskolen fortalte Herzog, at han betragter filmen som vigtig, fordi den lærte ham, at han kunne bryde med reglerne, uden at himlen af den grund faldt ned over hovedet på ham:

> Det var et af de helt afgørende øjeblikke i mit liv som filmmager, fordi det var hér, jeg traf beslutningen om, at hvis materialet lægger op til at følge et usædvanligt spor, så skal man glemme alt om regler og dramaturgi og bare gøre det.

Et dogme, Herzog siden har levet op til i film efter film. Helt op til *The White Diamond* (2004), en af hans seneste 'dokumentarfilm', optaget i regnskoven i Guyana i Sydamerika. Her får fortællingen lov til at køre af sporet i en grad, så den person, der er hovedperson i starten – en britisk ingeniør, Graham Dorrington – ved filmens slutning stort set er forsvundet ud af billedet til fordel for en bifigur, en lokal rastafari ved navn Mark Anthony Yhap. Herzog vil stadig ikke vedkende sig titlen som dokumentarist, men ikke desto mindre udviser han i situationer som denne den sande dokumentarists evne til at lade virkeligheden styre fortællingen i uventede retninger. Havde han 'blot' været en *storyteller*, som han selv hævder, kunne han have holdt sig til den historie, han var sat ud for at fortælle.

Måske er evnen til at improvisere, at lade tilfældet spille ind og at være i stand til at ændre kurs under et filmprojekt, i virkeligheden Herzogs vigtigste adelsmærke som instruktør. Selv om han med sin nærmest maniske energi og stædighed kan fremstå som en almægtig skikkelse, der i ekstrem grad er i kontrol over sine projekter, kan hans film siges først og fremmest at være præget af det, man kunne kalde en

tilfældets poetik. Det kan lyde paradoksalt, men at tanken ikke er ham fremmed, bekræftede Herzog på Filmskolen – dog med visse forbehold:

> Livet er fyldt med tilfældigheder. Og så længe der er autentisk liv i en film, vil den altid blive i det mindste nogenlunde god. Det handler om at lade livet og tilfældet slippe ind ad bagdøren, så der kan ske noget, som man ikke havde forudset. Men hvis man kun fulgte i hælene på tilfældet, hvis man bare arbejdede ud i det blå, ville det ikke føre nogen steder hen, så ville det bare være kaos og forvirring. Man er nødt til at have et sammenhængende fundament af forklaringer og visioner, og man er nødt til at have et eller andet perspektiv på tingene. Først når éns perspektiv ligger nogenlunde fast, kan man åbne op for, at alt muligt andet også kan komme ind. [...]
>
> Hvis vi tager *The White Diamond* som eksempel, så var jeg yderst selektiv i forhold til de uforudsete ting, der skete under optagelserne i Guyana. Det er ikke sådan, at jeg bare driver for vinden. Det var et tilfælde, at jeg midt i forløbet fandt en ny hovedperson, men da jeg først havde fundet ham, begyndte jeg bevidst at styre ham i forhold til den vision, jeg allerede på forhånd havde for filmen. Jeg begyndte at skrive hans replikker, og jeg begyndte at udvikle ham som karakter. Det er rent faktisk en meget disciplineret proces, en disciplineret søgen efter tilfældet, en disciplineret måde at inkorporere livet på, uden at man af den grund ændrer substansen i det projekt, man har sat i gang. Det er dét, jeg prøver på.

Luftspejlinger i Afrika. Efter *Lebenszeichen* vendte Herzog blikket mod Afrika. Det var et kontinent, hvor han også havde rejst som ganske ung, oprindeligt for på første hånd at være vidne til den kaotiske situation i Congo – og derigennem måske at forstå det barbari, hans eget land var blevet kastet ud i en generation forinden. Som han udtrykker det i interviewbogen: "Jeg er fascineret af tanken om, at vores civilisation er som et tyndt lag af is over et dybt ocean af kaos og mørke ..." (Cronin 2002: 2).

Til sit eget held blev Herzog imidlertid så syg på vejen ned gennem Sudan, at han måtte vende om – senere fik han at vide af den polske journalist og forfatter Ryszard Kapuscinski, at størstedelen af de journalister og andre europæere, som var sluppet ind til rædslerne i det østlige Congo, var blevet dræbt.

Nu ville Herzog vende tilbage til Afrika, ikke til Congo, men til landene omkring Sahara, hvor han havde planer om at optage en science fiction-film. Den skulle handle om aliens fra planeten Andromeda, der kommer til en undergangstruet planet med påfaldende ligheder med Jorden. Men allerede på den første optagedag blev han fuldstændig opslugt af ørkenens magiske, men også nådesløst nøgne og bedrageriske landskaber, og han besluttede at skrinlægge manuskriptet og i stedet bare lade fotografen skyde løs ved saltsøerne i Chott Djerid, omkring Hoggerbjergene i Algeriet samt på diverse locations i Niger, Elfenbenskysten, Uganda og flere andre steder.

Den film, der kom ud af rejsen, blev således improviseret frem – og den var det første af Herzogs værker, der blev til under den type ekstreme forhold, som siden skulle blive hans kendemærke. Instruktøren selv fik malaria, fotografen fik ødelagt sin ene hånd i et biluheld, og filmholdet kom i fængsel flere gange, først i Cameroun og siden i Den Centralafrikanske Republik. Sidstnævnte land blev på det tidspunkt styret med hård hånd af den kannibalistiske diktator Jean-Bédel Bokassa – samme Bokassa, som senere åbenlyst begyndte at identificere sig med Napoleon og sågar udråbte sig selv til kejser, hvorefter han blev styrtet og sat i fængsel. I 1990 vendte Herzog tilbage til Afrika og lavede en film om ham, *Echos aus einem düsteren Reich* (*Echoes from a Sombre Empire*), et relativt konventionelt stykke udforskende dokumentarisme, men samtidig et klassisk herzog'sk fantast- eller antihelteportræt, som

på sin vis peger frem mod hovedværket fra de senere år, *Grizzly Man* (hvor instruktøren heller ikke havde direkte adgang til hovedpersonen, men måtte indkredse ham via vidneudsagn og andre former for konstruktioner).

Tilbage til Afrika 1970. Efter måneders strabadserende optagelser vendte Herzog hjem med et materiale, som han først i klipperummet fandt en struktur til. Resultatet blev *Fata Morgana* (1971), der – sammen med senere værker som *Lektionen in Finsternis* og *The Wild Blue Yonder* (2005) – udgør et særligt spor i den dokumentarisk orienterede del af Herzogs œuvre. En slags filmiske drømmerier, der måske kan sammenlignes med forfatteren William S. Burroughs' såkaldte videnskabsfantasier. Altså tekstlige konstruktioner, hvor der i et pseudovidenskabeligt sprog, et eller andet sted mellem essay og fiktion, leges med idéer, visioner og scenarier for på den måde enten at advare om forestående farer eller at udkaste mulige udviklingsveje.

Fata Morgana er således ikke en dokumentarfilm, og måske endda endnu mindre end mange andre af Herzogs film. Når den alligevel synes at stå centralt i denne sammenhæng, hænger det sammen med, at det tilsyneladende er hér, Herzog første gang i en større målestok udfolder det, vi kunne kalde en dokumentarisk impuls. Som nævnt lod han allerede på første optagedag sit medbragte manuskript overskygge af landskaberne, altså de kulisser og den virkelighed, historien skulle have udspillet sig i, og kastede sig i stedet spontant ud i at lave en film båret af ren skuelyst og iagttagelsesglæde. Cinematografisk ekstase. I en vis forstand kan *Fata Morgana* således siges at være Herzogs svar på Walther Ruttmanns *Berlin, die Sinfonie der Grossstadt* (1927) eller Dziga Vertovs *Manden med kameraet* (1929). Når Vertov i forteksterne til sin film eksempelvis hævder, at den repræsenterer "et eksperiment i filmisk kommunikation af synlige begivenheder," kunne ordene lige så vel passe på Herzogs værk.

Formelt er *Fata Morgana* inddelt i tre afsnit: "Skabelsen", "Paradis" og "Den Gyldne Tidsalder" – overskrifter, der organiserer stoffet og bidrager til at styre aflæsningen af billederne, samtidig med at de trækker dem væk fra deres oprindelige kontekst og over i et fiktivt (eller kontemplativt) univers. En bevægelse, der accentueres af brugen af musik og voice-over. Under store dele af filmen løber der på lydsiden arabisk-klingende syrerock komponeret af Florian Fricke fra gruppen Popol Vuh. Gruppens navn er lånt fra titlen på Quiché-indianernes hellige bog – et værk, der netop indeholder den mytologiske mayatekst fra det 17. århundrede, som Herzog har sakset fra i filmens narrative spor (og hér hører det med til historien, at teksten læses af Lotte Eisner).

Fata Morgana er med andre ord gennemsyret af mytologiske og private referencer og som sådan snarere en blanding af et personligt statement og et filmisk eksperiment end et værk, der genremæssigt kan placeres i en kendt kategori. Og allerede i indledningens insisterende montage af stort set identiske teleoptagelser af fly, der lander i varmedis, signaleres det da også, at herefter er alle fortøjninger til vante narrative former kappet. I stedet tager filmen sin beskuer med op på et højere (filosofisk) abstraktionsniveau, hvor den holder sig samtlige fem kvarter. Da monotonien i den indledende sekvens omsider brydes, afløses flyoptagelserne af ørkenmotiver, bølgende bakker og endeløse saltflader, ind imellem punkteret af mystiske spor efter en svunden civilisation, havarerede fly, maskindele og brændende oliebrønde. Først

atten minutter inde i filmen ses det første levende væsen, en ensom skikkelse vandrende i varmeflimmeret langt borte. Herefter begynder flere mennesker at dukke op, samtidig med at mennesket introduceres i lydsidens skabelsesberetning. Og kameraet trænger nu ind i noget, der minder om resterne af en by, hvor en ukendt katastrofe har hærget. I filmens anden del snævres tematikken ind omkring ørkenens dobbelthed mellem paradis og helvede, og fortællerstemmen suppleres nu af diverse *on-camera* karakterer, som taler om at leve i de golde landskaber. Og i tredje del – optaget på Lanzarote – skifter stemningen igen, nu til en række absurde tableauer, en slags postapokalyptisk eller postparadisisk tilstand, hvor uskyld er afløst af dekadence og tragikomisk meningsløshed. Alt i alt en mystisk logbog, en diffus civilisationskritik og en billedskøn kommentar til menneskets flygtige og ubetydelige tilstedeværelse i det store verdensalt. Abstrakt dokumentarisme, kunne man måske kalde det. Selv om det bør tilføjes, at hvis filmen overhovedet dokumenterer noget, må det være, at luftspejlinger rent faktisk kan filmes. Altså en dokumentarfilm om noget, der ikke findes. En filmisk fastholdelse af illusioner.

Mens Herzog var i Afrika, lavede han i øvrigt en af sine få helt konventionelle dokumentarfilm, *Die fliegenden Ärzte von Ostafrika* (1969, *The Flying Doctors of East Africa*), en bestillingsopgave til organisationen af samme navn. Filmen følger en gruppe læger i Kenya, Tanzania og Uganda, som flyver rundt til svært tilgængelige egne og landsbyer, og den benytter traditionelle dokumentariske greb som reportage, interviews og speak. Dog fornemmes instruktørens temperament i en række forhold: i vægtningen af utilslørede optagelser fra blodige feltoperationer; i de til tider groteske sammenstød mellem situationens gru og de nøgternt fortællende hvide læger; samt i den tid, der hen imod slutningen bruges på at fortælle om afrikanernes anderledes forhold til billedsprog. For eksempel brugte man i en oplysningskampagne om faren ved infektion fra fluer på et tidspunkt nogle plancher med billeder af fluer, men de indfødte kunne ikke forholde sig til disse plancher på anden måde end ved at sige, at så store fluer havde man ikke i Afrika. En mere traditionelt orienteret filmmager havde formodentlig moret sig over anekdoten, men holdt den ude af sin fortælling.

Herzog betragter filmen som en brugsfilm og forærede den efterfølgende til organisationen, så de kunne anvende den i deres arbejde. I dag er han stolt over, at den indtjente så mange penge, at lægerne kunne købe et nyt fly.

Menneskets ubodelige ensomhed. De tidlige 70'ere var en frugtbar periode for Herzog. Kort efter *Fata Morgana* lavede han endnu en film, der skulle indvinde nyt terræn og blive stående som et hovedværk. Det var *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971, *Land of Silence and Darkness*), et portræt af en 65-årig døvblind kvinde, Fini Straubinger. Filmen hører til blandt Herzogs mest lavmælte og empatiske portrætter, idet den tilsyneladende blot følger hverdagen for sin hovedperson, som har viet sit liv til at undervise og opmuntre andre med samme handicap. Men ved nærmere eftersyn kan spores en række herzog'ske greb undervejs. For eksempel viser det sig, at det ikke er alle de tanker og udsagn, der tillægges Straubinger, som skal tages for pålydende. Som tidligere nævnt drømte Herzog som barn om at blive skihopper, og i 1974 levede han i en vis forstand sin drøm ud per stedfortræder, da han optog filmen *Die große Ekstase des*

Bildschnitzers Steiner (*The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*) med det schweiziske skihop-fænomen Walter Steiner. I den film kædes hovedpersonens besættelse af skihop sammen med menneskets urgamle drøm om at flyve, samt med ønsket om at kunne frigøre sig fra afhængigheden af andre mennesker – to genkommende temaer hos Herzog. Og når Straubinger i starten af *Land des Schweigens und der Dunkelheit* 'tilfældigvis' taler om som barn at have set en skihopper, et billede, hun nu bærer i sig efter at være blevet blind, er det i realiteten en replik, Herzog har skrevet til hende – og som hun indvilgede i at sige, fordi hun følte, at den var et sandt udtryk for hendes sindstilstand. Ikke bogholdersandt, men poetisk sandt.

På lignende vis må det siges at være et brud med den klassiske dokumentarismes kodeks, når Herzog i filmen tager sin hovedperson og hendes ligeledes døvblinde veninde, Juliet, med ud på deres livs første flyvetur – blot for at kunne filme deres reaktion. Et greb, der går igen i stort set samtlige Herzogs 'dokumentarfilm'. Han trækker sine karakterer ind i sit laboratorium og udsætter dem for påvirkninger, som får deres personlighed til at træde tydeligere frem. Han filmer dem ikke bare, som de er.

I slutningen af *Land des Schweigens und der Dunkelheit* er der en scene med en døvblind mand, der gør et særligt indtryk. Manden er godt 50 år gammel, han har været døv fra fødslen, blev blind som 35-årig og holdt siden op med at tale. Som voksen har han i årevis levet sammen med køerne i en stald, fordi ingen ville tage ansvaret for ham, og nu er han blevet anbragt hos sin mor på et plejehjem. I slutsekvensen sidder Fini Straubinger sammen med mor og søn på en bænk i en lille have bag plejehjemmet. På et tidspunkt rejser sønnen sig og begynder at bevæge sig, indtil han kommer til et træ og rammer dets grene med sit hoved. Han begynder at udforske grenene systematisk med hænderne. Han bliver ved og ved, og scenen får lov til at folde sig ud over lang tid. Efter at mor og søn omsider har forladt haven, står Straubinger alene tilbage og venter tilsyneladende på, at nogen skal hente hende. Så kommer et skilt med ordene: "Hvis en verdenskrig brød ud nu, ville jeg end ikke bemærke det." Sætningen (der slutter filmen) skal tydeligvis foregive at være Straubingers tanke i situationen. Men det er Herzog, der har skrevet den. Dog insisterer han på, at den meget præcist udtrykker hendes sindstilstand i dét øjeblik. Et højdepunkt af ekstatisk sandhed.

Herzog fremhæver *Land des Schweigens und der Dunkelheit* som en af sine egne favoritter, formodentlig fordi den rammer så rent og direkte ned i nogle af hans hovedtemaer: menneskets ubodelige ensomhed, vanskeligheden ved at kommunikere, lidelse som eksistentielt grundvilkår, naturens nådesløse grusomhed. Kombineret med en undersøgelse af, hvad det vil sige at være menneske – set gennem ekstremer.

Kunsten at knække en jernmand. Metoden med at udsætte sine karakterer for indtryk eller oplevelser, som de ikke ellers ville være blevet udsat for, eller måske ligefrem at udsætte dem for pres eller stress, udvikler Herzog i de følgende år i en række portrætfilm, der kan siges at udgøre endnu et spor i hans produktion – måske hans bud på iscenesat dokumentarisme. Det drejer sig om *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner, Gasherbrum - Der leuchtende Berg, Little Dieter Needs to Fly* (1997) og *Julianes Sturz in den Dschungel* (2000, *Wings of Hope*).

Springer vi direkte til den anden – *Ga-*

sherbrum - Der leuchtende Berg – handler den om en østrigsk bjergbestiger, Reinhold Messner, som i 1970'erne blev berømt for at indføre en ny stil i bjergbestigning, en såkaldt alpin stil eller *free style*, hvor man klatrer uden hjælp fra ekstra ilt eller bærere og kun med en minimal udrustning, som kan transporteres i en lille rygsæk. Messner var således den første i verden til at bestige Mount Everest på disse betingelser. Og i filmen udfører han og en kollega, Hans Kammerlander, et projekt, som aldrig før har været forsøgt: at bestige to mere end 8.000 meter høje bjerge, Gasherbrum 1 og 2, lige efter hinanden, uden ilt eller hjælpere. Filmholdet følger dem til en basecamp cirka 5.000 meter oppe, og resten af turen dokumenterer Messner selv på Super-8.

Som forventet er det ikke de tekniske detaljer omkring bjergbestigning, der primært optager Herzog. Snarere er han interesseret i Messner som menneske. Hvad driver ham? Hvorfor sætter han gang på gang sit liv på spil for at nå toppen af et bjerg? Og i det omfang Herzog overhovedet interesserer sig for landskaberne, er det som en slags ydre manifestationer af sin hovedkarakters indre. På samme måde som John Ford ikke filmer Monument Valley som en turist, men fordi klippeformationerne korresponderer med personernes psyke og sindstilstand. Alt dét forklarer Herzog på forhånd til Messner. Og så beder han ham om at tage med filmholdet til Nanga Parbat, et bjerg i den pakistanske del af Himalaya for at optage nogle af scenerne dér. Stedet er ikke tilfældigt valgt. Nanga Parbat var det første større bjerg, Messner havde besteget. Og det var dér, han i 1970 havde mistet sin yngre bror, som var forsvundet under en lavine. Messner indvilger i at tage med, og vil oven i købet bestige det samme bjerg igen – og så har Herzog sin film.

Gasherbrum – Der leuchtende Berg
(1985, *The Dark Glow of the Mountains*, instr. Werner Herzog).

På den første optagedag står de op klokken seks, og ved et usædvanligt tilfælde er bjerget den morgen ikke indhyllet i skyer, men ses krystalklart. Messner – der er rutineret og medievant efter mange tv-interviews – er i sit es og stiller sig op foran bjerget og begynder at fortælle løs på en glat og professionel måde, men Herzog afbryder ham og siger, at det ikke kan bruges. I stedet begynder instruktøren at spørge ind til brorens død og får overraskende Messner til at sige, at han ikke føler, at broren døde i hans sted, men at det var ham selv, der døde, og at han derfor har et særligt forhold til døden. Så spørger Herzog ham, hvordan han fortalte sin mor om brorens død, og dét spørgsmål rammer en sprække og får den ellers hårdhudede mand til at bryde grædende sammen foran kameraet. Nu er Herzog inde bag facaden, hvor han gerne vil være. Senere i filmen siger Messner, at hvis han ikke kunne klatre, ville han formodentlig give sig til at vandre – bare gå og gå, indtil verden hørte op. Fornemmer man Herzogs pen bag dén replik? Måske, måske ikke …

Tilbage til junglen. Til gengæld lægger

Herzog ikke skjul på, at han selv har ført pennen til nogle af replikkerne i sine to nyere portrætfilm, *Little Dieter Needs to Fly* og *Julianes Sturz in den Dschungel*. To historier, der begge har tætte berøringsflader til instruktørens eget liv. Og to historier, der i så høj grad lægger op til identifikation, at Herzog uden blusel kan give sig til at drømme på sine hovedpersoners vegne.

Idéen til *Little Dieter Needs to Fly* – i øvrigt det dokumentariske forlæg for Herzogs seneste spillefilm, *Rescue Dawn* – opstod egentlig, fordi den tyske tv-station ZDF ville have Herzog til at fortælle om nogle af sine mange ekstreme projekter til en serie med overskriften *Rejse til helvede*. Blandt de forslag, der kom på bordet, var oplevelserne i Afrika under optagelserne til *Fata Morgana* og strabadserne i Perus regnskov under tilblivelsen af *Fitzcarraldo*. Men Herzog tager som tidligere nævnt generelt afstand fra introspektion og navlepilleri – på trods af at han igen og igen laver film, der kan siges at være forklædte selvportrætter – og i stedet foreslog han ZDF at lave en film om en anden person. Og det emne, man endte med at enes om, var Dieter Dengler (1938-2001), en tyskfødt pilot, der havde arbejdet for det amerikanske luftvåben under Vietnam-krigen, og som i 1965 var blevet skudt ned over Laos, hvor han var blevet taget til fange af Vietcong. Som krigsfange var Dengler blevet udsat for tortur, men på mirakuløs vis var det lykkedes ham at flygte og siden at overleve i seks måneder i junglen, indtil han blev fundet af amerikanske kolleger. Efter i en periode at have været genstand for stor mediebevågenhed var han forsvundet fra offentlighedens søgelys, men Herzog fandt frem til ham i en lille by i det nordlige Californien og overtalte ham til at tage med tilbage til Laos for at opsøge de steder, hvor han havde haft sine grufulde oplevelser 30 år forinden.

Little Dieter Needs to Fly (1997, instr. Werner Herzog).

Da de to mænd mødtes, viste det sig, at Dengler var på nogenlunde samme alder som Herzog, at han ligesom Herzog var vokset op faderløs og under fattige kår i en lille by i Sydtyskland (Dengler i Schwarzwald, Herzog i Alperne), samt at han ligesom Herzog havde set meget op til sin bedstefar (Denglers bedstefar var berømt og berygtet for at være den eneste person i landsbyen Calw i delstaten Baden-Württemberg, som ikke havde stemt på Hitler).

Herzog havde således alle muligheder for at forstå sin hovedperson. Men hvis man tror, at han brugte dén omstændighed til at lave et bogholdersandt portræt, har man ikke forstået Herzogs metode og temperament. Som sædvanlig gik han efter en dybere sandhed, en poetisk sandhed. Og den fandt han ved at forsyne sin hovedperson med et sæt af drømme og replikker, som stammede direkte fra instruktørens eget reservoir af fantasier og visioner.

I starten af filmen er der eksempelvis en scene, hvor Dengler ankommer til sit hus i bil, stiger ud, åbner og lukker bildøren et par gange, hvorefter han går op til huset, hvor han gentager handlingen med at åbne

og lukke døren flere gange, både da han står udenfor og er på vej ind, og efter at han er kommet indenfor. Alt sammen i én indstilling. Siden kommer han ud igen og siger til filmholdet, lettere forlegen, at hans adfærd måske kan virke underlig, men at selve dette frit at kunne åbne og lukke døre har repræsenteret frihed for ham, siden han slap ud af sit fangenskab i Laos. Det virker plausibelt, men scenen er ene og alene Herzogs påfund, forklarede han under sit besøg på Filmskolen. I starten strittede Dengler imod således at agere som en skuespiller i en film, der skulle give sig ud for at være et dokumentarisk portræt, men så gjorde instruktøren ham opmærksom på, at han havde bemærket, at Dengler i sin stue havde syv eller otte malerier hængende, alle forestillende åbne døre. Dengler havde ikke selv tænkt over, hvorfor han havde anskaffet netop de billeder, men han måtte give sin portrættør ret i, at motivet tilsyneladende korresponderede med noget i hans underbevidsthed. Den indledende scene fortalte altså noget sandt. Selv om den var opdigtet.

Senere i filmen findes flere lignende eksempler på, at Herzog har fortolket træk i sin hovedperson og omsat dem til filmiske handlinger eller motiver. Mest markant måske i en sekvens fra Sea World i San Diego, hvor Dengler er placeret foran et akvarium med vandmænd. Han forklarer, at han har taget filmholdet med til netop dét sted for at vise, hvordan han oplever døden – som noget, der minder om goblernes slowmotion-bevægelser i et flydende univers. Sagen er blot den, at det er Herzog, der har taget sin hovedperson med til Sea World, ikke omvendt. Og at sammenligningen mellem gobler og døden aldrig var faldet Dengler ind. På Filmskolen forklarede Herzog:

> På én måde er sådan en scene konstrueret. Men på en anden måde er den vokset naturligt ud af historien og vores samvær. Det er ikke en manipulation, der går imod Dieter Denglers oplevelse af tingene, men noget, der hjælper publikum til en dybere forståelse af ham. Jeg følte, at jeg bedre kunne udtrykke hans syn på døden, end han selv kunne, og i den forstand opfattede jeg det som min rolle at uddybe og understrege noget, som allerede var der. Det er sådan, film fungerer for mig. [...]
>
> På den måde er *Little Dieter Needs to Fly* et godt eksempel på, hvordan jeg arbejder med såkaldt dokumentarisme. Jeg prøver at bevæge mig i en retning, som jeg mener, at dokumentarismen burde bevæge sig i. Ikke at jeg postulerer, at alle skal gøre det på min måde. Tværtimod, alle skal finde deres egen måde, og det er opmuntrende at se, at der i dag er mange flere eksempler på, at folk finder deres egen vej ind i dokumentarismen.

Metoden foldes yderligere ud i *Julianes Sturz ins Dschungel*, hvor det igen er instruktøren, der har skrevet alle sin hovedpersons drømme. I 1971 var Herzog ved at indspille *Aguirre,* i den peruvianske regnskov, og på juleaftensdag havde han og hans hustru reserveret pladser på et fly ud til det område, hvor optagelserne fandt sted. I sidste øjeblik viste det sig imidlertid, at flyets destination var blevet ændret, og Herzog-parret besluttede ikke at tage med. Senere hørte de, at flyet var styrtet ned, og at samtlige 92 passagerer formodedes at være omkommet. Det sidste var ikke helt rigtigt. Tolv dage senere dukkede en sytten-årig kvinde ved navn Juliane Koepcke op, forkommen og chokeret, men i live. Ikke alene havde hun helt mirakuløst overlevet styrtet, hun havde også været i stand til at klare sig på egen hånd i regnskoven og finde tilbage til civilisationen.

Det tog Herzog lang tid at finde frem til Koepcke, som nu levede anonymt og under et andet navn, og det tog ham endnu længere at overtale hende til at tage med ham tilbage til det sted i Perus regnskov, hvor hun var styrtet ned næsten 30 år forinden.

Men da hun omsider havde indvilget i at fortælle sin historie, fik han hende til gengæld også til at gå hele vejen. For eksempel fik han hende i flyet på vejen ud til ulykkesstedet til at sætte sig på præcis den samme plads, sæde 19F, som hun havde siddet på dengang. Han forklarede hende, at det ville være godt for filmen, hvis hun lod sig udsætte for det pres. Det accepterede hun. Ligesom hun accepterede at gøre de drømme, Herzog havde skrevet til hende, til sine egne. I en poetisk sandheds tjeneste.

Freakshows og musikalske drømmerier. Der kunne findes eksempler på poetisk sandhed i samtlige Herzogs såkaldt dokumentariske film. Og hvordan hans stræben efter en *ecstasy of truth* har artikuleret sig i årenes løb, er der nu bekvem adgang til at studere, idet ikke færre end 25 titler – størsteparten af den del af produktionen, der ikke er spillefilm – nyligt blev samlet i en dvd-boks med titlen *Werner Herzog: Documentaries and Shorts*. Eksemplerne ville i princippet ligne hinanden, men afslutningsvis bør nævnes et par af de mere frække brud på dokumentarismens traditionelle overenskomst mellem filmmager og publikum.

I 1993 rejste Herzog rundt i Sibirien for at lede efter vidnesbyrd om de mange former for religiøsitet og overtro, som kun fandtes i det skjulte under kommunismen, og som nu efter Sovjetunionens kollaps var myldret frem til overfladen. Resultatet blev filmen *Glocken aus der Tiefe*, et fascinerende indblik i en ellers ukendt verden. Blot med den lille tilføjelse, at en del af filmens eksempler enten er ganske langt ude på et mytologisk overdrev eller det pure opspind.

Åbningsscenen er årgangs-Herzog: På lydsiden høres den ildevarslende lyd af klokker i det fjerne, mens billedsiden viser nogle skikkelser, der maver sig rundt på en isdækket sø, tilsyneladende i en slags selvpinerisk religiøs tilbedelse. Virkeligheden er dog mere prosaisk. For at illustrere en lokal myte, som fortælles af en ældre kvinde senere i filmen – den handler om en hellig by, Kitezh, der er forsvundet på bunden af en sø – har Herzog hyret nogle lokale fyldebøtter til at lægge sig ud på isen. Af filmen kan man få det indtryk, at de kigger efter den mytologiske by, i realiteten ligger de blot og sparer sammen til den næste flaske vodka. På lignende vis er der ikke skyggen af religiøsitet i de tuvinske strubesangeres musik, som høres flere gange undervejs – Herzog hørte tilfældigvis om dem under sin research og kunne ganske enkelt bare godt lide deres aparte sangteknik.

I *Glocken aus der Tiefe* har Herzog med andre ord strakt sin metode så vidt, at selv betegnelsen poetisk sandhed knap nok er dækkende. Hér rækker det ikke længere blot at henvise til den sædvanlige skelnen mellem facts og sandhed. Det kan siges, at instruktøren i det mindste aldrig selv har lagt skjul på disse forhold – i starten af denne artikel er han citeret for at sige, at *Glocken aus der Tiefe* blot er "forklædt som dokumentarfilm" – om end han hævder, at alle filmens elementer (i hans eget hoved) faktisk har deres berettigelse. Alligevel kan man få det indtryk, at hvor film som *Land des Schweigens und der Dunkelheit* og *Little Dieter Needs to Fly* er lavet med indlevelse og respekt for de portrætterede, bliver *Glocken aus der Tiefe* aldrig meget mere end et katalog over kuriositeter, et fragmentarisk freakshow. Og at man ikke bliver meget klogere af at se filmen – bortset fra at man får bekræftet, at der også i det tidligere Sovjetunionen findes mennesker, som tror, at der er mere mellem himmel og jord, end kommunismen lod ane.

Mindst lige så radikal er fremgangsmåden i en af Herzogs måske mest fascinerende film, rent visuelt, nemlig *Lektionen in Finsternis*. Om end det hér skal bemærkes, at filmen ikke iklæder sig dokumentarismens gevandter, men placerer sig som anden del af den trilogi, der indledtes i 1970 med *Fata Morgana*, og som i 2005 blev afsluttet med *The Wild Blue Yonder*. Altså dét, vi tidligere kaldte filmiske drømmerier, en slags science fiction af pseudovidenskabeligt og pseudodokumentarisk tilsnit.

Ligesom *Little Dieter Needs to Fly* startede *Lektionen in Finsternis* som en bestillingsopgave. Af tv-stationen Canal+ var Herzog blevet opfordret til at lave en film om brandfolkenes heroiske arbejde med at slukke de brændende oliekilder i Kuwait efter slutningen af den første Golf-krig. Problemet var imidlertid, at det var en omstændelig proces at få tilladelse til at filme i en krigszone, og brandene ville formodentlig være slukket, inden Herzog og hans filmhold var sluppet igennem bureaukratiet. Undervejs i sin research hørte Herzog tilfældigvis om en anden filmmager, den britiske fotograf Paul Berriff, der også var på vej til Irak for at filme oliebrandene, og som allerede havde alle tilladelser på plads. Herzog opsøgte ham og foreslog bramfrit, at de lavede filmen sammen, med Herzog instruktør. Berriff havde indtil da været i tvivl om, hvordan han skulle gribe opgaven an, og var – ifølge Herzog – kun glad for at slippe for det overordnede ansvar.

Herzog har aldrig lagt skjul på, at film efter hans opfattelse handler om myter, og at landskaber for ham først og fremmest har en mytologisk betydning. I forbindelse med *Lektionen in Finsternis* taler han ligefrem om at "instruere landskaber". Om at "organisere mytologien i et geografisk rum". Ikke overraskende befinder filmen sig således milevidt fra en klassisk krigsdokumentar. Og selv om den er optaget umiddelbart efter Iraks invasion af Kuwait, handler den på ingen måde om den politiske virkelighed, ligesom hverken Saddam Hussein eller det faktum, at oliebrandene blev startet af den irakiske hær under deres tilbagetrækning, bliver nævnt. I stedet er Herzog gået efter skønheden i katastrofen og har tilsat de spektakulære optagelser et lydspor af Wagner – plus en poetisk speak, der løfter billederne ud af en konkret virkelighed og over i et mytologisk-filosofisk rum (ligesom maya-teksten i *Fata Morgana*). Metoden fik i øvrigt det kritiske tyske publikum ved præsentationen under filmfestivalen i Berlin til at buhe Herzog ud og spytte efter ham, da han gik på podiet efter visningen.

Lektionen in Finsternis er først og fremmest en gennemmusikalsk film, en slags helikopterballet til Wagners musik. Men trods alle de forbehold og underforståede anførelsestegn, man uvægerligt vil lægge ind i en beskrivelse af filmen i en dokumentarisk sammenhæng, er det ikke desto mindre overraskende at høre Herzog fortælle om, *hvor* meget han har manipuleret. For eksempel er det ikke et udtryk for poetisk sandhed, men slet og ret snyd, når det indledende citat ikke – som angivet – er skrevet af den franske matematiker og filosof Blaise Pascal (1623-62), men af Herzog selv: "Universets kollaps vil finde sted som skabelsen – i storslået pragt." Hvorfor? Jo, forklarer Herzog, fordi han gerne fra starten vil hæve publikums forventninger og oplevelse til et højere niveau og dermed give et hint om, hvad det er for en type film, man skal se. Og citatet *kunne* meget vel være skrevet af Pascal, tilføjer han. Så hvorfor ikke bare hævde, at det er det? Det lyder under alle omstændigheder bedre, end hvis der havde stået, at det var skrevet af Werner Herzog. Siger Herzog.

Timothy Treadwell og Jewel Palovak i *Grizzly Man* (2003, instr. Werner Herzog).

Efter det indledende citat tages publikum ved hånden af en svulstig speak, der taler i vendinger à la: "Vidtstrakte bjergkæder med dale hyllet i tåge." Mens man ser netop dét: bjergkæder og dale indhyllede i dis. Bortset fra at de landskaber, der illustrerer speaken, reelt er næroptagelser af små bunker af ørkensand og støv, spor efter olietrucks og gravkøer og lignende. Senere i filmen vises det, hvordan brandfolkene i visse tilfælde ikke bare slukker brande, men også antænder dem. I speaken fortolkes det på den måde, at der er opstået et djævelsk afhængighedsforhold mellem ilden og de mænd, der skal bekæmpe den. De sveder olie, de græder olie, og de kan slet ikke undvære flammerne. I realiteten er der dog tale om, at brandfolkene af og til må sætte ild til en oliekilde, hvis ikke de umiddelbart kan standse strømmen, fordi det er for farligt, hvis der danner sig en sø af olie, som senere kan antændes ved et uheld.

Snyd? Måske. På en måde. Men igen: Herzog taler åbent om disse forhold, og spørgsmålet er, om oplevelsen af filmen bliver mindre eller dårligere, fordi ikke alt er, hvad det giver sig ud for. Kan man udelukke, at der i filmens samlede udsigelse ligger en dybere sandhed begravet? En ekstatisk sandhed, som en konventionel dokumentarfilm ikke kunne have gravet frem fra ørkensandet? Under alle omstændigheder accepterede Canal+ resultatet.

Og i dag har filmen indtaget en position som et af højdepunkterne i den omfattende produktion.

Don Quixote og bjørnene. I betragtning af, at Herzog nu i snart fire årtier har protesteret imod at blive kaldt dokumentarist, er det paradoksalt, at han på sine ældre dage skulle ende med at få endnu et gennembrud til et bredere publikum, denne gang med en formelt set forholdsvis konventionel dokumentarfilm, nemlig *Grizzly Man*. En film, der på én gang er bredt appellerende og så radikal som noget, man tidligere har set fra Herzogs hånd. Filmen handler om idealisten og aktivisten Timothy Treadwell (1957-2003), som havde viet sit liv til at beskytte de store gråbjørne – på amerikansk *grizzly bears* – i Alaskas vildmark. I tretten år i træk tog han hver sommer op til den samme naturpark for at være sammen med de dyr, som han med tiden var kommet til at betragte som sine eneste sande venner. Indtil en skæbnesvanger dag i oktober 2003, hvor han og veninden Amie Huguenard på en af de sidste dage inden deres hjemrejse blev ædt af en de bjørne, som Treadwell ifølge sin egen selvforståelse var sat på jorden til at passe på – også selv om de fleste andre hævdede, at bjørnene på ingen måde var truede, og at han med sin overskridelse af en årtusindgammel grænse mellem dyr og menneske gjorde mere skade end gavn.

Treadwell efterlod tre ting: et blakket renommé som en psykisk ustabil person, der søgte dyrenes selskab, fordi han gang på gang havde lidt nederlag blandt andre mennesker; en organisation ved navn Grizzly People; samt en samling af mere end hundrede timers videobånd med nogle af de mest utrolige optagelser af gråbjørnenes liv, heriblandt en lydoptagelse af Treadwells eget endeligt. Og det var disse bånd, der kom til at udgøre det sensationelle omdrejningspunkt for *Grizzly Man*, et underholdende og fascinerende, men også forstemmende portræt af en Don Quixote-skikkelse, der ikke alene kæmpede imod usynlige (ikke-eksisterende) fjender, men som også i sin egen fortid skulle vise sig at gemme på en ren slamkiste af fortrængninger og bedrag. Det kom således frem, at Treadwell stort set havde konstrueret hele sin biografi: For det første var han ikke, som han havde hævdet, et forældreløst barn fra Australien, men var vokset op i en harmonisk middelklassefamilie i Florida. For det andet hed han ikke Treadwell, men Dexter. Og for det tredje havde han trukket et dystert spor af nederlag, forliste skuespillerdrømme, alkoholisme, narkomisbrug og kæresteproblemer efter sig – lige indtil han i 1989 første gang kom til Alaska og omsider fandt et sted, hvor han følte sig elsket og respekteret. Hos gråbjørnene.

Timothy Treadwell er med andre ord en klassisk Herzog-figur: en manisk fantast, en engageret ildsjæl, en egensindig tosse, en outsider, en ener og en typisk antihelt, der føler, at han ikke kan kommunikere med andre mennesker. Det ville således være oplagt at placere filmen i selskab med andre Herzog-portrætter som *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, *Gasherbrum - Der leuchtende Berg*, *Little Dieter Needs to Fly* og *Julianes Sturz in den Dschungel*. Men når det alligevel ikke virker rigtigt, hænger det sammen med, at *Grizzly Man* skiller sig ud fra resten af Herzogs œuvre på ét afgørende punkt, og det er, at instruktøren denne gang ikke har kunnet identificere sig med sin hovedperson. Herzog har i årevis raset imod forestillingen om Moder Natur som et harmonisk og venligt sted, ligesom hele 'disneyficeringen' af den vilde natur er ham stærkt

imod. Og i filmens speak lægger han eksplicit afstand til en række af Treadwells holdninger, hvilket medfører en ny tone af analytisk eller kritisk distance, som er uvant i Herzog-sammenhæng. Instruktøren har tydeligvis vanskeligt ved at kapere sin hovedpersons selvretfærdige og dybest set uansvarlige projekt. Og hvor Treadwell i bjørnenes øjne ser slægtskab og forståelse, ser Herzog kun naturens overvældende indifferens og en dorsk spejden efter føde.

Trods disse nye takter savner *Grizzly Man* ikke autentiske Herzog-øjeblikke. Et højdepunkt blandt disse er, da Herzog omsider (af Treadwells tidligere kæreste, Jewel Palovak) får lov til at lytte til lydoptagelsen af den grusomme dødsscene. Overfaldet er tilsyneladende sket så pludseligt, at Treadwell ikke har nået at få dækslet af videokameraets linse, og det kan derfor ikke med sikkerhed fastslås, hvilken bjørn der var ansvarlig for parrets død. Dog menes det, at der var tale om en bjørn, som ved en tidligere registrering havde fået tatoveret nummeret "141" på indersiden af læben. For en sikkerheds skyld blev denne bjørn efterfølgende aflivet. Herzog lytter til båndet iført hovedtelefoner, med ryggen vendt mod kameraet og front mod den dybt berørte Jewel. Da han har hørt nok, siger han til hende, at hun aldrig, *aldrig*, må lytte til båndet, og at hun bør destruere det snarest muligt. Ellers vil det blive en 'hvid elefant' i hendes liv – en ting, som vil fylde hele hendes tilværelse, og som hun aldrig vil kunne slippe. (En af de tv-stationer, der havde penge i filmen, forsøgte at presse Herzog til at inkludere optagelsen, hvortil han svarede, at han ikke lavede *snuff*-film, og at der er noget, der hedder værdighed omkring selve døden.)

Sekvensen, hvor Herzog lytter til lydoptagelsen – det er det eneste sted i filmen, hvor han selv optræder i billedet – kan minde om en scene i en anden nyere Herzog-film, *The White Diamond*. Filmen følger den britiske ingeniør Graham Dorrington, der har udviklet et mini-luftskib til brug under en ekspedition i Guyanas regnskov, og undervejs bliver Herzog bekendt med en mystisk hule under et vandfald i junglen, som for de lokale repræsenterer en slags helligdom. Selv om hulen ikke direkte har noget at gøre med filmens historie, bliver han nysgerrig og beslutter at hejse et kamera ned, således at det kan filme det indre af hulen. Hvorefter han bestemmer sig for ikke at vise optagelsen for filmens publikum.

Sådan er det med Herzogs film. Han viser os lige præcis så meget, at nysgerrigheden pirres, og livets poetiske sandhed får lejlighed til at folde sig ud. Og lige præcis så lidt, at magien ikke fordamper under bogholderens fladt belyste blik. Alt andet ville også have været en bjørnetjeneste.

Kilder

Cronin, Paul (red.)(2002). *Herzog on Herzog*. London, Faber and Faber.

Herzog, Werner (1999). *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema*. In: Cronin 2002.

Herzog, Werner (1991). *Of Walking in Ice: Munich - Paris 23 November - 14 December 1974*. London, Jonathan Cape.

Herzog, Werner (2006). Masterclass på Den Danske Filmskole, 3.-4. oktober 2006.

Prager, Brad (2007). *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*. London, Wallflower Press.

Film omtalt i artiklen

1962 Herakles
1968 Letzte Worte/Last Words
1968 Lebenszeichen/Livstegn
1969 Die fliegenden Ärzte von Ostafrika/The Flying Doctors of East Africa
1970 Auch Zwerge haben klein angefangen/Også dværge er begyndt i det små
1971 Fata Morgana

1971 Land des Schweigens und der Dunkelheit/Land of Silence and Darkness
1972 Aguirre, der Zorn Gottes/Aguirre, Den gale erobrer
1974 Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner/The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner
1974 Kaspar Hauser - Jeder für sich und Gott gegen alle/Gåden om Kasper Hauser
1976 Herz aus Glas/Heart of Glass
1977 Stroszek
1977 La Soufrière
1979 Nosferatu: Phantom der Nacht/Nosferatu the Vampyre
1982 Fitzcarraldo
1985 Gasherbrum – Der leuchtende Berg/The Dark Glow of the Mountains
1987 Cobra Verde
1990 Echos aus einem düsteren Reich/Echoes from a Somber Empire
1992 Lektionen in Finsternis/Lessons of Darkness
1995 Tod für fünf Stimmen/Death for Five Voices
1995 Glocken aus der Tiefe/Bells from the Deep
1997 Little Dieter Needs to Fly
2000 Julianes Sturz in den Dschungel/Wings of Hope
2001 Invincible
2004 The White Diamond
2005 Grizzly Man
2005 The Wild Blue Yonder
2006 Rescue Dawn
2007 Encounters at the End of the World

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

Dokumentarismens digterhjerte

Om at bære et forkert navn

Af Jon Bang Carlsen

Det har altid undret mig, hvorfor vi laver så 'velopdragne' film. Jeg møder folk bag kameraerne, der er fulde af aggressioner og upolerede konfliktflader, af fandenivolsk humor og alle de andre arrede følelser, som tegner et menneske. Men når jeg ser filmene, er der ofte sket en mirakuløs forvandling. Satanisten er blevet en rimelig protestant, samfundsomstyrteren er blevet medlem af Ny Alliance, den kærlighedskrævende har slukket sit begær med stille vemod. Og det dejlige humør er blevet afløst af den salvelsesfulde, paternalske alvor, som så effektivt har tømt de danske kirker.

Jeg savner film, der er lavet af folk, som

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

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

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

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

Ordet 'dokumentarfilm' minder for meget om noget, der foregik bag jerntæppet, dengang verden blev malet i sort og i hvidt. Dengang digtere var farligere end voldsmænd, og samfundsstrategerne tvang virkeligheden ind i deres totalitære skabeloner, præcis ligesom mainstreamfilmen med sin forstenede dramaturgi som skarpretter for øjeblikket banaliserer vores perception af historien og af os selv.

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

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

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

giver dokumentarfilmen dens uforlignelige fortællemæssige styrke.

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

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

For mig er dokumentarfilmen ikke mere 'virkelig' end fiktionsfilmen, og fiktionsfilmen er ikke mere fabulerende end dokumentarfilmen. Der findes ikke nogen 'virkelighed', som ikke set fra en anden vinkel kan afsløres som en drøm. For at fortælle om verden må man derfor definere sandheden på en måde, så den ikke udelukker løgnen.

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

Jeg nægter at være tilfældighedernes gidsel, selv om jeg maler med virkelighed på penslen. I mine øjne skal filmmageren ikke nøjes med at affilme verden, som den nu engang udfolder sig foran optikken, for siden at klippe den til i passende længder. Filmen skal fordøje det sete, præcis som vi mennesker gør, for siden at klæde virkeligheden ud i nye billeder. Ellers bliver det hele meningsløst som mad, der passerer igennem kroppen uden at give næring.

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

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

For mig er konflikten mellem virkeligheden og vores drømme ikke et kunstnerisk problem, men et menneskeligt grundvilkår, centralt for hele vores måde at opleve livet på. Den frygteligste og kedsommeligste dåbsgave er, hvis man tager den datostemplede virkelighed for alvorligt.

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

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

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

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

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

Vi befinder os konstant i dette skisma mellem kravet om overblik og kravet om nærhed. Kun ved at turde gå så tæt på vores films verden, at den bliver uskarp og må digtes skarp, kan vi forene modsætnin-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Blinded Angels (2007)

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

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

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

Virkeligheden er transparent, og man skal ikke blive overrasket, hvis man pludselig ser sit eget forvirrede ansigt blandt de agerende. Tit føles det, som om livet foran kameraet kigger 'den forkerte vej' gennem optikken. Det føles som at få en fisk på krogen, der er stærkere end en selv, og som derfor trækker en ud i havet, så alle ens skudplaner bliver opløst i saltvand og vidunderligt ulæselige.

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

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

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

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

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

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

Verdens dårligste filminstruktør

Af Jon Bang Carlsen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Addicted to Solitude (1999).

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

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

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

Verden i Danmark (2007, instr. Max Kestner).

Danmark *larger than life*

Max Kestner og Jørgen Leths subjektive visioner af Danmark

Af Anders Leifer

Max Kestners *Verden i Danmark* fra 2007 er seneste bud i vores særegne filmgenre af nationale selvportrætter med tråde tilbage til PH's *Danmark* fra 1935. Kestner bladrer for os i et fascinerende billedalbum, der bebos af virkelige danskere med virkelige drømme om det virkelige liv – og det ligner sjovt nok slet ikke reality-tv, selvom det handler om dig og mig, helt nede på jorden.

Jeg skal i denne artikel beskrive *Verden i Danmark* med fokus på æstetikken og den særlige tone i Kestners film gennem en sammenligning med Jørgen Leths *Livet i Danmark* fra 1972. Men allerførst vil jeg dykke lidt ned i den udbredte diskussion om dokumentarfilmgenrens virkelighedsrepræsentation, som disse film også kan være med til at belyse.

Da Sami Saif og Phie Ambos dokumentarfilm *Family* (2001) havde premiere i de danske biografer, kunne man i et dagblad læse en kritisk anmeldelse under en overskrift, der lød noget i stil med "Den løgnagtige dokumentar". Så var grænserne trukket op, med suggestive filmbilleder, følelsesladet musikbrug og iscenesatte handlingstråde på 'den forkerte side'. Dokumentarfilm skal man derimod kunne stole på, de må ikke manipulere med os, men

skal vise og fortælle tingene *som de er* ... Lyder det ikke ret kedeligt? Og naivt?

Holdningen, som den omtalte anmeldelse repræsenterer, er ikke desto mindre, rimelig eller urimelig, kedelig eller ej, en realitet, som dokumentarfilmgenren ofte må forholde sig til. Heroverfor må man argumentere for en mere nuanceret forståelse af det dokumentariske felt, og uden en sådan forståelse vil det i hvert fald være svært at sige noget fornuftigt om Max Kestners *Verden i Danmark* i det følgende.

Kan man fifle med dronningen? I forbindelse med den britiske såkaldte Queensgate-affære rullede BBC-hovederne i 2007. Forud for en serie om kongehuset (*A Year with the Queen*, produceret af RDF Media) havde BBC vist en trailer, som i jagten på den gode fortælling manipulerede med optagelser af den britiske dronning. Balladen gav tv-verdenen en ublid påmindelse om, at den dokumentariske fremstilling af virkeligheden indebærer forpligtelser.

Det afgørende er imidlertid, at man ikke glemmer at tage diskussionen om, hvad det helt præcist er, den enkelte dokumentar forpligter sig på. For dokumentargenren spænder vidt (uanset om vi taler om film eller tv), og ligesom en romantisk komedie under fiktionens paraply overholder andre genreregler og simpelthen fordrer en anden oplevelsesmåde af tilskueren end en thriller, så er der himmelvid forskel på f.eks. dokumentarserien *A Year with the Queen* og Kestners *Verden i Danmark,* eller på ovenfor nævnte *Family* og en tungere, politisk dagsordensættende tv-dokumentarudsendelse om eksempelvis overgreb på en døgninstitution i Danmark.

Det er jo fornøjeligt, at der skulle et mål af majestætsfornærmelse i en tv-trailer til for at minde den britiske offentlighed om, at dokumentarprogrammer redigerer i virkeligheden, hvilket ellers turde være en ret indlysende kendsgerning. Og det er vel også lidt overraskende, at dommen herefter faldt så klart ud til virkelighedens fordel, om man så må sige, på bekostning af den gode historie.

Men hvis man lægger de fornærmede royale briller fra sig, kan de fleste dog nok blive enige om, at dokumentarens overordnede forpligtelse væsentligst er at forstå som etableringen af en kontrakt med tilskueren, en slags erkendelsesmæssig ramme, og *ikke* at tilstræbe et rent 1:1-forhold til virkeligheden.

Tilskuerkontrakten indebærer en form for afgrænsning af, hvad det er for en slags virkelighed, det handler om (f.eks. sociale forhold, politik, kongehus, hverdagsliv eller familierelationer), hvilke fortællemæssige greb der benyttes til at behandle stoffet, og (måske ikke mindst) hvilken tilskuerappel der sigtes imod.

Det handler om pragmatisme. Det lyder forholdsvis kompliceret, men film- og tv-seere er i almindelighed ganske veltrænede i at afkode de billeder og lyde, som de præsenteres for, og ret kritiske, kunne man tilføje. Forskellige typer af dokumentariske fremstillinger, i spektret fra det journalistiske til det stærkt personlige værk, medfører kort sagt tilskuerforventninger om forskellige grader af soberhed i omgangen med facts. Det er en balanceakt, som dokumentaren hele tiden uundgåeligt forholder sig til, og som løbende kan forhandles og justeres. Og når balancen brydes, ved vi, at der altid findes mennesker, der er klar til at bekymre sig på både publikums og virkelighedens vegne, på godt og ondt. Det handler dybest set om pragmatisme; det er ikke en sort/hvid kamp om sandt eller falsk.

Om fremstilllingen af den britiske dronnings vredesudbrud under en fotoseance med Annie Leibovitz, som blev vist med tidsmanipulerende klipning i den nævnte trailer, så var at gå over stregen, eller om det rent faktisk af seerne ville kunne opleves som en menneskelig og naturlig reaktion hos dronningen i denne udsendelsesrække om livet i kongehuset, er en anden sag. Hele miseren skal dog også ses i lyset af en generel troværdighedskrise inden for britisk tv som følge af en anden skandale, stort set samtidig med Queensgate, hvor tv-stationer var blevet afsløret i at slå plat på seere, der ringede ind til såkaldte call-tv-programmer, uden mulighed for at deres opkald blev besvaret. Det er måske ligefrem rimeligt at hævde, at enhver form for filmiske og fortællemæssige greb principielt er tilladt, blot tilskueren forstår og accepterer de rammer, der sættes, og så længe vi ikke ændrer fortegnet fra fakta til fiktion. Graden af frihed er naturligvis afhængig af, hvor i dokumentarspektret vi befinder os.

Men grænsen er altså ikke knivskarp. Jo mere udfordrende, eller åbenlyst subjektiv, virkelighedsfremstillingen bliver, jo mere vil dokumentaren typisk vække sund skepsis hos tilskueren, der tvinges til at forholde sig til filmens eller programmets greb. Ligesom tilskueren netop vil føle sig snigløbet, hvis noget, der umiddelbart præsenterer sig som en stærkt fact-baseret dokumentar, skulle blive afsløret i at være manipuleret i en urimelig grad.

Et eksempel på et grænsetilfælde kunne være den brændende bil på Nørrebro, som optrådte i Cathrine Asmussens *Mig og Naser* (2007) om en dansk, muslimsk kvindes personlige udvikling under Muhammedkrisen. Bilen havde intet med krisen at gøre. Var det da okay at bruge billedet som udtryk for instruktørens oplevelse af krisens voldsomhed eller som udtryk for hovedpersonens oplevelse af at leve på Nørrebro (frit for fortolkning)? Eller var det *ikke* okay, fordi billederne forekom for bogstavelige midt i en dokumentarfilm om en aktuel politisk debat? Meningerne var delte i den mediedebat, der fulgte; en debat, der i sig selv kan ses som et sundt tegn på, at vi tager dokumentarens forpligtelser alvorligt.

Straffespark og fodfejl. For at se på et andet nyligt og måske lidt mindre sprængfarligt eksempel: Hvorfor reagerede så mange mennesker negativt på de forløb i dokumentarfilmen ... *Og det var Danmark* (Mads Kamp Thulstrup og Carsten Søsted, 2008), hvor der f.eks. var ændret på kronologien (såsom rækkefølgen i straffesparkskonkurrencen i semifinalekampen mod Holland ved fodbold-EM i 1992) i et forsøg på at højne den dramatiske effekt?

Jeg tror, det beror på en fodfejl i rammeforhandlingen med publikum: Dels er der tale om en historisk dokumentar, oven i købet om et stykke nylig, gennemtravet historie, og her vil de fleste nok forvente en høj grad af akkuratesse; dels vil filmen gerne forføre det brede publikum, men dette ændrer ikke på, at den primære målgruppe består af alle fodboldnørderne, der netop går op i den slags detaljer, som filmen fiflede med.

På spørgsmålet om, hvorvidt det er tilladeligt at gøre, som denne film gjorde, må man vel svare ja, for virkeligheden eller stoffet burde ikke være helligt, men reaktionerne er faktisk forventelige. Det er kort sagt op til den enkelte dokumentar at retfærdiggøre fremstillingen over for sit publikum, og her fejler den ellers underholdende og tiltalende ... *Og det var Danmark* i hvert fald til dels.

Denne lille omvej omkring nogle af de

Livet i Danmark (1972, instr. Jørgen Leth).

grundlæggende præmisser for dokumentargenrens virkelighedsrepræsentation, da problemstillingen har relevans for Kestners æstetisk skarpe danmarksportræt. Spørgsmålet er, om vi skal være bekymrede for, om det er et forvrænget, usandt eller måske upassende billede af Danmark, der tegnes? Dette spørgsmål får dog lov at hænge i luften lidt endnu.

Leth og danskerne. Som nævnt er Kestners *Verden i Danmark* et nyere bud i genren af såkaldte danmarksfilm[1], men den lægger sig samtidig mere konkret i forlængelse af Jørgen Leths *Livet i Danmark,* som den måske bedst kan beskrives som en blanding af en opdatering af og en hyldest til.

Leth havde i 1968 lavet kortfilmen *Det perfekte menneske,* som i en reklamefilminspireret æstetik betragtede mennesket, manden og kvinden, i skikkelse af skuespillerne Claus Nissen og Maiken Algren, i en række banale gøremål. Det skete i et tomt, hvidt rum med få, udvalgte rekvisitter. En form for pseudo-antropologisk undersøgelse af mennesket på den ene side og en meget konkret, elegant og legende undersøgelse af filmmediet, og for den sags skyld dokumentargenrens virkelighedsrepræsentation, på den anden. Filmen blev som bekendt i 2003 gjort til genstand for flere spændende gendigtninger i Jørgen Leth og Lars von Triers *De fem benspænd.*

I *Livet i Danmark* fortsætter Leth i sporet fra *Det perfekte menneske,* blot er det hvide univers skiftet ud med en neutral, sort baggrund, og emneområdet er så at sige bredt ud, således at det nu er 'hele Danmark', der udstilles i filmens montre. Som credo for filmen havde Leth udtrykt, at han ville lave nogle danmarksbilleder, som var strålende og smukke, og hvor det ikke regnede hele tiden. Ud over at dette ganske givet i sig selv var et projekt, der æstetisk tændte Jørgen Leth, ligger der heri også en kommentar til de tidlige 1970'eres åndelige klima, hvor en velmenende, social indignation var fremherskende.

Stadig som en form for antropolog betragter Leth i sin film en række danskere, der inviteres indenfor i det sorte rum, hvor de fremstiller små, redigerede udgaver af deres liv, baseret på interviews, som Jørgen Leth og Kristen Bjørnkjær først havde lavet med de medvirkende. Her er blandt andet et antal unge, ugifte kvinder fra en provinsby; en landmand, der både fortæller om sit arbejde og drikker kaffe og danser vals med sin kone; en færdselsbetjent, en politiker, en cykelrytter og en fiskehandler. Også Leth selv og hans familie optræder, i en form for solidaritet med de øvrige medvirkende, og vi får således et lille indblik i, hvad en filminstruktør og digter, bosiddende i hovedstaden, på en given dag har i sit indkøbsnet. Filmen rummer også enkelte landskabsbilleder samt nogle mere vanvittige elementer, såsom fire tavse, nøgne digtere, en drivvåd mand og skuespilleren Jørgen Ryg i et lille one-man-show, hvor han bl.a. parafraserer en populær reklame for mælk fra den tid.

"Manden er våd". Det vanvittige i projektet som sådan – at skabe et katalog over livet i Danmark på knap 40 minutter – understreges og accentueres ved den forankring, eller stempling, som skabes af undertekster i hvert billede. Undertekserne siger nemlig ikke altid det, som man umiddelbart ville forvente, i deres kondensering af billedindholdet. Samtidig giver en variation i timingen af undertekserne en yderligere effekt. Et par eksempler: "Hun bor i Algade" om en ung kvinde, der fortæller en lang, indviklet historie om, hvordan hun mødte sin kæreste, eller "Manden er våd" som redundant forankring af et billede, hvor vi i forvejen funderer over, hvad det dog skal betyde, at vi skal se på en våd mand.

Leth har beskrevet det som et artificielt dobbeltgreb, der også rummer dokumentarismens vilkår som sådan: Dels er der i kraft af filmens æstetik meget markant tale om, at det, vi ser, er billeder af virkeligheden, ikke virkeligheden selv (hvilket der også hentydes til i filmen i Leths billeder af en række romantiske landskabsmalerier, en afbildende fordobling), og dels får teksterne nærmest deres eget liv og rykker derved yderligere ved afkodningen af virkeligheden, det vil sige ved afkodningen af den *afbildede* virkelighed.

Men det er samtidig en afgørende pointe, at det, der siges i undertekserne, nok kan være mærkeligt, men ikke desto mindre er uomtvisteligt sandt. Ligesom de medvirkende, deres historier og deres medbragte genstande er virkelige, men i kraft af deres indtræden i filmens univers bliver til noget andet, nemlig et stykke film.

Man må opsummerende spørge: Hvor meget virkelighed kan man putte ind i en lille film? Hvorfor disse mennesker, disse landskaber, disse historier? Hvorfor ikke alt det andet Danmark, som findes derude? *Livet i Danmark* rejser disse spørgsmål –

Digterkolleger uden en trævl. Til *Livet i Danmark* (1972, instr. Jørgen Leth) poserer (fra venstre) Svend Åge Madsen, Dan Turèll og Kristen Bjørnkjær. Liggende er det Hans Jørgen Nielsen.

og besvarer dem måske selv underfundigt med sin venlige tone. Det er både en film om Danmark og en leg med hele denne dokumentariske gestus. Med Leths ord befinder den sig mellem statistik og æstetik, og man kan tilføje, at den i sidste ende nok mest er et stykke konkret poesi.

Kestners kortlægning. Max Kestners *Verden i Danmark* er som sagt en slags opdatering af Leths film, 35 år efter, og vi skal nu se på filmens elementer, æstetik og tone. Hvor Leths Danmark blev bragt ind i det sorte undersøgelsesrum, går Kestner ud i den danske virkelighed udstyret med et måleapparat, der på én gang konkret og symbolsk lægges ind i 'billedvirkeligheden'.

En lang række danskere optræder på forskellige, naturlige baggrunde, hvor målestokken er lagt ind, og Kestners egen stemme forankrer kortfattet hvad vi ser: "En pensioneret vognmand", "En racist", "En skyldner", "En sammenbragt familie"... I fem tilfælde uddyber filmen nogle

Tre almindelige buspassagerer i *Verden i Danmark* (2007, instr. Max Kestner).

af disse lakoniske portrætteringer, idet hastige montager af stills viser personernes livshistorie baglæns, indtil vi ser dem som små børn, mens Kestners stemme fortæller fortættede, markante livshistorier. Dette greb kunne være inspireret af den tyske spillefilm *Lola rennt* (1998, *Lola*, instr. Tom Tykwer), og Kestner har selv lavet lignende montager i sin særprægede, virtuose, selvbiografiske dokumentarfilm *Rejsen på opbavet* (2004).

Filmens mere enkle billedkategorier omfatter også en række overbliksbilleder i fugleperspektiv af danske landskaber og skove, tilsat toner af Carl Nielsen, som en slags rolige, sanselige åndehuller midt i Kestners rablende katalogisering.

I en række dokumentariske scener i mere traditionel forstand ser vi indenfor på bl.a. en kulturredaktion på Danmarks Radio og på magasinerne *Bo Bedre* og *Eurowoman*, vi besøger en skole og en børnehave, et reklameavis-planlægningsmøde i Irma, en arkitektstue m.m. Vi er desuden med Pia Kjærsgaard og pressechefen i Dansk Folkeparti til et forberedende møde forud for et DF-landsmøde og med Marianne Jelved i sminkerummet forud for en tv-optræden, flankeret af en rådgiver (delvist uden for billedrammen). Endelig følger vi i denne kategori af scener også en klageskriver foran computerskærmen og en ISO-chef, der besvarer klagen, samt en kvinde, der skriver en jobansøgning og modtager et afslag, verbalt formidlet i voice-over.

Urolige punkter i kataloget. Alle disse små filmiske forløb er, sammen med Kestners drømmescener, som jeg straks skal vende tilbage til, den væsentligste tilføjelse i *Verden i Danmark* i forhold til den sceniske fremstilling i studiet i *Livet i Danmark*. Men udvælgelsens spøgelse er det samme: Hvorfor *Eurowoman* og ikke *Tipsbladet*? Hvorfor Kjærsgaard og ikke en scene med

statsministeren? Og så videre. Kestner betragter sine smukt filmede danmarksbilleder loyalt og nysgerrigt, i filmens almindelige varme tone, men leder man efter en rød tråd, der overskrider dette sanselige og adspredte fokus, går man sandsynligvis galt i byen.

Alligevel er der, og måske netop derfor, en sidste kategori af scener, der åbner en sprække ind til sådan noget som en egentlig forståelse af Kestners danmarksfilm: I en række scener ser vi personer, der taler i mobiltelefon, mens de befinder sig i f.eks. en bus eller et tog, og vi forstår efterhånden, at de lidt mærkelige og indimellem usammenhængende historier, de fortæller til deres usynlige (eller ikke-eksisterende?) samtalepartnere, er private drømme, som de genkalder sig.

Midt i filmens nøgternhed, menneskekatalogets og scenernes almindelighed finder vi således disse mere urolige punkter, som samtidig bringer tankerne hen på Kestners *Nede på jorden* (2004), hvor den almindelige danskers drømme i livet var det centrale tema, personificeret ved en række medarbejdere på fabrikken Viking i Esbjerg. Og det er nærliggende at læse den pointe ind i *Verden i Danmark*, at drømmene er en kerne eller en ledetråd i vores (danske) liv, hvor forskellige de end er.

Fornuft og følelse. Fælles for *Livet i Danmark* og *Verden i Danmark* er, at filmene skærer virkeligheden ud i firkanter, laver rammer om den, forstørrer enkeltdele og detaljer. Leth i kraft af den mørke baggrund mere ekstremt end Kestner, der dog lader vante omgivelser give en naturlig baggrund for de medvirkende, sådan at de måske kan føle sig lidt mere trygge foran kameraet.

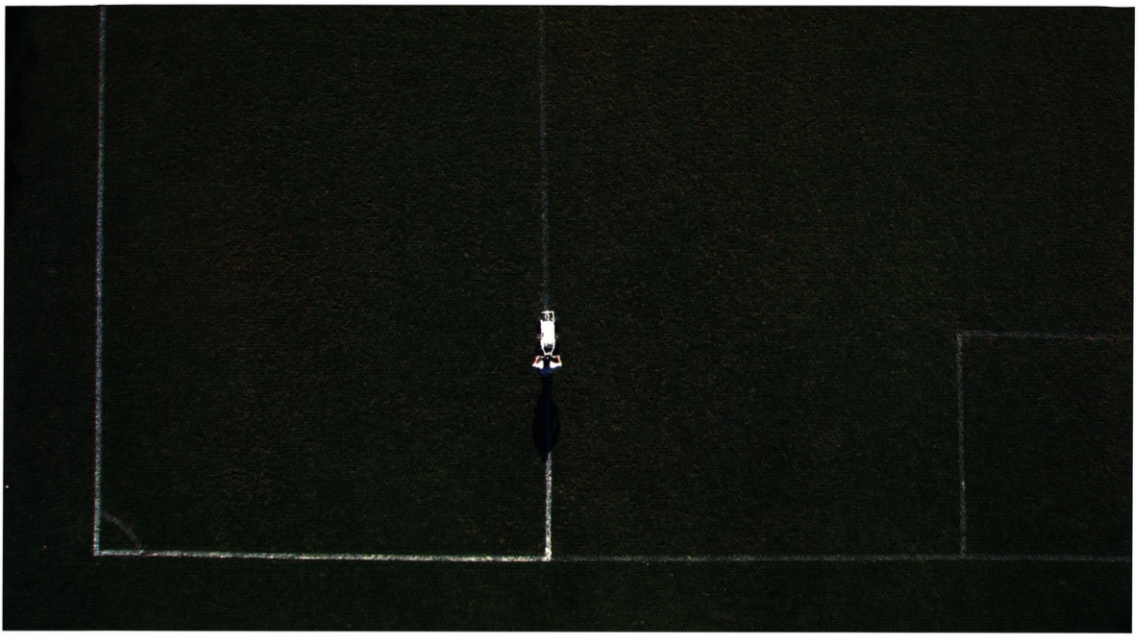
Men også hos Kestner er det sådan, at vi oplever, at vi befinder os i en billedverden, ikke rigtigt ude i virkeligheden, hvilket man jo kan argumentere for er en ærlig udmelding i en dokumentarisk fremstilling. Og så kan man selvfølgelig spørge, når man inden for dokumentarfilmens rammer har med så skarpe greb på både indholdssiden (materialeudvælgelsen) og billedsiden (iscenesættelseseffekten) at gøre: Bare fordi det ikke er objektivt, er det så fiktion?

Der ligger et lille paradoks her: Fiktionen normaliserer og usynliggør som hovedregel de filmiske greb til fordel for det narrative fokus, og dokumentarprogrammer, der ønsker at signalere en høj grad af objektivitet, gør noget tilsvarende, søger ægthed og nærhed i optagelserne, undgår skarpe greb og skaber ofte udglattende sammenhænge hen over billedsiden i kraft af verbal forankring. Kestners filmgreb er skarpe i den forstand, at man aldrig slipper fornemmelsen af iscenesathed, men det enkelte billede er nøgternt. Det er, hvad det er, og den iscenesatte bid af Danmark, som det indeholder, er virkelig.

Både Leth og Kestner tilbyder meget subjektive visioner af den danske virkelighed, og for at gribe tilbage til denne artikels indledende overvejelser om forpligtelserne i virkelighedsrepræsentationen, så foregiver filmene dybest set ikke at vise noget som helst andet end dette, subjektive billeder. Det skulle lige være i titlerne, men det bliver også hurtigt klart, at der ligger en leg i disse.

Tilskuerkontrakten synes derfor forholdsvis uproblematisk. Der er nok tale om ret udfordrende film, men det er samtidig utænkeligt, at særlig mange af dem, der rent faktisk vælger at se *Verden i Danmark*, vil beskylde den for at vise et usandt billede af vores land. Fra første færd er filmen så klart forankret i en underfundig tone, at man må opleve den i denne tone.

Filmenes dokumentariske påstand, hvis



Verden i Danmark (2007, instr. Max Kestner).

man kan tale om en sådan, kan samtidig lidt skarpt siges at være, at der netop ligger en troværdighedsværdi i, at Leth og Kestner engagerer sig stærkt subjektivt i deres udvalg af den danske virkelighed og derudover sætter sig lidt på spil i den. Leth som medvirkende, Kestner som fortællerstemme.

Dette bringer os samtidig hen til det udbredte, forsimplede nonsens, som man ofte støder på, om at fiktionsfilm taler til følelserne, mens dokumentarfilm taler til fornuften. Nej, følelser og fornuft skal tværtimod ses som et kontinuum i menneskesindet, og der findes masser af dokumentarfilm, som vægter en følelsesmæssig oplevelsesform højest.

Jeg vil således ikke tilråde folk at se *Livet i Danmark* og *Verden i Danmark* som fornuftsbårne argumenter om den danske virkelighed, men som åbne og sanselige, på én gang morsomme, tankevækkende og indimellem rørende billedfortællinger om os selv og vores land.

At behandle med hånden. Er det problematisk for dokumentargenren at rumme disse film? Er Leth og Kestners film løgnagtige og manipulerende?

Til det første spørgsmål er svaret naturligvis nej. Filmene findes, de udfordrer muligvis tilskueren med deres billeder af den danske virkelighed, men hele denne mekanisme, at vi forholder os til det stykke virkelighed, vi præsenteres for, er ikke anderledes, blot fordi filmene adskiller sig fra en objektivitetssøgende eller argumenterende journalistisk dokumentarstil.

Det andet spørgsmål er måske en anelse sværere at svare entydigt på. Hvis en halv sandhed også er en halv løgn, så er Leth og Kestner i hvert fald ikke bange for at drille deres tilskuere lidt ved deres åbenlyse leg med sandhedsbegrebet. De pirrer kort sagt vores forståelse af, hvordan et sandt eller troværdigt filmisk udsagn tager sig ud. Samtidig betyder det at manipulere egentlig at behandle noget med hånden, og uden ordets negative værdiladning stemmer det

jo meget godt med de to instruktørers subjektive greb i deres danmarksbilleder ...

Ud over tilskuerkontrakten om den form for virkelighedsrepræsentation, der er på spil, er en anden væsentlig ting naturligvis dokumentarens forpligtelser over for de medvirkende, og de etiske overvejelser, som dokumentarfilmskaberen må gøre sig i denne forbindelse. En problemstilling, som også presser sig på i *Livet i Danmark* og *Verden i Danmark*.

Filmenes æstetiserede fremstilling giver således som udgangspunkt en form for distance til de medvirkende, der, fornemmer man, ikke rigtigt har mulighed for at røre ved eller sprænge de rammer, som de fremstilles i. Leths og Kestners opgave har derfor i denne forbindelse været at gøre de medvirkende trygge inden for rammerne. Der er tale om en balancegang, hvor filmene fremstiller, men ikke udstiller de medvirkende; hvor vi ikke griner ad danskerne i filmenes montre, men med dem. Og det gør bestemt ikke noget, hvis vi kan genkende os selv lidt i de medvirkende.

Både *Livet i Danmark* og *Verden i Danmark* holder deres danmarksbilleder ud i strakt arm, uden at den æstetiserende indramning af bidder af den danske virkelighed på nogen måde betyder, at billederne ikke emmer af virkeligt liv. Indramningen, og selve valgenes og fravalgenes underfundige gestus, gør billederne og de små fortællinger, som de rummer, emblematiske. Og lysende. Det er Danmark *larger than life*.

Note

1. Et opslag under emneordet 'danmarksfilm' i DFI-kataloget giver fem resultater: *Danmark* (Poul Henningsen, 1935), *Livet i Danmark* (Jørgen Leth, 1972), *Danmark 1974* (Ole Askman, 1974), *Danmark A+B* (Kristen Bjørnkjær, 1978), samt Kestners film. Til listen over danmarksfilm kan føjes i hvert fald Ib Makwarths lidt oversete *Lindknud*, 1992.

Figurgalleriet fra filmen *Chicago 10* (2007, Brett Morgen). Filmen handler om Chicago-optøjerne i 1968 og deres følger. Store dele af filmen består af animerede dramatiseringer i rettergangen mod de anklagede – baseret på de historiske retsreferater.

Leve den animerede dokumentar

Et ideologikritisk blik på en genre i eksplosiv vækst

Af Paul Wells

For mere end ti år siden skrev jeg et essay med titlen "The Beautiful Village and the True Village"[1], der beskæftigede sig med fænomenet 'animeret dokumentar' og forsøgte at skabe en definition af det. På dét tidspunkt antog animerede dokumentarfilm udpræget selvbevidste og demonstrative former, selv om man kan argumentere for, at selve fænomenet ikke var nyt; eksempler optræder gennem hele

animationsfilmens historie. I dag, nær udgangen af 2000-tallets første årti, produceres der animerede dokumentarfilm i en næsten eksponentielt stigende kurve, så tidspunktet må være inde til at betragte fænomenet på ny og tage højde for dets nutidige kontekst og vækstbetingelser.

Et vigtigt afsæt for den følgende diskussion er et udsagn, som filmkritikeren Midhat Ajanovic kom med på en festival for nylig. Han spurgte, hvorfor jeg holdt fast i begrebet 'animeret dokumentar' i en tid, hvor animationen ikke længere fremstår som en distinkt form – i den digitale tidsalder er det nærmest blevet et grundprincip at bruge CGI-effekter også i *live action*-film. Ajanovic argumenterede for, at man i det mindste så burde tale om 'dokumentarisk animation'.

Jeg vil gerne argumentere for at holde fast i udtrykket 'animeret dokumentar' – med betoning af, at her er der hverken tale om, at dokumentaren annekterer en ny form (animationen), eller at animationen tilpasser sig en eksisterende genre (dokumentaren). Skønt jeg altid selv har anset animation for at være filmens primære sprog (også de tidligste legetøjs-zoetroper, filmmediets forgængere, var jo funderet på enkeltvist skabte billeder), vil jeg gerne her slå et slag for betydningen af animationens *form*mæssige særegenhed, altså dens udtryk. Det er for mig at se det, der giver dokumentargenren nyt liv, 're-animerer' den. Jeg vil også hævde, at animeret dokumentar besidder egenskaber, som gør, at man ikke uden videre kan slå den i hartkorn med dokumentarfilm over en bred kam. Denne artikel er et forsøg på at underbygge påstanden.

Lad mig til en begyndelse påpege præmisserne for diskussionen. Jeg antager følgende:

- Animation er en *form*, der har sit eget udtryk, sit eget 'sprog'.
- Dokumentarfilm er derimod en *genre* med egne koder og konventioner.
- Dokumentarfilm søger at skabe virkelighedsrepræsentationer, hvorimod animation *udfordrer* eller *undersøger* virkelighedsrepræsentationer.
- Skønt dokumentarfilmen direkte eller indirekte kan siges at gøre krav på objektivitet eller 'sandfærdighed', har den *altid* været subjektiv og afsenderforankret.

Her antydes nogle af de interessante aspekter, der kommer til syne, når animation og dokumentar bringes sammen og bliver til et hele. Grundlæggende kan man sige, at animationens særegne sprog lægger nye alen til dokumentarens genrekonventioner; animationen er med til at redefinere dem. Det gør den, fordi den går et skridt videre end registrering og rekonstruktion og hinsides den 'realistiske' repræsentations koder og konventioner. Den er på den måde med til at undersøge og udfordre de antagelser, der ligger til grund for traditionelle virkelighedsrepræsentationer – antagelser af både begrebsmæssig, æstetisk og ideologisk karakter.

Animationen kan på den måde være med til at blotlægge den 'usandhed', der ligger indbygget i dokumentargenren, nemlig hævdelsen af en 'objektivitet', der igen garanterer autenticitet. Som nævnt er dokumentarfilmen, ligesom alle andre filmformer, af natur subjektiv og knyttet til sin afsender; den er *skabt*. Denne konstatering indebærer ikke, at en skelnen mellem 'fiktion' og 'fakta' bliver meningsløs. Med et lån fra dokumentarteoriens faderskikkelse, John Grierson, kan man sige, at 'fakta-film' hviler på en kreativ bearbejdning af noget 'virkeligt' – men at

denne 'virkelighed' ikke nødvendigvis er af fysisk eller social karakter; at den også kan være psykologisk eller følelsesmæssig.

Her får vi en tidlig indikation af, hvordan animationsfilmens 'fiktionsagtige' og 'subjektive' vokabularium kan komme dokumentarfilmens og realisme-traditionens såkaldt 'objektive' dagsorden i møde. Det sker ved, at animationen sætter spørgsmålstegn ved selve 'realisme'-princippet og dets konstruktion.

Erfaringens menneskelighed. Nogle vil indvende, at dokumentarfilm i dag er blevet hybridiseret så meget, at man dårligt kan bruge den som samlebetegnelse længere – og at 30'ernes ideologiske fundament for dokumentarfilmen (dens opdragende sigte) er afløst af et mere diffust billede. Ikke desto mindre vil jeg hævde, at den etablerede model for virkelighedsrepræsentation inden for dokumentarisme er relativt snæver. Den er formet af forskellige traditioner (biografi, selvbiografi, historieskrivning, filmiske fortælleformer og æstetik m.fl.), og den overholder koder og konventioner for, hvordan man visualiserer narrativer, der har med årsager og virkninger at gøre. Dette gælder ikke kun den klassiske fiktionsfilm, men også dokumentarfilmens traditionelle fortællemønstre.

Waltz with Bashir (2008, instr. Ari Folman).

Den animerede dokumentar har typisk den effekt, at den påpeger, at 'virkeligheden' er langt mere kompleks, end disse konventioner og koder lader ane. Dermed sætter den også indirekte vores gængse opfattelse og forståelse af samme virkelighed til debat. Animationen peger på, at ethvert aspekt af det at lave billeder – både hvad angår processens fysiske, æstetiske, tematiske og dramatiske dimension – rummer valg, der kan sættes til diskussion. Valg, der ikke uden videre kan siges at udgøre (om) strukturering af bidder af den såkaldte virkelighed, men som snarere udgør en form for subjektforankret genkaldelse af samme.

En meget brugbar måde til at forstå, hvordan animation kan siges at række ud over den klassiske historiefortællings rammer og gribe fat i virkeligheden, finder vi hos videokunstneren Tom Sherman. Han ser animation som "en konkret proces, hvorigennem der konstrueres registreringer af mentale erindringer."[2] Anskuet på denne måde kan man sige, at animationen både favner det materielle og det emotionelle aspekt af den menneskelige erfaring – såvel som kreative praksisser. Vigtigst af alt kan en sådan tilgang henlede opmærksomheden på, at vi som mennesker ikke altid føler os sikre på, hvilket virkelighedsniveau, vi oplever; til tider vil forskellige niveauer ligefrem støde sammen.

Dette fænomen kan siges at være særlig udtalt, når grænsen mellem erindring og virkelighed bliver udflydende. Et godt filmeksempel ser vi i Ari Folmans *Waltz With Bashir* (2008), der sin animerede form til trods rummer en reel dokumentation – nemlig af minder om og konsekvenser af krigen i Libanon i 1982. Hovedpersonen er Ari Folman selv, der bevæbnet med båndoptager opsøger en psykolog og dernæst

sine israelske delingskammerater for at få afklaring på, hvilke oplevelser det er, der spøger i en vens drømme om rabies-gale hunde i gaderne. Man kan kalde filmen for en revisionistisk krigsfilm, idet den lader en række virkelige personer 'genkalde' sig massakrerne i Sabra og Shatila – genkaldelser, der ikke kan siges at tilhøre det fiktives domæne, selv om de ofte afspejler divergerende erindringer om de samme hændelser. Nogle mener f.eks. ikke at have været sammen med soldaterkammeraterne i vandkanten den nat, da granaterne regnede ned over flygtningelejrene. Andre kan uden tøven bevidne, at samme soldater var til stede. Fælles for de fleste er, at begivenhederne står i et uvirkeligt skær.

Det, at personerne er animerede i stedet for filmede, gør, at vi som seere bliver opmærksomme på den repræsentationsproces, der uundgåeligt er involveret, når en subjektiv erfaring omsættes til billeder eller formidles på anden form. Processen er jo ingenlunde naturskabt eller neutral; den er formet af de sociale, kulturelle, fysiske, lovgivningsmæssige, religiøse og politiske mønstre, vi indgår i. Det er disse mønstre, som definerer rammerne for, hvad der betragtes som 'virkeligt'. Hvor dokumentarfilmen (i lighed med propaganda, reklamefilm, infotainment, oplysningsfilm og andre fakta-fortælleformer) generelt kan siges at stræbe efter at nedtone sin konstruerede karakter – dvs. afleder opmærksomheden fra, at den rummer bevidste fravalg, spiller på følelserne, rummer målrettede gentagelser af kernebudskaber og helt grundlæggende antager en autoritativ attitude – har animationen den modsatte virkning. Animationen er i sin essens illusionisme, og netop fordi den så indlysende er *kunstig*, kan den tjene til at afdække nogle af de repræsentationelle praksisser, vi betragter som naturlige eller 'objektive'. I en vis forstand er det således ikke dokumentaren, der bør kaldes 'transparent', men animationen – thi den dølger ikke det forhold, at den er en konstruktion (ligesom al anden dokumentarisme er det).

Studier i relativitet. Da jeg tog et friskt blik på mit gamle essays fire hoveddefinitioner af, hvad animeret dokumentar er, havde jeg i en vis udstrækning forventet, at tiden var løbet fra dem, at de var blevet overflødige. Udviklingen af nye genreformater og -hybrider har det jo med at trodse kategorier, der rummer bare den mindste form for essens-tænkning. Men faktisk viste de fire punkter sig fortsat at være relevante og gyldige – og de er værd at kalde frem igen, nu set i lyset af en række nyere eksempler. Man må dog også konstatere, at den animerede dokumentarfilm har gennemgået en betydelig udvikling i mellemtiden, så den følgende analyse går også nogle skridt videre end mine definitioner i forsøget på at beskrive genrens særlige kvaliteter, når det handler om at sætte personlige erfaringer i en ny kontekst.

Jeg vil gå så vidt som til at sige, at den animerede dokumentarfilm giver os nogle konkrete redskaber til at imødegå den relativisme, som den postmoderne tidsalder har kastet os ud i. Tilfældighed og relativitet er netop i denne æra blevet normsættende. Betoningen af, at en forfatter eller instruktør står bag et givet værk, er vigende; både i postmodernismen og i postmoderniteten som tilstand sættes publikum som den uomgængelige og endelige skaber af betydning. Affekt og betydning er socialt og kulturelt bestemte konstruktioner, lyder credoet, og dermed kommer relativiteten igen i fokus.

På dokumentarfronten kan man på et generelt plan sige, at denne attitude inviterer filmskaberen til at fralægge sig socialt

Richard Robbins' *Operation Homecoming: Writing the Wartime Experience* (2007) rummer essays skrevet af amerikanske soldater udsendt i Irak og Afghanistan. Mens beretningerne læses op, veksler billedsiden mellem at komplementere og understøtte lydsiden. Enkelte sekvenser er animeret.

ansvar; med relativiteten som alibi bliver det alt andet lige nemmere at gå let hen over ideologiske kampe og spørgsmål vedrørende magtforhold og hierarkier.

Animationen kan som udtryksmiddel, netop i kraft af sin indlysende kunstighed, sætte fokus på eksistensen af sådanne konflikter – og sætte den skabende kunstner i centrum igen. I og med at skaberen af den animerede dokumentar både kautionerer for de skildrede hændelser og tager synligt ejerskab af fortolkningens form, påtager han sig et personligt og socialt ansvar.

Et radikalt eksempel er canadiske Pierre Héberts *Special Forces* (2006-07), der fokuserede på de børn, der omkom under Israels invasion af Libanon i 2006. *Special Forces* er et multimedie-projekt, der bl.a. inkluderer animeret dokumentar. Hébert opførte bl.a. under Irtijal-festivalen i Beirut i 2007, hvad han kalder en improviseret 'live animations-performance'. En række klip fra tv-reportager blev her aktiveret ved hjælp af *gamepads* (der bruges til styring af figurer i computerspil), mens Hébert ved hjælp af en elektronisk tegneplade simultant lagde et tekstuelt lag oven på billederne, nemlig skitseprægede konturtegninger. Der er for så vidt masser af øjenåbnende drama til stede i det dokumentariske grundmateriale, men performancen tjener ikke primært til at betone disse aspekter. Snarere er målet at betone samspillet mellem teknologi og repræsentation – og måske mest fundamentalt forholdet mellem menneskelig handling og samfundsmæssig konsekvens.[3]

Fordringer om aktiv deltagelse, set som en demokratisk 'borgerdyd', bør naturligvis betragtes differentieret, alt efter hvilken formidlingsform, der er i fokus. Det er eksempelvis ikke krav, man kan fremsætte over for fiktionsskabere, der har fantasi og fortællekunst som arbejdsfelt. Og dokumentarfilmmagere, der bruger *live action*, vil nok hævde, at den fotografiske optagelsesform som sådan siger noget om fænomener i verden – og at den dermed kan siges at udfylde en samfundsmæssig rolle. Min pointe er, at skaberen af den animerede dokumentar på implicit vis tydeligere påtager sig såvel kunstner- (eller animator-) som borgerrollen.

Samspillet mellem lyd og billede er indlysende nok fundamentalt for den animerede dokumentar. Interviews, vidneudsagn, on-location-lydoptagelser til eftersynkronisering og reallyds-optagelser – disse størrelser kan siges at udgøre den klassiske dokumentarfilms lydlandskab, og billedsiden tjener som oftest til at understøtte dem. I den animerede film er de visuelle referenter til omtalte personer og hændelser taget bort, og betydningen hviler i langt højere grad på den måde, kunstneren er gået til visualiseringen på.

Dennis Tupicoffs kortfilm *His Mother's Voice* (1997) demonstrerer, præcist *hvor* magtfuld manipulationen af billedperspek-

tivet er. På lydsiden hører vi et radiointerview med en mor, hvis søn er blevet dræbt af skud. Vi hører hendes fortælling to gange – men synsvinklen og stilen er forskellige. I den første del følger vi moderen i løbet af den skæbnesvangre aften, mens hun først hører rygterne om en ulykke, så vender hjem og får de sørgelige nyheder. I den anden er vi inde i moderens stue; hun fortæller her sin historie i et fingeret livesetup. I første del er tegnestilen enkle konturtegninger, i den anden er det fragmenterede blyantskitser med skyggenuancer. Begge dele i øvrigt lavet med rotoscopingteknik (dvs. *live action*-optagelser er brugt som kalkerpapir), og begge er dramatiseringer, idet lydsiden består af selve det autentiske radiointerview, som inspirerede instruktøren til filmen. Dennis Tupicoff siger om målet med filmen:

> Ved at vise to af de mange mulige points-of-view, der kunne ledsage Mrs. Kathy Earsdales stemme, skulle filmen gerne åbne for, at publikum forestiller sig endnu andre. Jeg håber også, at hver enkelt blandt publikum skaber sin egen reaktion på hendes smerte.[4]

Meta-kritisk potentiale. Hvor dokumentarhistorien har været båret af en betoning af *det virkelige* i et givet værk (og dermed en nedtoning af selve medieringen), hvilket har sat afsløringen og kritikken af sociale forhold i centrum, er målet i animerede dokumentarfilm gennemgående et andet: at betone, hvordan det skabende individ forstår og formidler sine erfaringer. Hvor den traditionelle dokumentarfilm implicit betror den konstruerede 'tekst' den opgave at lade 'sandheden' stå klart frem, antyder den animerede dokumentarfilm i sin umiddelbare fremtoning, at alle repræsentationer af virkeligheden er farvet af synsvinkel og kontekst samt af forhold vedrørende ejerskab og kontrol (personligt, politisk og økonomisk). Begge de to dokumentarformer har således en samfundsmæssig funktion, men hvor førstnævnte fortrinsvis tillægger skaberen 'usynlighed' (den afbildede virkelighed tager fokus), går sidstnævnte den modsatte vej: Skaberen bliver 'synlig' i sin bevidste nyfortolkning af etablerede repræsentationsformer inden for både dokumentarfilmen *og* animationsfilmen.

Dette kan ses som et skred i, hvad den dokumentariske værdi består i – det visuelle vidnesbyrd flytter sig fra det sociologiske til det personlige domæne. Dette skred i retning af det personlige har dog den væsentlige implikation, at det sætter spørgsmålstegn ved mange af de indgroede forestillinger, der bærer (og bæres af) de etablerede formater inden for den sociologisk orienterede dokumentarfilm. Cinéma vérité, 'fluen på væggen'-dokumentaren, den personlige rejsefilm og den interviewbårne dokumentar har det til fælles, at de ofte har påberåbt sig en sandhedsværdi med henvisning til deres *form*. Animation gør det modsatte: med sin betoning af illusionismen undergraves formen som garant for noget som helst. Man kan kalde det en meta-kritik af den dokumentariske metode, samtidig med at den animerede dokumentar kan diskutere samme emner, som *live action*-dokumentarfilmen kan. Kunstneren/animatoren får her et sæt retoriske og refleksive værktøjer, der virkelig kan siges at have frisættende potentiale.

Da jeg diskuterede animeret dokumentarfilm i mit oprindelige essay, betonede jeg ikke afsender-aspektet i samme grad som nu. Mit mål var dengang at etablere nogle genremæssige modeller, som kunne bruges til at definere forskellige aspekter af den animerede dokumentar – både så de forskellige stadier af genrens udviklingshistorie stod klarere frem, og så man kunne

Signeret tegning fra *The Sinking of the Lusitania* (1918, instr. Winsor McCay).

få indtryk af de varierende bagvedliggende ideologier.

Den 'imitative' modus. Det, jeg kaldte for genrens 'imitative' modus, tager således afsæt i etablerede koder og konventioner fra newsreel-film, propagandafilm, rejsefilm, 'fluen på væggen', ekspert-interviews etc. Når træk fra disse undergenrer blev omsat til animeret form, har det historisk set oftest været med parodisk eller kritisk sigte (altså hvor metoden i den 'klassiske' dokumentar har stået for skud) *eller* som kompensation for, at specifikke personer eller hændelser ikke var blevet indfanget fotografisk. Denne mangel på materiale har i det hele taget spillet en væsentlig rolle for genrens opståen og udvikling. Winsor McCays *The Sinking of Lusitania* (1918) og Disney-studiets *The Living Machine* (1955) var blandt de eksempler, jeg nævnte i min tidligere artikel – film, der åbenlyst låner fra eksisterende konventioner for, hvordan reportager og oplysende fremstillinger ser ud.

De senere år har udviklingen af fotorealistiske computereffekter medført, at dokumentarer af næsten enhver afstøbning har kunnet skabes uden brug af realoptagelser. BBC's *Walking with Dinosaurs* fra

1999 er et godt eksempel: en natur-serie med forhistoriske dyr og miljøer, hvor den konkrete udformning – skønt baseret på historiske data og seriøs forskning – mildt sagt må kaldes spekulativ. I 2005 lavede BBC produktionen *Hiroshima* med bl.a. en rekonstruktion af selve atombombesprængningen fremstillet med en uhyggelig grad af autenticitet af animationsfirmaet Red Vision. Er denne foto-realistiske, computerskabte rekonstruktion mere overbevisende, mere sigende, end tidligere skildringer af A-bomben som Renzo Kinoshitas håndtegnede *Picadon* (1978) eller Minoru Maedas *The Sun Was Lost* (2005)? Dette spørgsmål og dets implikationer vil jeg vende tilbage til.

Den 'subjektive' modus. Den lige nu måske stærkeste gren på den animerede dokumentarfilms stamtræ er den, jeg har valgt at kalde den 'subjektive' animerede dokumentar, som den føromtalte *His Mother's Voice* er et eksempel på. Typisk består lydsiden af interviews, som billedsiden med udstrakt grad af frihed fabulerer over. Disse film bringer ofte fortællinger til torvs, som kan kaldes alternative i social eller kulturel forstand. Men vigtigere er det, at de betragter erindringen som en faktor, der kan knytte bånd eller skabe forståelse mellem mennesker.

Et godt eksempel er svenske Jonas Odells *Aldrig som första gången!* (2006), hvor fire personer af forskellig alder og baggrund fortæller om deres første seksuelle oplevelse i varierende grader af pinlighed. Imens bringes udsagnene til live i et stiliseret, animeret billedunivers, der antager ny form fra historie til historie, men altid bevarer interviewpersonernes anonymitet.

På tilsvarende vis fungerer Sheila Sofians *Survivors* (2005), der beretter om hustruvold og kvinder, der ender på gaden. Instruktøren har sagt om teknikkens indvirkning på publikum:

> En bestemt ting, som mange har sagt til mig, er, at de nok ville have bedømt de interviewede på udseendet, hvis filmen var lavet som *live action*-dokumentar. Sådan en vurdering er de forhindret i at lave i tilfældet *Survivors*, fordi man aldrig ser de personer, der taler. Og det fik publikum, siger de selv, til at få en større grad af medfølelse med personerne, end de ellers ville have haft.[5]

At en sådan 'kunstigt skabt empati' dog også kan tage overhånd, er Sheila Sofians foregående film, *A Conversation With Haris* (2002), et godt eksempel på. Filmen benytter stemmen af en elleve-årig dreng, Haris, som fortæller om sine oplevelser under krigen i Bosnien – særligt om hans bedstemors død. Autenticiteten er igen stærk, og antikrigs-budskabet tilsvarende vægtigt, men flere mente, at det at bruge et barn som fortæller alligevel var at gøre filmen *for* emotionelt intens[6]. I reaktionen ligger måske også den implicitte vurdering, at filmen var for 'farvet', og at dens troværdighed som virkelighedsudsagn var meget afhængig af modtagerens politiske ståsted.

Den store styrke ved den 'subjektive' animerede dokumentar er, at den sætter individuelle, ofte naive historier i centrum; de skaber alternativer til den sociale og politiske histories 'store fortællinger'. De er ofte fulde af overraskende observationer, rejser spørgsmål og dyrker en aktiv opsøgen af viden eller indsigt. I selve deres 'søgende' natur udfordrer de ofte omverdenens skråsikre viden, i yderste instans selve det forhold, at man kan tale om 'autoriserede' fakta.

Den 'fantastiske' modus. Hvad jeg kalder den animerede dokumentarfilms 'fantastiske' forgrening eller modus (det skal understreges, at disse kategorier ikke lader

Fire almindelige mennesker fortæller om deres seksuelle debut i *Aldrig som första gången!* Sådan illustreres en af dem (2005, instr. Jonas Odell).

sig afgrænse skarpt og ofte overlapper), er derimod optaget af at transponere virkelige hændelser og historier til en ikke-realistisk kontekst. Den 'fantastiske' animerede dokumentar benytter sig af f.eks. surrealistiske eller ekspressionistiske udtryksformer; den skaber med fuldt overlæg alternative universer. Det dokumentariske udsagn i disse værker består i, at de konstruerede verdener tjener som kommentar til eller metafor for samfundsmæssige forhold, der er virkelige nok. Mit kongeeksempel i det oprindelige essay var tjekken Jan Svankmajers *The Death of Stalinism in Bohemia* (1989), men Rao Heidmets *Life Stories* fra 2007 er et mindst lige så godt eksempel. *Life Stories* beskriver Estlands moderne historie i et billedunivers, der dårligt kunne være fjernere fra de historiske rammer: Hændelser er gengivet i barnlige tegninger på en skiftende himmelbaggrund. Uskyldigheden i den valgte repræsentationsform sætter den brutalitet og de usle kår, esterne i fortællingen er underlagt, i stærkt relief. Men samtidig tjener den til at holde filmen i en tone af naiv optimisme, en uspoleret-hed, der tjener som forstærkende spejl for den underliggende fortælling om national identitet.

Filmen bruger individuelle stemmer (på den måde kan den også siges at tære på den 'subjektive' films register) i form af vidnesbyrd fra estere om det liv, der ændrede sig dramatisk fra fredstraktaten med Sovjetunionen i 1920, over annekteringen og senere nazisternes okkupation, frem gennem Den Kolde Krig til Murens fald og tiden efter 1991-uafhængigheden. Det er små, overraskende fortællinger, der tilsammen skaber denne nationale krønike. Rus-

siske soldater griber til vold efter at have rørt ved noget, de aldrig har set i hjemlandet – et elektrisk hegn. Estere rækker respektfuldt deres hatte i vejret eller synger nationalistiske sange i stilfærdig protest, mens deres venner bliver deporteret. Borgere på sultegrænsen parterer en hest, der er blevet blæst over muren fra en zoologisk have under nazisternes bombardementer.

Hvor surrealistiske og groteske sådanne scener end virker, så udfylder de huller af historisk viden; de bidrager med dokumentarisk materiale, hvor der intet var. Filmen bliver således også i sin form, i sin *forskellighed* fra vante dokumentariske narrativer, en påmindelse om konsekvenserne af at 'miste sin historie'.

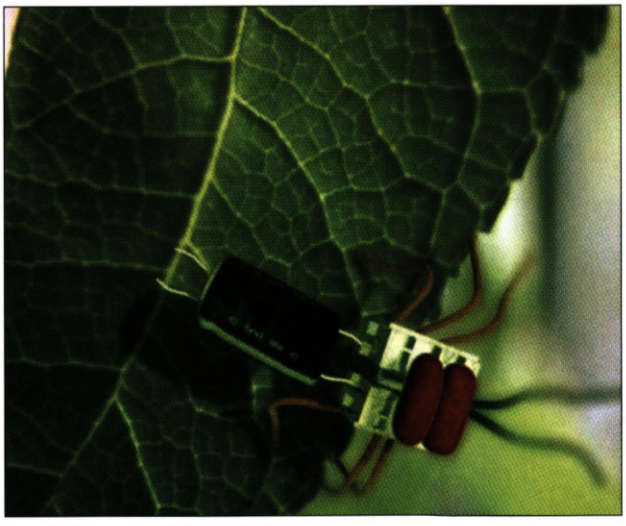
Life Stories og beslægtede værker[7] bøjer på samme tid dokumentariske konventioner og animations-konventioner, mens de fremstiller virkeligheden på en form, som ikke lader sig verificere. Man kan bruge udsagnene, hvis man vælger at tro på dem. Her blandes biografisk historieskrivning med myte, erindring og reportage; her bruges ingen kræfter på at fremhæve 'fakta' eller tilgrundliggende bevismateriale. Man kan se dem som et forsvar for retten til at udfordre den gængse historieskrivning, om det så indebærer kontrafaktiske teorier eller 'virtuel' historieskrivning.

Den 'postmoderne' modus. Dette åbner naturligvis for endnu mere legesyge udgaver af den animerede dokumentar. Måske netop derfor tiltrækker genren åbenbart den slags dokumentarister, der beskæftiger sig med udpræget spekulative og aparte perspektiver.

Tag nu f.eks. Paul Vesters *Abductees* (1994), en beretning om folk, der mener at være blevet midlertidigt bortført af aliens. Disse menneskers udsagn fremføres ofte med indædt overbevisning, og emnet er i sig selv et oplagt fænomen at udforske med dokumentariske redskaber; selve aliendiskursen er jo et (sub)kulturelt fænomen med betragtelig udbredelse. Omvendt er der ingen tvivl om, at netop manglen på solide beviser gør, at denne gruppes aktive gøren krav på 'sandheden' uvægerligt inviterer til en komisk fremstilling af dem. Animationen har i sådanne situationer en helt særlig funktion, fordi den trækker fokus væk fra netop de 'hårde fakta' – f.eks. ufo-fotos, hvis indhold og autenticitet er blevet diskuteret længe og ivrigt, og som ikke rigtigt har rokket ved den fundamentale grøft mellem *believers* og *non-believers*. På den måde får den animerede dokumentar flyttet fokus fra noget, som virkede så fundamentalt 'uvirkeligt', at det måske har blokeret for skeptikernes evne til at kaste friske blikke på udsagnene. Det gør ikke udsagnene om ufo'ernes eksistens mere eller mindre sande, men det gør udsagnene lettere tilgængelige.

To yderligere eksempler, der hver især går i andre retninger, er her på sin plads. *The Natural Life of an Alien* (2003) er et do-

Elektronik-dele er muteret til insekter i den animerede mockumentary *Order Electrus* (2006, instr. Floris Kaayk).



kumentarisk forsøg på at undersøge, hvad chancen for livs opståen i det ydre rum er. Velkendte biologiske og astronomiske data og begreber søges omregnet og overført, og animation tages i brug til at visualisere, hvordan disse 'aliens' i så fald må formodes at tage form. Her taler vi ikke om de menneskelignende rumvæsener, som *X-Files*-fortællinger og Roswell-konspirationsteoretikere synes at foretrække. Eksperterne i dette tilfælde er nemlig ikke folk, der er blevet bortført, men cremen af molekylærbiologer og andre forskere. Og de typer af liv, de peger på som de mest sandsynlige på andre planeter, minder mest af alt om planter og havdyr med abstrakte former. Her er det miljø og overlevelsesmekanismer, der sætter dagsordenen, ikke antropomorfe tendenser.

I sidste ende *er* det dog, al videnskabeligheden til trods, idéerne og forestillingsevnen, der mere end noget andet 'dokumenteres' i filmen, thi 'virkeligheden' er jo i dette tilfælde en højst uverificerbar størrelse. Den er ikke båret af 'hvem-hvad-hvor'-impulsen som i de historisk engagerede film nævnt ovenfor, men af en 'hvad-nu-hvis'-impuls. Det nye er, at den fotorealistiske animation gør det muligt at skabe en alternativ virkelighed, hvor bevisførelsen så at sige har sine egne regler og rammer for validitet – filmens tilgang er i den forstand udpræget postmoderne (jf. min indledning). Kigger man på niveauet over det bogstavelige, kan man sige, at *The Natural Life of an Alien* handler lige så meget om menneskets ubetvingelige lyst til at skabe science fiction – med tryk på fiction. Og dermed indirekte også om filmmagerne bag filmen, og om deres metoder, som om den strengt videnskabelige holdbarhed af de anvendte argumenter.

I logisk forlængelse heraf kan vi kaste et blik på hollandske Floris Kaayks kortfilm *Order Electrus* (2005). Her er det naturdokumentarens greb og ikke mindst klichéer, der hudflettes kærligt. Filmen beskriver, hvordan forfaldne industriområder i Tyskland er blevet hjemsted for enestående eksempler på naturlig tilpasning: Efterladte smådele af elektronik antager organiske former, nærmere betegnet insektform! "En wire-kondensator-han er tiltrukket af en hun," hedder det bl.a., hvorefter vi ser en højst livagtig dingenot med ståltrådsfølehorn tage på parringsjagt. Selve parringsakten kulminerer i en elektrisk strømudladning, da hanstik møder hunstik. Andetsteds møder vi et edderkoppe-lignende væsen, der med sin stærkstrøms-brod lammer byttet, hvorefter det 'afmonteres'. Vi er med andre ord i en magisk verden af industrialiseret natur.

Kaayk bruger den fra andre naturfilm så velkendte 'voice of God'-fortællerstemme, som gennem dokumentarhistorien ofte har tjent til autoritetsskabelse og sandhedshævdelse. Her er vi naturligvis ovre i mockumentary'ens pastiche.

Den 'postmoderne' animerede dokumentar er karakteriseret ved, at dens mål ikke er at sige noget videre om samfundet; den søger ikke at dokumentere forhold, der kan gøre os til mere informerede borgere. Snarere kaster den sig ind i en legende undersøgelse af, hvad 'sandhed' er, når den ligger hinsides vore epistemologiske kategorier. Dokumentarformen er 'bare' noget, den bruger til formålet.

Den frejdige opposition. Hvad kan vi så sige om den animerede dokumentarfilm på et overordnet plan? Hvis det forslag til en typologi, jeg netop har præsenteret, ikke har krævet de store revisioner over det seneste årti, er det også indlysende, at den ikke er tilstrækkelig, hvis man skal se hele den nu så dominerende undergenre i lyset

af animationspraksisser generelt. Animation er i rivende udvikling, og endvidere har den digitale tidsalders muligheder for at manipulere med billede og lyd betydning for, hvordan selve filmkunsten løbende må (re)definere sig. Denne store diskussion ligger dog uden for denne artikels sigte.

Afslutningsvis vil jeg komme med en opsummering af de netop fremsatte pointer og samtidig se dem i lyset af nogle af de væsentlige måder, hvorpå den animerede dokumentar har udviklet sig – både hvad angår vokabular og metode. Jeg vil hævde følgende:

- Enhver form for animeret dokumentar består af en 're-kontekstualisering' af lyd- og billedmateriale fra virkeligheden – og som sådan rummer filmene per automatik alternative perspektiver på samme.
- Animeret dokumentar betoner sin egen kunstighed, hvilket i sig selv sætter dokumentargenrens repræsentationsformer i perspektiv.
- Den animerede dokumentarfilm har ofte som (del)mål at gøre opmærksom på to forhold, der gælder dokumentarfilm generelt: at de er subjektive (dvs. har et point of view) og er afsender-forankrede. Denne åbenhed om afsender (dvs. animationskunstneren eller 'essayisten') kan siges at rumme en anden form for 'objektivitet'.
- Animeret dokumentar skaber et alternativ til foto-realisme som garant for 'sandhed' og inviterer ad den vej til gentænkning af de ideologiske og analytiske ortodoksier, der kan siges at være indlejret i den måde, det foto-realistiske billede er blevet taget i anvendelse (samfundsmæssigt, etisk, etc.). Animeret dokumentar udfordrer kulturelle antagelser og historiens 'store fortællinger'.
- Animeret dokumentar peger på, at erfaringer bør forstås psykologisk, følelsesmæssigt eller fysisk, inden de kan registreres som historiske, kulturelle eller politiske artefakter.

Ved primært at betragte animatoren som afsenderen af et partsindlæg, og ved at se den animerede dokumentar som en form, der i sin natur re-kontekstualiserer sager og begivenheder, inviterer værket til at blive betragtet som et, der på 'akademisk' vis reviderer traditionelle tilgange.

Som sådan har animationskunstens historisk set marginaliserede rolle som filmisk form vist sig at være befordrende; den har gjort det muligt for animatorer, når de bevæger sig ind på dokumentarismens domæne, at levere væsentlige korrektiver til repræsentationen af levet liv. Ofte værker, der i stedet for at *vise* den materielle eksistens leverer simulerede *erfaringer* – og derfor fremstår radikale, kreative og i frejdig opposition.

Oversat af redaktionen

Noter

1. Paul Wells: "The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic". In: Paul Wells (red.): *Art & Design : Art and Animation*. London, Academy Editions/John Wiley, 1997, side 40-45.
2. Tom Sherman: "Video/Intermedia/Animation". In: Chris Gehman og Steve Reinke: *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema*. Ottawa, YYZ Books, 2005, side 189-97.
3. For en analyse af *Special Forces*, se Paul Wells, Darryl Clifton og Johnny Hardstaff: *Re-Imagining Animation: The Changing Face of the Moving Image*. Lausanne, AVA, 2008, side 70-75. Billedside- og lyduddrag fra en se-

nere *Special Forces*-performance kan i øvrigt ses på *YouTube: http://www.youtube.com/watch?v=S24quSAZ1FI*

4. Emru Townsend: "His Mother's Voice: Dennis Tupicoff's New Documentary". In: *Animation World Magazine* nr. 2.11, februar 1998. *http://www.awn.com/mag/issue2.11/2.11pages/2.11townsendmother.html*
5. Sheila Sofian: "The Truth in Pictures". In: frames per second magazine, marts 2005, side 9. *www.fpsmagazine.com/mag/fps2005031o.pdf*
6. Ibid.
7. Edouard Saliers kontroversielle *Flesh* (2006) er endnu et godt, udfordrende eksempel på den 'fantastiske' animerede dokumentar. For en analyse af denne film, se Wells og Hardstaff: *Re-Imagining Animation: The Changing Face of the Moving Image*, side 97-99.

Bruno Ganz som Hitler i den omhyggeligt researchede *Der Untergang* (2004, instr. Oliver Hirschbiegel).

Rekonstruerede sandheder

Når det iscenesatte fungerer som historisk dokumentation

Af Peter Schepelern

Vores viden om historiske epoker, begivenheder og personer er i høj grad skabt af filmene. En uhyggeligt stor del af det, vi betragter som vores historiske viden om f.eks. det klassiske Rom, den amerikanske pionertid eller Anden Verdenskrig har vi ikke hentet ved at studere originalkilder og faghistoriske bøger, men ved at se spændende spillefilm.

Og det er nærmest en fast procedure, hver gang der kommer en stor film med historisk emne, at historikerne vrider hænderne og tager sig til hovedet i forfærdelse over de friheder, som filmene så ofte tager sig over for de historiske kendsgerninger. Men så har vi heldigvis de historiske dokumentarfilm som et mere ædrueligt alternativ, der dog nu synes under forvandling.

Dokudramaet i ny form. Vi har været vant til, at filmmediet præsenterer et historisk stof enten som spillefilm af mere eller mindre *vidtløftig* karakter, svarende til de historiske romaner, eller som dokumentarfilm

The Executioner's Song (1982, *Manden der ville henrettes*, instr. Lawrence Schiller).

af mere eller mindre *pålidelig* karakter, svarende til de faghistoriske bøger.

På den ene side har vi fiktionsfilm som *Braveheart*, *Gladiator* og *Pearl Harbor* og tv-serier som *Jeg, Claudius* og *Holocaust* med deres noget frie fortolkning af det historiske. På den anden side har vi dokumentarfilm som Marcel Ophuls' *Le chagrin et la pitié* (1969, *Nabohuset*) og Arnold Schwartzmans Oscar-belønnede *Genocide* (1982) samt tv-dokumentarisme som *A World at War* (1974, *En verden i krig* i 26 afsnit), *Vietnam: A Television History* (1983) og *The First World War* (2003, *Første Verdenskrig* i 10 afsnit), der markerer den traditionelle dokumentariske tilgang til et historisk emne.

Der vises arkivmateriale (autentiske optagelser og fotografier, evt. andre samtidige visuelle kilder) samt interviews med vidner og/eller eksperter og ofte også optagelser af autentiske lokaliteter. Man ser typisk nogle fragmenterede gamle optagelser – demonstranter på en plads, en politiker der taler, tanks der kører frem – og får dels en *voice over*, der skaber sammenhæng og fortæller, hvad vi ser, dels *talking heads* af forskellig slags, normalt enten eksperter med forklaringer og analyser eller vidner med selvoplevede beretninger. Det er den informative, autoritative dokumentar, hvor man har en oplevelse af, at autenticiteten i den enkelte optagelse så at sige beviser sandfærdigheden i den mundtlige fremstilling, selv om det strengt taget ikke behøver være tilfældet.

Men i de senere år er det blevet stadig mere almindeligt, at de historiske dokumentarfilm, eller de film der opfattes/fungerer som historiske dokumentarfilm, nærmer sig og blander sig med fiktionsfilmens udtryksregister. Det er film, hvor der nok opereres med en kontrakt om verificerbar formidling af historiske kendsger-

ninger, men hovedsagelig skabt gennem rekonstruktion.

Udgangspunktet er klart nok *dokudramaet*. Denne genre – eller genrehybrid – kan spores tilbage til Georges Méliès' *L'Affaire Dreyfus* (1899), en nyhedsformidlingsfilm, hvor den aktuelle og stærkt kontroversielle spionsag fremstilles i form af elleve små rekonstruerede tableauer. Men dokudramaet slog for alvor igennem op gennem 70'erne og 80'erne, hovedsagelig i tv-regi. Her serverede man *true stories*, men helt igennem rekonstruerede og dramatiserede. Det var ofte – blandt andet i tv-film som *Helter Skelter* (1976), *The Atlanta Child Murders* (1985) og *The Executioner's Song* (1982, *Manden der ville henrettes*) – autentiske kriminalsager, der blev behandlet, hvad der nok hænger sammen med, at genrens litterære udgangspunkt var Truman Capotes dokumentarroman *In Cold Blood* (1966, filmatiseret af Richard Brooks 1967), hvor en aktuel, journalistisk researchet mordsag blev fortalt i romanagtig form (som det siden blev skildret i hele to biografiske spillefilm, *Capote* fra 2005 og *Infamous* fra 2006). Og det er i den sammenhæng påfaldende, at realisme ofte er knyttet til skildring af forbrydelser (jf. *reality tv*, en trend, der begyndte i sen-80'erne, ofte med fokus på kriminalitet). Men det var også en foretrukket form til at præsentere politiske, samfundsmæssige og samtidshistoriske emner – på tv i den genre-skabende *The Missiles of October* (1974, *Raketterne i oktober*), om Cuba-krisen, og *Washington: Behind Closed Doors* (1977, *Bag magtens døre*), om Watergate, og på film med blandt andet *Silkwood* (Mike Nichols, 1983), *JFK* (Oliver Stone, 1991) og *United 93* (Paul Greengrass, 2006).

Produktioner som disse var med til at lempe ved det traditionelle og rigide skel mellem fiktion og fakta, og efterhånden har dokudramaets mere elastiske sandhedsbegreb smittet af på hele dokumentarismen, og vi har gennem den sidste snes år set dokumentarfilmen nærme sig fiktion i et påfaldende omfang. Et markant og skoledannende eksempel er Errol Morris' *The Thin Blue Line* (1988, *Den uskyldige morder*), der etablerede denne type flerlaget fremstilling. Også her var stoffet en autentisk kriminalsag, præsenteret med alle midler i brug – dokumentariske billeder, autentiske vidner og hypnotisk visualiserede rekonstruktioner. Det var kunstnerisk virkningsfuldt og langt fra den konventionelle dokumentarismes tørre information, men faktisk førte filmen til, at den morddømte blev løsladt.

Dokudramaet, med dets rekonstruktion af begivenheder, har således etableret sig som en sandfærdigt informerende fiktion, spændende og underholdende, men også en retvisende skildring af omstændigheder og begivenheder. Og stilen breder sig nu ind i den historiske dokumentarisme. Spørgsmålet er, hvilke konsekvenser denne form for rekonstrueret sandhed har for specielt formidling af historisk viden. Dokumentarfilmen formidler retvisende informationer, men kan den gøre det, hvis den benytter sig af iscenesatte, rekonstruerede og endda fiktive optrin og scener? Det synes publikum nu at acceptere. Og man kan se de nye dokudrama/dokumentar-hybridformer som vidnesbyrd om en ny, udogmatisk tilgang til formidling af historiske fakta, og de synes nu i stigende grad at blive anerkendt som dokumentariske kilder.

Tv er fortsat det medium, hvor den mest ivrige hybridisering af forskellige mediestrategier og genrer finder sted. Det er blevet almindeligt at bruge dramatiserende indslag i dokumentarudsendelser om historiske emner, f.eks. på en kanal

Die Manns – Ein Jahrhundertroman (2001, *Familien Mann*, instr. Heinrich Breloer). Øverst: virkelighedens Thomas Mann med datteren Elisabeth på armen. I midten: rekonstruktion af ballet, hvor den 5-årige Elisabeth forelskede sig for første gang. Nederst: Den virkelige Elisabeth Mann anno 2000.

Armin Mueller-Stahl som Thomas Mann i *Die Manns – Ein Jahrhundertroman* (2001, *Familien Mann*, instr. Heinrich Breloer).

som Discovery. Dermed løser man det åbenbare problem, der ligger i, at historiske emner fra før 1895 af gode grunde ikke kan have dækning i autentiske filmoptagelser. Og øjensynligt sker det uden, at produktionerne mister dokumentarisk troværdighed.

Et typisk eksempel på den nye trend er Jean-François Delassus' franske tv-film *Austerlitz, la victoire en marchant* (2006, *Austerlitz – Napoleons march til sejr*, vist på DR2 2008), en *documentaire-fiction* (som den kaldes af fransk tv), hvor et traditionelt historisk emne – slaget, hvor Napoleon besejrede østrigske og russiske styrker den 2. december 1805 – formidles gennem dokumentar/dokudrama-hybridformen. Selv om programmet for størstedelens vedkommende består af rekonstrueret dramatik med skuespillere, fuldstændig som i en Napoleon-film a la Sergej Bondartjuks *Waterloo* (1970), opfattes det alligevel som en dokumentarfilm, fordi hele det fiktionsagtige dramatiske stof er suppleret med og holdt under kontrol af klassiske dokumentarfilmtræk.

Instruktøren, der har lavet en række andre lignende tv-produktioner om historiske emner, blandt andet *Luther contre le pape* (2004), lader voice over-fortælleren give en neutral historiker-fremstilling, ledsaget af interviews med historikere, samtidige kilder læses op som jeg-beretninger, billeder og modeller med forklaring på slagets gang vises. Alt det, man ser til slaget og Napoleon, er selvsagt dramatiserende rekonstruktioner, men præsenteret i en indfatning, så vi får en dokumentarisk oplevelse.

Familiens hemmeligheder. Et andet eksempel er Heinrich Breloers stort anlagte tyske miniserie *Die Manns – Ein Jahr-*

hundertroman (2001, *Familien Mann*, vist på DR2 2003), der udnytter den samme teknik med stor gennemslagskraft i forbindelse med et stort historisk/kulturhistorisk stof.

Ved seriens begyndelse står den aldrende Elisabeth Mann ved huset i München, hvor Mann-familien boede indtil flugten fra det nazistiske Tyskland i 1933. Den virkelige Elisabeth står ved det virkelige hus, som det ligger der i dag. På en gammel filmoptagelse ser vi faderen, Thomas Mann, der står i haven, præcis samme sted, og tager den lille datter op.

Nu – ved optagelserne omkring år 2000 – viser hun rundt i det tomme hus. Der er en stemning a la Bergmans *Smultronstället* (1957, *Ved vejs ende*), et åndeagtigt besøg i fortidens lokaliteter, på sporet af den tabte tid. Herfra springer vi tilbage til 1923, og samtidig springer vi ind i den dramatiserede rekonstruktion. De unge mennesker, Elisabeths voksne søskende Klaus og Erika Mann og deres venner, holder fest i villaen, og lille Elisabeth bliver betaget af en flot, ung mand, som kysser den utrøstelige pige godnat, mens troldmanden Thomas Mann (spillet af Armin Mueller-Staehl) ser på med ironisk mine.

Det er det stof, som han former til novellen *Unordnung und frühes Leid* (1925). Den virkelige Elisabeth kommenterer faderens fremstilling: "Die Geschichte war genau so". Elisabeth er altså til stede i en række personifikationer, på forskellige niveauer i fortællingen. Hun er der som den autentiske person, både den lille Elisabeth (i arkivoptagelsen) og den gamle Elisabeth Mann-Borgese (på det dokumentariske nutidsplan), samt, spillet af Katharina Eckerfeld, som rekonstruktionens Elisabeth (som barn) og som den fiktive Lorchen i faderens selvbiografiske novelle. Hele dette system af autentiske, uautentiske, rekonstruerede og fiktive inkarnationer af den samme virkelige person repræsenterer hele seriens metode, dens tilgang til det dokumentariske.

Heinrich Breloer har markeret sig i tysk tv som et hovednavn i udforskningen af dokudramaets muligheder. I *Eine geschlossene Gesellschaft* (1987) vender han tilbage til sin gamle skole, taler med sine gamle kammerater og lærere, et typisk dokumentarprojekt, men tilføjer også scener, hvor fortiden rekonstrueres ved hjælp af skuespillere. Han fortsætter med blandt andet *Todesspiel* (1997) om Rote Armee Fraktions bortførelse af og mord på Hanns Martin Schleyer, tysk arbejdsgiverformand og tidligere SS-officer. Han har også lavet *Speer und Er* (2004) om arkitekten Albert Speer og hans relationer til Hitler. Et internationalt gennembrud kom med *Die Manns*. I alle disse tv-film/mini-serier benytter han den dramatiserende rekonstruktion med skuespillere, suppleret med autentisk arkivmateriale og interviews med autentiske personer. Hermed har han skabt en variant af dokudramaet, der er synligt forankret i den traditionelle dokumentarfilm, men samtidig har fiktionsfilmens medrivende fortælling.

Serien om den tyske forfatter Thomas Mann og hans familie handler om kunstnerskæbner på randen af det tyvende århundredes katastrofer, om drifter, eksil og selvmord. Det er litteraturhistorie og samtidshistorie i skæbnesvangert samspil. Med nazismen, eksilet og verdenskrigen som baggrund fortælles der om disse markante kunstnerpersonligheder. Man kunne have lagt hovedvægten på, at vi med Thomas, Heinrich og Klaus Mann har at gøre med henholdsvis hovedskikkelsen i første halvdel af 1900-tallets tyske litteratur samt to absolut betydelige forfattere, men det gør serien ikke, dens fokus er på privatlivets

dramaer, historien om "en families forfald", som undertitlen lyder på Manns *Buddenbrooks*.

Der er to emner, der præger Thomas' personlighed i den behandlede periode (fra den midaldrende forfatter færdiggjorde hovedværket *Trolddomsbjerget* i 1923 og frem til hans død i 1955). Det ene, den ydre dramatiske ramme, er nazismen, krigen og eksilet, den anden, indre psykologiske profil, som serien er mest optaget af, drejer sig om forfatterens undertrykte homoseksualitet, der spillede en stor rolle for ham, både som person og som forfatter, hvad blandt andet den berømte (og berømt filmatiserede) novelle *Døden i Venedig* vidner om. "Thomas havde fundet en livsform for at holde det i skak," hedder det i serien. Sønnen Klaus var anderledes åben om sin homoseksualitet og begik i øvrigt selvmord efter krigen. Selvmordene var i det hele taget påfaldende hyppige i familien.

Der er ingen tvivl om, at seriens fokus på privatsfæren giver fremstillingen et godt stof, der sikrer et konstant dramatisk flow, men samtidig er det i høj grad valgt på bekostning af andre temaer, som kunne være dyrket.

Breloers mini-serie er et succesrigt eksempel på den nye hybridform, der fungerer på samme måde, som dokumentarisme har tradition for, selv om den for cirka 80 procents vedkommende består af dramatisk rekonstruktion med skuespillere og kun for restens vedkommende af autentisk filmmateriale i form af historiske optagelser af medlemmer af Mann-familien, hovedsagelig Thomas Mann, samt arkivstof om den relevante periode, især interviews med vidner, dels af ældre dato, dels nye interviews, som Breloer selv har foretaget. Dertil kommer autentiske fotografier fra tiden samt autentiske lokaliteter, som de ser ud i dag.

Selve fremstillingen støtter sig til autentiske kilder, især Thomas Manns dagbøger og breve, samt til den enorme sekundærlitteratur om emnet. Der findes over tusind bøger og afhandlinger om Mann-familien. *Die Manns* er et mangelaget værk, hvor historie, information, fortolkning og dramatisering samles i en syntese. Publikum bliver med den valgte form underholdt med godt, effektfuldt stof (dramatiske begivenheder samt 'hemmeligheder' om en stor kunstner), men har samtidig, gennem det indflettede dokumentariske stof – autentiske optagelser og vidneudsagn, oplevelsen af at få en sandfærdig, velunderbygget fremstilling af en af tysk kulturs hovedskikkelser.

Breloer har udbygget sin doku-hybridform yderligere i dvd-udgavens tre store timelange dokumentarfilm, hovedsagelig alt det interview-stof, der blev til overs, plus mere konventionelt arkivstof. På den måde får den egentlige series dokudrama yderligere et fundament af historisk dokumentarisme. Manuskriptet er efterfølgende blevet udgivet i gennemillustreret udgave som bog. Karakteren af mediehybrid understreges i denne interaktion mellem virkelighed, film/tv og bog.

Hvad skete der i bunkeren? Fænomenet fortsætter ind i biografilmen med Oliver Hirschbiegels succesrige *Der Untergang* (2004). Nazismen, Hitler og holocaust er blandt de mest dyrkede, man kan måske undertiden tænke: mest skamredne, emner i den historiske dokumentarisme. Skildringerne er blevet en hel industri, både i fiktion og fakta og diverse sammenblandinger.

Der Untergang opleves nok umiddelbart som en spillefilm, ikke mindst i kraft af biografdistributionen, men den er for så vidt historieformidling af samme kategori

Julia Jentsch i titelrollen i *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005, *Sophie Scholl – de sidste dage*, instr. Marc Rothemund).

som de omtalte hybridformer. Man er nok et skridt nærmere fiktionen, men faktisk kun et lille skridt, for *Der Untergang* repræsenterer en ny fremstillingsform, hvor et helt igennem rekonstrueret univers alligevel lader sig opfatte som en filmisk parallel ikke til den historiske roman, men til den faghistoriske bog.

Der er dokumenteret dækning for fremstillingen i hovedtræk, undertiden også i detaljer. I den forstand kan *Der Untergang* ses som kulminationen på en tendens, der i sin yderste konsekvens må føre til dokumentariske fremstillinger helt uden autentiske optagelser. I *Der Untergang* får vi til allersidst et kort autentisk klip med virkelighedens Traudl Junge, Hitlers sekretær, der som gammel dame ser en mindetavle for den henrettede modstandskvinde Sophie Scholl – som efterfølgende blev skildret i en lignende dokudramatisk film, *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005, *Sophie Scholl – De sidste dage*), utvivlsomt inspireret af *Der Untergangs* succes. Det går op for hende, at hun og Sophie er af samme årgang: "Og i det øjeblik indså jeg, at det ikke er nogen undskyldning, at man er ung, men at man måske også havde kunnet erfare ting" (Fest, Eichinger 2004: 401). Den korte optagelse stammer fra en autentisk interviewfilm, *Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin* (2002, *Hitlers sekretær*).

Historiebøger baserer traditionelt deres fremstilling på verificerbare kilder, på dokumenter (avisartikler, officielle dokumenter, dagbøger, breve, billeder, fotos, filmoptagelser). Men det gør *Der Untergang* også. Den er direkte baseret på to bøger, dels *Der Untergang* (2002) af historikeren Joachim Fest, der også har skrevet en stor Hitler-biografi (1973), dels Traudl Junges selvbiografi (*Bis zur letzten Stunde*, udgivet posthumt 2004, men skrevet umiddelbart efter krigen; på dansk: *Til den bitre ende*), altså en historisk fagbog og et førstehånds vidneudsagn. På den måde er filmen

Der Untergang (2004, instr. Oliver Hirschbiegel).

seriøst historisk funderet. Fest siger om Eichingers manuskript: "Han har broderet på mange detaljer og opfundet andre. Små indgreb, som måske er lidt vidtgående for en historiker, men som absolut er tilladt, ja ligefrem nødvendige, på film" (Fest, Eichinger 2004: 463).

Det kan da heller ikke nægtes, at filmen går videre end de historiske kilder i sin dramatisering. Situationen omkring SS-manden Fegelein, der var gift med Eva Brauns søster og blev summarisk henrettet for forræderi, er dækket af diverse kilder (Hitler "sendte bud efter den fængslede Fegelein og udsatte ham for et frygtindgydende verbalt overgreb. (...) Efter de mest nødtørftige formaliteter i en hastigt improviseret 'krigsretssag' blev Fegelein summarisk dømt til døden, straks ført ud, stillet for en henrettelsespeloton og skudt," hedder det i Ian Kershaws autoritative *Hitler – 1936-45: Nemesis*, s. 819). Men filmen har ikke belæg for scenen, hvor Braun går i forbøn for sin svoger. Alle scener, hvor Hitler og Braun er alene, er spekulation. Fests bog har en kortskitse, der viser, hvordan bunkeren var placeret på Berlin-kortet (s. 28), og en plan over selve bunkeren med nøje angivelse af, hvilke funktioner bunkerens rum havde – Hitlers kontor og soveværelse, Goebbels' værelse, osv. Men denne plan ligger til grund for filmens genskabte lokaliteter. En hovedkilde for Fest er de vidnesbyrd, der foreligger fra personer, der var tilstedeværende i bunkeren, bl.a. Traudl Junge. Men det er de samme vidneudsagn, der benyttes i filmen (hvor Traudls oplevelse af begivenhederne er styrende).

Der er selvfølgelig et afgørende spring fra at fiktionalisere en autentisk person (som når Ganz spiller Hitler) og til at fremstille en helt igennem fiktiv person. Men det er betegnende, at filmens væsentligste opfundne person, Peter, der fungerer som repræsentant for de femten-årige, der blev indkaldt i krigens sidste måneder, også

lægger sig tæt op ad autentiske dokumenter. Der er et foto (gengivet hos Fest, s. 38), hvor en femten-års dreng og en ældre mand har gravet sig ned i gaden og venter med pansernæver. Og der er den sidste filmoptagelse af Hitler, som viser ham hilse på en flok drengesoldater. Han kniber en af dem anerkendende i kinden, en af de få optagelser, hvor Hitler viser en form for medmenneskelig omsorg for sit folk (dog kun tilsyneladende, for han lod gladelig drenge i tusindvis ofre livet i den håbløse modstand mod Den Røde Hær). Hos Fest hedder det: "I løbet af sin 56 års fødselsdag den 20. april 1945 hilste Hitler i Berlin på indsatte Hitlerjungen og dekorerede nogle af dem. Under kanonernes tordenbuldren råbte han efter en kort tale: "Heil!" med træt stemme. Men ingen svarede" (Fest & Eichinger 2004: 64). Filmen bruger begge visuelle dokumenter, begge scener er genskabt – jf. bogudgavens filmillustrationer. Drengen er nu den samme i begge scener, hvad han ikke var i virkeligheden. Det er selvsagt en manipulation, men uden betydning for sandhedsindholdet.

Tekstens sandhed og filmens. Er fagbøgernes skildring af Hitlers og Det Tredje Riges undergang – som f.eks. Fests eller Kershaws bøger om Hitler – mere autentiske i deres sproglige fremstilling end *Der Untergang*s audiovisuelle iscenesættelse?

Filmmediet kan, som det ofte ses i historiske film, bearbejde materialet på en dramaturgisk effektfuld måde, så det afviger fra de foreliggende kendsgerninger. Men det samme kan forekomme i faghistoriske bøger, hvor der også finder en fortolkning sted, et udvalg af data, der danner en bestemt fremstilling, som oftest kunne være anderledes, hvis der blev lagt vægt på andre data og andre kilder.

Der har været en uberettiget tendens til at betragte den faglitterære fremstilling som principielt mere neutral og sagligt funderet end den fagfilmiske fremstilling (som man kunne kalde dokumentarfilmens fremstillingsform).

For historikerens faglitterære fremstilling er også netop en fremstilling, en formidling af udvalgte og beskrevne omstændigheder, ikke virkeligheden selv. På den baggrund kan man argumentere for, at en filmisk rekonstruktion kan være lige så sand – dvs. lige så underbygget af research i autentiske kilder og verificerede data – som den faglitterære fremstilling. Det er klart, at Bruno Ganz er en anden person end Adolf Hitler, og at optagelserne af Ganz i en dekoration, der ligner førerbunkeren under Reichskanzlei i Berlin, ikke er en autentisk dokumentation af den virkelige Hitler i den virkelige bunker.

Men det er vigtigt at huske på, at en historikers fremstilling ikke nødvendigvis er mere autentisk. Den er bygget på et kildemateriale, som kan underkastes kontrol (via et noteregister, hvad film af gode grunde ikke har tradition for), men strengt taget kan Bruno Ganz' Hitler være et lige så velunderbygget portræt af den autentiske person som Fests eller Kershaws Hitler. For den 'Hitler', der optræder hos Kershaw eller Fest er jo heller ikke den rigtige Hitler, men kun en konstruktion, en rekonstruktion – bare i ord. Uafviseligt ægte er kun ord fra hans breve og taler (og dem kan filmen lige så vel benytte).

En nylig dokudramatisk tv-produktion i to dele, Christian Duguays canadiske *Hitler – The Rise of Evil* (2003), med Robert Carlyle i titelrollen, havde oprindelig Ian Kershaw som konsulent, men han trak sig, utvivlsomt fordi filmens fremstilling afveg for meget fra de historiske kendsgerninger. Filmen har f.eks. en dramatisk scene, hvor Helene Hanfstaengl forhindrer

Hitler i at skyde sig efter det fejlslagne kup i 1923, mens Kershaw gør opmærksom på, at "der findes intet belæg for senere forlydender om, at man måtte forhindre ham i at begå selvmord" (Kershaw 2001a: 211). Kershaw var til gengæld konsulent på konventionelle dokumentarserier som BBC-miniserierne *The Nazis: A Warning from History* (1997) og *Auschwitz: The Nazis and 'the Final Solution'* (2005), der har den traditionelle blanding af arkivoptagelser og interviews med vidner og historikere – men, interessant nok, også med et stadigt islæt af rekonstruktion (utvivlsomt fordi der mangler arkivstof om holocaust).

Joachim Fest var i sin tid medinstruktør på en historisk dokumentar, *Hitler – eine Karriere* (1977), baseret på hans Hitler-biografi, hvor der udelukkende benyttes historisk arkivmateriale. Her er alt, vi ser, autentisk, men det skaber ikke nødvendigvis en mere korrekt og dækkende skildring af stoffet. De autentiske optagelser viser typisk officielle begivenheder eller tilfældige private øjeblikke, men meget sjældent de afgørende begivenheder. Desuden fremviser de autentiske optagelser ofte en iscenesat virkelighed (Hitler vidste godt, at hans taler blev filmet) – og er således ikke helt så autentiske (i betydningen: uafhængige af filmoptagelsen), dels er der en tendens til, at de autentiske optagelser, der foreligger, kommer til at styre fremstillingen, således at de (ofte store) dele af virkeligheden, der ikke er dækket af autentiske optagelser, ikke bliver tilgodeset i fremstillingen i samme omfang.

Man kan se det sådan, at brugen af rekonstruktion som historisk dokumentarisme er et symptom på, at man efterhånden er blevet klar over, at den litterære fremstilling ikke nødvendigvis er et mere objektivt medium end filmfortællingen. Det er selvsagt stadig relevant at skelne mellem autentisk materiale og rekonstruktion, men som informationskilde er de autentiske dokumenter (tekster, billeder, filmoptagelser) ikke nødvendigvis mere oplysende end filmiske rekonstruktioner.

Sådan opleves det i hvert fald af det almene publikum, mens faghistorikere nok fortsat vil være mere skeptiske. Man kan se det som den klassiske, respektable dokumentarismes undergang – eller som en påkrævet justering af et forældet objektivitetsideal. I hvert fald vidner hybridproduktioner (med den historiske research i orden) som *Austerlitz*, *Die Manns* og *Der Untergang* om, at rekonstruktionen har fået troværdighed som dokumentarisk udsagn.

Litteratur

Breloer, Heinrich og Königstein, Horst (2001). *Die Manns – Ein Jahrhundertroman*. Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag.

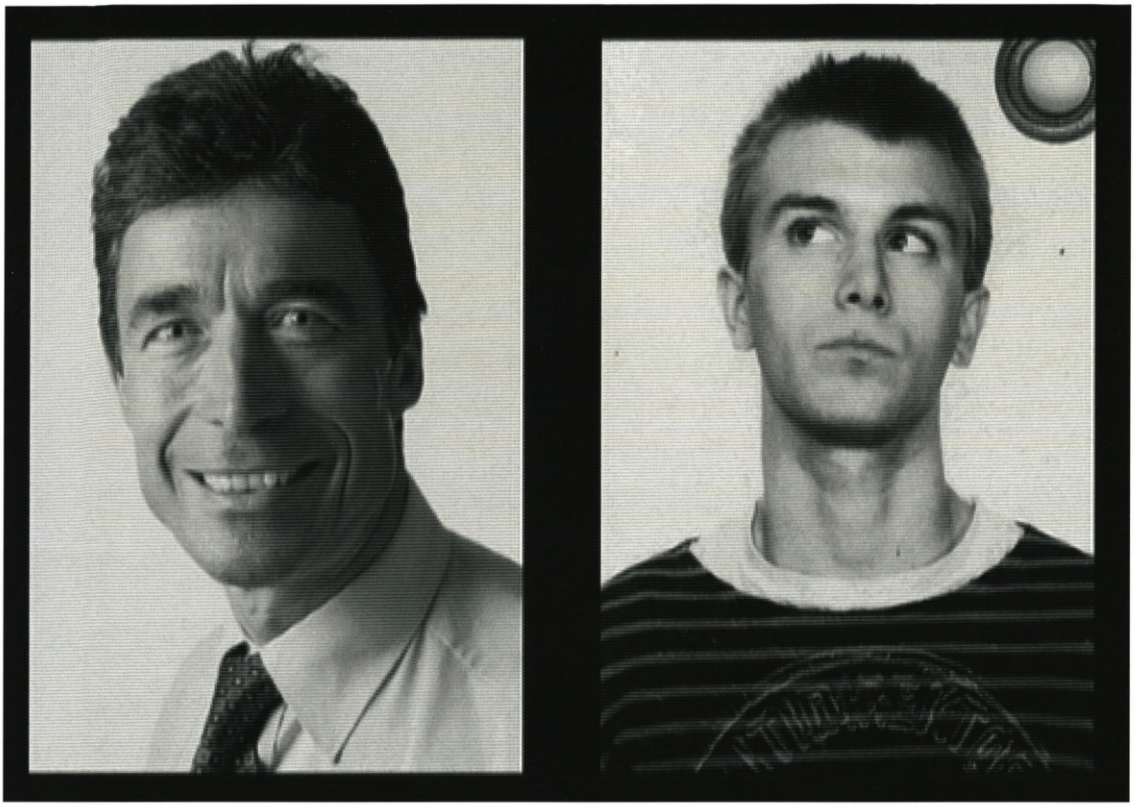
Fest, Joachim (2003). *Der Untergang. Hitler und das Ende des dritten Reiches. Eine historische Skizze*. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag. Citeret fra Fest og Eichinger (2004)

Fest, Joachim C. og Eichinger, Bernd (2004). *Der Untergang – Das Filmbuch*. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Junge, Traudl (2004). *Til den bitre ende*. København, Lindhardt & Ringhof.

Kershaw, Ian (2001a). *Hitler 1889-1936: Hubris*. London, Penguin Books.

Kershaw, Ian (2001b). *Hitler 1936-45: Nemesis*. London, Penguin Books.



AFR (2007, instr. Morten Hartz Kaplers). Framegrab.

Den reelle forløsning

Et arbejdsnotat

Af Morten Hartz Kaplers

Irland, 16. september 2008

Sidste år præsenterede jeg filmen *AFR*, som er en blanding af fakta og fiktion. Det er svært for mig at bidrage med nogen fornuftig analyse af genren – ud over den kommentar, jeg allerede har gjort i form af filmen.

Det er klart, at der er forskelle på genrer. Men for mig eksisterer der i praksis kun én fortælling; uanset fakta, fiktion eller fakta/fiktion.

I dag kan det se pærenemt ud at lave en film som *AFR*. Men der fandtes på det tidspunkt ikke en film, som lignede – og som jeg kunne skele til, hente erfaring fra eller kopiere, så at sige.

AFR er en slags omvendt mockumentary. Filmen fremkalder eller fremprovokerer en parallel oplevelse, som hele tiden støder publikum ud af filmoplevelsen; alle tankerne: Er det statsministeren? Er politikerne gået med til det? Hvad er fiktion & hvad er fakta? Har dét forbindelse til Tamil-sagen? Bør jeg forlade salen? Tænk nu hvis ... osv.
Hvorledes jeg kunne få filmen til at fastholde publikums interesse ved lærredet, på trods af at der kører en parallel oplevelse uden for lærredet i publikums bevidsthed – og ligefrem forsøge at tale til publikums empati og følsomhed og trække publikum tilbage ind i filmen, var derfor lidt af en matematisk teoretisk udfordring.

Det er klart, at i sådan et eksperiment kan man ikke planlægge det hele fra starten. I projektets natur måtte jeg bevæge mig frem skridt for skridt i tilblivelsesprocessen; der var ganske mange praktiske parametre, fordi hele projektet jo var et cloak and dagger-projekt; kunne jeg få mine interviews, og hvad ville jeg få ud af dem? Kunne jeg få adgang til arkiver og finde det, jeg skulle bruge – og hvad ville jeg finde dér? Samtidig var det afgørende, at filmen skulle være aktuel; følge op på den politiske udvikling, sideløbende med at filmen blev lavet, osv.

Jeg vil vove at påstå, at man i dag ikke finder en film eller en bog på biblioteket, der forklarer, hvorledes man indretter en sådan film dramaturgisk, inden man går i gang.

Hvis ikke man har Chaplins & Kubricks ubegrænsede ressourcer, er man nødt til at opsætte nogle rammer for sit eksperiment og benytte nogle redskaber til at forsøge at holde det under kontrol.

Film er en særdeles dyr affære – og derfor har filmeksperimenter, i modsætning til eksperimenter inden for f.eks. teater, musik eller dans, kun ét succeskriterie: At være seværdigt fuldendt underholdende. Med andre ord: Intentioner er ikke nok.

Jeg vil fremlægge et arbejdsnotat fra 1999, der fungerer som en ontologisk dramaturgi, jeg arbejder efter – og som er brugt til at forsøge at holde eksperimentet *AFR* under kontrol.

Notatet er først og fremmest et simpelt arbejdsredskab, som jeg har lavet til mig selv. Det har aldrig været tanken, at det skulle vises frem. Men måske det kan forklare et eller andet?

Indledningsvis bliver jeg nødt til at berette om min baggrund; hvorledes og hvorfor jeg er kommet til at lave film, og hvorledes jeg opfatter fortælling – fordi det er afgørende for at forstå arbejdsnotatet.

Jeg går helt tilbage.
Hvor det hele startede med, at jeg i et sidste desperat forsøg på at få en pige tilbage besluttede mig for at lave en film til hende. I ved, hvordan det er; lykkelig såvel som ulykkelig forelskelse er en form for sindssyge, der kan drive én til hvad som helst.

Jeg havde aldrig lavet film før. Men en veninde arbejdede i Filmværkstedets apparaturrum, og hun 'lånte' mig udstyr uden om bevillingssystemet og hjalp med at lave filmen.
Jeg fik ikke pigen igen.

Men filmen vandt en kortfilmskonkurrence, en pose penge og en carte blanche-produktionsbevilling på Filmværkstedet. Det var sådan ét af de der forunderlige

skæbnesøjeblikke, man oplever engang imellem; der findes nok ikke en filmpremiere – eller nogen som helst glad begivenhed, hvor det ikke stikker én lidt i hjertet.

Temmelig hjerteknust, omgivet af venner, som dansede rundt i champagne, stod jeg og gloede forundret på et Zentropa-visitkort, nogen havde stukket mig i hånden, mens en eller anden misundelig nar svinede min film til.
Med eet var jeg instruktør.

Kort efter fandt jeg mig selv i færd med at personinstruere statsministeren og det øvrige kabinet midt i en sydende valgkamp; mit første job.
Mens et kamerahold filmede, at Göran Perssons spindoktor gav mig råd om kameravinkler, stak en let ængstelig Peter Aalbæk mig et ubrugeligt stopur og hviskede, så regeringen ik ku høre det; "Husk at sige klar til optagelse og værsgo," imens Ib Tardini i sofaen bagved kvækkede, "Han er sgu da for faen personinstruktør!" da jeg i amatørisk overmod begyndte at råbe ad Poul Nyrup, som sad og hoppede i sofaen, fordi han helst ikke ville sidde ved siden af den lidt højere Svend Auken.

En absurd, fantastisk og lidt skræmmende ilddåb.

Hvis jeg fortæller, at det faktisk var lille mig, som foreslog Peter at tale Nyrup fra at føre valgkamp på fremmedhad – så vil enkelte sikkert ønske, det var gået ad helvede til; for så havde Socialdemokraterne måske ikke oplevet vælgerflugten, og Pia Kjærsgaards vrede nok aldrig fået det fodfæste, nogle siger, vi lider under i dag.

Havde regeringen tabt valget, var jeg til gengæld nok blevet sparket tilbage i rendestenen.
Men det gik godt, og Zentropa pudsede deres manuskript-konsulent Hans Hansen på mig i en forhåbning om, at jeg kunne få en novellefilm igennem på Filminstituttet.

Formålet med at indlede sådan her er at forklare, at jeg INGEN SOM HELST baggrund havde for at lave film; filmselskabet havde engageret en cirkusartist, en performancekunstner, en anarkist, en megalomanisk drømmer, en dilettant.

Selv om jeg klarede de små jobs tilfredsstillende, måtte filmselskabet alligevel snart kapitulere, fordi jeg ikke snakkede 'sproget'. Mine idéer var for mærkelige og uforståelige for garvede filmfolk.

Alle jeg mødte prækede det samme dramaturgiske mantra: "En god film skal have en begyndelse, en midte og en slutning".
"Skal dét sige noget som helst om noget som helst?" spurgte jeg, "Det går over min forstand, hvorledes den definition definerer gode film fra dårlige film?"
"Jo!" var svaret, "Det er Aristoteles selv, som har sagt det!"
"Det er det mest idiotiske, jeg nogensinde har hørt!" sagde jeg og indså, at det ikke nyttede at arbejde på det etableredes betingelser.
Alle potentielle arbejdsgivere var optaget af en stram amerikansk fortællemodel, som ikke appellerede til mig, og som jeg i øvrigt anså for det rene humbug.

Hvis blot jeg kunne få det grønviolette kunstnerstempel af institutionerne, tænkte jeg.
For dengang troede jeg, at filmskoler var et sted for de utilpassede.
Men sådan er det jo ikke.
En del af mit ansøgningsmateriale var en

Beckett-agtig novelle, som beskrev tankestrømmen i et psykotisk selvdestruktivt sind med multi-personlighedspaltning, skrevet på ti guldøller og en gammeldags skrivemaskine.
Er det underligt, at filmskolen gav mig afslag?
Esben Høilund Carlsen fra optagelseskomitéen viste forbarmelse og ringede mig op og foreslog trøstende, at jeg istedet "blev vred".
Vred?
Hvorfor i alverden sku jeg blive vred?
Over, at jeg ikke passede ind?
Jeg havde aldrig passet ind i noget som helst – hvorfor i alverden sku jeg begynde på det nu?

Det danske filmmiljø syntes uigennemtrængeligt og gennemsyret af idioti.
Jeg besluttede at ta på filmskole i Prag for at lære mere om den østeuropæiske fortælletradition – om ikke andet så for at lære nogle basale kundskaber, inden resten af filmindustrien opdagede, at jeg stadig troede en rødhætte var noget fra et eventyr.

Prag var som at komme hjem.
På FAMU underviste man i montage-traditionen. Men selv om skolens professorer elskede stillebener og poesi, havde de svært ved at forklare den poetiske fortælleform dramaturgisk. Undervisningen var ofte reduceret til filmeksempler, drømmende filosoferen og hadefulde ene-talende angreb på postmodernismen og de enfoldige amerikanske studerende.

Det var spændende – men lidt ligesom at være låst inde i en kommunistisk pandoras æske. I Prag kunne de ikke give én nøglen – men de kunne beskrive, hvad der var udenfor; "Den amerikanske fortælletradition er alt, hvad den poetiske form ikke er!"

Det var fortvivlende. Jeg havde behov for en dramaturgi, som kunne redegøre for sammenhængen i mine filmiske idéer, for at jeg ku få et job på mine egne film.

Jeg forlod FAMU for at tage hjem til en ny forelskelse i Danmark.
Bortset fra forelskelsen følte jeg mig ude på et sidespor. Ingen i den etablerede filmverden gad høre på mine idéer – og på den anden side vidste jeg, at jeg aldrig ville blive glad for at lave film på 'deres' måde.
Det stred mod min intelligens at få at vide, at der kun var én måde at lave film på – når de fleste af de film, jeg holdt af, tydeligvis alle var uden for rammerne af industriens fortællemodel; *Veronikas to liv*, *2001*, *Spejlet*, etc.

Inden du – læseren – tænker, at jeg bare bavler mémoire-agtigt løs om mig selv – så vil jeg gi dig fuldstændig ret.
Men der er en pointe med det.

I Danmark oplevede jeg, at læreanstalterne, Filminstituttet og 'eksperterne' tvang filmfolk til at skabe industriens form, som igen er magthavernes form.

Min pointe er, at 'formen' er magthavernes – hvad enten det er kapitalister, kommunister, demokrater eller teoretikere – så er der altid 'en form'.
Formen har til formål at støtte og vedligeholde 'magten' – eller fortællingen om virkeligheden og magten; et middel til at konstruere 'sandheden'.

Det er menneskets og kunstnerens opgave at pisse på den sandhed.
At mishandle, forvanske, dekonstruere denne 'sandhed', denne 'form'.
... konstruere en ny form.
Ikke en ny sandhed men en 'mod-sandhed'

I *Le grand final* (2000) spiller Baard Owe (der her ses sammen med MHK) en tænksom, aggressiv og ulykkeligt forelsket cirkusklovn, der bliver banket ihjel af sine klovnekolleger inde i selve manegen. Foto: Marie Rosenkrantz Gjedsted.

til 'sandheden'.

Hvorfor er det nødvendigt, kan man spørge?

Det er selvklart, at det er nødvendigt. Man skal ikke finde sig i, at nogle mennesker, enkelte eller millioner, tager patent på 'sandheden'. At nogen bestemmer, hvad for historier der er vigtigere end andre; at nogle mennesker er vigtigere end andre. Alle mennesker er vigtige.
Og alle historier er vigtige.
Og hvis der er nogen eller noget, som siger, at der er noget, man ikke må gøre eller sige, er det som regel fordi der ligger en massegrav af hemmeligheder, frihed, synd og sjov og ballade begravet nedenunder.

Hvis ikke kunsten åbner døren på klem til en sandhed hinsides dét, som er kulturen, eller dét, som magthaverne har bestemt – så bliver kulturen en spændetrøje og magthaverne en farlig størrelse.

Jeg besluttede mig for at bruge min carte blanche-bevilling til at lave en film, som systematisk gjorde alt dét, som klogehoverne sagde, man IKKE måtte gøre, hvis man skal lave en god film; en ustringent uforløst fortælling, med en usympatisk, patetisk og trættende hovedkarakter, som bandede og snakkede højpandet.

Jeg VILLE bevise, at det kunne lade sig gøre at lave en filmisk oplevelse; at give publikum oplevelsen af forløsning – selv om alt i filmen var aparte og uden for spillereglerne – alene ved hjælp af de tekniske midler; den symfoniske udvikling i klipperytme, lyd og farver.

Et afsindigt lamt projekt, indrømmer jeg.

Men jeg var så pissesur, at jeg brugte alle mine penge, gældsatte mig til op over begge ører og trak al opsparet goodwill og vennetjenester ind i denne sikre kommercielle fiasko.

Hvor galt det hele var, kan bedst forklares ved, at jeg manglede en producer, da den første efter tre dage stak af til Spanien for at bolle en pige. Desperat stoppede jeg en tilfældig fyr ved søerne, fordi han lignede en produktionsleder ved et teater. "Næh, jeg er ikke ved teateret. Jeg hedder Mads," sagde han. "Nå men, du virker flink. Vil du ikke producere min film?" spurgte jeg.
Og det ville han gerne.

Det viste sig mærkværdigt nok, at Mads var under uddannelse til producer på Filmskolen. Men da jeg fortalte ham, at Baard Owe skulle spille hovedrollen, løb han skrigende væk: "Baard er lige så umulig som Kinski! Han kravler på væggene og råber og skriger – han er som en vild tiger!"
"Ja gu faen er han dét, det er derfor han skal spille hovedrollen!" svarede jeg.
Til alt held fandt Zentropa-'smådten' Sarita

Le grand final (2000). Foto: Marie Rosenkrantz Gjedsted.

Christensen mig og producerede *Le Grand Final*. Og dermed slap jeg for alle de hjernevaskede filmskolespørgmål om, hvor midten og slutningen var.

Men det er klart – midtvejs i efterarbejdet faldt hammeren, og Tonemesteren & Klipperen bad demoraliserede om en forklaring på dilettanteriet
Hvad fanden var meningen?
Og hvordan skulle det lort nogensinde blive til en sammenhængende film?

Klart nok ...
Med ryggen mod muren var jeg tvunget til at forsøge at forklare mit projekt sort på hvidt. Det gjorde jeg så weekenden over. Det blev til et tolv sider langt arbejdsnotat, som jeg valgte at kalde "Den reelle forløsning".
Jeg ved ikke, hvor meget det hjalp d'herrer i post-produktionen, og jeg ved stadig ikke, hvad jeg skal synes om den film.
Men det var det hele værd.

Arbejdsnotatet viste sig at være dét, som jeg i virkeligheden havde søgt så længe; et dramaturgisk redskab, som kan forhåndsanalysere og hjælpe filmskaberen til at strukturere et poetisk fortalt manuskript – og ikke mindst en forklaringsmodel over for uforstående producenter, filmkonsulenter og filmskoleoptagelsesudvalg ... troede jeg.

Jeg sendte filmen *Le Grand Final* og "Den Reelle Forløsning" til Filmskolen i håb om at blive optaget.
Men ak ...
Carsten Fromberg lod mig ikke engang komme til 1ste prøve.
Jeg håber stadig, det siger mere om Poul Nesgaards børnehave end om mig, men det er desværre nok ikke tilfældet.

I hvert fald måtte jeg sande, at i filmens verden er det kun resultaterne, der tæller. Det er ikke nok at kunne 'bevise' sin filmiske idé med et teoretisk argument.

Jeg indså, at der ingen anden vej var end at fortsætte med at lave film og håbe på, at jeg kunne stå den brødløse distance – og en dag hoste op med 'et resultat'.

Følgende er en redigeret udgave af det oprindelige arbejdsnotat i forbindelse med postproduktionen af kortfilmen *Le Grand Final*.
Derfor eksemplificeres der i starten fra denne film – oprindeligt henvendt til min klipper og tonemester – og jeg beder læseren bære over med, at det kan virke lidt ligegyldigt.

Arbejdsnotatet er produceret til eget brug. Det er aldrig før blevet vist frem, og det har aldrig været tanken, at det skulle udgives.

I virkeligheden må jeg erkende, at notatet ikke er særlig pædagogisk.
Men jeg trøster mig ved, at læseren forhåbentlig får et godt grin, og dømmer mine vendinger med dét i baghovedet, at notatet er ni år gammelt.

Men alt i alt fungerer den tankestrøm, der følger, som et sæt dramaturgiske arbejdsredskaber funderet i en måde at forklare væren på; hvorfor vi er, som vi er, og gør, som vi gør; som individer og som samfund.

Det er et arbejdsredskab, som jeg finder anvendeligt, og jeg har brugt det i alle mine film, inklusive *AFR* – som praktisk redskab, men også som moralsk støtte undervejs i skabelsesprocessen, der ofte føles, som ligger man fastspændt i Edgar Allan Poes brønd, mens rotterne æder, og pendulet kommer nærmere.

Nu har jeg endelig taget det fulde skridt og arbejder i disse dage på et spillefilmprojekt, "ATLANTIS", hvor jeg har en ambition om at følge arbejdsnotatets idéer 100% konsekvent.
Denne film skal blive starten på beskrivelsen af 'Det Andet'; et ontologisk værk, som berører en væren hinsides den, vi kender.

Jeg vil ikke komme ind på handlingen i dette filmprojekt – men blot præsentere denne artikel, til morskab, hovedrysten eller inspiration for andre.

Internt arbejdsnotat

Regensen, man. 13. sept. 1999
(redigeret til *Kosmorama*,
Irland, august 2008)

DEN REELLE FORLØSNING
Le Grand Final

Kære Roar & Steen[1],
Normalt er det vores opgave at bygge op omkring én pointe; et plot.
I denne film er vores mål øjeblikkets poesi.
Vores plot er mangfoldigheden, betydningsløshedens betydning.
Vi skal opstille narrative forventninger og hele tiden pille dem ned. Forstærke hvert øjebliks poesi, og bestræbe os på at arbejde frem mod en film, som teknisk forløser sig i en opadgående kurve.

Det narrative mål er at fortælle den grundlæggende historie; meningen med livet (døden), under det forhold, at publikums opfattelses- og associationsevne er langt mere udviklet, end man ellers tager for givet i filmindustriens verden.
At skabe en film, som lader sin historie fortælle i dualitet med den parallelle historie, som filmen skaber uden for lærredet; i publikums bevidsthed.

Helt konkret vil det sige, at jeg undlader at tilføre konkret information, der kan bidrage til en præcis fortolkning af filmen. Jeg indkredser temaet, men peger aldrig på det præcist, ved hjælp af for eksempel en replik.

Ligesom i virkeligheden insinueres der hele tiden en kommende handling, der som oftest negeres af den videre handling.

Eksempel:
Titlen "Løvernes Konge" (*Dengang havde jeg en midlertidig idiotisk idé om at kalde filmen for Løvernes Konge*) insinuerer, at hovedkarakteren er/bliver konge i det handlingsforløb, som skal til at udspille sig, og at han er konge over nogle løver eller er noget ædelt. Det meste af anslaget bekræfter dette med billeder af hovedkarakteren portrætteret med løver fra barnsben til voksen mand. Der hænger sågar en pistol på væggen (som aldrig bliver brugt). Allerede inden anslaget er færdigt, negeres påstanden om ædelhed, og i løbet af de næste to indstillinger negeres påstanden om, at han er konge, og at det handler om løver: Hovedkarakteren, en fordrukken sut, er et pisseirriterende gammelt liderligt aggressivt svin. Titlen er enten ironisk eller viser tilbage på noget, som har været, før filmen startede.

Filmen signalerer dermed ret hurtigt, at publikum ikke kan tage for givet, at filmen opererer på normale narrative betingelser.

Under normale betingelser vil eksempelvis et gevær vist i første akt skabe en forventning om, at det affyres senest i sidste akt.
Denne automatik er sat ud af spillet. Det eneste, publikum kan gøre, er at observere øjeblikket, fordybe sig i dét. For der angives ikke spor, som skal få betydning i den fremtidige handling. Øjeblikket forholder sig kun som kommentar til det forgangne øjeblik - og omvendt.

Heidegger:
Den tidlige begyndelse viser sig først til sidst for mennesket. På tænkningens område er en bestræbelse for at gennemtænke det oprindeligt tænkte endnu oprindeligere derfor ikke den absurde vilje til at genrejse det forgangne, men det nøgterne beredskab til at blive overrasket over det kommende i det tidlige.

Kierkegaard:
Livet skal leves forlæns og opleves baglæns.

Af samme årsag annoncerer filmen på intet tidspunkt slutningen, for den kender publikum allerede: Det er, når rulleteksterne begynder, og publikum rejser sig fra sædet.

Det er jo kedeligt, og derfor er det vigtigt at fratage publikum sikkerheden for, hvornår dette tidspunkt indtræffer:

Eksempel:
Roberto dør i manegen, og filmen går i sort. Herved fortælles, at filmen er slut. Men filmen fortsætter mod forventning, da Roberto vågner. "Nå! Så er han ikke død - eller er han?", må man tænke. En tvivl, som ændrer sig til: "Er det hans fantasi, eller er han i himlen?" Og, "Er dette den falske sortie - eller er dette slutningen?"

Denne tvivl lukker filmen, og publikum må tænke: "Er det en slutning?" Selv om filmen audiovisuelt er forløst på en sådan måde, at dette alene har fremkaldt følelser hos publikum, må publikum med forventning om en opbygget narrativ forløsning umiddelbart føle sig uforløst over filmens 'manglende' indholdsmæssige forløsning. For hvor er narrationen - teknikken, som publikum kender den fra de fleste andre film?
Således har filmen til formål at skabe en efterrationalisering af selve filmens væsen og de spørgsmål, der berøres i handlingen.

Heidegger:
Teknikken er altså ikke blot et middel. Teknikken er en form for afdækken. Agter vi på dette, da åbner der sig for os et helt andet område for teknikkens væsen. Det er afdækningens område, dvs. sandhedens.
Dette udsyn støder os. Det skal det også, og helst så længe som muligt og så påtrængende, at vi endelig for en gangs skyld tager

det simple spørgsmål for alvorligt, hvad navnet "teknik" mon siger. Ordet stammer fra græsk. TECHNIKON betyder sådant, som hører til TECHNE. Med hensyn til dette ords betydning må vi holde os to ting for øje.
For det første er TECHNE ikke kun navnet for den håndværksmæssige virksomhed og kunnen, men også for den høje kunst og de skønne kunster. TECHNE hører til frem-bringelsen, til POIESIS; den er noget poetisk.

Gem et smil Katrine (2001, instr. Morten Hartz Kaplers) er blevet belønnet med priser ved både Cosmic Zoom og Jönköping Filmfestival. Fra barnets perspektiv ser vi et skilsmisseskænderi og en udsat lillesøster – og følger derefter Katrine, der nægter at tale med børnepsykologen.

Filmens næsten udviklingsløse og uforløste narration og dens på den anden side audiovisuelle himmelfart har til formål at sætte sandheden om vores væren og forventninger til denne i relief:
Sandheden er ikke uden for vores handlinger - den ER vores handlinger (filmens morale, om jeg så må sige).
Sandheden, nuet er afskåret fra enhver anden sammenhæng end den, at alle er født og en dag skal dø.
Sandheden eksisterer i nuet - hvorfor poesi beskæftiger sig med alt fra toiletbesøg til dødsøjeblikket (forventning), der grundlæggende forholder sig imaginært til det forrige øjeblik som faktum (fødsel) og til det næste øjeblik som fiktion(død).
Fødsel, forventning og død.

Som tænkende individer opfatter og eksisterer vi kun på andet trin: Forventningen.

Livet er en konflikt, som kun forløses af det lidet attraktive, døden (den mystiske død), hvorfor man kulturelt trænes og individuelt overlevelsesinstinktivt søger at koncentrere sine forventninger mod alle mulige konstruerede forløsninger for at udfylde dét, som synes som det forventningsfulde tomrum inden dødens forløsning.

Overlevelsesinstinktivt og revolutionært forsøger individet at udødeliggøre sig, eksempelvis gennem berømmelse (filmens hovedkarakter), forskning eller reproduktion.

Vores overlevelsesinstinkt beror på teknikker, nærmere konkretiseret i idéer; idéer om os selv, verden omkring os, livets mening og mål, som tilsammen skaber os en platform at leve på, handle ud fra og inden for.

Idéerne er vores 'mad', vores beskæftigelsesterapi. Uden idéerne er der ingen anden retning end døden, og ved hjælp af idéerne er vi beskæftiget, indtil døden indtræffer. Selve idéen bygger på angst for døden. Udveksling af idéer individer imellem, inden for samfundet, er derfor terapi.
Idéerne bygger oven på hinanden - vokser ud af hinanden og skaber en kultur. En hyperkonstruktion, som vi hele tiden bygger på og kasserer fra.

Hyperkonstruktionen er en samfundskonstruktion.

Uden samfundet eksisterer individets bevidsthed om sig selv som individ ikke, og derfor eksisterer individets idé om et samfund ikke uden et samfund.

Et samfund kan ikke eksistere uden minimum én regel.
For at skabe en regel skal der være en idé og minimum to mennesker.
Før disse to mennesker møder hinanden, er der intet samfund og ingen bevidsthed om døden - og derfor intet behov for terapi; hvorfor der ingen idé er.
I dét øjeblik, de to mennesker mødes, sker der en af to ting:

a) Enten slår den ene den anden ihjel - og bevidstheden om døden opstår og dermed også behovet for terapi og idé.
Hvis ikke dette menneske møder et nyt menneske, bliver erfaringen ikke bragt videre. Og dette menneske lever som Konge og Gud i sin egen verden, til døden indtræffer.

b) Eller også mødes de to og skaber en regel. Enten fordi den ene har en erfaring, eller fordi de får en erfaring om døden, som gør, at de erfarer deres egen dødelighed. F.eks. får et barn sammen, som dør, eller fordi den ene under et skænderi hamrer den anden så hårdt i hovedet, at personen bliver syg, og idéen om, at man ikke er udødelig, opstår (og dødsangsten fødes) - og man laver en regel, for eksempel: Man får sin vilje, hvis man slår, eller man må ikke slå - ihjel.
Før man får bevidstheden om sin egen dødelighed eller effekten af andres død på ens eget liv, er der ingen angst og intet behov for terapi, og derfor intet behov for idéer - eller regler.

Alle idéer er potentielle regler.
Derfor er alle regler en idé.
Regler skal som regel brydes, for at nye idéer kan blive til regler.
Nogle gange må regler afskaffes, for at nye idéer kan opstå for måske at blive til regler.
Og omvendt kan regler og idéer ikke eksistere uden et samfund.
Samfundet i sig selv er en idé, som kun eksisterer inden for samfundet.
Samfundet er derfor en idé.
Og samfundets dynamik er drevet

af idéer.
Derfor identificerer vi os selv med idéer.

Kierkegaard siger noget i retning af: "Først fødes vi som kød, siden fødes vi som mennesker". Det vil altså sige - at vi først bliver 'mennesker', når vi får en kultur.

Individet uden for samfundet eksisterer uden bevidstheden om andre individer og overleveringens eller genkendelighedens erfaring, og derfor også uden bevidstheden om døden - og derfor eksisterer individets idé ikke uden et samfund; en kultur til at inspirere og stimulere individet med idéer.

Når et individ fødes inden for et samfund, er det første væsentlige, der sker i et menneskes bevidsthedsskabelse, tilegnelsen af det faktum, at individet skal dø.

Dette er et rystende chok.
Man er lige begyndt at leve livet - og så erfarer man, at livet har en ende; at livets forløsning er døden; at selve 'meningen' med livet, så at sige, er døden.
Dette faktum traumatiserer os i en sådan grad, at alle handlinger og tanker herefter, som ikke har til formål at oppebære basal overlevelse, er en reaktion på dette traume.

Alle tanker og handlinger, som herefter ikke afstedkommer døden, er et forsøg på at skabe mening i ventetiden, indtil vi skal dø, eller ligefrem et forsøg på at opnå udødelighed i praktisk eller overført betydning.

Derfor er alle idéer i deres grundlæggende oprindelse et udtryk for dødsangst.
Idéerne er dét, som decimerer dødsangsten - giver os en tålelig ventetid indtil døden - et 'meningsfuldt' liv.
Men ...
Det er biologisk bestemt i det øjeblik, vi bliver født til livet, at det skal forløses med døden.
Derfor er meningen med livet døden.
Alt andet er en idé.
Derfor bliver enhver handling, som er affødt af en idé, der ikke afstedkommer døden, en overspringshandling.

Og alle idéer, som ikke leder til en handling, som afstedkommer døden - men til opretholdelsen af livet, er et udtryk for dødsangstterapi.

Derfor er selve livet blot en idé, selv om det er virkeligt nok.

Men det provokerer os, fordi vi har vilje; fordi vi betragter os selv som mere end en idé, selv om vi ved, at om kort tid er vi blot reduceret til en idé.
Og idéer er som sagt flygtige -

'Det Andet' i fotografen Erwin Olafs gestaltning.

ligesom livet.
Det er lidelsesfuldt at vide, at ens egen eksistens er flygtig, og derfor identificerer de fleste mennesker sig med Martyren.

Martyren er en kompromismager, en købmand, der lytter for at blive lyttet til.
I modsætning til Martyren, som ved, at den skal dø, men bruger sin ventetid til at forædle samfundet med sine idéer - på trods af at samfundet og 'eksistensen' tilfører martyren lidelse (andres idéer) - er individets eneste alternativ at betragte sig selv som Gud, hvilket kræver, at individet får rigtigt mange idéer og er succesfuld med at gøre idéerne til regler, uanset hvilke andre regler, der står for fald til fordel herfor.

Guder er ofte drevet af empatiforladt grådighed efter dødsangst-terapi, eller idéen om at skabe idéer, som er ædle eller spektakulære, for således at opnå en form for udødelighed efter døden - for ikke at ophøre som idé; at materien bliver ånd, om man så må sige.

Men ... det er en regel i de fleste samfund, at det må man ikke tro om sig selv; for Gud er en idé, der gør, at vi kan holde ud at tænke på døden.

Der er endvidere en idé-regel (mekanisme) i samfundet, der siger, at individer, som får for mange nye gode idéer, er en trussel mod de gamle regler og idéer, som mængden af individer - samfundet - identificerer sig ud fra. Derfor er produktionen af for mange idéer Gudslignende opførsel.

Mekanismen skyldes også erfaringsbetinget mistænksomhed. For der eksisterer en kategori af 'Guder', som er ravende indifferente over for andre menneskers regler og idéer. Disse mennesker er ofte afsindige eller massemordere.

Dertil kommer, at idéerne kan

være så langt fra reglerne, at idéerne ikke kan forstås.
Det, der ikke kan forstås, identificeres som regel med den essentielle konflikt; døden, som vi ikke kan forstå - og døden og 'Det Andet' skubber vi angstfuldt fra os.

Derfor udstødes individer, som tror, de er Gud, opfører sig som Gud, er en trussel mod idéregelsamfundet eller ikke kan forstås - af samfundet.
Tænk selv over det.
Det siges, at kokkefaget har den største dødelighed. Men det er ikke rigtigt. På en delt førsteplads ligger politiske ledere, berømte kunstnere, revolutionære og narkogangstere.

Et individ uden for samfundet er isoleret fra udveksling af idéer og dermed terapi.
Individet uden for samfundet, som tror, at individet selv er Gud, er ikke længere bange for døden og derfor sindssygt ligeglad.

Men et individ, som blot er grådigt, empatiforladt eller idémæssigt hyperproduktivt, er afskåret fra dødsangst-terapi i form af idé-udveksling og mister derved muligheden for at udødeliggøre sig, men, allerværst: også muligheden for at gøre ventetiden indtil døden 'meningsfuld', dvs. udholdelig.
Når ingen vil lytte til ens idéer, er det det samme, som at de ikke eksisterer; at man ingen idéer har; at man ikke eksisterer.
Præcis som med ytringsfrihed.
Bliver man ikke lyttet til, eksisterer ytringen - og friheden - ikke.

Individet, som har en idé om at være en idé, der producerer idéer, men som ikke længere stimuleres til at producere idéer, mister idéen om at være en idé og mister idéen om sig selv og bliver enten Gud eller dør.

Fordi det menneske, som lever uden for samfundet ikke eksisterer for andre end sig selv, tæller dette menneske ikke for samfundsmennesket. Alle handlinger, tanker, idéer og kultur, som udspringer af samfundsmennesket, kommer fra den essentielle konflikt: dødsangsten.

Derfor eksisterer der ikke tre, fem, syv eller ni grundlæggende fortællinger.
Det har aldrig handlet om for eksempel seksualitet; det handler kun om dødsangst - alt andet er pålægschokolade.

Jeg opererer med, at der kun eksisterer to fortællinger - uanset genre, form og tid.
Men den ene fortælling kender vi ikke eksistensen af; for det er beskrivelsen af dét, som er på den anden side af vores forståelse eller/og på den anden side af livet.
Jeg tror, Aristoteles ville have kaldt denne fortælling for "Ko-

medien".
Men jeg tror aldrig den har eksisteret. Den er kun en myte; et iscenesat udslag af Aristoteles' galgenhumor.

For der er intet komisk ved livet; der findes intet morsomt, som man ikke lissså godt ku græde over.
Der findes kun skogger-latter; en reaktion på tragedien. Og jeg gætter på, at det er derfor, der ikke eksisterer nogen beskrivelse af komedien?
Komedien er uden sorg, uden frygt, uden angst og derfor uden for vores begreber og fatteevne.

Derfor er der ifølge min deduktion kun én praktiseret fortælling tilbage: tragedien.
Men hvis der kun er én grundlæggende fortælling, som bliver praktiseret - hvorfor så kalde den 'tragedien'?
Er livet så tragisk?
Er dette ikke blot en betragtning?
Vis mig noget tragisk, som jeg ikke formår at grine ad!
Er der ikke mere grundlæggende forhold, som beskriver os?
I mit system kalder jeg de to fortællinger for 'Det Andet' og 'Den essentielle konflikt'.

Gennem min film søger jeg at beskrive den essentielle konflikt og afdække hovedtrækkene i denne idéernes hyperkonstruktion og vores væren gennem hovedkarakterens handling og udvikling.

For at forklare har jeg lavet et skema:

Den Essentielle Konflikt

1. scene Fødsel	= Forventning	= Idé
2. scene Ventetid	= Overspringshandling	= Handling
3. scene Død	= Død	= Lykke/ulykke
4. scene Intethed	= Forløsning	= Simuleret Forløsning

Skemaet fortæller, at der principielt kun findes ét udgangspunkt og én afslutning for en historie. Underholdningsværdien og spændingsforholdet opstår i hovedkarakterens spring fra den ene overspringshandling til den næste - og slutteligt, om hovedkarakteren forløses (død) eller opnår simuleret forløsning (lykke/ulykke); hvilket er publikums primære interesse.

Eksempel:
Thelma og Louise får en idé om, at livet ikke behøver at være en passiv venten på døden. Pigerne beslutter sig for at forløse sig selv, og publikum finder grundlæggende underholdningsværdi i

uvisheden om, hvorvidt Thelma og Louise opnår forløsning eller simuleret forløsning.

Overspringshandlingerne er derfor grundlaget for enhver iscenesat handling, hvilket understøttes af analyser af menneskets simpleste handlinger: Hvorledes vi forholder os angstfuldt til os selv og verden omkring os, hvilket igen afspejler sig i konstante ubevidste overspringshandlinger i form af impulsiv og rutinemæssig selvberøring og kontaktberøring. Overspringshandlingernes og berøringernes karakter afspejler igen graden af vores øjeblikkelige individuelle angst, og disse fysiske signaler afspejler vores selvopfattelse af vores øjeblikkelige status i verden.

(I parentes bemærket er det historisk kendetegnende, at kunstens verden bruger poesiens teknikker til at indkredse sandheden ved at sætte dem i scene, og at industriens og magtens verden ligeledes bruger poesiens teknikker - men for at skjule sandheden - ved at iscenesætte teknikkerne i den virkelige verden.

På dette grundlag er det forklarligt, at kunstens verden i stigende grad søger at dokumentere virkeligheden snarere end at fortolke den, som reaktion på industriens og magthavernes brug af kunstens videnskaber til at manipulere konstruerede virkelighedsbilleder frem.

Skridtet videre er, at kunstens verden overtager magthavernes æstetik og vender den mod dem selv.)

Status angiver individets idé om sig selv reflekterende samfundets opfattelse af individets idéer. Individet og samfundet kan, som beskrevet, have tre forskellige idéer om sig selv eller andre individer: Martyr, Gud eller Den døde.

Derfor skal man i første omgang, når man konstruerer en historie, se bort fra arketyperne, som man kender dem - og i stedet inddele sine karakterer i disse tre super-arketyper, som er inddelt efter status:

Gud
Martyren
Den Døde

Arketyper er praktiske, men de siger reelt intet om status. En luder, en madonna, en konge ... ja, de angiver status, men det låser også karakterens status fast. Status er altid i bevægelse. Det vigtigste for dynamikken i en fortælling er status.

Det praktiske ved at bruge super-arkerne er, at de kan være så nuancerede og komplicerede som karakterer, men fokus vil altid være på deres status. Når man strukturerer sin historie, kan man hurtigt forvirre

Charlie Chaplin.

sig selv med alt for mange fakta.
F.eks. vil man som regel tænke på en luder som en udstødt; Den Døde. Men i et samfund af tiggere bliver luderen til Martyr, såfremt der eksisterer en Konge. Det er nødvendigt at skrælle alt af for at være sikker på, at man taler til den essentielle konflikt, ved at skabe dynamik.

Det vigtigste ved super-arketyperne er, at de kan transformeres.
Det er i dette felt, underholdningsværdien opstår; når Madonnaen med Martyr-status bliver Luderen og opnår Den Døde-status - og i klimaks bliver Direktør. En bevægelse fra Martyr til Den Døde til Gud.

Det er derfor dræbende for en histories dynamik, hvis man stigmatiserer sine karakterer ved som udgangspunkt at kategorisere dem inden for normale arketypiske kategorier.

Og det begrænser sig ikke til at se på fortællingen som et hele. Hver eneste scene må man analysere. Det kan godt være, Kongen er konge, når han mødes med hoffet - men er han også konge, når han mødes med sin dronning? Eller en edderkop?

Se en Chaplinfilm ... Chaplins karakter forandrer sig aldrig - han er altid den forarmede - og han udvikler sig aldrig. Alligevel er det rørende, spændende og underholdende og hjerteskærende magisk at følge denne udviklingsløse personlighed tumle rundt på celluloid, fordi han hele tiden skifter status.

Moderne dansk filmfortællings mantra om, at hovedkarakteren partout skal udvikle sig, er intet mindre end revisionistisk ævl.
Det er et moralistisk synspunkt, at vi som individer skal forbedre os - og vores ikoner i fortællingen skal gøre det samme. De fleste mennesker frygter alligevel udvikling.

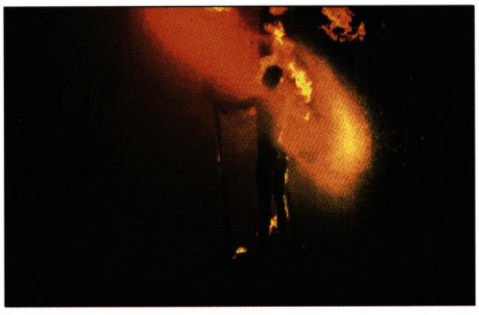
Publikum er næst efter den essentielle konflikt mest interesseret i hovedkarakterens deroute eller succes.
Høj eller lav status er lig med, hvor subtile individets muligheder er for simuleret forløsning (og dødsangst-terapi). Statusforhold er derfor sekundært grundlæggende i enhver narrati-

on, som vil have et publikum.

Eksempel:
Thelma og Louise er trætte af at være Martyrer. De beslutter sig for at opføre sig som Guder og bliver derfor erklæret døde af Martyrsamfundet. Thelma og Louise erkender, at de er blevet Den Døde, og beslutter sig for at dø som Guder i stedet for at leve som Den Døde.

Denne lange forklaring leder nærmere til forklaringen på min kunstneriske intention med filmens narrativ eller mangel på samme. Moderne film, generelt, er repræsentativ for individets overspringshandlinger. Individet, publikum, søger gennem filmen, under den traditionelle narrativ-form, at gennemgå fødslen af en konflikt og dennes forløsning, for personligt at stimulere en negering af den essentielle historie.

Med andre ord: Individet (publikum) ser film, som trøster det i den angstfyldte og meningsløse venten på døden, det mystiske - med en overspringshandling; en fortælling, der får individet til at glemme sin egen angst ved at skabe en følelsesladet situation, som taler ubevidst til dødsangsten - den essentielle konflikt - men samtidig negerer



Brændende Morten Hartz Kaplers i den hollandske kunstner Erik Hobijns installation 'Delusions of Self Immolation'.

forløsningen, døden, ved på lærredet at skabe simuleret forløsning - ved at få individet i salen til at opleve simuleret forløsning. Publikum græder ikke over det, som sker på lærredet. Publikum græder over genkendeligheden - sig selv.
Min film forsøger at skabe angst, og derved inspirere til kontemplation, ved at udelade konflikten og dennes forløsning, ved at forholde sig direkte til den essentielle konflikt: bevidstheden om døden og vores forventninger dertil. Dermed bliver filmens narrative struktur poetisk frem for litterært enfoldig.

Poesi søger gennem en raffineret teknisk løsning at indkredse det uforløselige - indholdet - men søger samtidig at forløse sig selv teknisk, hvorved kunst opstår. Kvaliteten heraf må bedømmes på teknikkens raffinement i at forløse sig selv og på, i hvor høj grad teknikken formår at indkredse det uforløselige.

Det er endvidere min intention at diskutere filmkunstens præmisser. Film eksisterer i dag på industriens betingelser. Industrien har specialiseret sig i og eksisterer af at levere overspringshandlinger til kontantbetalende, forløsningshungrende individer.

Det er indlysende, at industriens betingelser er afgørende for, at industrien overvejende udvikler film som "opium til folket".

Film, der vagt insinuerer det utilnærmelige, er sjældent set, men findes f.eks. i *Veronikas to liv*, *Solaris*, *Picnic at Hanging Rock*.

Det må derfor diskuteres, hvorfor poesien sjældent finder sin form i filmmediet under kommercielle former. Selv om det er indlysende, på baggrund af ovenstående, at individet bærer på angsten for den endelige forløsning og, allermest, kun er interesseret i det blændværk, som bedst formår at skabe kortsigtede forløsninger og bistår den kulturelle massefornægtelse og illusion om individets betydning og jordiske mål.

Filmens teknik må afsløres som det, den er, så længe den overvejende søger forbi målet, uden om den essentielle historie.
For elitært set bør enhver forskning overordnet koncentrere sig om det essentielle faktum, at vi lever, handler og dør, og især, at muligheden for, at vi ikke behøver at dø eller sørge derover, eksisterer.
Det vil sige forskning i det mystiske, eller hvad livet også kan være. Og derfor må det diskuteres, hvorfor beslutningstagerne i magtinstanserne overvejende har lagt kurs mod at støtte kommercielle produktioner, såkaldt eskapistiske film og socialt regulerende film - frem for eksistentielt og socialt udfordrende film?
Svaret ligger lige for.

Angstfuld menneskelig konservatisme sætter begrænsninger for kunsten: Samfundets største fjende er dets egen udvikling – i hvert fald så længe samfundet styres af angst for forandringen, fremtiden, døden.

En diskussion af støtteordninger bør klart nok ikke have som mål at afskaffe film, som dulmer menneskets angst. Men diskussionen bør rette sig mod prioriteringen mellem den eskapistiske, den socialt regulerende og den eksistentielt udfordrende film.

Film bør ikke kun være til gavn for samfundets sociale kapital og kulturelle PR-stunts i lokalindustriens kapitalistiske eksporteventyr.
Filmmediet er ikke blot massivt meningsdannende. Det er også trendsættende for samfundets tankekræfter.
Hvorfor skal statsmonopolet investere 95% af midlerne i encellede amøbiske public service-film, der ikke stimulerer samfundets tænkende til andet end indifferens?

Hvis samfundet skal bestå, skal det ud af den kulturelle tilstand af konsumeristisk angststyret trøstespisning; og derfor skal der investeres i kunst, som handler om ukendte samfundsformer, det mystiske og film, som skaber angst.

Alright ...
Det var sådan cirka det, som stod i arbejdsnotatet.
Okay ... det var lidt højpoleret. Og det er da klart for mig selv, at det ikke er forbilledligt konsumérbart for enhver.
Der er udeladt en del mellemregninger.
Jeg håber dog, at der var elementer, som kan forklare *AFR* – eller fakta/fiktion-genren en smule?

Det mest spændende synes jeg selv er, at den her teori ikke blot giver mulighed for opløsningen af skellet mellem fakta og fiktion, men at den åbner op for 'Det Andet', som kan blive en helt ny dimension inden for filmfortælling.

Kærlig hilsen
Morten

Note
1. Tonemester Roar Skau Olsen og klipper Steen Johannessen (red.).

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

Fiktion med virkeligheden som kulisse

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

Af Lars Movin

I en af de mest bemærkelsesværdige scener i Nick Broomfields seneste film, *Battle for Haditha* (2008), et action-drama baseret på en autentisk begivenhed under Irakkrigen, bryder historiens amerikanske hovedperson, marinekorporalen Ramirez, sammen foran kameraet og skiftevis græder og raser af indestængte frustrationer over den situation, han er havnet i, og alt det forfærdelige, han har været vidne til. Scenen er placeret hen imod slutningen, efter at vi har fulgt Ramirez og hans deling gennem et blodigt døgn, hvor de unge amerikanske marinesoldater som en reaktion på, at de lige akkurat er sluppet levende forbi en vejsidebombe, er gået amok i en blodrus og har slagtet mere end tyve civile irakere, mænd, kvinder og børn. Og selv om den marinesoldat fra det virkelige liv, Elliot Ruiz, som spiller

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

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

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

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

"Den morgen, vi optog scenen med Elliot, havde han netop klaget over, at han var begyndt at få problemer med at sove, efter at han var kommet til Jordan. De posttraumatiske stress-reaktioner var begyndt at røre på sig igen. Og da vi tændte for kameraet, væltede det bare ud af ham med fortvivlelse og desperation. Ifølge manuskriptet skulle karakteren Ramirez bryde sammen på et tidspunkt, men det vidste Elliot ikke. Det skete bare, så jeg slap helt for at skulle instruere ham i dét, der ellers kunne være blevet en vanskelig scene."

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

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

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

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

"*Battle for Haditha* er først og fremmest tænkt som en film om, hvad der sker i en krig," siger han. "For mig personligt har det været utroligt indsigtsgivende at gå dybt ind i anatomien på en enkelt episode og virkelig analysere den. Det har givet mig en forståelse for den paranoia, der opstår i en krigszone, hvor alle hele tiden handler i forhold til det værst tænkelige scenarie, og hvor tingene let kommer ud af kontrol, fordi atmosfæren er så højspændt. Samtidig har det været ret rystende at møde nogle af de marinere, som havde været involveret i Haditha-episoden. De var jo bare nogle bange små knægte, der havde meldt sig til hæren som sytten-årige, og som forud for Haditha alle sammen havde været i Fallujah, hvor de havde deltaget i hårde kampe og prøvet at miste venner og kolleger, hvilket de var stærkt påvirkede af. Og hvis jeg har lært noget af at lave den film, så er det, at når en krig er brudt ud, og dialogen mellem parterne er afbrudt, så må der nødvendigvis ske sådan noget som Haditha – måske ikke på det niveau hver eneste dag, men i princippet. I den forstand mener jeg, at det er en almengyldig film om krig og om den mentalitet, der fører til tragedier som Haditha."

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

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

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

under optagelserne kunne improvisere sig frem til det endelige resultat.

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

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

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

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

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

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

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

– *Den danske instruktør Jon Bang*

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

Carlsen anvender begrebet 'iscenesat dokumentarisme'?

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

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

"Disse marinere er den ægte vare, sådan er de, og de har et meget stærkt sammenhold og er normalt hundrede procent loyale over for deres korps og hinanden. Så jeg tror, at det skulle være en meget modig politiker, der gik ud og beskyldte dem for at være forrædere. Måske er det den amerikanske regering, der er illoyal. Måske er det dem, der har forrådt soldaterne og det amerikanske folk."

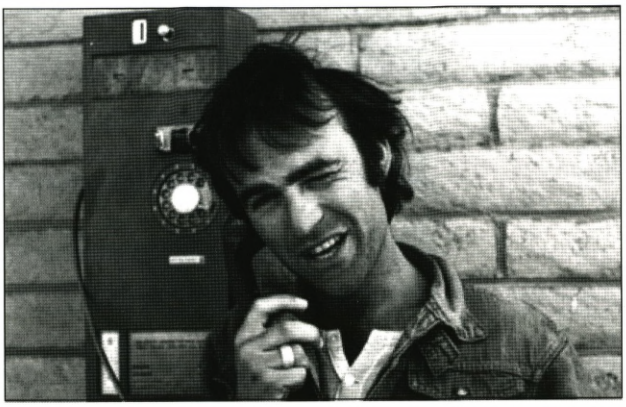
Direct Cinema-baggrunden. Nick Broomfield er født i 1948 i England og har siden 1988 i længere perioder boet i Los Angeles, hvor han også har produceret en række af sine film. I dag, hvor han igen primært opererer fra England, må han siges at være en af den dokumentariske genres mest feterede instruktører.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

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

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

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

Erfaringen førte til, at Broomfield efterfølgende indføjede et ekstra lag i sine film, således at de – ud over deres primære tema – også kom til at handle om deres egen tilblivelsesproces. Effekten mærkedes første gang i den eksperimenterende *Driving Me Crazy* (1988), hvor Broomfield – igen i forbindelse med en dokumentation af en Broadway-opsætning, denne gang *Body and Soul* – i protest over de alt andet end tilfredsstillende vilkår, han var blevet sat til at arbejde under, lod sin film handle mere om sig selv end om musicalen. Og den nye strategi slog helt igennem i *The Leader, His Driver and the Driver's Wife* (1990), et portræt af den stygge sydafrikanske white supremacy-leder Eugene Terre'Blanche, hvor Broomfield for første gang optræder på billedsiden som den figur, vi siden har lært at kende gennem adskillige værker: en lidt nørdet og tilsyneladende ufarlig skikkelse iført hovedtelefoner og boomstang, som med sin troskyldige nysgerrighed, sine venlige øjne og sit drengede gavtyvesmil – kombineret med en ekstrem stædighed – kan få sine ofre til enten at slappe af eller at hidse sig op og derved vise sider af sig selv, som de ikke havde tænkt sig, at offentligheden skulle se.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

kunne trænge til at lære noget om repekt."

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

"Jeg er helt enig. Jeg kan også godt lide Michael Moores arbejde, men det er klart, at han er en pamfletmager, som tilfældigvis har kastet sig over filmmediet, fordi det var en praktisk måde at komme ud med sine budskaber på. Selvfølgelig ligger der også et element af observerende dokumentarisme under overfladen i Moores arbejde, men dét, der først og fremmest adskiller ham fra Direct Cinema-folkene, er, at han så tydeligt har en dagsorden. Og på en måde kan man også sige, at jeg selv tog den antropologiske eller etnografiske form for dokumentarisme, som jeg i sin tid blev introduceret for på The National Film & Television School, ikke mindst af min fantastiske lærer, den skotske dokumentarist Colin Young, og trak den i en langt mere politisk retning. Men som sagt: Det er dét, der er så fantastisk ved dokumentarisme som genre – at den er åben for alle mulige former for fortolkning."

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

"Det var en frygtelig oplevelse at lave

Ghosts (2006, instr. Nick Broomfield).

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

Da Broomfield skulle lave *Ghosts*, lovede han derfor sig selv, at han denne gang ville anvende alt dét, han i mellemtiden havde lært af sit dokumentariske arbejde. *Ghosts* tager sit afsæt i en episode, der fandt sted den 5. februar 2004, hvor 23 illegale kinesiske immigrantarbejdere druknede, da de blev fanget af tidevandet, mens de var ved at indsamle hjertemuslinger på sandbankerne i Morecambe Bay i det nordvestlige England, små hundrede kilometer nord for Liverpool. I hovedrollen ses Ai Qin (spillet af Ai Qin Lin), en enlig kinesisk mor, der i desperation over fattigdommen og udsigtsløsheden i en lille landsby i den kinesiske Fujian-provins lader sig lokke til at betale en bande af menneskesmuglere 25.000 dollars for at blive transporteret illegalt til England – en historie, der ligger meget tæt op ad Ai Qin Lins egen (for eksempel følger rejsesekvensen i filmen fuldstændig den rute via Moskva, Beograd og Calais, som også Ai Qin Lin ankom ad). I England bliver Ai Qin stuvet sammen med andre illegale kinesiske arbejdere under usle forhold og må påtage sig det ene ydmygende og dårligt betalte job efter det andet, indtil hun ender i Morecambe Bay, hvor hun som en af de eneste overlever tidevandskatastrofen.

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

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

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

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

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

Ghosts (2006, instr. Nick Broomfield).

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

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

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

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

"Nej, det er ikke det, jeg mener. Jeg har bare skudt dem sådan, som jeg normalt skyder mine film. Jeg synes, at det er lidt uheldigt med denne tendens til, at man i disse år bevidst forsøger at få spillefilm til at ligne dokumentarfilm og omvendt. For mig at se er den mest interessante form for dokumentarisme disse vilde, ukontrollable, spontane film, hvor man optager på en ikke-planlagt, ikke-iscenesat måde for på den måde at indfange tingene, mens de sker. Og derfor bryder jeg mig heller ikke så meget om denne trend med at lave dokumentarfilm, hvor det hele virker meget planlagt og iscenesat, og hvor man anvender rekonstruktioner og en masse Philip Glass-musik. Så hellere tage skridtet fuldt ud og lave fiktionsfilm."

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

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

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

fjerneste med kunst at gøre."

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

"Egentlig ikke. I begge de nye film har jeg oplevet, at virkeligheden var så interessant, og at den definerede tingene på en så kraftfuld måde, at det i sig selv var stimulerende. Så nej, det har ikke været noget problem. Selvfølgelig kan man sige, at det faktum, at man ikke anvender kendte skuespillere, kan virke begrænsende i forhold til, hvor stort et publikum man når ud til. Men jeg synes, at det er en fantastisk interessant måde at lave film på, og jeg er overbevist om, at den vil blive endnu mere udbredt i fremtiden, fordi man hér kan genkende den virkelighed, der fremstilles, fra sit eget liv. Og fordi de personer, der agerer, er fortrolige med det univers, filmene handler om. Dét er for mig at se en slags '*real cinema*', som har et enormt potentiale, og som vi knap nok er begyndt at udforske endnu."

Noter

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

Driver's Wife (1991), *Tracking Down Maggie* (1994), *Heidi Fleiss: Hollywood Madam* (1995) og *Fetishes* (1996).

2. Q&A med Nick Broomfield d. 12. september 2008.
3. På hjemmesiden *www.ghosts.uk.com* kan man læse, at fonden per august 2008 har sendt 62.982 engelske pund til Kina.

Litteratur

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

Film omtalt i artiklen

1970 Who Cares
1974 Behind the Rent Strike
1976 Juvenile Liaison
1978 Tattooed Tears
1980 Soldier Girls
1982 Chicken Ranch
1985 Lily Tomlin: The Film Behind the Show
1988 Driving Me Crazy
1989 Diamond Skulls
1990 Juvenile Liaison 2
1991 The Leader, His Driver and the Driver's Wife
1993 Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer
1994 Tracking Down Maggie
1997 Kurt & Courtney
2002 Biggie and Tupac
2003 Aileen: The Life and Death of a Serial Killer
2006 Ghosts
2008 Battle for Haditha

Medium Cool (1969, instr. Haskell Wexler).

"Look out, it's real!"

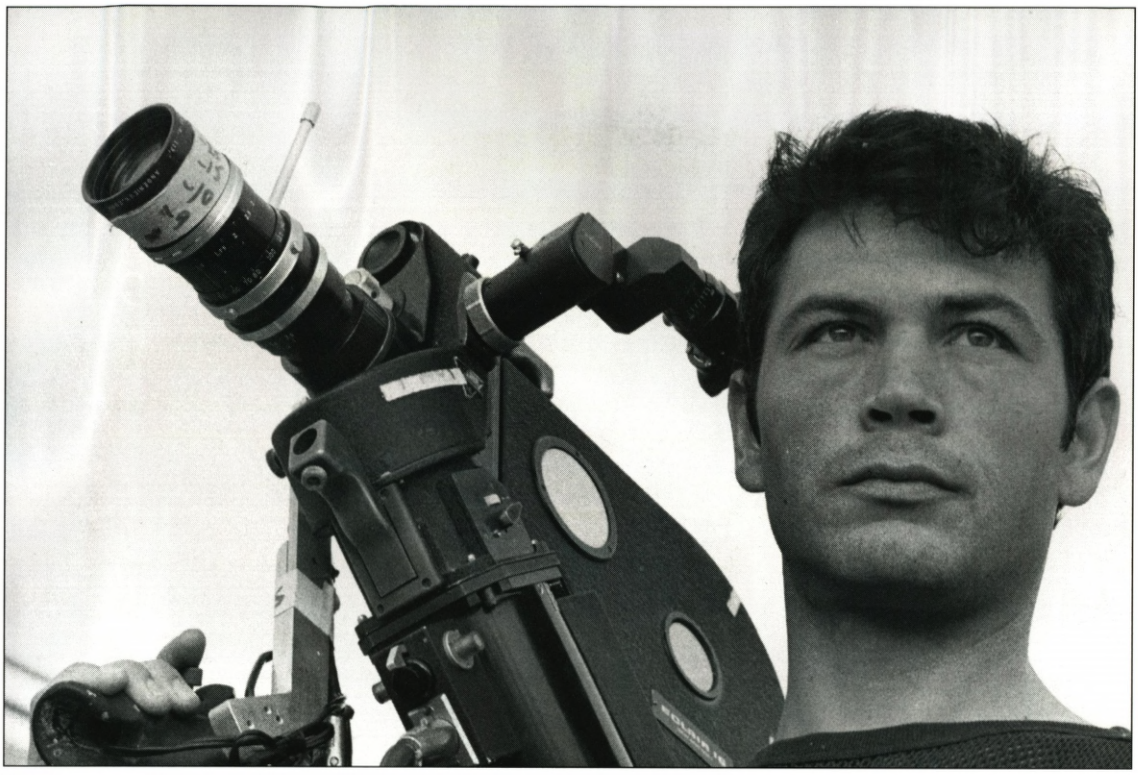
Politisk modernisme på amerikansk i *Medium Cool*

Af Mads Mikkelsen

> Historien skrives af dem, der ejer pennene, skrivemaskinerne, trykkerierne, film- og tv-kameraerne. I 1968 blev historien i Amerika skrevet af folk, der var uvidende om den.
> Haskell Wexler[1]

Luften er tyk af tåregas fra en granat, der er eksploderet midt i folkemængden og lige foran kameraet, da en panisk stemme lyder fra et sted *off-screen*: "Look out, Haskell, it's *real*!" Kameraet befinder sig på skulderen af Haskell Wexler, der er ved at optage de sidste kaotiske minutter af sin debutspillefilm, *Medium Cool*, i Chicagos sommervarme gader midt i en af de uroligste perioder i nyere amerikansk historie. Året er 1968, og Wexlers film er fra det ene øjeblik til det andet forvandlet til en dokumentar.

Haskell Wexlers ofte omtalte, men sjældent sete film kiler sig ind imellem de tidlige 60'eres Direct Cinema-dokumentarisme og det medie- og selvbevidste New Hollywood, der i 1968 endnu lå på spring. Med sin historie om en kameramands po-



Robert Forster i *Medium Cool* (1969, instr. Haskell Wexler).

litiske dannelsesrejse gennem et Amerika i krise er *Medium Cool* både en faktuelt funderet fiktionsfilm, der veksler imellem iscenesættelse og uarrangeret anarki, og en reel kilde til forståelse af en specifik historisk begivenhed.

For så vidt udgør den et bogstaveligt talt næsten enestående amerikansk svar på den politiske modernisme, der sidst i 60'erne satte den radikale filmiske dagsorden i resten af verden. Dens særlige hybridform lagde frøet til en politiseret meta-realisme, hvis filmhistoriske stamtræ er blevet ved at vokse i nye retninger, og hvis potentiale har fulgt mediernes udvikling siden.

En idealist i Hollywood. *Medium Cool* er skrevet, filmet, produceret og instrueret af en af amerikansk films mere paradoksale personligheder. Haskell Wexler (f. 1926) er noget så usædvanligt som en venstreorienteret idealist med egen stjerne på Hollywoods *Walk of Fame*. Han er en højt estimeret kameramand med to Oscars i bagagen og har arbejdet for blandt andre Elia Kazan, Tony Richardson og George Lucas og som cheffotograf på film som Mike Nichols' *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1966, *Hvem er bange for Virginia Woolf?*), Milos Formans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975, *Gøgereden*) og Hal Ashbys *Coming Home* (1978).

Sideløbende har han lavet både reklamer og radikale politiske dokumentarfilm som *Introduction to the Enemy* (1974, med Jane Fonda) og *Underground* (1976, med Emile de Antonio og Mary Lampson).

Wexler havde således allerede ti års erfaring som kameramand og en enkelt kor-

tere dokumentarfilm på sit instruktør-cv, da Paramount Pictures i 1968 inviterede ham til at filmatisere Jack Couffers *The Concrete Wilderness* fra året før, en roman om en storbydrengs interesse for vilde fugle. Men Paramount-producenterne havde svært ved at skjule deres forbavselse, da resultatet sidst på året forelå – komplet med en ny, hip titel: *Medium Cool*.

And ... action! Historien om en samvittighedsløs kameramands politiske opvågnen starter og slutter omkring et bilvrag, men kulminerer midt i de voldsomme optøjer, der brød ud i forbindelse med det Demokratiske Partis kongres i Chicago i 1968.

Hovedpersonen John Cassellis, spillet af Robert Forster, arbejder for en større tv-station. Da han i filmens første scene overværer et biluheld på motorvejen, sørger han for at filme bilen og dens hårdt sårede chauffør, før han henkastet bemærker til sin lydmand Gus (Peter Bonerz), at de hellere må ringe efter en ambulance.

John er i alle situationer indbegrebet af den moderne mediebranches professionelt uengagerede *dandy*: han håndterer bilulykker og cocktailselskaber med samme distancerede coolness, har et uforpligtende forhold til en smuk kvindelig kollega og bor i en luksuøs bohême-lejlighed plastret til med Pop Art-plakater og sort/hvide pressefotos.

I den anden ende af livsstilsspektret finder vi Eileen (Verna Bloom) og hendes søn Harold (spillet af den uskolede Harold Blankenship). Hendes mand og drengens far er faldet i Vietnam-krigen, og de er nu flyttet fra West Virginia til et af Chicagos forfaldne uptown-kvarterer. Eileen arbejder som ufaglært, selv om hun egentlig er skolelærer, og unge Harold bruger mere tid på de fugle, han holder oppe på taget, end han tilbringer i klasseværelset.

Vejene krydses ved et tilfælde, og de tre fatter sympati for hinanden. John fortsætter sit arbejde som kameramand og kommer blandt andet i kontakt med en gruppe radikale Black Power-intellektuelle, som tvinger ham til at lytte til deres sag. Det er imidlertid først, da en af hans kvindelige kolleger lidt tilfældigt kommer til at afsløre, at FBI igennem et års tid har studeret stationens overskydende råoptagelser, og at hans chef desuden har ham mistænkt for at videregive materiale til fredsaktivisterne, at John reagerer i raseri og ender med at blive sagt op.

I mellemtiden er han kommet tæt på Eileen og Harold, men da han til en koncert forsøger at kysse hende, stikker Harold af. Da Eileen opdager, han er væk, tager hun ind til byen for at lede efter ham. Samtidig er man ved at gøre klar til Demokraternes kongres, og byens parker er fulde af fredsaktivister, der demonstrerer imod Vietnam-krigen.

Tingene begynder at spidse til, og da politiet og hæren giver sig til at arrestere og banke folk, ender situationen i totalt kaos. Eileen og John mødes midt i balladen og kører hjem til hende i hans bil. Over radioen berettes der om ofrene, blandt dem en omkommet kvinde og en svært kvæstet mand.

Krisetider. *Medium Cool* er som udgangspunkt en politisk *opmærksom* film, som samler en række af sin tids væsentligste strømninger i en tidskapsel af politik og mediekultur.

Det er velkendt, hvordan USA på dette tidspunkt er mærket af konflikter og opløsningstendenser: Vietnam-krigen er for længst ude af kontrol, da Lyndon B. Johnson i marts går af som præsident, og imens borgerrettighedsbevægelser kæmper om mediernes og politikernes opmærksom-

Medium Cool (1969, instr. Haskell Wexler).

hed, myrdes Martin Luther King i april. Mordet får racerelaterede spændinger til at eksplodere i optøjer over hele landet, samtidig med at de studerende besætter universiteterne i protest. To måneder inden Demokraternes kongres i Chicago myrdes præsidentkandidat og senator Robert Kennedy og efterlader et splittet parti, der nu skal tage stilling til, om det ønsker en kandidat, der fortsætter Johnsons prokrigeriske linje (Hubert Humphrey), eller en kandidat, der vil trække de amerikanske tropper ud af Vietnam (Eugene McCarthy).

Det er denne betændte virkelighed, *Medium Cool* udspiller sig midt i. John udgør som journalist en arketypisk centerfigur, som (på linje med detektiven) motiverer et tværsnit ned igennem samfundets sociale hierarki. Samtidig retfærdiggør journalistfiguren filmens mange referencer til aktuelle begivenheder, idet Johns tilstedeværelse binder delene sammen i en helhed, snarere end i en retorisk-politisk montage.

Ydermere muliggør Johns profession en eksplicit artikulation af filmens mediekritiske og etiske ærinde. Det sker allerede fra cocktailselskabet i filmens anden scene, hvor hans kolleger blasert diskuterer det ansvar, der følger med deres job. Og da hans kæreste på et tidspunkt spørger til den notorisk amoralske shockumentary *Mondo cane* (Gualtiero Jacopetti m.fl., 1962) og bekymrer sig for, om nogen mon hjalp de nødstedte kæmpeskildpadder i en af filmens makabre scener, nøjes John med at vrisse ad hende: "Hvor helvede skulle jeg vide det fra? Det var italienske kamerafolk."

Filmens politiske og sociale opmærksomhed taget i betragtning virker det således mindre profetisk, at Wexler faktisk havde skrevet optøjerne ind i manuskriptet, allerede inden indspilningerne fandt sted (varslet af sine kontakter blandt aktivisterne om en mindre demonstration). Men da det kom til stykket, måtte manuskriptet vige pladsen for virkeligheden. I en omvending af Vertovs og Direct Cinemas bestræbelser på at 'overrumple virkeligheden', var det således virkeligheden, der endte med at overrumple Wexler (og hans skuespillere).

Fiktive personer i virkelige rum. Personernes fysiske nærvær i et på én gang fiktivt og virkeligt rum forankrer filmens politiske tematik i en dramatisk realitet, hvor skuespillerne bliver sårbare.

John og Eileen er fiktive karakterer i en virkelig situation, i den forstand at deres tilstedeværelse er *motiveret* af en fiktion. Eileen leder efter sin søn Harold i mængden, men er samtidig skuespilleren Verna Bloom, der i sin gule kjole bevæger sig ind og ud af menneskemasserne i en potentielt livsfarlig situation.

Noget lignende ser vi i scenen, hvor John besøger Illinois National Army Guard. Halvdelen af soldaterne er klædt ud som hippier, mens den anden halvdel forbereder sig på voldelige sammenstød. Optagelserne viser, hvordan soldaterne direkte trænes til at slås med fredsaktivisterne (og til at gå efter "the guys with the cameras") – et *set-up*, hvis voldelige *pay-off* kort efter udspiller sig på plænerne foran den Demokratiske kongres.

I andre scener opereres der med en imiteret reportagestil, der kombinerer fakta med iscenesatte interviews og voxpops. Det gælder blandt andet scenen, hvor John besøger en skydeklub for kvinder, og scenen, hvor han på gaden taler med nogle unge aktivister og Kennedy-tilhængere, som lufter deres teorier om forbindelserne mellem Lee Harvey Oswald og CIA. Da han besøger hæren på hjemmebane, får vi endog et 'talking head'-interview med en virkelig brigadechef (en souvenir fra før militæret anlagde en bevidst mediestyrende strategi).

Disse scener udgør prikkerne mellem linjerne i et dystert billede af Amerika anno 1968 og står som symptomatiske for periodens angstdrevne polarisering og uro.

Power to the People. Den vigtigste af disse semi-journalistiske vignetter er imidlertid scenen, hvor John og en kollega er i ghettoen for at tale med en sort taxachauffør, der har fundet 10.000 dollars i sin bil og afleveret dem til politiet (en historie baseret på en virkelig begivenhed). Selv om hans redaktør hverken vil give ham råfilm eller den nødvendige laboratorietid til at gå videre med historien, har den vakt Johns interesse.

Han opsøger chaufføren, der deler lejlighed med en gruppe Black Power-intellektuelle, og som ikke har haft andet end problemer, siden sagen kom ud i pressen. Politiet tror ham ikke, og hans bofæller anklager ham for at have handlet som en *negro*, og ikke som en *black man*; han burde have beholdt pengene og brugt dem på våben og ammunition. Da de holder John op for at tale deres sag til en journalist, udvikler scenen sig fra ophedet dialog til en række delvist improviserede Black Power-monologer, som afleveres direkte til kameraet.

For så vidt at det er en politisk handling (og i øvrigt en klassisk dokumentarisk dyd) overhovedet at lade andres stemmer og livsvilkår komme til udtryk og syne, nøjes Wexlers film altså ikke blot med at være politisk opmærksom. Den bliver igennem

sin form et politisk talerør, som omsætter sin morale i praksis.

Wexlers alter ego erkender sit ansvar for at lade andre vidner komme til i den kontinuerlige historieskrivning, der finder sted hver dag i den moderne nyhedskultur, imens han selv udlægger sit konstruktivistiske medie- og historiesyn: "Dokumentarfilm er registreringer af den moderne historie. Og historie er i sidste ende en genskabelse af fortiden foretaget af dem, der har optageudstyret."[2]

Anti-helten John udvikler sig imidlertid aldrig til en socialistisk rollemodel, og trods den 'aktivisme', som *Medium Cool* taler for, er der grund til at være forsigtig med at stemple filmen som entydigt marxistisk.

Foreløbig rækker det at konstatere, at dens rummelige format lægger en række forskellige episoder frem uden at addere dem til et uimodsigeligt politisk facit.

Virkeligheds-effekter. *Medium Cools* relativt klart markerede, sekventielle opbygning skyldes dens vekslen imellem nogle grundlæggende stilistiske modi.

Filmhistorisk lægger den sig imellem 1960'ernes Direct Cinema-dokumentarisme og 1970'ernes stilbevidste 'New Hollywood', men den låner også fra periodens internationale, politiske modernisme – og især fra Jean-Luc Godards arsenal af *Verfremdungs*-teknikker.

Direct Cinema-bevægelsen (anført af Robert Drew, Richard Leacock, Frederick Wiseman, D.A. Pennebaker og Albert Maysles) opererede med en observerende og tilstræbt objektiv *on the spot*-dokumentarisme, som med et menneskeligt fokus og via tålmodig iagttagelse gengav den spontane virkelighed ukommenteret og i detaljer (en stil, som Wexlers kortfilm *The Bus* (1963) også er et eksempel på).

Medium Cool tyr til det håndholdte Direct Cinema-look i flere scener: til cocktailselskabet, i hærens træningslejr, blandt de unge aktivister på gaden, under Johns besøg i en mudret borgerrettigheds-camp i Washington og under optøjerne i Chicago. Kameraets rystede bevægelighed er regulerende (men ikke bestemmende) for billedernes troværdighedsstatus; såfremt autenticitet er et produkt af spontanitet og af filmskaberens tilsyneladende begrænsede kontrol med den gengivne situation, opfordrer den håndholdte kamerastil publikum til at vurdere optagelserne som dokumentarisk 'ægte', uanset graden af iscenesættelse.

Mange scener er optaget on location, og nogle af dem fra lang afstand som spontane reaktioner på et enkelt, arrangeret *set-up* (Johns lydmand, der trues på gaden; børnene, der klatrer nysgerrigt rundt på taget af tv-bilen).

Karakterernes troværdighed er i ringere grad psykologisk end rent fysisk betinget, og det er betegnende, at John Cassellis er opkaldt efter John Cassavetes (som oprindelig skulle have spillet rollen). Cassavetes' improvisatoriske og ultra-naturalistiske spillestil var *state of the art* i 1968.

Harold blev på neorealistisk facon castet direkte fra gaden og er på samme måde som i neorealismen til stede 'som sig selv'. Hans forundring er ægte: det er faktisk hans livs første brusebad, vi overværer i filmen (Wexler har fortalt, hvordan de ikke behøvede at sminke ham; han var alligevel altid beskidt).

Pointing og framing. Filmens fiktionsdele, som udgør det meste af dens spilletid, er dog som sagt sat mere kontrolleret i scene. Billederne er ofte markant komponerede, og hvis kameraet i de håndholdte passager opererer med håndholdt *pointing*, arbejdes

Medium Cool (1969, instr. Haskell Wexler).

der i de øvrige scener med en sofistikeret *framing*.

Fiktionsscenerne er som udgangspunkt optaget med en lang tele-linse, som både giver mulighed for kompositioner i dybden, hvor alle lag er skarpe i et relativt fladt billede, og for bløde close-ups af den enkelte detalje.

Til forskel fra den håndholdte kameraføring, der betoner billedernes autenticitet i sig selv, understreger kompositionen realismen i filmens *mise en scène*. Denne billedstil er typisk for mange af de film, der i første omgang tegnede periodens 'nye' Hollywood: Francis Ford Coppolas *The Rain People* (1969, *Flygtig som regnen*), Bob Rafelsons *Five Easy Pieces* (1970), Peter Bogdanovichs *The Last Picture Show* (1971, *Sidste forestilling*), Richard Sarafians *Vanishing Point* (1971, *Speed*) og Monte Hellmans *Two-Lane Blacktop* (1971, *Motorvej USA*).

Hvor kollegerne lod en eventuel politisk holdning komme til udtryk allegorisk, finder Wexlers film sin styrke i modstillingen af kontraster. De sidste sceners rystede *point-and-shoot*-æstetik chokerer således også i kraft af afvigelsen fra filmens øvrige normer for iscenesat realisme.

Wexler sniger sig imidlertid tillige til nogle legende stil-ekskurser, hvor telelinsen skiftes ud med en enorm vidvinkel, og den observerende distance afløses af en pludselig tracking (i scenen, hvor John og

hans kæreste jager hinanden nøgne rundt i hans lejlighed, eller da John prøver at indhente Harold på parkeringspladsen). Enkelte *nouvelle vague*-fjollerier bliver der også plads til, som når en af Johns kolleger gør opmærksom på, at der for hver mand i Washington D.C. er fire og en halv kvinde, og der øjeblikkeligt kvitteres med indstillinger af fire yndige kvinder – og en enkelt af et par kvindeben, der spadserer forbi.

Indflydelsen fra Jean-Luc Godard markeres særskilt i filmens sidste indstilling, der på én gang er en *hommage* til den kritiske metafilm *Le mépris* (1963, *Jeg elskede dig igår*), og til Godards syvendedel af antologifilmen *Loin du Vietnam* (1967). I *Medium Cool* panoreres der fra finalen på landevejen til et stillads, hvor Haskell Wexler selv står og filmer. Han begynder langsomt at panorere i vores retning, og samtidig zoomes der, til objektivets sorte dyb fylder hele billedfeltet, og en ophidset radiovært på lydsiden kommenterer de voldsomme optøjer.

Slutningens pessimisme bringer tankerne hen på landevejs-apokalypsen i Godards *Week-End* (også 1968), men hvis Godard sigter efter at underminere filmens illusionisme, understreger Wexler snarere instruktørens ansvar. Filmens *viewpoint* og Wexlers subjektive kameraøje stirrer ind i hinandens mørke pupiller og flyder sammen. Ikke i en relativistisk ophævning af enhver form for klar mening, men tværtimod i anerkendelse af, at filmskaberens valg og fravalg i sidste ende skaber filmen.

Kameraets dobbeltblik. Slutningens Brecht-agtige betoning af filmen som konstruktion truer måske nok med at overdøve Wexlers pointe om ansvarlighed. Budskabet findes dog også i en mere subtil udgave i en scene, der opsummerer filmens strategi. Det sker i en enkelt, lang indstilling fra besøget i skydeklubben.

Scenen ligger i forlængelse af Black Power-monologerne, som slutter med en kritik af sensationsjournalistikken og en advarsel om, at "... somebody's gonna *get* killed!" Advarslen følges af et pistolskud og et aggressivt *match cut* til selve skydebanen, hvor en ældre kvinde sigter direkte ind i linsen. Kameraet tracker langsomt imod højre, langs båsene, hvor kvinderne øver sig i at håndtere deres skydevåben.

Resten af scenen er optaget i én ubrudt indstilling på knap halvandet minut. John og hans lydmand Gus skal interviewe skydeklubbens manager (spillet af Peter Boyle), og prøver at finde et sted, hvor skuddene ikke overdøver dem.

Kameraet følger dem rundt i rummet og ender i et statisk halvtotal-billede med manageren i midten, og hvor også Gus er synlig med mikrofonen. John, der har sit kamera på skulderen, bevæger sig bagom og ud af billedfeltet, og manageren begynder at tale direkte til filmens kamera om det stigende antal privatpersoner, der bevæbner sig. Han afbrydes af en kvinde, hvis revolver er gået i baglås, og da Gus henvendt til kameraet spørger John, om han er klar igen, nikker hele billedfeltet. Manageren genoptager sin forsvarstale for retten til frit at bevæbne sig, imens der zoomes ind i et nærbillede.

Skiftet imellem Johns kamera og filmens billedfelt sker så umærkeligt, at man risikerer at overse det, men det er centralt for forståelsen af filmens kommunikative strategi. På den præmis, at filmens visuelle og auditive stil er produkter af en række stilistiske valg, kan selve overgangen imellem de to typer 'blik' tages som et udtryk for det principielle fravær af et neutralt, medieret synspunkt – et statement, der gælder filmen såvel som tv-mediet.

Synspunkterne konvergerer slående nok

lige inden det afgørende vendepunkt, hvor John endelig tager kritisk stilling til sit job og bliver sagt op, og udfordrer Wexlers oprindelige dokumentariske udgangspunkt. Det ville være urimeligt at beskylde Direct Cinema-bevægelsen for en naiv tillid til 'objektiv' repræsentation, men dens film fremstår alt andet lige mindre værdiladede end den mere belærende tradition, som de afløste – eller supplerede.

Medium Cool vidner derimod, trods sin grundlæggende fiktionsstatus, om en generel udvikling henimod en mediekritisk selvbevidsthed, som i sin mest eksplicitte form kulminerede omkring oprørsåret 1968. Hvorvidt filmens (og fjernsynets) billeder er essentielt politiske eller blot neutrale, indeksikalske tegn til fri fortolkning, er derfor et spørgsmål, som også ses i en kulturel kontekst.

M=M? *Medium Cool*s hybridformat veksler som nævnt mellem vidt forskellige repræsentations-modi. En attraktiv strategi på et tidspunkt, hvor mediernes evne til at forme virkeligheden (og tilskueren) i deres eget billede var genstand for kritisk debat som aldrig før. Og hvor ikke mindst det forføreriske tv-billede stod centralt som en ny filosofis symbolske fikspunkt.

Selve titlen *Medium Cool* er således en plakatsmart henvisning til den canadiske professor og medie-guru Marshall McLuhan, hvis omfattende og spekulative teorier om forholdet imellem mennesket, medierne og sproget blev omfavnet af såvel akademikere og politikere som kunstnere, reklamefolk og andre medie-hipsters.

McLuhans indflydelse som postmodernist *avant la lettre* lader sig næppe overvurdere, ikke mindst takket være hans evne til at udvikle fængende begreber og opsummere komplekse problemstillinger i enkle og tvetydige slogans som f.eks. det berømte "The medium is the message". Når en af Johns kolleger bemærker, at han blot er en forlængelse af sin båndoptager, er det således et ekko af McLuhan i populær form.

McLuhan skelnede imellem 'hotte' og 'cool' medier, afhængigt af brugerens deltagelse i betydningsdannelsen og af de sanser, det enkelte medie favoriserer.[3] Titlen *Medium Cool* vidner om McLuhans gennemslagskraft i perioden, selv om der ifølge Wexler ikke var tale om de store bagtanker. Instruktøren hævder således selv, at titlen blev foreslået af en af skuespillerne, og når folk spurgte til dens betydning, henviste Wexler dem til nærmeste bibliotek.

McLuhan introducerede ikke desto mindre en radikalt ny, apolitisk facon at anskue mediernes rolle i samfundet på, som i marxistisk variant blev trendsættende for den politiske modernismes amerikanske ansigt.

Medium Cool tager udgangspunkt i mediernes betydning, der gøres til omdrejningspunkt for plottet. Men Wexlers projekt er reformistisk snarere end revolutionært.

Hvor de stilistiske kontraster i filmen udfordrer og aktiverer McLuhans passive filmtilskuer, byder dens sociale modstillinger samtidig på et demografisk nuanceret Amerika-portræt, som kun meget få af periodens øvrige film kunne hamle op med. Helheden kan med et ladet ord beskrives som demokratisk, idet den udvider fiktionsfilmens eksklusive rum til at omfatte problematiske realiteter og ikke kun bekræftende idealer.

Stil-modeller. Man kan imidlertid beskrive det særlige forhold mellem iscenesættelse og spontan virkelighed i *Medium Cool* på flere måder.

Forholdet imellem det fiktive og det faktuelle er et filmteoretisk grundproblem, og

ønsket om at bestemme grænserne imellem iscenesættelse og virkelighed inden for filmbilledets rammer har været anledning til omfattende overvejelser. Som udgangspunkt er problemet betinget af, hvordan man artikulerer og visualiserer dets forskellige dele metaforisk.

Man kan for eksempel sige, at *Medium Cool* inkorporerer og synliggør fakta på et fiktivt *fundament* (Johns politiske udvikling, konflikten imellem ham og hans chef, romancen med Eileen, etc.); privilegerede dele af en reel politisk og social situation fremhæves (eller absorberes, rammes ind, udstilles).

Omvendt kunne man argumentere for, at filmens fiktive dimension blot fungerer som et udgangspunkt for at fremhæve og modstille en stribe politisk ladede, faktuelle episoder og kommentarer. Fiktionen bliver i så fald en slags trojansk hest, hvis politiske indhold venter på at vælte ud, så snart filmen er blevet sluppet indenfor i biograferne. I stedet for at være det primære fungerer fortællingen blot som det kit, der får de ellers adskilte scener til at hænge sammen i kraft af interessen for de gennemgående karakterers personlige projekter.

Forholdet kan formuleres i binære modsætningspar: 'kunstig' (i bogstavelig forstand) vs. 'reel'; 'iscenesættelse' vs. 'tilfældighed'; 'fiktion' vs. 'fakta', osv. Men pointen er fortsat, at de analytiske begreber er instrumentelle, ikke neutrale, og at de bringer en række forskellige konnotationer med sig, som på forhånd påvirker vurderingen af filmen.

Det kan lyde banalt, men er på flere planer afgørende for vurderingen af filmen. For eksempel ville den kunne kritiseres for at tale sine sorte medvirkendes sag inden for en 'hvid' ramme, imens den fra en egalitær vinkel undergraver de sociale hierarkier ved at ligestille vidt forskellige miljøer i klipningen. Og afhængigt af, hvor højt man vurderer dens grad af filmisk enhed i forhold til fragmenteret *bricolage*, vil tonen i filmen spænde fra patos til en nærmest sarkastisk ironi ("Happy Days Are Here Again", synges der på lydsiden, mens de sårede bæres væk).

Form og norm. Vurderingen af forholdet imellem (for eksempel) fakta og fiktion i *Medium Cool* og andre film er imidlertid også stilhistorisk betinget.

Det er ukontroversielt at notere sig, at begreber som 'realisme' og 'dokumentarisme' har ændret sig over tid, og at publikums forventninger til begge dele har gjort det samme. En films karakter vurderes dog ofte i et lineært kontinuum fra absolut fiktion til ren faktuel registrering – på trods af, at der til hvert punkt på skalaen eksisterer parallelle, stilistiske alternativer, og på trods af, at et distinkt 'look' ofte har relativt kort holdbarhed, inden det lader sig definere som en (stil)historisk konvention.

Medium Cools form var ny i filmens samtidige, amerikanske kontekst, men viderefører elementer fra 30'ernes indignerede socialrealisme, fra neorealismen i 1940'erne (location-scener og amatørskuespillere), og fra Direct Cinema og de nye bølger i 60'erne.

Dertil placerer den sig blandt en række film, der enten samtidig, let forskudt eller i retrospekt væver sig ind i en turbulent historisk situation. Gillo Pontecorvos *La battaglia di Algeri* (1966, *Slaget om Algier*), Glauber Rochas *Terra em transe* (1967, *Land i trance*), og Tomás Gutiérrez Aleas *Memorias del subdesarrollo* (1968, *Minder fra underudviklingen*) er tre film, der ligesom *Medium Cool* udspiller sig på en baggrund af historiske, politiske kriser.

Andre fiktions-instruktører har fulgt

Wexler ind i reelle kampzoner, som blandt andre Volker Schlöndorff i *Die Fälschung* (1981, *Den falske cirkel*), Costa-Gavras i *Missing* (1982, *Savnet*), og Roger Spottiswoode i *Under Fire* (1983, *I skudlinien*), imens nyere 'dramadokumentarer' som *Bloody Sunday* (2002, Paul Greengrass) og *Battle in Seattle* (2008, Stuart Townsend) *re-enacter* to fatale demonstrationer set igennem et håndholdt kamera – en stil, der altså for længst er blevet en konvention på tværs af fakta- og fiktionsgenrer, med skudduellen på åben gade i Michael Manns *Heat* (1995) som et skelsættende eksempel på det sidste.

Publikums forhåndsviden om filmens pro-filmiske indspilningsvilkår i et risikabelt terræn kan, som i *In This World* (Michael Winterbottom, 2002) og *Ghosts of Cité Soleil* (Asger Leth, 2006), eller hos Werner Herzog, blive en selvstændig attraktion og skærpe oplevelsen af irreversibilitet.

Selv om den stadige afprøvning af nye stilistiske påfund vidner om et behov for en mere tredimensionel afløser for det traditionelle analytiske fakta/fiktions-kontinuum, betyder det ikke, at en stil eksisterer uafhængigt af sine historiske konnotationer. Et stiltræk eller 'look' konsoliderer sig med tiden som en valgmulighed blandt flere, med potentiale for både satirisk pastiche og nostalgisk retro-dyrkelse. Alt dette sætter dog ikke nødvendigvis en i stand til sikkert at bedømme den faktuelle status af film fra andre perioder – tværtimod.

Look out, it's real-ism! Stemmen, der advarer Haskell Wexler imod militærets tåregas, er lagt på efter optagelserne. Det var ikke muligt for Wexler og hans hold at optage direkte lyd under optøjerne. Ikke desto mindre faldt tåregasgranaten lige for fødderne af ham, og han har fortalt, hvordan han i det øjeblik hørte sine egne tanker højt – de tanker, der siden endte på lydsporet.[4]

Sagens rette sammenhæng lader til først for nylig at være blevet almindeligt kendt (de fleste artikler og bøger refererer til optagelsen som indspillet på stedet). Alligevel er ordene kommet til at stå som emblematiske for *Medium Cools* stilhybrid. Spørgsmålet er, om der er tale om svindel, om en ubetydelig detalje, et *auteur*-værks signatur, eller om en drilsk opfordring til publikum om at se (og lytte) sig for? Det giver nok størst udbytte at opfatte replikken som det sidste.

Hvis *Medium Cool* ikke umiddelbart startede nogen revolutioner, skyldes det dog nok ikke så meget dens eklektiske form som dens mildt sagt lunkne lancering.

Af frygt for at fornærme myndighederne, og til trods for filmens åbenlyse aktualitet, forhalede Paramount Pictures premieren i over et år, til støvet efter urolighederne havde lagt sig. Og MPAA's censurinstans gav den, angiveligt på grund af dens ene nøgenscene, en fatal og uhørt hård 'X'-rating, der ellers hovedsagelig var forbeholdt pornofilm, og som betød, at en betragtelig del af *Medium Cools* ideelle publikum på under atten år ikke kunne komme til at se den. Af samme grund blev den udsendt i et meget begrænset antal kopier, hvilket alt i alt gjorde den til en af periodens mest omtalte og mindst sete film.

I mellemtiden havde demokraterne valgt den pro-krigeriske Hubert Humphrey, der som bekendt tabte valget til Nixon, imens Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969) på filmsiden var løbet med modkulturens opmærksomhed.

Medium Cools indflydelse kan dog spores i en smal, men vital strøm af kritiske

Medium Cool (1969, instr. Haskell Wexler).

film, som med vovemod og nysgerrighed griber og opsummerer deres tids problemer.

Hvis den digitale 'demokratisering' af mediebilledet har erstattet *Medium Cools* gatekeeper-tematik med andre og nye problemer, udgør dens hybridform en yderst adaptiv model for den digitale lavbudgetfilm, hvis potentiale muligvis først for alvor er ved at vise sig, og som forhåbentlig også vil lade sig inspirere af *Medium Cools* mod til at have en mening.

Sjældent har en film været så *where it's at* – både politisk, æstetisk og historisk – og stadig formået at forny sin aktualitet på tværs af årtierne og vise nye veje for fremtidens film.

Noter

1. Citeret fra filmen *Look Out Haskell, it's Real: The Making of 'Medium Cool'*, instr. Paul Cronin, USA 2004.
2. Renée Epstein: "An Interview with Haskell Wexler", *Sight and Sound*, vol. 45, nr. 1, vinter 1975/76, s. 46.
3. Marshall McLuhan: *Mennesket og medierne*, Gyldendal, 1967, kap. 2.
4. I portrætfilmen *Tell Them Who You Are* (instrueret af sønnen Paul Wexler, USA 2004) afsløres det, at stemmen tilhører filmens coproducer, Jonathan Haze, mens Haskell Wexler forvirrende nok har udtalt til *Sight and Sound*, at det netop er hans søn, Paul Wexler, der høres på lydbåndet (*Sight and Sound*, vol. II, nr. 9, september 2001).

Mellem liv og død (*Wandarufu raifu*, 1998, instr. Hirokazu Kore-eda).

Krydsbestøvning

Hirokazu Kore-eda mellem fakta og fiktion

Af Lars-Martin Sørensen

Centralt i den japanske instruktør Hirokazu Kore-edas værk står de tre fiktionsfilm *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*, 1995), *Mellem liv og død* (*Wandarufu raifu*, 1998) og *Nobody Knows* (*Dare mo shiranai*) fra 2004. Man behøver blot konsultere IMDb for at forvisse sig om, at det er disse tre film, der har indhøstet Kore-eda størst hæder i form af snesevis af priser fra filmfestivaler verden over. Fælles for de første er, at de er direkte inspireret af Kore-edas arbejde med tv-dokumentarfilm (Mes og Sharp 2005: 208, 210). Den tredje af Kore-edas succesfilm, *Nobody Knows*, knytter også, som jeg skal vise, an til hans tv-dokumentarproduktion, men ikke på helt samme direkte facon som *Maborosi* og *Mellem liv og død*.

Men hvordan bruger Kore-eda sine erfaringer som dokumentarist i sit virke som fiktionsfilminstruktør? Og hvad forener og adskiller den faktaprægede og den fiktionelle behandling af et – til tider – stærkt

sammenfaldende materiale? Det er emnet for denne artikel, som således skriver sig ind i traditionen for *auteur*studier, fordi analysen rettes imod en filmskaber og de genkommende tematiske og stilistiske træk, der kan udledes af dennes værk. Men da Kore-edas fiktionsfilm efterhånden er ganske detaljeret beskrevet i *Kosmorama*, vil jeg tage udgangspunkt i dokumentarfilmene, som nok er mindre velkendte.[1]

Mønsterskolen. Kore-edas karriere tog sin begyndelse med tv-dokumentaren *Lessons from a Calf* (*Mo hitotsu no kyoiku – Ina shogakko haru gumi no kiroku*, 1991). Her præsenterer Kore-eda en skole i landsbyen Ina. Skolebørnene i begivenhedernes centrum beslutter allerede i første klasse, at de vil låne en kalv af en lokal gård. Den passer de så i et år, hvorefter de leverer kalven tilbage. Det sker under stor bevågenhed fra den japanske presse, forlyder det i *voice-over*, hvilket bestyrker det indtryk, at Ina-skolen er noget ganske specielt. I tredje klasse beslutter børnene, at de nok en gang vil være kvægavlere, og så er Kore-eda og hans kamerahold på pletten og følger klassens meritter til udgangen af femte klassetrin. Kalven bliver omdrejningspunkt for både børnenes skoledag og for undervisningen i forskellige fag. Om morgenen muger, fodrer, børster og kæler de med den i det skur, de ved fælles anstrengelse har bygget. I klassen regner man på, hvor meget foder en kalv spiser på et år, hvad det koster, og diskuterer i plenum – elevdemokrati er i højsædet – hvordan man skal skaffe penge til formålet. Om eftermiddagen plukkes netop den type græs, som man har diskuteret sig frem til er den bedste. Således læres både elementære udmugningsteknikker, demokratisk sindelag, biologi, matematik, sløjd og natur og teknik. Med jævne mellemrum fremlægger eleverne resultaterne af de selvvalgte projekter, de har arbejdet med. Og det viser sig, at selv seksualundervisning kan udspringe af praktisk erfaring med klovdyrs rette røgt og pleje, for en dag får kalven menstruation, og så tager en af pigerne fat på et projekt om forplantningens mysterier hos kalve, kvinder og mænd.

Lessons from a Calf gør brug af en yderst afmålt voice-over, som åbner filmen og binder over enkelte større spring i tid. Hist og her bryder *inserts* af still-fotos den fortløbende observation af børnenes skoledag. Brugen af foto-inserts tilfører *Lessons* et anstrøg af noget fortidigt; en fornemmelse af, at det vi ser, allerede er et minde. Dette indtryk forstærkes af slutscenen, som er underlagt en lidt sentimental skolesang om, at nok får skoletiden ende, men børnene vil altid være venner. Filmen igennem er det skolebørnenes hverdag, der fokuseres på. Flere gange afbrydes den kronologiske observation af børnenes gøremål af små sekvenser, hvor de – på lydsiden – læser opgaver og digte op, som de har skrevet om deres kalv, mens billedsiden viser scener fra livet på skolen. Og sammen med de talrige foto-inserts trækker disse små klaverakkompagnerede sekvenser filmen over i en poetisk toning af den kategori af dokumentarfilm, som dokumentarteoretikeren Bill Nichols (1991) har kaldt *observerende*. At Kore-eda undlader at udlægge og forklare det viste, eksempelvis med udstrakt brug af direkte kommenterende voice-over eller åbenlyst forklarende interviewsekvenser, gør, at filmen kan siges at betjene sig af den retoriske strategi, som Carl Plantinga (1997) har kaldt en 'åben stemme'.[2]

Alene hjemme. Den kronologisk fortløbende observation af en gruppe børns

Nobody Knows (*Dare mo shiranai*, 2004, instr. Hirokazu Kore-eda).

dagligdag vender Kore-eda tilbage til i 2004 med filmen *Nobody Knows*. I *Nobody Knows*, som er en fiktion bygget over en faktisk hændelse, skildrer Kore-eda en søskendeflok, der forlades af deres mor og frister en kummerlig tilværelse, alene og isolerede i en lille lejlighed i Tokyo med den tolv-årige storebror Akira som familieoverhoved. Den faktiske hændelse, som dannede baggrund for filmen, vakte forargelse og gru i den japanske presse. Ikke mindst fordi politiet fandt et opløst babylig i lejligheden og anklagede storebroderen for babyens død. At historien var alment kendt og havde vakt stor forargelse over de implicerede voksnes svigt, har givet medvirket til, at Kore-eda valgte at fokusere mere på børnenes hverdag, som udspiller sig i et jævnt realistisk tråd, end på de afgørende handlinger og øjeblikke, der fører dem ud i tragedien. Så i lighed med *Lessons from a Calf* tog Kore-eda her livtag med en historie, der havde været eksponeret i den japanske presse, og præsenterede så sin egen beretning, som var baseret på hændelsen. Som Tom Mes og Jasper Sharp påpeger (2005: 207) har den tredje dokumentarfilm, som skal behandles i denne artikel, i øvrigt et lignende afsæt. Det gælder filmen *However ...* (*Shikashi ... fukushi kirisute no jidai ni*, 1991), som jeg vender jeg tilbage til.

Sammenligner man de æstetiske strategier, Kore-eda har valgt til at fortælle historien om skolebørnene og den forladte søskendeflok, virker fiktionsfilmen *Nobody Knows* med sine skuespillere og sin iscenesættelse på visse måder *mere* objektivt observerende end dokumentaren *Lessons from a Calf*. I *Nobody Knows* er der ingen brug af stillfoto-inserts. Her er seeren konstant kronologisk online med søsken-

deflokkens deroute, mens deres situation forværres. Og der er heller ingen børnestemmer, som læser digte op i *Nobody Knows*, ingen billedside, der følger sin egen asynkrone logik. Men lighederne er også til at få øje på.

I begge film foregår optagelserne over lang tid, hvilket fremgår af årstidernes skiften, samt i *Nobody Knows* af, at børnenes hår vokser sig langt, at Akira skyder i vejret, og hans stemme går i overgang.

I begge film vier Kore-eda små fastholdte øjeblikke stor opmærksomhed. Som nævnt ved brug af digtoplæsning og stillfotos i *Lessons,* men også i *Nobody Knows,* når kameraet dvæler ved børnenes legen 'sten-saks-papir' eller andre små dagligdags tidsfordriv, som ikke bibringer fortællingen nogen egentlig fremdrift. Et påfaldende træk ved begge film er, at nærbilleder af børnenes hænder bruges til at formidle karakterpsykologi. I *Nobody Knows* piller storebroderen Akira nervøst ved håndtaget på den kuffert, lillesøsteren ligger gemt i, da hun skal smugles ind i familiens lejlighed. I *Lessons* fanger nærbilleder børnehænder, som fumler forventningsfuldt med de tomme krus, da den første mælk skal smages.

Det er også nærbilleder af hænder, der bruges i afskedens stund i *Nobody Knows*: den døde lillesøsters hånd, der ikke lukker sig om Akiras, da han tager den op. Og Akira og hans venindes hænder, som kaster jord på den kuffert, der tjener som kiste for lillesøsteren.

Lige så påfaldende er Kore-edas nedtoning af sentimentaliteten, når man ser på, hvordan han håndterer børnenes smerte i *Lessons from a Calf.* Kore-eda er afmålt, når han bruger ansigtsnærbilleder i stærkt emotionelle situationer. Han filmer tæt nok på til at opnå en følelsesformidlende effekt, men oftest på middelstor afstand.

Da skolebørnene skal afgøre, om de vil levere koen tilbage, opstår eksempelvis en situation, som en mindre mådeholden instruktør nemt kunne have fravristet stor patos, nedslåede blikke og talrige tårer og snøft. Scenen nærmest tigger om nærbilleder og krydsklipning mellem børn og ko, for både køer og rådvilde japanske børn har smukke, følelsesfulde øjne. Men i afskedens stund bruger Kore-eda ansigtsnærbilleder sparsomt, hans kamera dvæler ved koens seletøj, som hænger sammenrullet i en skolepiges hænder.

En lignende strategi ser vi, da tragedien hen imod slutningen af *Lessons* for alvor indfinder sig. Koen skal kælve. Men kalven, som alle har set frem til med sitrende forventning, fødes ikke alene for tidligt, den er også dødfødt. Her tumler Kore-eda med de temaer, som går igen i *Nobody Knows*. Nemlig børns sorg, styrke og sammenhold, når de skal overvinde tab og død.

Gravskrift. Tab, død, sorg og afsked står også som helt centrale elementer i Kore-edas næste tv-dokumentar, *However ...* Men dette værk er en anden type dokumentar end *Lessons*. Filmen kan, jævnfør Nichols (1991), kategoriseres som en *interaktiv dokumentar*, der betjener sig af en 'formel stemme' (Plantinga 1997), for her oprulles og forklares faktiske hændelser, og filmen er opbygget omkring en serie af interviews, hvor filmskaberen er tydeligt til stede.

However ... præsenterer en topbureaukrats liv, efter at han tilsyneladende uforklarligt har begået selvmord. I et parallelt forløb fortælles historien om en sygdomsramt barpige, som ligeledes begår selvmord. Hun brænder sig selv i desperation over at blive svigtet og bedraget af de sociale myndigheder, som hun er håbløst afhængig af på grund af sin sygdom. Han

vælger døden, da mange års idealistisk virke inden for den offentlige forvaltning gradvist afløses af frustration over økonomiske stramninger og menneskefjendske administrative praksisser, som tjener til at forhindre japanske borgere i at få den bistand, de ifølge loven har ret til.

De to hovedpersoner er altså både ens og hinandens modsætninger: Han forvalter velfærds- og miljøpolitik fra samfundets top, hun bliver skaltet og forvaltet med på samfundets bund. Begge hovedpersoner, systemets mand og systemets offer, langer desperat ud efter det skred i det sociale system, de oplever fra diametralt modsatte perspektiver. Bureaukraten begynder at skrive kritiske avisartikler om velfærdspolitikken under pseudonymet 'Alice Johansson' – givetvis for at alludere til den skandinaviske velfærdsmodel. Barpigen kæmper en stadig mere forbitret kamp imod de socialarbejdere, som ikke vil anerkende, at hun er uarbejdsdygtig, og som nærmest tvinger hende til 'frivilligt' at afskrive sig retten til bistand.

Til at fortælle deres historie har Kore-eda linet både bureaukratens sørgende kone, socialarbejdere, venner og kolleger op til interviews. Atter introduceres historien af en voice-over, som i denne film fungerer forklarende. På billedsiden er der udstrakt brug af både dokumentaroptagelser fra efterkrigstiden og historiske fotos – noget, som forlener filmen med både et personligt og et samfundshistorisk præg. Vi ser talrige billeder fra hovedpersonernes familiealbums og historiske fotos fra deres barndom, begge som forældreløse i de tidlige efterkrigsår. Så nok en gang bidrager Kore-edas fastholdte øjeblikke til at stykke en større historie sammen. Forbindelsen mellem den amerikanske okkupation og nutids-Japan kommunikeres visuelt ved flere overblændinger mellem datidens og nutidens sporvogne og tog, der starter og standser ved en perron. I *However* ... ses også flere overblændinger mellem Ginza-strøgets vartegn, Hattori-bygningen, med sit karakteristiske klokketårn, dengang og nu. Det særlige ved netop denne bygning er, at her residerede amerikanerne under okkupationen – blandt andet de amerikanske filmcensorer, som syslede med at udbrede demokrati og ytringsfrihed med censur af japanske film og medier. De, der kender lidt til Tokyos arkitektur-historie vil også vide, at Hattori-bygningen blev opført af grundlæggeren af ur-imperiet Seiko. Så i et lidt højere luftlag alluderes altså også til tid med disse indstillinger.[3]

Med sit historiske islæt fremstår filmen som et gravskrift over den i udgangspunktet nogenlunde omsorgs- og ansvarsfulde socialstat, amerikanerne påtvang det japanske bureaukrati at arbejde for at skabe. Et gravskrift over en epoke og over to af dens skæbner. Det er dem, særligt bureaukraten, der har Kore-edas opmærksomhed. Stilfærdigt gravende føjer han lag på lag af de penselstrøg, der portrætterer en socialt indigneret ung mand, som arbejder utrætteligt for at bedre almindelige menneskers vilkår. Familien ser han ikke meget til, fortæller enken til Kore-edas kamera. Den sociale indignation kommer også til udtryk i de digte, han gennem hele sit korte liv skriver til skrivebordsskuffen:

Men ...
det ord, mit sind uophørligt hviskede
det eneste ene, der forblev i mit hjerte
det ord, som gav mit liv, min passion, værdi
det ord, som var min tro på mig
på det seneste har jeg ikke hørt det
som et mægtigt træ, fældet i mit hjerte, er ordet
forsvundet
men ...
jeg kan ikke høre det mere
men ...
jeg gentager det for mig selv, men ...
det brændende ønske

den livfulde glød
men! ... plejede jeg at indvende
alene, stående over for flokken
selv når solen var ved at gå ned
jeg råbte det ud med overbevisning
OK, giv mig min tro tilbage

Digtet finder Kore-eda og bureaukratens enke, sirligt indpakket, i selvmorderens gemmer. Og filmens voice-over konkluderer, at det nok var hans svindende evne til at ytre filmtitlens lille 'men ...', eller måske skreddet fra hans livfuldt protesterende 'men, hør nu!' til stadig oftere at ty til det resignerede 'men pyt', der førte til selvmordet som 53-årig. Slidt op af det system, han tjente. Enken sidder med nedbøjet ansigt, ser ikke op i et eneste af de talrige interviewklip, hun optræder i. Hun forekommer isoleret, fortvivlet over ikke at have mange minder at trække på, fordi han altid arbejdede. Med spag røst genkalder hun sig deres sidste dage sammen. Men hendes refleksioner over hans liv, arbejde og motiver synes ikke at bringe hende nogen trøst. Hun forstår det ikke helt. Hvorfor kunne han ikke bare sige sit job op?

Jagten på ansvarlige. Ekkoet af enkens sorg, isolation og rådvildhed runger i Kore-edas *Maborosi* fire år senere, der også i centrum har en sørgende enke, som ganske enkelt ikke fatter, hvorfor hendes mand døde. *Maborosis* enke står ved filmens slutning med sin nye mand ved et bål på en strand og råber fortvivlet: "Jeg forstår det bare ikke!" Bureaukratens enke, som ikke hører en fiktionsfilm til, er mere forknyt. Men både følelsen af ikke at forstå, af at være forladt og isoleret i knugende sorg, ligger tungt over dem begge. Den afgørende forskel i skildringen af de to er, at hvor *However ...* viser bureaukratens enkes sorg ganske tæt på, er *Maborosi* en film, som afstår fra at vise stærkt emotionelle situationer i nære indstillinger.

Hvor isolationen, desperationen og sorgen skildres, uden at nogen konkret kan bebrejdes noget i *Maborosi*, er ansvaret anderledes bastant placeret i *However ...* (her begynder konturerne af en forskel mellem Kore-edas brug af fiktion og dokumentarisme at tegne sig; dette vender jeg tilbage til i artiklens afsluttende diskussion).

Ansvaret for det dobbelte selvmord i *However...* indkredses gradvist i interviews dels med de socialarbejdere, der nægtede barpigen den hjælp, hun behøvede, dels med bureaukratens venner, bekendte og kolleger. I barpigens tilfælde klatrer Kore-eda op gennem det hierarki af embedsmænd, som træffer de afgørende beslutninger, og opruller de rapporter, der tjener som forholdsordrer for socialarbejderne i deres administration af lovgivningen. Jo højere han kommer i hierarkiet, jo mere indfinder ansvarsforflygtigelsen og ansigtsløsheden sig. Da han eksempelvis interviewer en overordnet i Tokyos bystyre, som sender aben nedad til det lokale niveau i systemet, ses på billedsiden en grå betonbygning, mens embedsmandens metalliske telefonstemme høres. På den måde kommer 'systemet' som en umenneskelig be-

Maborosi (*Maboroshi no hikari*, 1995, instr. Hirokazu Kore-eda).

tongrå størrelse under anklage. På samme vis retter *Nobody Knows* en bevidst kritik imod millionbyen Tokyo som et umenneskeligt sted, fordi det overhovedet var muligt, at en forladt børneflok fik lov at gå så grueligt i hundene, uden at nogen greb ind (Schilling 1999: 117). I *Nobody Knows* kommer det til udtryk ved flere dvælende, handlingstomme shots af Tokyos *skyline*, særligt imod slutningen af filmen.

Kore-edas søgen efter de ansvarlige i *However...* ender med indklippede tv-optagelser af Nakasone-kabinettets tiltrædelse i 1982. Premierminister Nakasone, som var Ronald Reagans bonkammerat og japanske modstykke, gik over i japansk politisk historie som den premierminister, der drejede landet ind på en stærkt højreliberalistisk og nationalistisk kurs. Og her ligger ansvaret for, at Japan begyndte at opruste militært og nedruste socialt, forlyder det konkluderende fra filmens speaker. Dermed er skylden for den tredobbelte tragedie – barpigens, bureaukratens og Japans – placeret. Vi får altså et markant politisk budskab serveret af filmen, noget som Kore-eda ellers ikke gør en dyd ud af, selv om han bestemt kan kaldes en mand med sine politiske meningers mod.[4]

Dokumentarfilmen *However...* har tydeligvis tjent som inspirationskilde til fiktionen *Maborosi.* Men i *Maborosi* synes Kore-edas ærinde at være mere poetisk end politisk. Som også eksemplet *Nobody Knows* med sine 'anklagende' *cityscape*-shots antyder, lader det til, at Kore-eda i sine fiktionsfilm foretrækker at fremsætte politisk kritik indirekte og på et mere generelt niveau.

Musikken, mens den spiller. Den tydeligste sammenhæng mellem Kore-edas dokumentar- og fiktionsfilm findes i tvillingefilmene *Without Memory* (*Kioku ga ushinawareta toki*, 1996) og *Mellem liv og død.* Begge film fokuserer på erindringens rolle for menneskers identitet.

Både erindring og identitet er produkter af den menneskelige bevidsthed, sådan som den portugisisk-amerikanske neurovidenskabsforsker Antonio Damasio har beskrevet i *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (1999). I bogen, der er ganske banebrydende, opstiller Damasio en tredelt model for menneskelig bevidsthed og selv-identitet: Det fuldt funktionsdygtige menneske trækker på både et protoselv, et kerneselv og et selvbiografisk selv, når det interagerer med sin omverden. Protoselvet er det laveste niveau, det niveau, som nok registrerer, når forandringer udefra påvirker organismen – jf. titlens 'følelse af noget, der sker' – men heller ikke meget mere. Næste niveau er kerneselvet, som medfører evnen til at vide, at man er bevidst om sig selv, men kun i nuet. Det er en flygtig selvbevidsthed, som ikke betjener sig af hverken indhøstede erfaringer eller forventninger til fremtiden. Kerneselvet er, som Damasio beskriver det med et citat fra T.S. Eliot, "musikken, mens den spiller" (Damasio 1999: 172). Og endelig er der det selvbiografiske selv, som lægger indhøstede erfaringer og hensynet til en forventet fremtid oven i de to øvrige instanser.

I dokumentarfilmen *Without Memory* anvender Kore-eda en 'formel stemme' (jf. Plantinga 1997) til at skildre en mand, som på grund af medicinsk fejlbehandling har pådraget sig en hjerneskade og er endt mellem to af Damasios tre selvbevidsthedslag, mellem kerneselvet og det selvbiografiske selv. Han lider af Wernickes encefalopati, en hjerneskade, som gør, at han kun i yderst begrænset omfang kan lagre og genkalde sig nye erfaringer. Erindringer fra før sygdommen indtraf, står relativt klart

Without Memory (*Kioku ga ushinawareta toki*, 1996, instr. Hirokazu Kore-eda).

for ham, mens ting, der skete for blot få minutter siden, simpelthen ikke eksisterer i hans hukommelse. Men da han har pådraget sig lidelsen som voksen, fungerer han nogenlunde normalt udadtil. Han kender sin kone og sine to sønner, han husker, at han arbejdede som handicaphjælper, før han blev hjerneskadet. Men han ved ikke, at han for fem minutter siden kom hjem fra en indkøbstur sammen med sin søn, medmindre hans kone minder ham om det. Og hver morgen skal han gennem det helvede, det er at måtte erkende, at han lider af hukommelsessvigt – for det har han glemt! Han er – med Damasio og Eliot in mente – musikken, mens den spiller. Blot går pladen hele tiden i hak.

Angst og forvirring gennemsyrer den blide handicaphjælpers hverdag, som Kore-eda og hans hold følger gennem flere år. Som barpigen i *However* ... fører han sag imod den offentlige forvaltning, fordi hans invalidering skyldes en restriktiv lokal praksis forårsaget af en lidt ukonkret ordre oppefra i systemet om at spare. Efter en operation for et banalt mavesår har han fået væske og næring i form af glukoseopløsning i drop. Men lægerne havde sparet det vitamintilskud, det tidligere var praksis at tilsætte, væk. Og den fremgangsmåde er resulteret i talrige andre sager, hvor patienter er blevet hjerneskadede, fordi B1-vitaminmangel sammen med stort kulhydratindtag kan medføre Wernickes encefalopati – eller 'hjerne-beri-beri', som sygdommen også kaldes. Så atter er systemets destruktive spareiver under anklage i en af Kore-edas dokumentarfilm, og atter drives ofrene rundt i den juridiske manege af et bureaukrati, som kun nødtvungent vedkender sig sit ansvar.

Hvor skyldplaceringen i *However* ... kan synes en kende firkantet, medvirker den her til at løfte *Without Memory* op over det særlingestudie, som manden uden hukommelse ellers inviterer til. Det samme gælder en række små sekvenser, som i løbet af filmen medicinsk beskriver både sygdommen og hukommelsens funktionsmåde.

Skæbnens ironi. Umiddelbart forekommer en perspektivering til den samfundshistorie, mandens skæbne udspringer af, ikke nødvendig. Hans personhistorie står stærkt, og han er en blid mand, man let fatter sympati for. Ydermere vinder hans historie dybde ved, at han har arbejdet med at hjælpe andre handicappede. Han har, som han fortæller, gang på gang presset på for at få andre til at erkende deres situation og tackle livets genvordigheder med det udgangspunkt, deres respektive lidelser nu havde udstyret dem med. Og nu er skæbnens ironi, at hans bedste råd til andre handicappede er aldeles nytteløst for ham selv. Han kan erkende sit udgangspunkt som hjerneskadet så ofte, han vil. Det hjælper ham ikke til at få det bedre hverken mentalt eller fysisk, for næste morgen – eller i næste øjeblik – har han glemt sin situation igen, og gribes af angst og forvirring over, at der eksempelvis er et

kamerahold i hans hjem.

Da Kore-eda udstyrer familien med et videokamera, bliver hovedpersonens situation sat endnu mere på spidsen. For nu kan han se sig selv på hjemmevideo gøre ting sammen med sin kone og sine børn, som han ikke aner, han har gjort. Og det efterlader ham med en følelse af uvirkelighed; at en dobbeltgænger måske har hugget hans identitet og familie. For han har ingen følelse af, at det vitterligt er ham, der ses på videoen. Med en omskrivning af Damasios bogtitel kan man sige, at han mangler både erindringen om og følelsen af det, der er sket. Samtidig tilføjer videooptagelserne af manden uden hukommelse i filmen om manden uden hukommelse et metalag, som flytter filmen fra primært at matche Nichols' kategori af interaktive dokumentarfilm (Nichols 1991) til – i hvert fald for en stund – at betjene sig af den refleksive form.

Manden uden hukommelse fremtræder ydermere som det levendegjorte bevis på, at følelser og erindring, eller følelser og erkendelse, løber tæt parløb i menneskets hjerne. I enkelte tilfælde lykkes det ham nemlig at genkalde sig nyligt overståede hændelser, hvis de har medført en form for affekt. Særligt negativt ladet affekt, såsom bestyrtelse og angst, synes at styrke hans korttidshukommelse. Gæt selv, hvad det gør ved humøret, når fortrinsvis negativt ladede følelsesudslag lejrer hændelser som erindringer.

Men historien fortælles ikke kun sort i sort. For Kore-eda giver sig også tid til at vise de øjeblikke, hvor manden glædes over sin eksistens, både når han tager på fisketur med sine sønner, og når han mødes med sine tidligere kolleger. På den vis balanceres hans angst og forvirring med hans glæde ved 'musikken, mens den spiller'. Og denne nuancering af det portræt, der så let kunne have været formidlet som ren tragedie, når sit klimaks den dag, mandens kone føder en datter. Stor er glæden, naturligvis, men mindst lige så stor er smerten. For når datteren sidder hos sin mor med ryggen til, kan manden uden hukommelse ikke genkalde sig, hvordan hans nyfødte datters ansigt ser ud.

Limbo. At eksistere med én eneste erindring, som udfylder ens hele bevidsthed, er hovedtemaet i *Mellem liv og død*. Filmen skildrer et galleri af nyligt afdøde, som havner i en mellemstation, hvorfra de skal skibes videre til det hinsides. Men før næste etape må alle udvælge sig ét eneste minde, deres livs bedste, som de kan tage med sig. Alt andet vil være glemt. Og således går Kore-eda fra at portrættere smerten ved at være en mand, som – næsten – kun har nuet at bygge sin væren på, til at skildre den paradisiske tilstand som den, der venter mennesket, når det er reduceret til et eneste levet øjeblik. I *Mellem liv og død* iscenesættes og filmes sådanne øjeblikke af en gruppe sagsbehandlere – alle, viser det sig, døde, der selv har afslået at udvælge deres personlige minde til den videre færd. Når de dødes bedste minde er filmatiseret, vises det i en biograf, hvorefter den stol, hvor erindringens ophavsmand sad, står tom. Dermed tematiserer filmen ikke blot almene emner som identitet, erindring, liv og død. Den har også et indbygget metalag af film i filmen, som tjener til at destabilisere både erindringers og levende billeders troværdighed – ikke helt ulig virkningen af hjemmevideoerne i *Without Memory*. I *Mellem liv og død* opstår tvivlen, fordi filmatiseringen af minderne finder sted under interimistiske studieforhold, der lader en del tilbage at ønske i *production value*. Herved sættes både menneskelige erindringer og films konstruerede karakter

Mellem liv og død (*Wandarufu raifu*, 1998, instr. Hirokazu Kore-eda).

i relief.

Dette materiale – så utroligt det end kan lyde – har Kore-eda valgt at arbejde dokumentarisk med. Første trin i jagten på autenticitet var at interviewe omkring 500 japanere om, hvilket minde de ville tage med sig, hvis de blev stillet over for det valg, filmens døde må træffe. En del af disse 500 indgår i filmens persongalleri side om side med professionelle skuespillere. Endvidere lod Kore-eda de professionelle skuespillere trække på deres private yndlingserindring.

Dertil kommer, at filmen i udstrakt grad anvender stilistiske virkemidler, man oftest ser brugt i faktaformidling, såsom rystede håndholdte kamerature op og ned ad trapper i hælene på personer i samtale, talrige interviewscener med frontale torso-shots af de døde, som – i en slags rådgivningssamtaler – hjælpes til at udvælge sig det rette minde af sagsbehandlerne. I disse rådgivningsscener skaber den sagligt realistiske dialog og setting komik i sammenstødet med situationens urealisme, som da en af sagsbehandlerne nøgternt og høfligt indleder en samtale med ordene: "Vi beklager at måtte meddele dig, at du er død." Endelig er der de lidt ubehjælpsomme iscenesættelser af minderne, som fremhæver umuligheden af selve det at repræsentere noget fortidigt fuldt og helt. Og mens det fortidiges troværdighed drages i tvivl, er publikum vidner til en form for uddrag af den nationale erindring – af Japans historie. For de døde udgør et nogenlunde repræsentativt udsnit af den japanske befolkning, og deres fortællinger dækker hovedparten af sidste århundredes turbulente historie. Særligt krigshistorien, som rinder et par af de ældste døde i hu, er et uhyre følsomt emne i Japan, og på den måde retter filmen en drilsk, indirekte kritik imod Japans kollektive historiske erindring. *Mellem liv og død* er en film, som nok handler om at genkalde sig minderne fra fortiden. Men som i mindst lige så høj grad handler om at luge ud i de ubekvemme sider af historiebogen, før man kan fastlægge sin identitet for fremtiden.

Det almene og det specifikke. Det er nærliggende at se Kore-edas fiktionelle brug af det materiale, han behandler i sine dokumentarfilm, som en almengørelse af det specifikke. Den specifikke historie om manden uden erindring tjener som inspiration til *Mellem liv og død*, en protagonistløs fortælling, som løfter nært beslægtede temaer op på et mere alment, universelt niveau. På dette niveau bliver dét kun at 'være musikken, mens den spiller' selve livet efter døden, hvor det i dokumentaren om manden uden hukommelse det meste

af tiden fremstår som Helvede på jord.

Ligeledes bruges den specifikke historie om bureaukratens selvmord og den sørgende enke i *However ...* som forlæg til en mere generel stemningsbeskrivelse af nærmest upersonlig sorg i fiktionsfilmen *Maborosi.*

Også Kore-edas fiktionalisering af den faktiske hændelse, der danner baggrund for *Nobody Knows,* fremhæver to generelle forhold i den måde, hvorpå den bruger den specifikke hændelse. For det første var det – som tidligere nævnt – Kore-edas erklærede mål at rette en generel kritik imod Tokyo som sted. Og for det andet almengøres beretningen om børnene ved, at Kore-eda vier så megen tid til at vise dem som lige netop børn, frem for at fokusere på de handlinger, der forårsager deres ulykke. Som børn, der længselsfuldt opfinder undskyldninger for deres mor, når hun svigter. Som børn, der savner den far, der aldrig har spillet en rolle i deres liv. Som børn, der spiller (tv-spil) på bordet, når katten er ude. Som fattige børn, der må vaske sig ved vandposter i offentlige parker. Som børn, der både kæmper sammen og imod hinanden. Og her er det så, at fiktionen kan forekomme mere virkelighedsnær end den dokumentar, hvor Kore-eda indhentede sine første erfaringer med at filme børn, i *Lessons from a Calf.* For i Kore-edas portræt af mønsterskolens børn, slår samarbejdet om kalvens daglige røgt nærmest mistænkeligt få gnister.[5]

Dette peger i retning af, at Kore-eda også har forfulgt en konkret politisk dagsorden med *Lessons,* nemlig at fremhæve skolen som et eksempel til efterfølgelse. Og hermed er vi ved nok to forhold, det kan være nyttigt at forholde sig til i analysen af Kore-edas film, nemlig forholdet mellem det poetiske og det politiske og mellem stil og tematik.

Følelsesmæssige strategier. I *Maborosi* blokeres særligt det følelsesengagement i karaktererne, der opstår via *affective mimicry* – en medfødt tendens hos mennesker til at mime andres følelser, som særligt ansigtsnærbilledet aktiverer.[6] Som nævnt undgår Kore-eda konsekvent nærbilleder af følelsesladede situationer i *Maborosi* – kameraet er aldrig tæt på den sørgende enke, når hun viser sin sorg. Samtidig strækkes indstilling efter indstilling ud til det punkt, hvor en art stilstand indfinder sig, hvor tiden nærmest går i stå, som den ofte synes at gøre det for den sørgende, der ikke kan handle sig ud af sorgen. Følelsen af stilstand forstærkes af, at Kore-eda kun bevæger kameraet minimalt. I *Maborosi* indfanger og udspænder dette stilvalg den handlingslammelse, den sørgende enke er fanget i. Resultatet er, at man som seer tvinges til at forholde sig mindre til filmens handling end til sorgen som stemning – en stemning af stilstand og afstand ikke ulig den, der knuger hendes faktuelle modstykke, bureaukratens enke i *However ...*

Den blokerende æstetiske strategi placerer *Maborosi* solidt i kunstfilmtraditionen, hvor det ofte er almene, tidløse og abstrakte betydninger, 'higher meanings', filmen foranlediger publikum til at danne (Grodal 2000: 35). Dette skal ses som modsætning til mainstream-fiktionsfilmen, hvor betydningsdannelsen domineres af konkret, specifik betydning foranlediget af handling. Denne sondring gælder også til en vis grad i sammenligningen mellem *Maborosi* og dokumentarfilmen *However ...,* der søger konkrete forklaringer på menneskers handlinger og placerer et politisk ansvar for disse handlingers konsekvenser. Så i dette 'makkerpar' af film er der, trods de tematiske fællesnævnere, intet sammenfald mellem stilvalget i henholdsvis dokumentaren og fiktionsfilmen.

Nobody Knows (*Dare mo shiranai*, 2004, instr. Hirokazu Kore-eda).

Det humoristisk præcise stilvalg i *Mellem liv og død* er beskrevet ovenfor. Men selv om filmen nok mediterer over adskillige 'højere betydninger', er den valgte stil ikke blokerende for publikums indlevelse i persongalleriet. Her bidrager blandt andet dokumentarfilmstilen med sine interviewscener til at skabe adgang til karakterpsykologien. Og der er nærmest et komplementært forhold mellem denne fiktion og dens dokumentariske forløber, *Without Memory*. For hvor manden uden hukommelse konstant kæmper imod følelsen af uvirkelighed i et absolut realistisk univers, bibringer Kore-edas casting og stil det absolut urealistiske univers i *Mellem liv og død* både autenticitet og realisme. Så her er der både tematisk og stilistisk sammenfald mellem dokumentaren og den afledte fiktion. Og atter ser vi, at den politiske kritik, der trådte konkret og tydeligt frem i filmen om manden uden hukommelse, kun optræder som allusion. Man skal abstrahere fra persongalleriets konkrete fortællinger og handlinger for at forstå filmen som eksempelvis en kommentar til Japans omgang med sin fortid.

De tematiske og stilistiske fællesnævnere og de genkommende visuelle virkemidler i *Lessons from a Calf* og *Nobody Knows* er allerede udredt. Alt i alt er der altså ikke ét nagelfast mønster i Kore-edas valg af stil i relation til hans brug af dokumentarernes temaer i fiktionsfilmene. Han vælger tilsyneladende den stil og arbejdsmetode, han finder bedst egnet til sin bearbejdning af materialet.[7]

Post festum. Kore-eda har udtalt, at han betragter skellet mellem dokumentar og fiktion som kunstigt; som noget, han stræber efter at bryde ned med sine film (Mes og Sharp 2005: 209). Og som jeg har vist, er der forbundne kar mellem hans mest succesrige fiktionsfilm og hans tv-dokumentarer på flere niveauer. Kore-eda forholder sig konkret til menneskers problemer, ansvar og skyld i sine dokumentarfilm – og isprænger dem øjeblikke af poesi. Når de skelsættende hændelser og handlinger er indtruffet, når ansvaret er placeret og dokumentarfilmen forbi, så tager Kore-eda fornyet livtag med dokumentarens temaer i fiktionsform. Det er dokumentarisk virkelighedsstof, som han med varierende stilistiske virkemidler poetiserer i sine prisvindende fiktioner. Ofte med stærkt fokus på rækker af relativt uforbundne øjeblikke af menneskelig væren, hvor de afgørende hændelser og handlinger viger pladsen for afdramatiserede stemningsbilleder af konsekvenserne af dramatiske hændelser og handlinger. Så transformeres den hverdagsvirkelighed, som følger efter den elskedes død, moderens forsvinden eller slet og ret døden, til bittersød poesi. Virkelighedens poesi.

Noter

1. Se evt. Laursen 2006, Sonne 2005 og Sørensen 2005 for mere detaljerede beskrivelser af Kore-edas mest kendte film.
2. Nichols (1991) sondrer mellem fire kategorier af dokumentarfilm: 1) Den *ekspositoriske*, som kendetegnes ved en didaktisk 'top-down'

fortællerautoritet. 2) Den *observerende*, eksemplificeret ved den amerikanske Direct Cinema-tradition, en dokumentarform, som tilstræber at intervenere mindst muligt med sit objekt. 3) Den *interaktive*, hvor filmskaberen er tydeligt til stede i filmen, hvor man eksempelvis ser filmskaberen interviewe personer. 4) Den *refleksive*, som fremhæver sin egen status som konstruktion og repræsentation.

Plantinga (1997) opdeler dokumentarfilmens retoriske greb i tre forskellige 'voices': Den *formelle*, hvor nogen tydeligt forklarer publikum om noget faktisk, den *åbne*, som observerer og udforsker, men i højere grad lader publikum drage egne slutninger af det skildrede, og så endelig den *poetiske*, som er optaget af repræsentationens æstetiske kvaliteter og af repræsentationsprocessen selv.

Nichols' typologi præsenteres som en historisk udvikling fra den didaktiske Grierson'ske 'voice-of-God' dokumentarform til den moderne refleksive og subjektive dokumentarfilm, hvor Plantingas 'stemmer' skal forstås som retoriske greb; forskellige fortællermæssige positioner, som udøver hver sin grad af autoritet over publikum. Disse 'voices' har dokumentarister betjent sig af gennem hele dokumentarfilmhistorien.

3. Mange japanere vil sende instruktøren Yasujiro Ozu en tanke ved synet af de mange tog og indstillingerne af Hattori-bygningen, der fungerede som et fremtrædende visuelt motiv i både *Late Spring* (*Banshun*, 1949) og *The Flavor of Green Tea over Rice* (*Ochazuke no aji*, 1952). Flere kritikere har da også draget paralleller mellem Kore-edas og Ozus film (f.eks. Desser 2007 og Laursen 2006). Det er dog særligt Ozus brug af handlingstomme indstillinger, der i disse artikler diskuteres. Motivet med tog, der kører ud og ind af en station, ses gentagne gange i Kore-edas *Maborosi*, ligesom tog optræder som genkommende visuelt motiv i *Nobody Knows*.
4. Kore-eda var eksempelvis på barrikaderne, da japanske højrenationalister i foråret 2008 med vold og dødstrusler forsøgte at forhindre visningen af den kinesiske dokumentarist Li Yings film om Yasukuni-templet. Templet ærer mindet om de japanske soldater, som døde under Anden Verdenskrig, herunder fjorten dømte krigsforbrydere. Og da kontroversen om filmen var på sit højeste, deltog Kore-eda i et offentligt protestmøde i det japanske parlament, Diet, hvor han – sammen med Li Ying – protesterede imod det politiske pres for at få filmen taget af plakaten (Junkerman 2008).
5. Jeg betragter Kore-edas portræt af Ina-skolen som en smule romantiserende. Dels fordi alt, som nævnt, konstant ånder harmoni ungerne imellem. Og dels fordi det terperi af de knap 2000 skrifttegn, man må mestre for at kunne læse og skrive japansk, og som er et fast og tidskrævende indslag i alle japanske folkeskolebørns hverdag, er helt fraværende i filmen.
6. Se evt. Smith (1995) for en detaljeret beskrivelse af 'affective mimicry' og fænomenets rolle for seer-engagement med fiktive karakterer.
7. Heri ligner han i øvrigt en anden af japansk films kanoniserede auteurs, nemlig Nagisa Oshima. Også han vekslede mellem at lave dokumentar- og fiktionsfilm. Og hvis der var én konstant i hans stilvalg fra film til film, så var det den, at stilen konstant varierede (Lehman 1987).

Litteratur

Damasio, Antonio (1999). *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness.* New York, Harcourt Brace.

Desser, David (2007). "The Imagination of the Transcendent: Kore-eda Hirokazu's *Maborosi* (1995)". In: Phillips, Alistair and Stringer, Julian: *Japanese Cinema: texts and contexts.* London, Routledge.

Grodal, Torben (2000). "Art film, the Transient Body and the Permanent Soul". In: *Aura* Vol. VI, Issue 3/2000.

Junkerman, John (2008) Uden titel. Debatindlæg til web-forummet *KineJapan*, 10. april 2008.

Laursen, Peter Skovfoged (2006). "Mellemrum og fantasmagorisk lys: Karakterforladte rum hos Yasujiro Ozu og Hirokazu Kore-eda". In: *Kosmorama* nr. 238, vinter 2006. København, Det Danske Filminstitut.

Lehman, Peter (1987). "*Oshima*: The Avant-Garde Artist without an Avant-Garde Style". In: *Wide Angle* 9.2 (1987).

Mes, Tom & Sharp, Jasper (2005). *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film.* Berkeley, Stone Bridge Press.

Nichols, Bill (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary.* Bloomington, Indiana University Press.

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

Schilling Mark (1999). *Contemporary Japanese Film.* New York, Weatherhill.

Smith, Murray (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema.* Oxford, Clarendon Press.

Sonne, Sofie Engberg (2005). "Hirokazu Koreeda". In: *Kosmorama* nr. 236, efterår 2005. København, Det Danske Filminstitut.
Sørensen, Lars-Martin (2005). "Film fra den sociale afgrunds yderste kant: Aktører, temaer og trends i japansk film og samfund". In: *Kosmorama* nr. 236, efterår 2005. København, Det Danske Filminstitut.

Lorna Brown over for Trine Dyrholm i *Lille soldat* (2008, instr. Annette K. Olesen). Foto: Mike Kollöffel.

Virkeligheden som råstof og modstand for fiktionen

Om brugen af research, readings og improvisationer i udarbejdelsen af manuskriptet til *Lille soldat*

Af Eva Novrup Redvall

Hvorfor leverer danske dokumentarfilm skildringer af mærkelige og fascinerende mennesker, mens fiktionsfilmene har en tendens til at forklare og forenkle? Det spørgsmål var udgangspunktet for et seminar ved en 'fiktionsdag' arrangeret af Det Danske Filminstitut i juni 2008. Blandt paneldeltagerne var Annette K. Olesen, som beskrev, hvordan hun i sine film bruger virkeligheden til at komme hinsides stereotyperne:

> Man kan have en tendens til at ville få historier til at gå op, fordi man vil fra ét sted til et andet. De psykologiske mekanismer, man arbejder med under skrivearbejdet, er et godt håndtag at støtte sig til, men på lærredet bliver det dødssygt og endimensionelt, hvis man kan forklare alting. (Redvall 2008)

Annette K. Olesen fremhævede research og skuespillerimprovisation som vigtige redskaber for manuskriptskrivningen, fordi de tværer skrivebordsarbejdets logik ud. Med klip fra *Lille soldat*, der på det tidspunkt var i postproduktionsfasen, fortalte hun, hvordan der under researchen tit kommer helt andre mennesker ind ad døren, end man nogen sinde ville have kunnet forestille sig:

> Jeg mener, at man skal insistere på at have tiden og kunne undersøge sit materiale. Man skal kunne lade tvivlen komme filmen til gode. Hvis livet var en ligning, der gik op, kunne man lige så godt lade være med at lave film. (Ibid.)

Denne artikel bygger på en case-analyse af Annette K. Olesen og manuskriptforfatter Kim Fupz Aakesons samarbejde med at udvikle en idé, som endte med at blive manuskriptet til spillefilmen *Lille soldat*. Der vil blive fokuseret på, hvordan nogle filmfolk ikke kun bruger virkeligheden som inspirationskilde, men konsekvent arbejder med løbende research, *readings* og improvisationer under skrivearbejdet. Dels for at nuancere og udfordre fiktionen og undgå det klichéfyldte og konstruerede, dels ud fra et ønske om at skabe et manuskript, der som færdig film måske kan virke tilbage på samfundet.

Hvorfor trække på virkeligheden? "Vi lavede en aftale om, at vi hele tiden skulle blive klogere." Sådan har filmens producer, Ib Tardini, formuleret udgangspunktet for *Lille soldat*, som efter *Små ulykker* (2002), *Forbrydelser* (2004) og *1:1* (2006) er den fjerde spillefilm, han producerer af Annette K. Olesen og Kim Fupz Aakeson (Tardini 2008). Alle fire udspiller sig i nutidige danske miljøer og er vokset frem på baggrund af research og improvisationer.

En indlysende årsag til at bruge den virkelige verden som råstof er at få inspiration og materiale til en historie. Alle film bygger på en eller anden form for research. Som de fleste manuskriptmanualer prædiker, er netop research af afgørende betydning for skriveprocessen, fordi den gør én klogere på det, man ønsker at lave en film om.

Men virkeligheden kan også bidrage til et opgør med rutinerne og de gængse modeller. F.eks. kan man lade rådgivere fra miljøerne vurdere troværdigheden af den historie, man har skrevet på baggrund af sin research. Eller man kan bruge readings og improvisationer til at sætte teksten i spil og åbne for input fra skuespillerne og det, Kim Fupz Aakeson kalder 'gaver' for fiktionen. Skuespillerne går ind og forholder sig til handlingens psykologiske troværdighed – ofte på baggrund af research blandt personer med lignende baggrund som deres rollefigurer. Ville min karakter sige eller gør det her? Målet er at skabe en narrativ realisme, som har dramatisk gennemslagskraft, men bevarer de overraskende gaver fra research og input.

Desuden kan filmskaberne have en intention om, at filmen skal sætte en dagsorden på den faktiske politiske og sociale scene. Olesen har beskrevet sig som del af en gruppe af danske instruktører, som "har lyst til at 'zoome' ind på hverdagen for at få øje på den verden, vi lever i, eller det samfund, vi omgiver os med. Og som længes efter 70'ernes politiske film måske, og længes efter en eller anden form for sådan substantielt udtryk eller kommenterende udtryk, altså sådan virkelighedskommenterende" (Jørgensen 2004).

Under manuskriptarbejdet til *Lille Soldat* diskuteredes det løbende, hvordan behandlingen af filmens temaer ville blive modtaget. Ifølge Kim Fupz Aakeson var udgangspunktet for Tardini, Olesen og

ham selv, at de skulle "lære noget. Vi skal blande os i samfundet. Vi skal blande os i den danske virkelighed" (Fupz 2007).

Produktionsanalyser af film. Denne artikel undersøger en manuskriptskrivningsproces, hvor der aktivt arbejdes med forskellige former for input fra den omgivende virkelighed. Målet er ikke at undersøge, hvorvidt filmen ender med at fremstå realistisk, eller hvilke kognitive effekter de anvendte strategier måtte have på publikum (som diskuteret af bl.a. Grodal 2002). Ej heller vil artiklen diskutere, hvad filmisk realisme er (som det i forhold til dansk film bl.a. er blevet gjort i Jerslev et al. 2002).

Intentionen er at afdække en kreativ proces, som hidtil har fået beskeden opmærksomhed i filmforskningen. Som påpeget af bl.a. Kirsten Frandsen (2000, 2007) har der inden for dansk filmforskning ikke været tradition for at analysere det skabende arbejde i afsenderleddet. Siden slutningen af 90'erne er der kommet flere skandinaviske studier af bl.a. tekstproduktion til tv (Helland og Sand 1998; Ytreberg 1999; Frandsen og Bruun 2007) og journalistisk produktion (Schultz 2006), men der er stadig kun få egentlige produktionsanalyser på filmens område. Det skyldes bl.a. forløbenes tidsudstrækning, logistik og spørgsmål om adgang, men også en filmvidenskabelig tradition for at fokusere på filmene selv og deres modtagelse frem for på deres tilblivelse.

I litteraturen om dansk film kan man finde diskussioner af mere overordnede institutionelle og organisatoriske rammer og strukturer for filmproduktionen i forbindelse med analyser af de producerede film (f.eks Schmidt 1995; Schepelern 2001; Bondebjerg og Hjort 2001; Bondebjerg 2005). Der findes også mere dagbogsbaserede dokumentationer af enkeltstående forløb af en instruktør (von Trier 1998) eller af en observatør af et produktionsforløb (Jacobsen 2003), hvilket bl.a. Horace Newcomb beskriver som ofte oversete, men værdifulde kilder for forskere med interesse for produktionsanalyser (Newcomb 1991: 99).

Deciderede case-studier af kreative processer har der ikke været tradition for i en akademisk sammenhæng, men der er i de senere år opstået større interesse for films skabelsesprocesser – viden, som kan lægges til grund for analyser såvel af filmenes udformning som af deres afsenderforhold og bagvedliggende intentioner (Schepelern 2005; Tybjerg 2005). Teorier om *multiple authorship* (Gaut 1997), *collaboration analysis* (Carringer 2001) eller *collective authorship* (Sellors 2007) har udfordret den traditionelle auteur-analyse og understreget betydningen af analyser af de komplekse, kollektive processer bag films tilblivelse.

Ønsket med denne case-analyse er at kaste lys over de kreative processer, der er forbundet med at bruge virkeligheden som råstof for og udfordring af fiktionen. Analysen vil derfor undersøge, hvorfor og hvordan det sker i en konkret idé- og manuskriptudvikling, og diskutere problemstillinger forbundet med at koble 'det sande' og 'det dramatiske'.[1]

Mike Leigh og den livsnære realisme. Inden casen skal aspekter af arbejdet med de tre tidligere spillefilm kort skitseres, for *Lille soldat* bygger videre på erfaringer indhøstet siden *Små ulykker*, som i 2002 vandt prisen for bedste europæiske film på Berlin-festivalen. *Små ulykker* var fremimproviseret med skuespillerne på baggrund af en arbejdsform udviklet af den engelske instruktør Mike Leigh. Skuespil-

Forbilledet for Annette K. Olesen er engelske Mike Leigh. Scene fra dennes *Secrets and Lies* (1996, *Hemmeligheder og løgne*).

leren Jesper Christensen foreslog Olesen at lave en film baseret på Leigh-metoden, og siden formulerede Ib Tardini nogle konditioner for produktionen. Han ønskede sig en billig film med realisme og nutid (Jørgensen 2004).

Mike Leighs arbejdsmetode – beskrevet i *The Improvised Play* (1983) af Paul Clements, som var konsulent på *Små ulykker* – bygger på, at instruktør og skuespillere gennem improvisationer og research opbygger filmens karakterer og udvikler en historie. Hver skuespiller præsenterer indledningsvis et antal personer, de kender privat. Valget er frit, bortset fra at alder og køn skal være som skuespillerens. Herefter vælger instruktøren én af de præsenterede karakterer for hver skuespiller og forbinder dem indbyrdes. Der udarbejdes biografier om familieforhold, uddannelse, sociale forhold mm. Siden følger flere ugers prøveforløb, hvor karaktererne udforskes. På den baggrund skrives det endelige manuskript, som i *Små ulykker*s tilfælde trak på 80 timers videooptagelser fra to improvisationsrunder. Mellem de to runder var skuespillerne 'i praktik' for at undersøge særlige aspekter af deres karakterer. Processen med at udvikle manuskriptet strakte sig over halvandet år, fra de første ti dages improvisationer på Odsherred Teater Center i januar 2000 over efterårets seks ugers prøveforløb til selve optagelserne i sommeren 2001.

Olesen har beskrevet mødet med Mike Leigh-metoden som en forløsning, fordi hun med egne ord har slingret mellem fiktion og dokumentarisme og følt sig fattig på redskaber i forhold til at skabe fiktion (Christensen 2002).[2] Metoden var et in-

strument til at skabe autenticitet i skuespillet og mere nuancerede karakterer i historien:

> Når man skriver fiktion, er man dels begrænset af sin forestillingsevne og af de ikoniske billeder, man ubevidst slæber rundt på. Dels vil man ofte forsøge at gøre hovedkaraktererne sympatiske og spiselige for publikum. Det er helt forståeligt, men faren er, at man fjerner sig fra virkeligheden og skaber énstrengede karakterer. (Ibid.)

Annette K. Olesen og Kim Fupz Aakesons første samarbejde satte således skuespillerne og deres bidrag i centrum. Annette K. Olesen har beskrevet sin instruktørrolle i den proces som "en redaktør snarere end bærer af visionen" (ibid.). Hun er begejstret for metoden, men mener, at den kun kan bruges til at udvikle én særlig type af fortællinger, den livsnære realisme (ibid.). For hende har Mike Leigh-metoden og realismen været et redskab til at bygge bro mellem virkelighed og fiktion. Som hun siden har formuleret det, er det sket ved, at hun har ladet sin egen fascination af virkeligheden "filtrere" af en skuespiller. Resultatet er, siger Olesen, "en fortolkning, men alligevel virkeligt" (Michelsen og Piil 2006).

En del af holdet fra *Små ulykker* (2002, instr. Annette K. Olesen). Fra venstre Jesper Christensen, Annette K. Olesen, Jørgen Kiil og Maria Rich. Foto: Connie Arnfred.

***Feel bad*-realisme.** Mens rammen, der skulle binde karaktererne sammen i *Små ulykker*, var familien, som ikke umiddelbart krævede miljø-research, indebar Fupz og Olesens næste samarbejde omfattende research i mange miljøer. *Forbrydelser* udspiller sig i et kvindefængsel. I centrum for fortællingen står den nyuddannede teolog og vikarierende fængselspræst Anna og den indsatte Kate, som tillægges overnaturlige evner. Da den barnløse Anna til sin overraskelse bliver gravid, konstaterer lægerne, at barnet har en kromosomfejl. Historien følger hendes tvivl i forhold til at stole på videnskab, tro, overtro eller det decideret mirakuløse. Arbejdet med at udvikle manuskriptet krævede derfor research i både medicinske spørgsmål, spørgsmål om fængselsforhold og religiøse problemstillinger.

Forbrydelser blev lavet som en dogmefilm og udsprang bl.a. af en lyst til 'at udforske mørket' og turde satse på en *'feel bad'*-film i en tid præget af *feel good* (Christensen 2004). Som med *Små ulykker* arbejdede Olesen og Fupz med improvisation, men denne gang havde de fra begyndelsen en stærkere fornemmelse af den historie, de ville fortælle. Filmen var som *Små ulykker* i hovedkonkurrencen i Berlin.

Fupz og Olesens tredje spillefilm på blot fire år var dramaet *1:1*, som udspiller sig blandt unge danskere og indvandrere i en boligblok-domineret forstad til København. En ung mand havner i respirator efter et overfald. Dramaet kredser om hans lillesøster, som mistænker sin kæreste, Shadi, for at vide noget, han ikke siger, fordi han vil beskytte sin familie. Idéen til filmen kom fra en radioudsendelse med en mor, hvis søn var blevet overfaldet, og sammen broderede Fupz og Olesen videre på hendes fortælling ud fra et ønske om at udforske, hvad vi mennesker er bange for i

Trine Dyrholm og Ann Eleonora Jørgensen i Annette K. Olesens *Forbrydelser* (2004). Foto: Per Arnesen.

livet (Michelsen og Piil 2006).

De unge roller blev besat med amatører, og historien blev også her udviklet på baggrund af improvisation og research. Blandt inspirationskilderne var også Olesens erfaringer fra et projekt på Betty Nansen Teatret, hvor unge andengenerations-indvandrere medvirkede med fortællinger fra deres egne liv. Det gav materiale at "made Kim Fupz med" – materiale, som bl.a. blev suppleret med interviews med politifolk fra Avedøre (ibid.).

I forbindelse med premieren beskrev Olesen betydningen af den research som essentiel for hendes arbejdsproces:

> Jeg ville ikke begive mig ind i en historie som *1:1* uden at være helt sikker på, at det vi siger er, om ikke den faktiske sandhed, så i det mindste en plausibel version af den. Jeg er nødt til at føle mig sikker på, at vi ikke bare finder på en historie, der mere eller mindre ligner avisoverskrifter. De fleste avisartikler er utroligt firkantede og en væsentlig faktor i forhold til at skabe den samme kløft, som vores film prøver at bygge bro over. (Ibid.)

Researchprocessen handler således i høj grad om at søge det sande eller i hvert fald en plausibel sandhed, som man ikke bare 'har fundet på', men som *kunne* findes i virkeligheden. I citatet udtrykker Olesen også et ønske om, at hendes film kan være med til at bygge bro frem for at skabe afstand, hvilket kan tolkes som et ønske om at påvirke verden uden for filmen.

Også i *1:1* er realismen i centrum, men her har Olesen efter eget udsagn højere æstetiske ambitioner end i de foregående film. Hun prøver bevidst at udvide den socialrealistiske genre ved at skyde filmen i CinemaScope-format og bruge et fremtrædende soundtrack til at forstærke de følelsesmæssige og stemningsmæssige aspekter (ibid.).

1:1 fik ikke samme festivalliv som de to forrige film, og modtagelsen i den danske presse var blandet. Efter premieren vidste Olesen ikke umiddelbart, hvad hun havde lyst til at gå i gang med, indtil Fupz foreslog hende at lave en gangsterfilm. Han syntes, at de mandlige instruktører sad på gangsterfilmen, og at det kunne være interessant, hvis hun kunne se noget andet i genren. Olesen blev tiltrukket af for første gang at arbejde med Fupz i en tydelig genre, men det store spørgsmål var så, hvad en sådan gangsterfilm skulle handle om. Dermed gik startskuddet til den indledende research til *Lille Soldat*.

Research som redskab. I større eller mindre grad trækker alle filmskabere på virkeligheden, når de skaber fiktive fortællinger, og til stort set alle film anvendes research for at sikre, at miljøer, handlinger og karakterer skildres troværdigt.

Syd Fields klassiker *Screenplay* fremhæver, at "research er absolut essentielt" (Field 1979: 20), og konkluderer – efter at have understreget, at alle kreative beslutninger skal træffes på baggrund af valgmuligheder og ikke af nødvendighed – med store bogstaver: "KNOW YOUR SUBJECT!" (ibid.: 25). Linda Seger indleder *Creating Un-*

forgettable Characters med at pointere, at "første skridt i skabelsen af en hvilken som helst karakter er research" (Seger 1990: 2), og hun bruger et helt kapitel på råd og vejledning om research-processen. Og Robert McKee beskriver i *Story* research som nøglen til at vinde "krigen mod klichéen" (McKee 1997: 72), men understreger, at research ikke kan erstatte kreativitet:

> Biografisk, psykologisk, fysisk, politisk og historisk research af setting og cast er essentiel, men meningsløs, hvis den ikke leder til skabelsen af begivenheder. En historie er ikke en akkumulation af information, som hænges på en fortælling, men et design af begivenheder, som skal bære os mod et meningsfyldt klimaks. (Ibid.: 75)

Manuskriptmanualerne slår især på tromme for research i idéfasen og opstarten af skrivearbejdet, mens de færreste forestiller sig research som en sideløbende aktivitet indtil sidste punktum i *final draft*. Samtidig er kun få – som den brancheorienterede britiske Philip Parker, der har tips om alt fra struktur til 'screen business' i *The Art and Science of Screenwriting* (1999) – inde på at anvende deciderede 'technical advisors', som ikke kun leverer anekdoter og facts til skriveprocessen, men løbende kan være sparringspartnere og tjekke manuskriptets troværdighed (Parker 1999: 64).

I dansk film er Per Fly et velkendt eksempel på en instruktør, som har arbejdet med udstrakt research – på trilogien *Bænken* (2000), *Arven* (2003) og *Drabet* (2005). Motivationen bag den første film var at fortælle en historie fra den danske underklasse. For at få viden om det miljø fulgte Per Fly bl.a. en socialarbejder i fire måneder og researchede desuden sammen med manuskriptforfatter Kim Leona. På baggrund af det indsamlede materiale blev der skrevet en dramatisk historie.

Bænken endte med at vinde både Bodil og Robert for bedste film, og Per Flys omhyggelige research-arbejde har fået bred opmærksomhed og omtale.[3] Og dét til trods for at de kunstneriske valg og strategier bag virkelighedsnære film er mindre iøjnefaldende end de strategier, der ligger til grund for form- og stileksperimenterende film som f.eks. de fleste af Lars von Triers – jf. den omfattende litteratur om von Triers brug af regler og 'rutine-ruskere' (bl.a. Schepelern 1997, 2000; Hjort 2007; Simons 2007). Men der ligger naturligvis også mange kunstneriske valg bag film, der tager deres udgangspunkt i virkeligheden. I det følgende skal vi se nærmere på én af dem.

Researchen til *Lille soldat*. Annette K. Olesen og Kim Fupz Aakeson begyndte at summe over mulige emner til en gangsterfilm i starten af 2007.[4] Ifølge Olesen var *trafficking* meget omtalt i pressen, hvorfor dét blev emnet for den indledende research. De så også en dokumentarfilm om to thailandske prostituerede, som var blevet narret til Danmark og havde været spærret inde i en kælder. Det fik samtaler i gang om kynisme, og om at der rundt om hjørnet kan være en helt anden hemmelig verden. Der blev læst bøger og set flere film om emnet.

Researchen ledte dem imidlertid hurtigt væk fra de prostituerede som ofre. Ifølge Fupz viste det sig, at de fleste udenlandske prostituerede i grove træk ved, hvad de skal i Danmark, når de kommer. Det er mere et fattigdomsspørgsmål og et spørgsmål om at få et bedre liv. Mange er ofre, men også selvstændige kvinder, som vil rejse sig og gøre noget ved deres livsvilkår. Derfor besluttede de, at det ikke ville være så interessant med en offer-historie. Samtidig var de lorne ved igen – som i *1:1* – at fokusere på et udenlandsk miljø i Danmark, for det var deres erfaring, at det let bliver tristere,

Nicolaj Kopernikus, Marius Sonne Janischefska og Jesper Christensen i *Bænken* (2000, instr. Per Fly).
Foto: Ole Kragh-Jacobsen.

end når det drejer sig om en dansk skæbne (Fupz 2007).

Under researchen i det danske prostitutionsmiljø blev Olesen optaget af et helt andet emne, nemlig soldater, som vender hjem fra Irak, og den måde, nogle af dem går til bunds på. Det emne havde også elementer af skyggetilværelser, og Fupz og Olesen begyndte derfor at lave parallelresearch i de to emner. I lang tid var tanken at vælge enten det ene eller det andet, men da de begyndte at skrive pitches til en mulig historie, blev det besluttet at kombinere de to. I seks af de syv første pitches fra marts og april 2007 er hovedpersonen en søn, som vender hjem fra Irak og gennemlever forskellige forløb efter at være blevet escort-chauffør for sin far, der er vognmand og ejer et bordel. Plottene strækker sig fra, at sønnen desillusioneret overtager faderens position til, at han redder sig selv ved at ville hjælpe en af faderens prostituerede til et bedre liv.

I pitch 8 og 9 hedder soldaten pludselig Miriam. Ifølge Fupz kom den idé fra Ib Tardini, som vidste, at Olesen overvejede at sætte et andet projekt i gang med Trine Dyrholm og Jesper Christensen for at have flere skibe i søen. Tardini foreslog at ændre far/søn-forholdet til et far/datter-forhold med de to i hovedrollerne. Noget lignende havde han gjort på *Forbrydelser*, hvor Fupz gerne ville lave noget om et kvindefængsel og Olesen noget med en præst. Der foreslog Tardini, at de så sammen lavede en historie om en præst i et kvindefængsel.

Det troværdige og det tænkelige. Første officielle *draft* (dateret 16. maj 2007), som blev indsendt til Det Danske Filminstituts konsulentordning med anmodning om støtte, har en kvindelig soldat i hovedrollen. Sideløbende med de mange efterfølgende versioner af manuskriptet fortsatte researchen. Olsen og Fupz holdt møder såvel med tidligere escort-piger og en fængslet bagmand som med hjemvendte soldater og ansatte i Udenrigsministeriet med speciale i Forsvaret. En række eksperter blev konsulteret, bl.a. Rigspolitiet og værestedet Reden, og Olesen og Fupz var på besøg hos Pro Vest-Centeret i Vejle, hvor et socialfagligt og medicinsk team tilbyder anonym rådgivning til udenlandske kvinder med prostitutionserfaringer. Desuden var der møde med en journalist, der havde lavet en tv-dokumentar om emnet, og de talte med en kvinde, der som ung en dag havde afsløret sin fars hemmelige identitet som bordelejer.

Flere personer fra researchen blev under skrivearbejdet bedt om at læse udgaver af manuskriptet og vurdere, om handlingen var troværdig. En tidlig respons fra Pro Vest-Centeret gik på, at den prostituerede pige i manuskriptet aldrig ville tage frivilligt hjem, men ville modsætte sig at blive 'reddet' af Miriam. Det blev taget til efterretning, og Miriams projekt blev pludselig mere kompliceret. Læseren fra Rigspolitiet var bl.a. med til at præge miljøbeskrivel-

serne, som ifølge hende var meget mere lurvede, end de blev præsenteret i manuskriptet.

Ifølge Fupz giver det selvtillid, at læsere med kendskab til miljøerne på den måde godkender historien. Det giver følelsen af at have lov til at sige, at man er færdig med researchprocessen og konstatere, at nu er historien sådan. Det kan godt lade sig gøre (Fupz 2008). For Fupz og Olesen er det vigtigt, at historien er tænkelig, selv om de også vil have ret til at sige, at sådan er den her historie med de her mennesker.

Meldingerne fra de forskellige 'technical advisors' blev brugt som en legitimering af valgene på manuskriptplan. Der er således ikke 'kun' tale om dramatiske valg. Valgene er funderet i virkeligheden. 'Det sande' kan diskuteres ud fra et dramatisk synspunkt og i forhold til den bedste løsning for filmen, men har som udgangspunkt mere vægt end et rent dramaturgisk valg eller en karakterdetalje uden baggrund i virkeligheden. Som McKee pointerer, skal alle research-informationerne sorteres og dramatiseres for at blive en spændende filmisk fortælling. I *Lille soldat* har selve plottet ikke udgangspunkt i virkeligheden, men plotkonstruktionen bliver hele tiden holdt op imod faktiske karakterer og miljøer, hvorved det sikres, at historien i det mindste er tænkelig.

Readings og improvisation. På Fupz og Olesens tidligere film var skuespillerne involveret tidligere i skriveprocessen. Tanken var også her at lave tidlige improvisationer, men det blev indstillet, bl.a. fordi researcharbejdet var tidkrævende. Det var svært at finde frem til folk, og mange ville ikke mødes. Skuespillerne blev således først inddraget i manuskriptudviklingsforløbet i efteråret, da der var blevet bevilget manuskript- og udviklingsstøtte. På *Lille soldat* kom improvisationsforløbene derfor til at ligge relativt sent – efter en række gennemskrivninger af manuskriptet. Derved ligger den længere fra Mike Leighs metode end de tidligere film, men skuespillerne var også her centrale medspillere.

I september blev der holdt en reading af ottende draft med Trine Dyrholm og Jesper Christensen. Denne reading blev afgørende for filmens slutning og tydeliggjorde, at de to hovedpersoner skulle have sværere ved at sige ting til hinanden. Ved den lejlighed understregede Annette K. Olesen, at en reading ikke handler om at underholde: *Do not entertain!* For hende er en reading en undersøgelse af en tekst under udvikling, hvor man mærker efter, hvad teksten har i sig, og bagefter diskuterer den fælles oplevelse af historie og karakterer, indhold og tematik.

I manuskriptversionen til readingen var handlingen, at den kvindelige soldat Lotte (Trine Dyrholm) desillusioneret og deprimeret er vendt hjem efter at have været udstationeret i Irak. Hendes far (Jesper Christensen), som både er vognmand og bordel-ejer, tilbyder hende et job som chauffør for escort-pigen Nadia, som også er hans kæreste. Lotte tager modvilligt jobbet og finder gradvis ud af mere om miljøet, mens hun indleder et umage venskab med Nadia. Hun ender med at stjæle sin fars opsparede penge og give dem til Nadia, så hun kan tage hjem til sin datter i Letland. I den sidste scene vil faderen straffe Lotte for forræderiet, men efter at have erklæret, at man ikke kan redde verden ved at redde en pige som Nadia, beslutter han i stedet blot at efterlade hende. Andre piger står i kø, og Nadia kommer sikkert også tilbage efter at have brugt pengene.

Samtalerne efter readingen handlede især om smertepunkterne i forholdet mellem far og datter. Både Jesper Christensen

og Trine Dyrholm mente, at faderen ville give sin datter nogle bank til sidst. Hun har ødelagt hans forretning, og han er nødt til at sætte sig i respekt over for sine håndlangere. Scenen bliver kulminationen på deres betændte forhold og alt det, de ikke kan finde ud af at snakke om. Denne slutning tiltalte både Olesen og Fupz og endte med at blive indarbejdet i manuskriptet.

Den nye slutning er forholdsvis åben og kontroversiel og giver historien mere kant, men til det sidste var man usikker på, om publikum ville kunne kapere den mere rå udgang, selv om den var blåstemplet af konsulenterne fra de relevante miljøer og på det psykologiske plan af skuespillerne. Måske vil publikum bare gerne have en klassisk dramaturgisk knude på det hele, selv om troværdigheden halter? Men testkørsler af en tidlig version af filmen viste ifølge Tardini, at publikum ikke havde behov for den opblødende epilog, som han ellers i en periode kæmpede for at få ind (Tardini 2008).

Under readingen blev der flere gange henvist til den omfattende research, når både skuespillere eller andre havde spørgsmål til historien. Den indledende research skaber det fundament af empirisk viden, som historien bygger på, mens readingen og arbejdet med skuespillerne går ud på at få en psykologisk realisme ind i historien. For Olesen og Fupz er det vigtigt, at arbejdet med skuespillerne ligger på et tidspunkt i forløbet, hvor samtalerne grundlæggende kan præge teksten og ikke blot bidrage med karakterdetaljer som nuancering af en færdig tekst.

Input fra filmholdet. Efter readingen var Trine Dyrholm og Jesper Christensen med til at gennemgå manuskriptversionen på tre møder, hvor der var tid til at fokusere mere på deres karakterer og replikker. Siden var der to dages improvisationsforløb i oktober, hvor der især blev arbejdet med karakterernes *back story*, indbyrdes forhold og kropslighed. Olesen bad i forlængelse af Mike Leigh-metoden begge skuespillere om at have virkelige personer i baghovedet, fordi det efter hendes mening giver noget særligt at trække på eksisterende personer. I oktober holdt man tillige møde med centrale medlemmer af filmholdet for at tænke scenografi, foto, klip, musik og lyd ind på et tidspunkt, hvor manuskriptet stadig var åbent. Samtalerne med holdet handlede mere om film- og genrereferencer end om handling og psykologi, men flere elementer var vigtige i forhold til skriveprocessen. Hvilken musik hører Jesper Christensens karakter, som er glad for at synge? Hvordan oplever lydmand og komponist forholdet mellem dialog og stilhed eller diegetisk og ikke-diegetisk musik i manuskriptet? Hvilke locations ville eventuelt være gode at skrive til? Hvordan opleves fortællingens tempo og sceneskift?

Netop den form for inddragelse af andre fagfunktioner under skriveprocessen diskuteres i øjeblikket af bl.a. Det Danske Filminstitut som en mulig vej til bedre manuskripter i dansk film (Redvall 2007). Frem for at tænke forløbet med at skabe en film som en kronologisk proces bestående af adskilte faser som *idé – research – manuskriptskrivning – udvikling – præproduktion – produktion*, hvor holdet først involveres til at forløse tankerne i et færdigt manuskript, ønsker DFI at opmuntre til at lade udviklingen foregå parallelt med skrivningen, så det kan påvirke manuskriptet, bl.a. ved at fremhæve muligheden for at søge manuskript- og udviklingsstøtte i forskellige puljer parallelt.

Æstetik og fysisk registrering. Researchen i miljøerne fortsatte til det sidste, bl.a. fordi

det først i løbet af efteråret blev besluttet, at den prostituerede i historien skulle være den nigerianske Lily og ikke en lettisk pige som først tænkt. Olesen var bl.a. tiltrukket af den visuelle dynamik mellem en mørklødet escortpige og Trine Dyrholms blonde, blåøjede Lotte. Fupz var længe skeptisk, fordi research viste, at escortpigerne i højere grad er fra Østeuropa, mens de afrikanske piger er på klinikker, men her endte de æstetiske overvejelser med at veje tungere.

Olesen havde et møde med en nigeriansk prostitueret og ville gerne have mødt flere. Efter forløbet beskriver hun, at hun generelt gerne ville have haft mere tid til research. Dels fordi hun overordnet oplevede researchfasen som utroligt interessant. Dels fordi hun gerne ville have haft hul igennem til en bagmand (Olesen 2008). Fupz beskriver, hvordan han somme tider kørte træt i researchen, fordi folk til sidst sagde det samme – eller det stik modsatte af hinanden. Han beskriver filmens emner som betændte, og det er altid problematisk at lave research i et kriminelt område, hvor man ikke kan afdække alle hemmelighederne. Han synes, det har været svært at finde balancen imellem ikke at ville skrive historien med den lykkelige luder med et hjerte af guld og så at finde ind til, hvad den anden historie er, og hvor sand den er. Til sidst må man konstatere, at "der er ingen sandhed andet end den, vi hævder, der er, eller den, vi synes, er den sandeste sandhed" (Fupz 2008).

Når det gælder research, oplever Olesen, at instruktør og manuskriptforfatter har brug for forskellige ting. Hun synes, at det er utilfredsstillende med andenhåndsoplysninger, mens hun oplever, at Fupz bedre kan læse sig til ting eller høre nogen fortælle om det. For Olesen er det vigtigt at have en næsten fysisk fornemmelse af de karakterer, hun skal hjælpe skuespillerne med at gestalte:

> Det kommer meget fra den research, vi laver. Det kommer enormt meget fra virkeligheden. I forhold til Lilys karakter var det sindssygt vigtigt for mig, at jeg havde mødt den nigerianske kvinde i en skummel villa i Københavns-området. Fordi jeg på den måde suger nogle observationer til mig, som ikke er ord eller sociologiske forklaringer, men som er en fysisk registrering af noget med et menneske i nogle bestemte omstændigheder. (Olesen 2008)

Sidst på efteråret satte produktionsvirkeligheden nogle meget konkrete rammer for, hvornår manuskriptet skulle være færdigt, og der var således ikke mere tid til research. Hvis Trine Dyrholm skulle medvirke, skulle filmen gå i optagelse i starten af januar. Dét kunne kollidere med Jesper Christensens medvirken i den nye James Bond-film, hvilket til alles irritation endte med at blive tilfældet. Derfor gik der sidst i forløbet meget tid med at caste en ny skuespiller, Finn Nielsen, til rollen som faderen og med siden at lade hans personlighed og input farve karakteren i manuskriptet.

Styrker og svagheder. Research er ofte både omstændelig og tidkrævende, og spørgsmålet er, hvad fiktionen vinder ved, at man konsekvent bruger virkeligheden som råstof frem for 'bare' at finde på. Som nævnt leder Olesen som instruktør efter konkrete elementer, der skal gestaltes i filmen. For Fupz som forfatter er der især to fordele ved at basere fiktionen på research: viden og uberegnelighed.

Det første punkt ligger i direkte forlængelse af manuskriptmanualernes råd: mere viden giver flere muligheder. Man får flere nuancer med. Ligesom med improvisationer genererer det flere muligheder, når man bruger tid på at lære miljøerne og karaktererne at kende – muligheder, som

Finn Nielsen og Trine Dyrholm i *Lille soldat* (2008, instr. Annette K. Olesen). Foto: Mike Kollöffel.

man siden rydder ud i. Fupz påpeger imidlertid også, at research-metoden samtidig medfører begrænsninger, fordi det netop bliver sværere at digte løs. Den empiriske virkelighed kan begrænse den dramaturgiske frihed. Når der undervejs var svære ting at løse i manuskriptet eller problemer med researchen, kunne man flere gange høre Fupz og Olesen joke med, at det snart måtte være tid til at lave en film, hvor 'de bare fandt på'. Som om det ville blive lettere af ikke at have virkeligheden som sandhedsvidne og konstant kontrolparameter.

Begrebet *truth telling* står centralt i diskussioner af realisme, hvor der tit er fokus på realisme "som værende passende for, og forpligtet til, at repræsentere den sociale virkelighed af hensyn til oplysning og social retfærdighed" (Hallam og Marshment 2000: xiii). Med en erklæret agenda om selv at ville blive klogere på forhold i den virkelige verden for på baggrund af den viden at skabe en film, som kan gøre en forskel, er det vigtigt for Olesen, Fupz og Tardini at kunne argumentere for fortællingens troværdighed.

Den anden styrke er ifølge Kim Fupz Aakeson, at virkeligheden udfordrer drevenheden og bringer det uberegnelige ind i fiktionen. Fupz beskriver det som at få gaver fra virkeligheden. Ligesom man efter nogen tid som forfatter har behov for at søge historier uden for ens eget univers, har man brug for at få udfordret sine rutiner og de klassiske former. Man kan med Fupz' ord få nogle farlige reflekser, så efter at have skrevet mange manuskripter har man brug for at åbne vinduet og lukke det

uberegnelige ind. Efter hans mening har både instruktør og manuskriptforfatter brug for at få udfordret det, man tror, man ved, eller plejer at gøre, og få modforestillinger og det andet bud, man ikke selv er i stand til at generere (Fupz 2007).

Research handler således ikke kun om at finde inspiration og forsøge at sikre sig en troværdig historie, men også om at lade virkelighedens kompleksitet præge fiktionen, som – i forlængelse af diskussionen på Fiktionsdagen – netop tit har tendens til overforklaring og forenkling.

Samarbejdets sprog. For Fupz er research således en god måde at få modspil på. En anden er at opsøge udfordrende samarbejder. At lave film er efter hans mening interessant, når man oplever, at forskellige elementer taler med hinanden og skaber et sprog, man ikke taler alene. Efter at have afsluttet arbejdet med *Lille soldat* beskriver han processen som udbytterig, fordi Olesen og han hele tiden blev bragt nye steder hen af det, de mødte, af dem selv og af hinanden. Han har en oplevelse af, ...

> ... at det var et fælles sprog, vi lavede, da vi lavede den her historie. Med vores forskellige indsatser, så endte det med, at vi gjorde det. Uden at der sådan er blevet stemt eller konsensus eller sådan. Der skal jo samtidig være en fornemmelse af nogle markante valg. Uanset hvordan filmen bliver, så oplever jeg, at det var det, der skete, og det var tilfredsstillende på den måde. Det mistede ikke sine tænder, men det blev noget, jeg ikke kunne have lavet selv. Altså *aldrig* kunne have lavet selv." (Fupz 2008)

Fupz mener, at der er grund til at udfordre det, han kalder 'den traditionelle form' for at skabe film, hvor manuskriptforfatteren skriver, hvorefter instruktøren tager over, og skuespillerne lærer replikkerne. "Det er jo en enormt død måde at gøre det på, når vi nu alle sammen er levende og til stede. Så er det meget sjovere i stedet at bruge hinanden og lave et fælles forum." (Ibid.)

En af grundene til at søge samarbejdet er ikke mindst, at man kan stå hinanden bi i en research-fase, som ofte kan blive så omfattende, at man aldrig når til den historie, man vil fortælle. Olesen oplever, at det har været meget givende at bruge virkeligheden i *Lille soldat*, men hun kunne let stadig have siddet fast i researchen, fordi hun, som hun selv siger, har det med at blive lang i spyttet, mens Fupz efter hendes mening er fænomenal til at skære igennem. Samtidig mener hun, at hun har en tendens til at holde fast i de mange informationer, de har indhentet, mens han laver røgslør omkring eller sorterer i al den information, de har fået, så den bliver bundklang i stedet for at være konkret til stede i dialog eller karakterer (Olesen 2008).

Rollefordelingen mellem Olesen og Fupz ligger helt fast: det er kun ham, der skriver. Til gengæld skriver han hele tiden. Under møder, readings og improvisationer og selvfølgelig for sig selv, når han laver nye, reviderede versioner af manuskriptet, som her fandt sin indspilningsklare form i en final draft den 20. december 2007 – optagelserne startede 7. januar 2008. Fupz' konstante registrering giver Olesen frihed til at være i situationerne uden at skulle bekymre sig om at få skrevet idéer, detaljer og guldkorn ned.

En indforstået undertekst. En af udfordringerne i forbindelse med researchen bag *Lille soldat* var at lade de mange politiske og moralske konflikter i stoffet træde i baggrunden til fordel for karakterernes historier. Efter *1:1*, som også var en film med mange sociale og politiske pointer, var øvelsen på *Lille soldat* ifølge Olesen at rense alle pointerne væk og kun beskæftige sig med karaktererne, til trods for at deres historier er så politisk og socialt ladede.

> Vi har lavet flere gennemgange af manuskriptet, hvor vi har sagt: Væk med den replik og væk med den pointe og væk med den scene, fordi den kun er der for at understrege en pointe. Så det er i høj grad blevet en historie, hvor alt fortælles i baggrunden eller i undertekst. (Olesen 2008)

Blandt de mere kontroversielle valg undervejs var den slutning, som blev foreslået af skuespillerne ved readingen. Undervejs blev der joket med, hvem der skulle fortælle den til Zentropa-producer Peter Aalbæk Jensen, som havde efterlyst en lysere udgang på en film af Olesen. TV 2 var oprindelig tilknyttet som finansierende tv-station, men endte med at trække sig fra projektet med en kortfattet begrundelse om, at det var for dystert. Danmarks Radio kom i stedet på i ellevte time med nogle kommentarer til manuskriptet, som blev inkorporeret, men slutningen og den gennemgående tone blev der ikke ændret ved.

Olesen oplever, at udefrakommende tit har svært ved at læse Fupz' manuskripter til hendes film, fordi de ikke umiddelbart kan se, hvad karaktererne skal, og hvordan de har det.

> Det tror jeg i virkeligheden er, fordi vi laver al den research, så det for os *sidder* (...). Vi ved godt, hvor vi skal hen, og det ligger i iscenesættelsen, og det ligger i castingen, og det ligger i betoningen, i måden replikkerne siges på. Fordi vi laver så meget research, har vi det inde i hovedet, når vi skriver. Når Fupz har skrevet det, så ved vi godt, hvor det skal hen, men det er svært for andre at læse, fordi de ikke har været samme research igennem. (Olesen 2008)

Olesen mener, at det er mere interessant, at manuskriptet fremstår på den måde, for manuskriptet er som en arkitekttegning over filmen, ikke den færdige film. Fupz beskriver manuskriptet som opskriften til den ret, man har tænkt sig at lave.

Produktionsanalysens værdi. Intentionen med denne artikel har været at fremhæve, hvordan en analyse af en films tilblivelse kan give viden om ikke blot de mange pragmatiske, produktionsmæssige omstændigheder, som altid er forbundet med det at lave film, men også om de kreative valg og samarbejder undervejs. Her med specifikt fokus på, hvordan en instruktør og manuskriptforfatter af et fiktionsværk aktivt arbejder med research og ambitioner om at inddrage 'det sande' fra virkeligheden i udformningen af deres manuskript. Virkeligheden tillægges værdi som kunstnerisk inspirationskilde til indsamling af stof, samtidig med at den udfordrer vante rutiner og strukturer. Og ikke mindst betragtes den som selve kernen i det, en ny dansk genrefilm troværdigt skal kredse om, så filmen ud over at være en dramatisk oplevelse i biografen måske også kan påvirke samfundet.

Som produktionsanalysen har belyst, er der i høj grad tale om en kollektiv og dynamisk proces, hvor mange mennesker deltager. På den baggrund kan analysen være et afsæt til auteur-diskussioner om afsenderforhold eller intentionalitet i det endelige værk. Ligesom den kan danne udgangspunkt for en diskussion af filmisk realisme i forhold til den endelige film. Samtidig kan det i branchesammenhæng være interessant at forske videre i, hvordan man kan bruge forskellige redskaber som readings, skuespillerimprovisation eller tidlige møder med filmholdet til at skabe større synergi mellem det skrevne ord, skuespillet samt billed- og lydsiden. En mere udbredt brug af et redskab som research kan også være vejen til en større diversitet i den danske filmproduktion, hvor en udbredt klagesang i øjeblikket er, at for mange instruktører har den samme baggrund og fortæller den samme slags historier.

I skrivende stund står premieren på *Lille soldat* for døren. Derefter er det den ukontrollable virkelighed, der sætter den endelige, dramatiske dagsorden for filmen ...

Noter

1. Empiri-indsamlingen er baseret på klassiske teorier inden for *case study design* (bl.a. Yin 2003) og bygger på en triangulering i data-indsamlingen bestående af deltagerobservation, kvalitative interviews og dokumentanalyse i perioden april 2007-august 2008. De mange metodiske overvejelser forbundet med produktionsanalyser er bl.a. diskuteret af Frandsen (2007), Newcomb (1991) og Elliot (1972) og vil ikke blive behandlet her. Det skal pointeres, at empirien kun dokumenterer filmens skabelse frem til færdiggørelsen af det endelige manuskript. Der er meget andet at analysere i en films produktion såvel som postproduktion – ofte kaldet filmens anden og tredje skrivefase – men her handler det kun om manuskriptskrivningsfasen.
2. Mike Leigh hævder i et interview i *EKKO* i 2008, at man ikke kan tale om en særlig Mike Leigh-metode (Jørholt 2008). Ikke desto mindre har en række instruktører fundet inspiration i at arbejde videre med metoder, som han med held har anvendt.
3. Per Flys film er imidlertid også blevet angrebet for at være 'falsk realisme'. Torben Grodal hævdede i *EKKO*, at Fly har "været i stand til at sælge trilogien som et Balzac- eller Zola-agtigt realistisk storværk, der stiller skarpt på nutidens Danmark", fordi han mener, at filmen tydeligvis har melodramatisk og ikke realistisk inspiration (Grodal 2006). Kritikken er interessant i forhold til denne artikel, hvor det netop handler om, hvordan man som instruktør og manuskriptforfatter kan søge inspiration i virkeligheden til sin dramatiske fremstilling. Hvorvidt resultatet bliver et realistisk værk, er imidlertid en anden diskussion, da man f.eks kan vælge at lade sin research indgå i en lige så melodramatisk form, det skal være. Som påpeget af bl.a. Hallam og Marshment (2000) i forbindelse med det, de beskriver som *social issue films* under en diskussion af filmisk socialrealisme, benytter flere – især amerikanske – social issue-film sig af en klassisk, ofte melodramatisk form (Hallam og Marshment 2000: 190-91). Hvis en film "bliver markedsført som realisme og som rigtig kunst", som Grodal beklager, kan man selvfølgelig diskutere, hvad der fra forskelligt hold forventes af den komplekse størrelse, som filmisk realisme er.
4. Det følgende bygger på egen empiri fra møder, en reading og improvisationer samt kvalitative interviews under og efter manuskriptskrivningen suppleret med de forskellige udgaver af pitches og manuskripter samt mailkorrespondance. Trods udmærket adgang til processen er der en række handlinger og holdninger, som jeg ikke har været delagtig i, men de involverede parter har læst gennemgangen for at undgå faktuelle fejl eller deciderede fejltolkninger af de observerede forløb.

Litteratur

Bondebjerg, Ib og Hjort, Mette (2001). *The Danish Directors: Dialogues on a contemporary national cinema*. London, Intellect Press.

Bondebjerg, Ib (2005). *Filmen og det moderne*. København, Gyldendal.

Bondebjerg, Ib et al. (red.) (1997). *Dansk Film 1972-97*. København, Munksgaard/Rosinante.

Carringer, Robert L. (2001). "Collaboration and Authorship". In: *PMLA* vol. 116, nr. 2.

Christensen, Claus (2002). "Sans for særheder". In: *FILM* nr. 20.

Christensen, Claus (2004). "Cellblock Miracles". In: *FILM* nr. 34.

Clements, Paul (1983). *The Improvised Play: The Work of Mike Leigh*. London, Methuen.

Elliot, Philip (1972). *The making of a television series*. London. Constable.

Field, Syd (1994, 1979). *Screenplay. The Foundations of Screenwriting. Expanded edition*. New York, Dell Publishing.

Frandsen, Kirsten & Hanne Bruun (2007). *Tv-produktion - nye vilkår*. København, Samfundslitteratur.

Frandsen, Kirsten (2000). "Forskningen og afsenderleddet". In: *Mediekultur* nr. 31.

Frandsen, Kirsten (2007). "Produktionsanalyse: teoretiske og metodiske problemstillinger". In: Kirsten Frandsen & Hanne Bruun: *Tv-produktion: teoretiske og metodiske problemstillinger*. København, Samfundslitteratur.

Grodal, Torben (2006): "Falsk realisme". In: *EKKO* nr. 32.

Grodal, Torben (2002): "The Experience of Realism in Audiovisual Representation". In: Anne Jerslev (red.): *Realism and 'Reality' in Film and Media*. København, Museum Tusculanum.

Gaut, Berys (1997). "Film Authorship and Collaboration". In: Richard Allen og Murray Smith (red.): *Film Theory and Philosophy*. Oxford, Clarendon Press.

Hallam, Julia & Marshment, Margaret (2000). *Realism and Popular Cinema*. Manchester, Manchester University Press.

Helland, Knut & Gunnar Sand (1998). *Bak TV-nyhetene. Produksjon og presentasjon i NRK og TV2*. Bergen, Fagbokforlaget.

Hjort, Mette (red.) (2007). *On The Five Obstructions*. London, Wallflower Press.

Jacobsen, Kirsten (2003). *Dagbog fra Dogville*. København, Gyldendal.

Jerslev, Anne (red.) (2002). *Realism and Reality in Film and Media*. København, Museum Tusculanum.

Jørgensen, Heidi (2004). "Nye danske 'don't feel good-film' – et interview med Annette K. Olesen". In: *16:9*, årgang 2, nr. 6.

Jørholt, Eva (2008). "Der er ingen Mike Leigh-metode". In: *EKKO* nr. 42.

McKee, Robert (1997). *Story*. London, Methuen.

Michelsen, Liselotte og Morten Piil (2006). "Fear of Loss". In: *FILM* nr. 48.

Newcomb, Horace M. (1991). "The creation of television drama". In: Jensen, Klaus Bruhn & Jankowski, Nicholas W. (red.): *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. London and New York, Routledge.

Olesen, Annette K. (2008). Interview ved artiklens forfatter.

Parker, Philip (1999). *The Art & Science of Screenwriting*. London, Intellect.

Redvall, Eva Novrup (2007). "Kan man udvikle udvikling?". In: *FILM* nr. 59.

Redvall, Eva Novrup (2008). "Er virkelige mennesker sjovere end på film?". In: *FILM Update* d. 4. juni 2008. http://www.filmupdate.dk/?p=202

Schepelern, Peter (1997). *Lars von Triers elementer. En filminstruktørs arbejde*. København, Rosinante.

Schepelern, Peter (2000). *Lars von Triers film - tvang og befrielse*. København, Rosinante.

Schepelern, Peter (2001). *100 års dansk film*. København, Rosinante.

Schepelern, Peter (2005). "The Making of an Auteur. Notes on the Auteur Theory and Lars von Trier". In: Grodal, Torben, Larsen, Bente og Laursen, Iben Thorving (red.): *Visual Authorship. Creativity and Intentionality in Media*. København, Museum Tusculanum Press.

Schmidt, Kaare (1995). *Film. Historie, kunst, industri*. København, Gyldendal.

Schultz, Ida (2006). *Bag nyhederne - værdier, idealer og praksis*. København, Forlaget Samfundslitteratur.

Seger, Linda (1990. *Creating Unforgettable Characters*. New York, Henry Holt and Company.

Sellors, Paul C. (2007). "Collective Authorship in Film". In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 65, nr. 3.

Simons, Jan (2007). *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

Tardini, Ib (2008). Interview ved artiklens forfatter.

Tybjerg, Casper (2005). "The Makers of Movies. Authors, Subjects, Personalities, Agents?". In: Grodal, Torben, Larsen, Bente og Laursen, Iben Thorving (red.): *Visual Authorship. Creativity and Intentionality in Media*. København, Museum Tusculanum Press.

von Trier, Lars (1998). *Idioterne. Manuskript. Dagbog*. København, Gyldendal.

Yin, Robert K. (2003). *Case Study Research. Design and Methods*. London, Sage Publications.

Ytreberg, Espen (1999). *Allmennkringkastningens autoritet. Endringer i NRK Fjernsynets tekstproduksjon 1987-1994*. Rapport nr. 35. Universitetet i Oslo: Institutt for medier og kommunikasjon.

Aakeson, Kim Fupz (2007). Interview ved artiklens forfatter.

Aakeson, Kim Fupz (2008). Interview ved artiklens forfatter.

Christopher Guest i *Waiting for Guffman* (1996, instr. Christopher Guest).

På sporet af en mockumentarist

Christopher Guests fiktive faktafilm om den amerikanske middelklasses nervøse sammenbrud

Af Morten Scholz

Mockumentary-genren er en dille i tiden. Den består af fiktion forklædt som fakta, eller mere præcist udtrykt: mockumentary er fiktion præsenteret vha. dokumentarfilmens koder og konventioner.[1] Betegnelsen mockumentary er opstået som en sammentrækning af *to mock* (der kan betyde både at gøre nar ad og at lave en efterligning) og ordet *documentary*. I denne dobbelte betydning af ordet 'to mock' ligger en antydning af, at mockumentary ikke nødvendigvis kun er ude på at gøre nar, men at den bestemt efterligner dokumentarfilmens virkemidler.

Britisk-amerikanske Christopher Guest har om nogen gjort den humoristiske

This Is Spinal Tap (1984, *On the rocks*, instr. Rob Reiner).

mockumentary til sit gebet. Guest både skriver, instruerer og spiller med i egne produktioner, og er kendt og elsket som den ene af genrens to foregangsmænd. Den anden er englænderen Ricky Gervais, især kendt for tv-serierne *The Office* og *Extras*.

I 70'erne og 80'erne havde Christopher Guest en solid, men også forholdsvis stille karriere med komiske roller, hvor hans ekstraordinære fornemmelse for den musikalske parodi allerede var synlig. I midt-80'erne slog han endegyldigt igennem i rollen som guitaristen Nigel Tufnel i Rob Reiners rock-mockumentary *This is Spinal Tap* (1984, *On the Rock*). Guest var selv med til at skrive manuskriptet, og rollen har siden fulgt ham gennem livet, sådan at vi frem til i dag er blevet præsenteret for Nigel og resten af det kuldslåede heavy-band i en række videoer og tv-sketches. Senest har Guest givet den i rollen som den aldrende heavy-rocker i en reklame for Volkswagen. Sådan kommer man fra kommercielt gennembrud til den rene kommercialisme på godt tyve år.

Naragtighed frabedt. Guests karriere som mockumentarist indeholder, set med kronologiske briller, et markant afbræk, eftersom der skal gå tolv år, fra han debuterer i genren med *This is Spinal Tap*, til han vender tilbage som forfatter og instruktør med sit første selvstændige mockumentariske udspil – *Waiting for Guffman* (1996). Derfra går det slag i slag med *Best in Show* (2000), *A Mighty Wind* (2003) og *For Your Consideration* (2006). Alle film er skåret over samme metodiske og dramaturgiske læst, der peger tilbage på den genredefinerende *This is Spinal Tap*. Det er således ovennævnte femkløver af film, der må udgøre krumtappen i en gennemgang af Christopher Guests virke som mockumentarist.[2]

Det bør retfærdigvis nævnes, at Guest har udtrykt ærgrelse over, at hans film netop stemples som mockumentaries. Han tilkendegiver, at de er optaget i en dokumentarisk stil, men fastholder samtidig, at der hverken tale om at gøre nar ad nogen eller om at dokumentere noget som helst. Med den udtalelse underkender Guest umiddelbart dobbelttydigheden i begrebet 'to mock' – han læser det kun som at gøre nar ad. Og det kan han ikke leve med, for selv om de figurer, der portrætteres i hans værk, skildres uden vaseline på linsen og i langt størstedelen af tilfældene som nogle sociale klaphatte, så fremstilles de også med kærlighed og oprigtig nysgerrighed:

> Jeg er interesseret i det forhold, at mennesker kan blive så fuldkommen opslugt af deres egen verden, at de mister blikket for, hvordan de fremstår over for andre. Der er ingen forstillelse. Men det gælder jo i mange andre sammenhænge også (cit. Dretzka 2003).

Der er netop ikke tale om at gøre nar, men

snarere om at gøre kærligt grin med den amerikanske middelklasse og deres besynderlige besættelse af deres egne småbitte liv.

Rygmarvsprøver og helgenbilleder. *This is Spinal Tap* følger i dokumentarisk form det fiktive heavyrock-band Spinal Tap på en kuldslået USA-turné og på et tidspunkt i bandets karriere, hvor deres glittergamacher har siddet om fastere balder. Historien er set før og kører på melodien sammenhold/splittelse/sammenhold-igen – i dette tilfælde sammenholdet mellem de to alfa-hanner og grundlæggere af bandet: guitaristen Nigel og forsanger David St. Hubbins (spillet af Michael McKean). Davids astrologisk besatte kæreste sætter lus i skindpelsen som en anden Yoko Ono, og geledderne går i opløsning. Et andet spor i filmen handler om at være mindre berømt og feteret, end man har været. Et tredje vel om en rock-managers genvordigheder. Efter at det halvt opløste band har ydmyget sig selv helt derud, hvor de optræder som support for et dukketeater, følger en genforening, en forløsning og en genrejsning af bandet på en turné i Japan. Filmen udstiller skamløst sine overvejende idiotiske hovedpersoner, men den gør det med et stort mål kærlighed, og derfor virker happy-end'en også som den rette tone at lade fortællingen klinge ud på.

Nytænkningen i *This is Spinal Tap* ligger med andre ord ikke i historiefortællingen, men derimod i brugen af dokumentariske virkemidler til at konstruere en komedie om et aldrende rockband. På den vis er sigtet dobbelt. På den ene side er der tale om en kærlig gøren grin med tidens glitter-rockere og deres sataniske infantilitet med indlagte vognstangsvink til bands som Black Sabbath og Status Quo blandt mange andre. På den anden side og i lige så høj grad er der tale om at sætte fokus på den fremherskende repræsentationsform – altså fokus på rockdokumentaren som sådan. Der er blevet argumenteret for, at denne genre i 80'erne (og lige siden, fristes man til at tilføje) led under hagiografiske tendenser. Hagiografi er betegnelsen for studier af helgener, og problemet med denne repræsentationsform er selvsagt, at når emnet er helgener eller blot helligt, så taber den nøgternt registrerende dokumentarisme kampen til fordel for den unuancerede hyldest. Meget fluen på væggen er der i hvert fald ikke over det.

This is Spinal Tap har nydt et trofast kultpublikum, der har sat stor pris på det fiktive bands interne genvordigheder og bandmedlemmernes generelle verdensfjernhed. Filmens blivende kvalitet ligger dog mindre i komikken end i, hvor præcist satiren er sat ind. Til sidst i filmen mindes bassisten Derek Smalls (spillet af Harry Shearer) eksempelvis dengang, da bandet planlagde at skabe en rockmusical baseret på Jack the Rippers liv under titlen *Saucy Jack*. Joken var rettet mod tidens besynderlige trend med at lave horror-musicals – f.eks. Stephen Sondheims *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street,* der havde premiere på Broadway i 1979 (og som blev filmatiseret af Tim Burton med Johnny Depp i hovedrollen i 2007).

I løbet af de snart 25 år, der er gået siden premieren på *This is Spinal Tap,* er parodien så blevet overhalet af virkeligheden. For nylig er der i pressen blevet annonceret seriøse planer om at opføre Bret Easton Ellis' *American Psycho* som musical, hvilket må siges at være en endnu mere syg idé end *Saucy Jack*.

Et andet eksempel: I 1991 udsendte Metallica deres *The Black Album* med en næsten helt sort forside, på trods af at Spinal Tap i filmen netop udgiver pladen *Smell*

A Mighty Wind (2003, instr. Christopher Guest).

the Glove med et helt sort cover og denne smukke logiske slutning: "how much blacker can it get – none more blacker".[3] Igen overhaler virkeligheden parodien – og dét inden for en genre, der har sat sig for at bruge dokumentariske virkemidler til at gøre grin med selv samme virkelighed. Det er næsten for meget af det gode.

Den frie improvisation. Hvis man kigger på credit-listen til *This is Spinal Tap*, står de tre skuespillere, der inkarnerede rockbandet (Guest, McKean og Sharer), krediteret for sammen med filmens instruktør (Reiner) at have skrevet historien. Men her taler vi ikke udførligt manuskript og storyboard. De fire herrer havde godt nok sat rammehistorien op og defineret de bærende karakterer. Men derfra legede de sig i mål – en vane, Guest og McKean efter sigende havde tillagt sig, da de delte værelse på New York University (Curtis 2006). De enkelte scener i filmen er improviseret frem, og en ufattelig mængde råbånd blev optaget i jagten på det gode grin. At sidde ved klippebordet med dét materiale må have været lidt af et mastodont-arbejde.

Det er denne metode – den frie improvisation på baggrund af en fast rammefortælling og rudimentære personkarakteristikker – som Guest har videreudviklet i sine efterfølgende mockumentariske værker. Fra og med *Waiting for Guffman* har Guests faste skrivepartner været skuespilleren Eugene Levy (kendt af den yngre generation for sin rolle som den katastrofalt hjælpsomme og forstående far i *American Pie*-serien, der begyndte i 1999).

Guests mockumentaries bliver alle til med disse dialogløse manuskripter som rygrad. Derefter er det op til skuespillernes fantasi at sætte kød på skelettet. Metoden indebærer, at man smækker et kamera op i ansigtet på spillerne, beder dem improvisere på livet løs og lader kameraet rulle i *takes* på op til ti minutter. Guest har tidligere i interviews sammenlignet øvelsen med jam-sessions kendt fra jazzens verden; 'skuespiller-jamming' lød den konkrete betegnelse. Ensemblet består fra film til film af en fast kerne af spillere – Eugene Levy, Catherine O'Hara, Larry Miller, Bob Balaban og Fred Willard –isprængt yngre islæt som bl.a. den altid yndige Parker Posey.

På trods af sin brug af en fast stab er Guest aldrig faldet for fristelsen til at trække det sidste skin af sine personer og lade dem optræde under egne navne. Denne trend, som vi kender fra f.eks. *Klovn* (og inspirationskilden hertil, *Curb Your Enthusiasm*), er for nylig forsøgt defineret som 'fiktiobiografisme' (Jacobsen 2008), hvilket dækker over en slags biografisk 'uafgørlighed': det er umiddelbart umuligt at afgøre, hvor den virkelige Frank Hvam holder op, og hvor den fiktive begynder. Tesen er, at 'selvoptræden' som sådan medfører en kronisk ontologisk forvirring, hvor tilskueren aldrig endeligt kan afklare værkets virkelighed.

I Guests mockumentaries, derimod, er den ontologiske uafklarethed kun midlertidig. Filmene starter i reglen med person-

interviews, hvorved den dokumentariske kurs kan siges at være udstukket. Personerne taler direkte til en interviewer, som tilskueren aldrig ser eller hører. Mellem de mange improviserede interview-scener drives historierne så frem af en række mere konventionelle scener – ligeledes primært optaget med dokumentar-alluderende håndholdt kamera. Dokumentarfilmens æstetik og narrative virkemidler er på den måde allestedsnærværende.

Forholdsvis hurtigt opfører karakterne sig dog så håbløst fjollet, at man får mistanke om, at noget er galt; altså at man befinder sig i et fiktivt univers. Denne forvirring – ontologisk eller ej – er konstituerende for oplevelsen af at se en mockumentary, selv om forvirringen netop i disse år generelt synes at svinde, i takt med at genren har konsolideret sig i medielandskabet. Man kan ydermere mene, at netop i Guests film er den midlertidige ontologiske forvirring allerede ganske forduftet, eftersom enhver ny Guest-film åbenlyst er en mockumentary. Med andre ord risikerer den efterstræbte forvirring i Guests film (særligt for den, der prøver at se dem ud i én køre) at tage permanent karakter af en mere grundlæggede transcendental rastløshed hos beskueren. Dette skyldes ikke kun mockumentaryens åbenlyshed, men også det faktum, at Guest ynder at skære sine historier over den samme læst.

Christopher Guest som hundeelsker i *Best in Show* (2000).

De fire film. På det dramaturgiske plan arbejder Guest med en meget fast skabelon. Fortællingerne i Guests mockumentaryværk samler sig alle om individer, der er sygeligt besat af deres job eller deres hobbyer, og som i løbet af filmen samles til en kulturel optræden af den ene eller den anden slags.

Waiting for Guffman handler om forberedelserne til og opførelsen af en amatørteatertrups hyldest til deres flække af en (fiktiv) by – Blaine, Missouri. Historien spinder sig rundt om den affekterede, men detroniserede teaterinstruktør Corky St. Clair (spillet af Guest selv), der inviterer teaterkritikeren Mr. Guffman til at komme og overvære stykket med et slet skjult håb om, at anmeldelsen skal blive hans og resten af amatørholdets billet (tilbage) til New York. Opførelsen går over al forventning, men Guffman når aldrig frem til showet. Sådan laver Guest tragikomik.

I *Best in Show* følger vi en række vidt forskellige individer fra hele Nordamerika frem mod The Mayflower Kennel Club Dog Show, hvor der konkurreres blodigt om, hvis hund er netop 'bedst i show'. En forrygende Fred Willard som kommentator ad absurdum er et af de absolutte humoristiske højdepunkter.

Med *A Mighty Wind* vender Guest tilbage til musikken. Fortællingen følger tre folk-bands frem mod en hyldestkoncert arrangeret i anledning af ikonet Irving Steinblooms død. Filmen lader de tre hovedaktører fra *This is Spinal Tap* genforene i bandet The Folksmen, men overordnet er filmen så centreret om Guests musiske talent, at parodien synes at forsvinde fra

Christopher Guest og hans faste stab – *For Your Consideration* (2006, instr. Christopher Guest).

ligningen. Det er faktisk ganske rørende, men hylende morsomt er den slags jo ikke.

I Guests nyeste film, *For Your Consideration*, varieres formlen en smule, idet der ikke er et afsluttende skuespil/show til at binde løjerne sammen. Her følger vi en flok b-skuespillere, hvis seneste film (lavbudget-produktionen *Home for Purim*) rygtes at trække mindst en Oscar-nominering med sig. Oven på den nyhed er der ingen ende på de fornedrelser, skuespillerne vil udsætte sig selv for i jagten på den eftertragtede nominering. På trods af skægge scener fra filmen i filmen og gæsteoptræden fra ingen ringere end Ricky Gervais er *For Your Consideration* Guests svageste mockumentary til dato.

Firtrinsraketten. Som antydet er Guest metodisk anlagt; han lader i store træk altid fortællingen drive fremad af en firtrins-raket: 1) Indledningsvis præsenterer filmens gakkede, idiosynkratiske og selvhøjtidelige personager sig direkte for kameraet i lange udleverende monologer og/eller dialoger. Derefter følger 2) en række mere eller mindre kiksede forberedelser og/eller optagelsesprøver til filmens kulturelle event, hvorefter 3) selve den kulturelle begivenhed indtræffer – denne bliver i reglen en relativ succes, hvor de medvirkende overvinder sig selv og optræder overbevisende og med et overraskende højt bundniveau. 4) Samtlige film afsluttes med et efterskrift, måneder efter den skelsættende optræden, hvor filmens personer opridser deres lidet glamourøse liv til kameraet. Alt i alt er der således tale om en form for 'relativ udviklingshistorie', hvor slutpunktet kun er marginalt bedre end udgangspunktet – hvis det overhovedet er bedre.

Det faste ensemble varierer deres roller fra gang til gang, men meget er også her det samme. Bag det åbenlyse genbrug synes at ligge den kongstanke, at når skuespillet og nerven i filmene alligevel er 'jammet' frem, er der ingen grund til at spilde unødigt krudt på de ydre rammer. Om tilgangen så holder vand over fire spillefilm, må den enkelte tilskuer afgøre med sig selv.

Omvendt kan Guests dramaturgiske firtrinsraket ses som endnu et bevis på, at virkeligheden har taget benene på nakken for at indhente og overhale parodien. De seneste år er alverdens tv-skærme blevet invaderet af populære talentshows som *Popstars*, *Idols* og *X-factor*, der arbejder med en lignende formular: Håbefulde personer af fortrinsvis yngre tilsnit demonstrerer deres færdigheder (eller mangel på samme) ved en optagelsesprøve, hvorefter man følger de udvalgtes forberedelser frem mod den store finale. Programmerne slutter med udnævnelsen af en endelig vinder. Umiddelbart synes kun Guests efterskrift at være udeladt af ligningen, men den side af sagen tager det resterende medielandskab sig af med de mange opfølgende interviews og generelle store pressedækning.

Påstanden er (naturligvis) ikke, at Guest

For Your Consideration (2006, Christopher Guest).

har opfundet formlen for alverdens talentshows. Men i sit arbejde som humorist med parodien for øje tunede han, i *Waiting for Guffman* og de efterfølgende film, ind på en række tendenser i tiden – først og fremmest almindelige menneskers higen efter berømmelse og dertil hørende kolossale mangel på selvindsigt – som siden har vist sig at være det stof, som verden af i dag er gjort af.[4] Der skulle gå sølle tre år, fra *Waiting for Guffman* fik premiere i 1996, til talentprogrammet *Popstars* – det første af sin slags – ramte skærmen i Australien i 1999.

Postmodernisme nej tak. I bogen *Faking it – Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* definerer Jane Roscoe og Craig Hight tre kategorier af mockumentaries: først parodien, dernæst kritikken og til sidst dekonstruktionen. Implicit i denne tredeling ligger tanken om et trinvist stigende abstraktionsniveau; fra det sjove over det politiske til det metafysiske. *This is Spinal Tap* og resten af Guests film er som rene komedier solidt placeret i den lavest rangerende kategori.

Men det er synd og skam at afskrive Guests virke som det laveste led i fødekæden på vej mod (endnu) en filosofisk indsigt a la Baudrillard, hvor virkelighed og simulakrum slås om at have patent på sandheden. Indrømmet: Hos Guest handler det meget lidt om perceptionen af virkeligheden og dens genspejlinger. Men til gengæld handler det en hel del om at leve sig ind i personerne og holde af dem på trods. Eller udtrykt anderledes: hvorfor rende rundt og være postmoderne, når man kan nøjes med at elske sine karakterer?

Jeg har ved tidligere lejligheder argumenteret for, at mockumentary som genre er defineret ved at være løgn, der leger, at den er virkelighed (Scholz 2007). Hos Guest er denne leg med konventionerne det ekstra lag, der får tilskueren til at sympatisere med filmenes personer, der jo ikke synes at være klar over, at det er deres kiksethed, der er ved at få dem på landsdækkende tv. Denne medfølelse kan siges at læne sig op ad en medie- og kulturkritik, også selv om legen hverken medfører ontologisk eller blot almindelig forvirring. Uden brugen af dokumentarfilmens form ville Guests persongalleri blot hænge og blafre iskoldt i vinden, udstillet og gjort nar ad.

Påstanden er altså, at Guest netop ved at efterligne dokumentarfilmen sætter et filter ind og undgår den komplette naragtiggørelse af sit persongalleri. Og derfor burde han af alle insistere på dobbelttydigheden i begrebet mockumentary, i stedet for at vende sig bort fra termen som sådan.

PS. Christopher Guest er desuden på 24. år gift med 80'ernes *scream queen* Jamie Lee Curtis. Rygter på nettet fortæller, at hun så Guest klædt ud som Nigel Tufnel i et nummer af *Rolling Stone Magazine* og forelskede sig hovedkuld i ham. Hun gav sit telefonnummer til Guests agent, *and the rest is history*, som de siger i filmbranchen.

Noter

1. I Roscoe og Hights *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* finder man følgende definition på, hvad forfatterne kalder 'mock-documentaries': "Tekster, der gør et delvist eller samlet forsøg på at tillægge sig dokumentariske koder eller konventioner til at beskrive et fiktivt emne." (s. 2).
2. Ved siden af sit arbejde inden for mockumentary-genren både skriver, spiller og instruerer Guest desuden inden for forskellige genrer. Uden for komikken optræder han bl.a. i vennen Rob Reiners *A Few Good Men* (1992, *Et spørgsmål om ære*), og i den mere fjollede ende tager han plads i instruktørstolen med nybyggerfarcen *Almost Heroes* (1998), der højst kunne svinge sig op til at være anstrengt plat. Altså har Guest også levet et kunstnerisk liv uden for mockumentary-genren, men hans bedste arbejde er og bliver som mockumentarist.
3. Der er naturligvis her tale om et kærligt nik til The Beatles' *The White Album* fra 1968.
4. Man kan argumentere for, at det er samme grundlæggende indsigt, der ligger bag Ricky Gervais' andet udspil i tv-serie-formatet: *Extras* (2001-03).

Litteratur

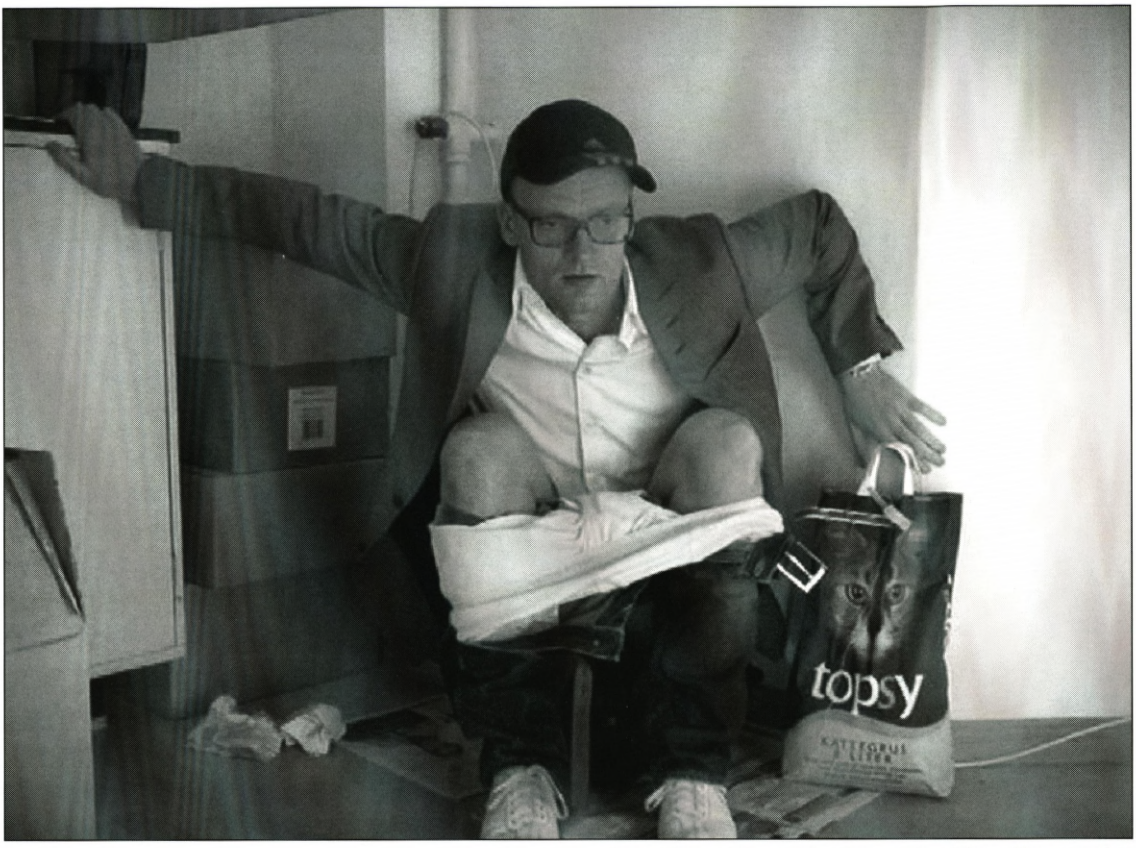
Curtis, Bryan (2006). "The problem with Christopher Guest". In: *Slate. http://www.slate.com/id/2154258/*

Dretzka, Gary (2003). "An Interview with Christopher Guest". In: *Digital Nation*, 14. april 2003. *http://www.moviecitynews.com/columnists/dretzka/2003/030414_guest.html*

Hight, Craig og Roscoe, Jane (2001). *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester, Manchester University Press.

Jacobsen, Louise Brix (2008). "Klovnen og rygtet". In: *16:9* nr. 28, september 2008. *http://www.16-9.dk/2008-09/side04_feature1.htm*

Scholz, Morten (2007). "Mockumentary – løgnen, der leger virkelighed". In: *16:9* nr. 20, februar 2007. *http://www.16-9.dk/2007-02/side05_feature2.htm*



Frank Hvam på spanden i tv-serien *Klovn* (framegrab).

Latterligt! Pinligt! Virkeligt?

Virkeligheden som komisk reference i *Klovn*

Af Julie Hornbek Toft

Frank Hvam sætter sig på hug over en kattebakke på Frederiksberg. For han har forspist sig i krydderkage, mens han passede Michael Carøes kat. Og toilettet i Mias bleghvide te-forretning virker ikke. Nu kan han ikke holde sig længere, så han giver efter og lader det ske. I grynede billeder dokumenterer det håndholdte kamera ubarmhjertigt først den febrilske panik og nu den langstrakte, pinagtige forløsning. Og vi vrider os – for han gør det. Frank Hvam skider i en kattebakke. Grundigt og tungt. Og knap har det ramt gruset, før Mia og Carøes kone banker på den aflåste fordør, "Fraaank?"...

Baseret på virkelige hændelser. Den danske sitcom *Klovn* (TV 2 Zulu, 2005-)

De to antihelte Casper og Frank i *Klovn*.

præsenterer sig som en slags *docu-soap* om komikeren Frank Hvams (Frank Hvam) hverdag med vennen og kollegaen Casper Christensen (Casper Christensen). Vi følger Frank rundt på Frederiksberg, hjemme med Mia (Mia Lyhne), på kontoret med Casper og i et hårdtpumpet, overspændt celebrity-miljø befolket af mediepersonligheder – alle sammen i rollen som 'sig selv'. Man bemærker lynhurtigt et vist sammenfald mellem karakterer og skuespillere, for Frank og Casper er også seriens forfattere og idémænd. Og sammensmeltningen af fiktion og virkelighed er *Klovn*s komiske skelet, som parforhold, prutter og 'powersladder' spændes ud over. Seriens første sæson bærer titlen "Baseret på virkelige hændelser" – en påstand, der insisterer på, at dette skam er en rekonstrueret flig af Casper Christensen og Frank Hvams virkelige liv. Men *Klovn* er iscenesat. Og den dokumentariske stil; de håndholdte billeders illusion om et uforberedt kameras observation af 'virkelige hændelser', er et påtaget look, der både underbygger og ironiserer over seriens dokumentariske påstand. Vi ved godt, at det ikke er en *dokusoap*. Men vi lader som om.

Klovn rider på en nybølge af sitcoms, der leger med grænsen mellem fakta og fiktion. Internationale seer-succeser som *The Office* (BBC 2, 2001-03) og ikke mindst *Klovn*s amerikanske forlæg, *Curb your Enthusiasm* (HBO, 2000-) med Seinfeld-forfatteren Larry David i klovnerollen som sig selv, anvender på lignende vis en række forskellige faktakoder. Herhjemme har vi kunnet følge mockumentary-serier om såvel det hårdtprøvede amatørensemble *Trio van Gogh* (DR2, 2007)

som dilettantskuespillerne på *Teatret ved Ringvejen* (DR2, 2006).

Målet med denne artikel er ikke at trække den stiplede linje mellem fiktion og fakta i *Klovn*, men at analysere, hvordan seriens faktapostulater, *cinéma vérité*-billedstil, der får serien til at fremstå som en slags 'comedy vérité', og brug af skuespillere, der spiller 'sig selv', er en del af den komiske strategi. Dels som en effekt, der trækker den tåkrummende seer helt ind i seriens pinagtige univers, og dels som et væv af referencer, der ironiserer på forskellige fortolkningsniveauer.

Endvidere argumenterer jeg for, at *Klovn* – trods en parodisk distance – inviterer os indenfor i et selvironisk univers, der via en intertekstuel og intern kontrakt med seeren giver os mulighed for ikke bare at grine ad Casper Christensen og Frank Hvam, men i lige så høj grad at grine ad dem *sammen med* dem.

Pinligt virkeligt. Den ydmygende scene med kattebakken ender selvfølgelig galt. Franks lort ligner jo ikke noget, der kan være i en rask huskat. Så katten kommer til dyrlæge sammen med lorten, som Carøes kæreste omhyggeligt vipper op i en klar plasticpose, mens Frank ser på og nervøst aner det pinagtige resultat.

Episoden er karakteristisk for Frank, der ikke evner at kontrollere, hvad der sker ham. For han kender ganske enkelt ikke reglerne for, hvad man gør eller ikke gør, og ender konsekvent med at gøre det utilladelige: Han fniser respektløst ad store problemer, insisterer på ligegyldige detaljer og kan hverken tie stille eller sige det rigtige. Han er blottet for situationsfornemmelse, men udstyret med en princip-fast ærlighed, der konstant bringer ham i absurde problemer.

Casper er Franks bedste ven, businesspartner og diametrale modsætning: en charmerende *celeb* med damerne, selvtilliden og ordet i sin magt. Men også friskfyren Casper med den ultrapotente VIP-selvtilfredshed er karikeret – som den latterlige, narcissistiske hvide klovn. Ligesom resten af det naragtige persongalleri i øvrigt er det: den forurettet overbærende Mia og Caspers primadonna-hysteriske kæreste Iben (Iben Hjejle).

Seriens pseudo-biografiske udsagn underbygges af en dokumentarisk billedstil, der illuderer et uforberedt kameras jagt på 'virkelige hændelser', som det halser efter med ujævne zooms og kamerabevægelser. Nogle indstillinger er over- eller underbelyste, andre blokeret af Frank, der uforvarende skridter ind foran linsen. Billederne foregiver således at dokumentere en virkelighed, der udspiller sig uafhængigt af formidlingssituationen. Kameraet registrerer manegen, upåagtet af sit objekt, der hverken henvender sig til eller censurerer sig selv for seeren.

*Klovn*s visuelle stil imiterer her en dokumentarisk repræsentationsform, som Bill Nichols har defineret som observerende dokumentar (Nichols 1991). Stilen har rødder i den amerikanske Direct Cinema, der med lange, tålmodige indstillinger og 'fluen på væggen'-stil søger at udviske formidlingsprocessens intervention og tilbyde seeren en rå, uformidlet virkelighed og en positionering som uhindret voyeuristisk betragter (Roscoe og Hight 2001: 19). Disse stiltræk er typiske i reality-tv og dokusoapens undersøgelser af det intime 'virkelige liv', og i *Klovn* virker grebene også som koder, der betinger modtagelsen. For en del af komikken i *Klovn* ligger i dette grænseoverskridende indblik i Franks privat- og kønsliv, der rulles ud ufiltreret – ofte knyttet til de mest intime kropslige funktioner. Frank skider i en

Dobbelt skældud. Framegrab fra *Klovn*.

kattebakke, Frank får hæmorroider (og får Mia til at "kigge ham i numsen"), Frank får udløsning i bukserne under et besøg hos kiropraktoren, Frank bliver brændt på det, der konsekvent og hyppigt omtales som "tissemanden", under en strandtur. Og så videre.

Men de vedtagne grænser for på- og afklædthed og ind-og-ud-af-kroppen-oplevelser er ikke de eneste barrierer, *Klovn* overskrider. Franks liv er på alle måder grænsebrydende. Særligt trodser forholdet til Mia alle gængse idealer om parforhold baseret på ømhed og respekt. Det synes i stedet at være funderet på Franks vanepræge underbukse-libido og hjælpeløshed samt Mias moderinstinkt og misforståede solidariske flovhed. For Mia er "lille skat", der nok har et "kønt lille hoved", men mest tuller rundt og laver te og siger "skaaat" med forurettet trutmund. Hun følger Frank gennem alle hans pinlige fejl- og optrin, men er samtidig autoriteten med det bebrejdende "arj, Frank altså", som Frank dukker nakken for. Det forvredne forhold står knivskarpt, da Frank og Casper har givet Franks kiksede ven, Pivert, en overdosis heroin til en herrefrokost hos Casper. Dagen derpå har Pivert nemlig sladret til sin kæreste, der har sladret til Mia, og Frank må stå skoleret i strømpesokker i parrets ILVA-korrekte køkken. Mia er mor-skuffet og giver Frank stuearrest: "Jeg vil ikke ha', at du ser Casper mere". Frank accepterer slukøret: "Nej ... en uge eller hvad?" – men Mia folder armene over brystet og trumfer bestemt: "Nu kan vi jo starte med en måned." Og så snakkes der ikke mere om dét.

Som seere indgår vi i den leg, at Franks grænseoverskridende klovnerier ikke er en konstruktion, men udspiller sig lige nu – pinligt virkelige.

Seriøst latterligt. *Klovn*s pseudo-dokumentariske påstand må forstås som et redskab i forhold til sitcom'ens grundlæggende intention: latter. *Klovn* skal være ikke bare pinligt virkelig – men virkelig pinligt latterlig. Når Frank for 117. gang mister kontrollen over sin krop, sine løgne og sit liv, så skal vi grine ad ham – ikke græde med ham.

Som Geoff King beskriver i bogen *Film Comedy*, afhænger komedien af en særlig komisk modalitet – en tone og en fortælleramme, der placerer teksten i forhold til en umiddelbar virkelighed, således at vi nok berøres af fortællingen, men samtidig distanceres tilstrækkeligt til at kunne grine ad karakterernes fejl og fald (King 2002: 9). Komedien må derfor perforere sin egen illusion eller sætte den i citationstegn, der markerer, at 'her må grines'.

Og hvor *Klovn* på ét niveau foregiver en realisme, der opfordrer os til at tage pinlighederne alvorligt (eller i det mindste lade som om), så afbalanceres denne påstand både i og omkring diegesen af en stribe virkemidler, der gennemhuller dens virkelighedsstatus og kategoriserer situationerne som det, de er: en forestilling fyldt til ran-

den med naragtigheder.

Serien har intet *laugh track*, et ellers typisk virkemiddel i sitcoms, der tydeligt fortæller publikum, hvornår det er tilladt og korrekt at grine. I *Klovn* er der ikke et anonymt publikum til at guide seeren gennem spændingsopbygning, *punch lines* og *pay-offs*. Serien benytter i stedet nogle knap så didaktiske, men dog tydelige, sitcomsignaler. Eksempelvis den lirekasse-agtige kendingsmelodi, der gentager det samme simple motiv. Det lallede cirkustema anvendes jævnligt som en lydlig parallel til klovnens gentagelse af den samme hovedløse opførsel. Temaet går igen i seriens brug af tydelige *wipes*, hvor en højrød skillelinje som et scenetæppe rydder indstillingerne til side ved sceneskift og indrammer *Klovn* som en cirkustekst.

Ligeledes punkterer det stereotypificerede persongalleri illusionen om virkelighed. Klovnen Frank med kasketten – en overdrevet friskfyr-agtig udgave af klovnekostumet. Den uærlige charmør Casper. Hystaden Iben. Snerpen Mia. De endimensionale karakterer tillader, at vi ler, når Mia skuffes over en graviditet, der ikke var alligevel, eller Frank igen afsløres med bukserne nede.

Endelig sikrer fortællingens beroligende cyklus, der altid starter ved nul og slutter lidt lavere, at klovnens fiaskoer er næsten ufarlige og ikke svier længere end resten af episoden. Hvert afsnit byder på konflikter af samme skuffe centreret om Franks manglende evne til at navigere socialt. Men selv om Frank gør i brændenælder og kattebakker og får banale uoverensstemmelser med naboer og parkeringsvagter til at eskalere til koldkrigskonflikter, så får det ingen konsekvenser. Mia forlader ham ikke, og venskabet med Casper forbliver intakt.

I artiklen "Privat og pinlig – om tendenser i dansk tv-satire efter år 2000" beskriver Christa Lykke Christensen, hvordan samtidssatiren spiller på denne *smertelige humor*, der fremmer "negative følelser af ubehag, pinlighed og af, at 'noget er for meget', for vulgært og grænseoverskridende til, at det egentlig er morsomt" (Christensen 2006: 1). Komikken opbygges af pinlige, intime afsløringer af ureflekterede mennesker, der ikke magter at navigere som sociale og private individer – nøjagtigt som Frank, der hverken magter at træde i karakter som 'voksen', 'mand' eller 'kendt', men konstant blamerer sig i alle tre roller. Og, skriver Christensen, den latter, der runger, er ikke bare en ventil, der løfter os ud af den ubehagelige situation – men også en social dom. Vi griner medfølende, men også hånende og opdragende ad dem, der opfører sig uacceptabelt (ibid: 17). Det afgørende ved *Klovn* er dog, at dem, vi ler ad, selv beder os om det. Så selv om serien implicit trækker grænser for acceptabel adfærd ved at udstille det fatale og latterlige i at krydse dem, så er latteren ikke rettet mod en bestemt gruppe mennesker, hvis ureflekterede og forkerte stil, sprog, selvforståelse eller seksualitet overskrider disse grænser. I *Klovn* er de latterliggjorte ikke blot ofre for en fordømmende parodi, men også de ekstremt selvbevidste afsendere, der aktivt lægger hovederne på blokken.

Baseret på virkelig stand-up. Virkelighedens Frank Hvam og især Casper Christensen er kendt for at være de både pinlige og latterlige komikere bag en række underholdningsprogrammer – heriblandt det aparte sketch-program *Casper og Mandrilaftalen* (DR2, 1999) og sitcom'en *Langt fra Las Vegas* (TV 2 Zulu, 2001-3). Produktionerne er i form og indhold meget forskellige, men kendetegnes alle af en ironisk og demonstrativt 'drengerøvet' crazy-humor, der efterhånden er blevet en

Frank Hvam er – igen – en lus mellem to negle i *Klovn* (framegrab).

Christensen'sk og Hvam'sk signatur. Med baggrund i stand-up-komik trækker de bukserne af alt det, man ikke må grine ad – seksuelle afvigere, impotens, handicappede, kræftsyge, etc.

Kendskabet til denne forhistorie har stor betydning for *Klovn* og vækker nogle særlige forventninger hos seeren. Først og fremmest, at dette er en komedie. Desuden kopieres forhistorien også konkret ind i *Klovn*, hvor Franks og Caspers arbejde som komikere er den overordnede ramme. Seriens første sæson præsenterer de to venner midt i jagten på et nyt tv-projekt efter *Langt fra Las Vegas*, og siden følger vi deres anstrengelser med projekter som *Matador – The Cartoon*, en musical-opsætning af *Langt fra Las Vegas* og et forsøg på at sælge samme sitcom til kinesisk tv.

Men det er ikke kun på plotniveau, at *Klovn* fremhæver de to komikeres professionelle identitet. For parallelt med seriens sammensmeltning af manusforfattere, skuespillere og karakterer, så lader den fortællemæssige struktur og spilleteknik Casper Christensen og Frank Hvam træde frem som performende stand-up'ere og komikere. For alle scener i *Klovn* er improviseret over en detaljeret storyline og dogmet: ingen jokes (Carlsen 2006). Formålet med denne arbejdsmetode har været at erstatte sitcom'ens skematiske jokes med en mere spontan dialog – og således underbygge seriens naturalistiske stil. Men teknikken, den såkaldte *retro scripting*, som i øvrigt også er anvendt i *Curb your Enthusiasm*, giver samtidig de to komikere plads til at demonstrere deres evner som opfindsomme og kvikke performere.

I serien skinner det igennem i den konstante, causerende smalltalk mellem Frank og Casper. Alting kommenteres – på kontoret, i bilen, i soveværelset – og en del af seriens komik ligger i de to skuespilleres spontane sproglige performance, der giver serien en klangbund af stand-up: Mias tykke veninde, Bodil, får ny kæreste, og Frank improviserer over frodige kvinders orgasme i forhold til Richter-skalaen. Frank og Casper køber stort ind og diskuterer underspillet, hvorvidt indkøb af toiletpapir afslører, at man "skider helt sindssygt". Og så videre.

Kommentarerne har en vis karakter- og stemningsopbyggende funktion, men ofte er de uden egentlig fremdrift og svæver lidt som pauser i handlingen. Sådanne momentane afbræk, hvor den enkelte skuespillers performance prioriteres over historien, forekommer ofte i sitcoms. Typisk er det små passager, hvor skuespillerne fremviser deres komiske evner – verbalt som i *Klovn* eller fysisk som eksempelvis John Cleeses gakkede slapstick-performance som hotelværten Basil i *Fawlty Towers* (*Halløj på badehotellet*, BBC 2, 1975 og 1979). Men det kan også være ikke-diegetiske indklip som i *Seinfeld* (NBC, 1989-98), hvor fortællingen afbrydes af sekvenser, hvor titelpersonen optræder som stand-up-komiker.

I sin gennemgang af genren, *Television Sitcom*, knytter Brett Mills dette genretræk til sitcom'en som særligt karaktercentreret og afhængig af seerens *pleasure of character* – en betragtning, der bekræftes af produktionen af såkaldte *spin-offs*, hvor særligt populære sitcom-karakterer får deres eget show – som for eksempel serien *Frasier* (NBC, 1993-2004), der er et *spin-off* over Kelsey Grammars karakter i *Cheers* (*Sams Bar*, NBC, 1982-93). Mills fæstner sig ved, at hvor andre fiktioner typisk tilstræber en naturalistisk spillestil, hvor skuespilleren 'opløses' i karakteren, så søger sitcom'en en transparens, der tydeliggør skellet mellem karakter og skuespiller og trækker begge frem i fiktionen. Med andre ord: beskueren præsenteres både for karakteren og for skuespillerens performance som karakteren. Og sitcom'ens *pleasure of character*, skriver Mills, knytter sig således til både den diegetiske karakter og den optrædende komiker. I *Klovn* rækker nydelsen ved karakteren ud over fortællingen og trækker på noget uden for den – nemlig glæden ved mediefiguren med alt, hvad den indebærer af sladder og stereotypi. Og det er således ikke kun det pseudobiografiske greb, der gør *Klovn* til en serie om Frank Hvam og Casper Christensen – den improviserende form gør, at også skuespillerne Frank Hvam og Casper Christensen med alle de betydninger, de som mediepersoner er ladet med, træder frem som fortællingens centrale klovner.

De latterligt kendte. Men Frank Hvam og Casper Christensen er ikke de eneste velkendte ansigter i *Klovn*. Eftersom serien foregiver at dokumentere Frank Hvams hverdag som 'kendt', så følger vi ham og Casper rundt i et københavnsk kendis-univers, hvor mediepersonligheder optræder som sig selv, og hvor der ofte snakkes om kendte og deres arbejde som kendte. Nogle gæster optræder jævnligt som Franks og Caspers venner, mens andre blot optræder i enkelte episoder.

Det særlige ved *Klovn* er her, at mange af de kendte gæster optræder på 'hjemmebane'. Når Frank og Casper skal pitche et program for deres chef på TV 2 Zulu, kommer Palle Strøm ind ad døren. Og når de holder julefrokost med 'drengene', er det de samme komikerdrenge, som vi i forvejen kender som deres stand-up kolleger: Lars Hjortshøj, Jan Gintberg, Lasse Rimmer m.fl. Brugen af 'virkelige personer' er altså umiddelbart med til at opbygge *Klovn*s dokumentariske påstand.

Men samtidig er det jo også sjovt, for vi ved godt, at *Klovn* ikke er en dokumentar, og at gæstestjernerne er nøje udvalgt. Brugen af sådanne gæstestjerner er en typisk *gag* i sitcoms, hvor de kendte gæster genkendes af et *live studio audience*, som med bifald markerer, at de nyder referencen og den karakter, der introduceres. I *Klovn* er den bevidste brug af 'virkelige kendte' en vigtig del af en komisk strategi, hvor seeren forventes at bide mærke i de betydninger, de tilføjer fortællingen – og følgelig: hvor genkendelse på forskellige niveauer bliver nøglen til mange af seriens jokes.

Overordnet optræder de egentlig blot som det, de er – kendte. Tilsammen tegner de mange gæstestjerner et karikeret Billedblads-miljø, hvor alle er på fornavn med hinanden, og hvor Casper og Frank går til 'kendis-karate' med Jimmy Jørgensen, passer Morten Olsens hund, drikker øl med Ib Michael, køber vin af Michael Laudrup og heroin af Steen Jørgensen, forsangeren i Sort Sol.

'De kendte' udgør den ene af to stereotyper, som persongalleriet sætter i spil. Den anden, kontrasten, er de nysgerrige fans. Casper er den ukronede kendiskonge, som

nidkært værner om sin egen selvforståelse og sit image som 'macho-jetsetter', kører på motorcykel uden hjelm og bliver inviteret til "sådan noget kulturelite-noget". Han og Iben (der også danner par i virkeligheden) er kendisparret, der hverken bryder sig om offentlige transportmidler eller at 'almindelige mennesker' gæster deres liebhavervilla.

I det hele taget kendetegner det stereotypificeringen, at det for de kendte er altafgørende at holde en overdrevet parodi på deres eget offentlige image intakt. Det bliver sat på spidsen i afsnittet, hvor Jarl Friis-Mikkelsen (der jovialt omtales som "Jarlen") meget uheldigt dør under en bowlingtur til Valby. Det er naturligvis Frank, der har arrangeret den ikke særlig glamourøse tur, som i forvejen har plettet både Caspers og Jarlens kendis-image. Da Jarlen så oven i købet går hen og dør under turen, må Frank og Casper få dødsfaldet til at fremstå mindre uhensigtsmæssigt for Jarlens eftermæle. Historien bliver i stedet, at han kom af dage på den fashionable restaurant Umami. *Klovn* adopterer altså den virkelighed, der er konstrueret omkring 'de kendte' i medierne, overdriver den og gør den til sin egen parodiske virkelighed.

Heroverfor står de latterlige fans, der konstant genkender Frank og Casper – på lossepladsen, hos lægen, i Irma. Overalt. Michael Carøes gangbesværede, gumpetunge genbo, der får idolet Frank til at gennemlæse et tommetykt tv-manuskript. Den handicappede portrætfotograf, der udstiller sit "portræt traditionelle" af Frank og Mia i sit butiksvindue. Og så videre.

Det naragtige i de to stereotyper – mediefiguren og forbrugeren af samme – og forholdet imellem dem beskrives ofte gennem referencer, der placerer dem i forhold til den populærkulturelle ramme, som *Klovn* som Zulu-produkt og comedy spin-off bevæger sig indenfor. Et eksempel er episoden, hvor Frank, Casper og Jarlen planlægger et tegnefilms-*remake* af tv-serien *Matador*, *Matador – The Cartoon*. Sammen brainstormer de over rollebesætningen til projektet, og Jarlen prøver med en udefinérbar grimasse at mime sit bud på en skuespiller i rollen som bankdirektør Varnæs. Frank gætter på Ole Stephensen, hvilket de alle tre griner ad, og Jarlen svarer, at han hellere vil have "noget ... Wulffagtigt ind i hr. Varnæs".

Det pseudo-dokumentariske medieunivers motiverer altså en dialog, der nasser intertekstuelt på både et fiktivt persongalleri og virkelige skuespillere kendt fra medierne. Det komiske opstår i den usandsynlige kobling mellem så ikoniske figurer som karakteren Hr. Varnæs, den besindige bankdirektør i Danmarks nok mest kanoniserede tv-serie, *Matador*, og skuespilleren Ole Stephensen, der bl.a. er kendt fra rollen som Jarl Friis-Mikkelsens småt begavede *sidekick* i folkekomedierne om *Walter og Carlo* (1985-89), og den underspillet sære komiker Mikael Wulff, der medvirkede i *Langt fra Las Vegas*. Referencerne afslører en åbenlys fejlcasting til et i forvejen latterligt, ja nærmest kulturblasfemisk projekt og afslører samtidig Frank, Casper og Jarlen som selvfede mediemagere uden kvalitetsfornemmelse eller selverkendelse.

Det komiske i karaktertegningen og forholdet mellem stereotyperne tydeliggøres altså her gennem intertekstuelle referencer, der får en central betydning for fortællingen og dermed betinger seerens adgang til komikken. Et vist kendskab er nødvendigt for at få sig et grin.

Den komiske kobling mellem forskellige kultur-referencer gentages senere i samme afsnit, da der afholdes læseprøve på *Matador – The Cartoon*. Frank har som følge af uheldige omstændigheder lovet rollen som den sippet sladdervorne herr Schwann til

sin 'etniske' underbo, Ataf (Ataf Khawaja), der er pakistaner med skuespillerdrømme, men intet talent. Ataf er benovet over at møde Jarlen og udbryder, "Hva' så Jarlen, dér? Op på fars hat, dér," hvilket Jarlen irriteret ignorerer. Atafs reference til Jarl Friis-Mikkelsens dumsmarte figur i *Walter og Carlo*-filmene bliver en del af persontegningen: Ataf som den kiksede fan med en utjekket referenceramme og Jarlen som arrogant kendis, der ikke vil kendes ved de folkelige 80'er-film, som ikke længere harmonerer med hans image. Endvidere lægger den meget bevidste 'modcasting' op til et indforstået grin, for Ataf Khawaji hører til i den danske rap-undergrund, kendt for sine socialt bevidste tekster, der ofte kredser om hans egne pakistanske rødder. Hans rolle som ivrig fan, der dumper på sine 'kiksede' referencer til danske folke-komedier og manglende kendskab til *Matador*s højhellige karakterer, bliver et komisk kultursammenstød, der smælder hårdere, jo mere man ved.

Som Helle Kannik Haastrup skriver i *Genkendelsens Glæde – intertekstualitet på film*, så er parodien "jo altid en parodi på noget" (Haastrup, 2004: 9), og referencens fortællemæssige funktion afhænger derfor af beskuerens evne til at genkende det *noget*, der parodieres. De karikerede kendte og deres fans udstiller det uvirkelige i et miljø og nogle typer – eller rettere: vores forestillinger om dem. Objektet for denne generelle parodi er en bred gruppe af erfaringer, men jo klarere seeren genkender og konkretiserer referencerne, desto mere afslører *Klovn* en ekstremt bevidst (fejl-)casting af gæsteskuespillere og en parodi på mediebilledets indforståede statusforhold.

Se og Hør-sandheden. Stereotypificeringen af karaktererne i *Klovn* er langt fra vilkårlig. Klovnerne Frank og Casper lægger sig i forlængelse af mediepersonaerne Frank Hvam og Casper Christensen – forstået som den offentlige forestilling om deres personer, der er konstrueret af tidligere roller og det væv af betydninger og medietekster, der udgør deres offentlige image.

Frank Hvam har lagt krop til excentriske, nørdede typer som den uheldige Kenny Nickelman i *Langt fra Las Vegas* og excessive sketch-personager som den obskure nazist, pædofil og satanist Gentleman Finn i *Casper og Mandrilaftalen*. Til gengæld har Casper Christensen oparbejdet et alter ego som kækt-tjekket studievært – både gennem en række letbenede underholdningsshows, som værten Casper i *Casper og Mandrilaftalen* og som tv-værten Casper Christensen i *Langt fra Las Vegas*. Ligeledes er det ulige forhold mellem Casper og Frank i *Klovn* i tråd med deres fremtræden i medierne, hvor Frank Hvam lever mindre offentligt (udskejende) end Casper Christensen, der jævnligt optræder i de kulørte blade.

De mange gæstestjerner optræder også som forvrængede parodier på deres egen mediepersona. Som Casper Christensen formulerede det i et interview om serien: "Vi bruger det, som på en eller anden måde er den offentlige sandhed om de mennesker – Se & Hør-sandheden" (Monggaard Christensen, 2005).

Når Jarl Friis-Mikkelsen over flere afsnit spiller en karikeret glat og snobbet Jarlen, der går i 5.000 kroners kashmir-sweatere og kindkysser alle de rigtige i dansk showbiz, så er det en selvironisk reference til den medietekst, der er konstrueret omkring ham som quiz-vært og skuespiller i roller som den opportunistiske Walter fra *Walter og Carlo*-filmene (og desuden hans rolle som den narcissistiske tv-stjerne Hans Jørgen Wilder i Ole Bornedals tv-serie *Charlot og Charlotte* (1998) – en karakter,

Kendis-reading i *Klovn* (framegrab).

der i øvrigt også parodierer Jarl Friis-Mikkelsen selv).

Hvor det komiske i figuren Jarlen ligger i overdrivelsen af hans berømmelse og selvbevidsthed, så spiller andre parodier på kontrasten til skuespillerens offentlige image. Eksempelvis bliver forestillingen om Lars Hjortshøj som folkelig og venlig morgenradiovært vendt på hovedet i hans karakter, der nok har børn og et offentligt flink-fyr-image – men også tilbagevendende problemer med at styre sin halvflommede libido og derfor kommer til at voldtage sin thailandske au-pair pige og derefter i panik låse hende inde i kælderen. Ligesom det også er Lars og hans kone Tina Bilsbo (journalisten, der også i virkeligheden er gift med Lars Hjortshøj), der skræmmer Frank og Mia ved først at foreslå et swinger-arrangement og senere dyrke så højlydt sex, at Frank og Mia ligger søvnløst forargede i værelset ved siden af.

Og da Casper og Frank i et afsnit vil sætte *Langt fra Las Vegas* op som musical (som Klaus Riskær i øvrigt optræder som producent for), taber Frank sin rolle som Kenny Nickelman til skuespilleren Martin Brygmann, der "synger bedre". Komikken ligger implicit i forestillingen om, at Martin Brygmann og Frank Hvam er diametralt modsat placerede typer i dansk komik – og at den høje, små-exhibitionistiske Brygmann-persona aldrig kunne personificere den hæmmede, kaki-farvede Kenny Nickelman.

Brugen af virkelige personer i rollen som sig selv bliver en del af den komiske strategi, der spiller på vores forestillinger om skuespillerne og evne til at genkende og placere den enkelte i et system af referencer. Parodien indsnævrer således sit objekt fra den generelle type til den konkrete mediepersona. Eller med andre ord: Referencen bliver mere specifik, og genkendelsen af de selvironiske parodier afhænger ikke længere af kendskab til blot nogle generelle medietyper eller værker, men derimod til en bestemt tolkning af konkrete personers offentlige image og rolle i et selvreferentielt medieunivers.

VIPcom. Den virkelighed, som *Klovn* parodierer, er således ikke kun en ydre virkelighed, men derimod et væv af referencer til en medievirkelighed, serien selv medvirker til at konstruere. Det satiriske projekt i *Klovn* lukker sig således delvist om sig selv og den 'Se og Hør-sandhed', som den på én gang bekræfter og underminerer.

Klovn tilbyder altså groft sagt to former for komik: dels et voyeuristisk indblik i Franks pinligt grænseoverskridende privat- og intimsfære, dels en satirisk parodi på et oppustet medieunivers. Christa Lykke Christensen beskriver dette fokus på individets private liv og en selvrefererende medieverden som kendetegnende for en stor del af nutidig dansk tv-satire. Hvor satiren tidligere rettede skytset og latteren mod en virkelighed uden for den selv (og enten 'sparkede opad' i et oprør mod magthavere

Mia inspicerer Franks numse i *Klovn* (framegrab).

og institutioner eller 'nedad' mod borgere, der forvaltede deres rolle som borgere uansvarligt), så fæstner den smertelige humor sig ved mennesket som privat individ; ved individets forvaltning af det intime og personlige liv knyttet til bl.a. seksualitet, selviscenesættelse og livsstil.

Christa Lykke Christensen tolker denne tendens som ...

> ... en kritisk kommentar til, at udsynet ikke er videre, specielt inden for medieverdenen med dens optagethed af selvbekendende genrer og dens selvcentrerede dyrkelse af en profan celebritykultur. Men samtidig er det også ved tematiseringen af denne indadvendthed, at satireprogrammerne lever og langt hen af vejen selv er med til at opretholde en forestilling om vigtigheden af at beskæftige sig med disse områder (2006: 28).

Den satiriske udstilling af det intime og de kendte er altså et ambivalent angreb, der både latterliggør og reproducerer en række forestillinger. I *Klovn* bliver den overdrevne offentliggørelse af privatliv på én gang opløftet i anden potens – og kastreret. For mens karaktersammenfaldet skærper og tydeliggør den latterlige voyeurisme og selviscenesættelse i seriens bærende parodi på et forestillet kendisunivers, så er det jo samtidig *Klovn*s skelet og primære attraktionsværdi. Måske er det latterligt at interessere sig for de kendte – men hvis man ikke gør det, er det svært at forstå de satiriske bid.

Mellem venner. Derfor er *Klovn*s kritik af medieuniverset – trods seriens satiriske tone – uden brod. Vi ler jo ikke blot hånligt ad en karikeret celebritykultur – vi

griner også med de selvironiske celebs, der kommer latteren i forkøbet ved villigt at stille op som klovner. Illusionen om at overvåge en virkelig Casper Christensen og Frank Hvam udhules jo tydeligt ved, at de to komikere demonstrativt agerer sig selv. Afhængigt af seerens referenceramme og mediebevidsthed står faktapostulatet tilbage som et ironisk udsagn, der sætter fortællingen i citationstegn og minder os om, at dette blot er en konstruktion.

Sådanne meta-greb tjener ofte til at skabe en distance til fortællingen, der så at sige holdes ud i strakt arm. Men illusionsbrud er som nævnt en del af den komiske modalitet og en præmis, som beskueren affinder sig med. Og som Torben Grodal skriver i bogen *Filmoplevelse*, så kan det også "etablere et varmt ikke-diegetisk fællesskab mellem film og publikum" (2003: 207), fordi fortællingen åbenlyst tilkendegiver, at det hele bare er en (indforstået) joke, den gerne indvier seeren i.

Men ved sådan at ironisere over fiktionen gør *Klovn* også implicit opmærksom på et andet, højere fortælleniveau. Kort sagt: Den fortæller os, at nogen ironiserer over noget. Og mere konkret: Den peger på Frank Hvam og Casper Christensen som de (selv-) ironiserende afsendere. De to præsenteres ikke kun som de pinagtigt ureflekterede ofre for parodien, men også som de ekstremt reflekterede bagmænd – og de professionelle, improviserende komikere, der jonglerer rundt med seerens forestillinger om deres person.

Så hvor *Klovn* syrligt udstiller sine karakterer og tillader os at grine ad deres latterlige pinagtigheder, så giver den os også muligheden for at grine *med* Frank Hvam og Casper Christensen. Og latteren bliver pludselig harmløs.

Zulu-signatur. Men ligesom *Klovn* kan tilskrives Casper Christensen og Frank Hvams komiske signatur, så har også TV 2 Zulu, der bragte alle fem sæsoner, anstrengt sig for at markere sig som afsenderen af den indforståede humor.

Klovn har været et flagskib i Zulus markedsføring som Danmarks originale comedy-kanal og afspejler kanalens selvbillede som en ung og uhøjtidelig kanal, der ikke er bange for hverken at underholde eller provokere sin målgruppe, som den selv på sin hjemmeside beskriver som "the young at heart". Og det kendis-landskab, som udgør *Klovns* indforståede og ironiske virkelighedsreference, er også den konkrete medievirkelighed, der indrammer serien på TV 2 Zulu. Niche-kanalen stod også bag serien *Langt fra Las Vegas* og har siden med programmer som den fortløbende 'stand-up-battle' *Comedy Fight Club* satset på at indlemme det danske comedy-miljø i sin profil, ligesom den joviale omgang med 'kendte' er integreret i en række underholdningsprogrammer – eksempelvis kanalens eget kendis-rally, *Zulu-djævleræs* og quiz-showet *Shooting Stars* (hvor Casper Christensen og Frank Hvam også var værter). Det univers af mediemennesker, som *Klovn* bygger sin virkelighed på, er altså en forestilling, som Zulu også på andre måder lukrerer på og bidrager til.

Generelt er de seneste års sitcom-hybrider, der udfordrer formatet, blevet bragt på smalle kanaler. Ofte har de fungeret som såkaldte *signature pieces*, kondenserede udtryk for kanalens profil, i kampen for at ramme et specifikt publikum. I Danmark har TV 2 Zulu som nævnt (co-)produceret *Klovn* og *Langt fra Las Vegas*, ligesom DR2 lagde sendeflade til en række 'comedy vérité'-formater som *Teatret ved Ringvejen* og *Trio Van Gogh*. Og internationalt er billedet det samme. Den succesrige mockumentary om dagligdagen i et kontorartikel-

firma, *The Office*, blev skabt som BBC 2's forsøg på at forny og sikre sin profil som BBC 1's sofistikerede lillesøster – ligesom også de intertekstuelt højspændte 'anicoms' *The Simpsons* (Fox, 1989-) og *South Park* (Comedy Central, 1997-) har været en central del af henholdsvis Fox og Comedy Centrals selv-branding (se evt. Mills, 2005: 53).

De nye sitcoms, der gør op med genrens faste koder og leger med ironiske og indforståede referencer, afhænger nemlig ikke blot af modtagerens evne og vilje til at nyde de grænseoverskridende jokes. De er også med til at bygge og bekræfte en eksklusiv relation, hvor 'vi' – seeren, kanalen og fiktionen – er enige om, hvad der er sjovt og tilladt, og om, hvilke grænser det er pinligt at krydse. Eksempelvis plastickanterne på en kattebakke.

Tilbage på Frederiksberg slår dyrlægen selvfølgelig fast, at der er tale om menneskelig afføring. Lorten ender hos Frank, der med kasketten i hånden må tilstå sit besøg i gruset for Mia, der forarget lukker historien: "arj, Frank altså" ...

Litteratur

Carlsen, Per Juul (2006). "Alle mennesker er naragtige". In: *EKKO* nr. 33, maj-juli, s. 20-21

Christensen, Christa Lykke (2006). "Privat og pinlig – om tendenser i dansk tv-satire efter år 2000." In: *Arbejdspapir nr. 2*, forskningsprojektet 'Hvor går grænsen? – Højspændingsæstetik og etisk kvalitet i den aktuelle mediekultur'. Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet.

Christensen, Christian Monggaard (2005). "Interview med Casper og Frank". *www.zulu.tv2.dk*

Grodal, Torben Kragh (2003). *Filmoplevelse.* København, Samfundslitteratur.

Haastrup, Helle Kannik (2004). *Genkendelsens glæde – intertekstualitet på film.* Ph.d.-afhandling, Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet.

Jørgensen, Eva Lykke (2008). "TV2 Zulu frisk på mere Klovn". *http://mediawatch.dk/tv-2-zulu-frisk-pa-mere-klovn.* 05.03.2003

King, Geoff (2000). *Film Comedy.* London, Wallflower Press.

Mills, Brett (2005). *Television Sitcom.* London, British Film Institute.

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

Roscoe, Jane og Hight, Craig (2001). *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality.* Manchester, Manchester University Press.

TV 2 Zulus hjemmeside: *http://stud.tv2mediaforum.dk/kollage/menu/TV_2s_forskellige_medier/tv2zulu*

Mondo cane (1962, instr. Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti og Franco Prosperi).

En skør og blodtørstig verden

Mondofilm, shockumentary og snuff

af Kenneth T. de Lorenzi

"Reality is boring, lies are entertaining." Denne lille kyniske trivialitet udtales af den misantropiske dokumentarfilminstruktør Paolo (Philippe Leroy) i *L'Occhio selvaggio* (1967, *The Wild Eye*), en selvrefleksiv og kritisk fiktionsfilm om det såkaldte mondofilm-fænomen. *The Wild Eye* er instrueret af Paolo Cavara, der sammen med makkerparret Gualtiero Jacopetti og Franco Prosperi i 1962 skrev og instruerede den stilskabende *shockumentary*-film *Mondo cane*.

Mondo cane – og de utallige sequels og kopier, der fulgte i dens kølvand – er sensationalistiske *exploitation*-film[1], der i en tilsyneladende dokumentarisk (men som regel iscenesat) form præsenterer på én gang frastødende og sært fascinerende perlerækker af mærkværdige, morbide skikke og ritualer fra alle hjørner af kloden.

Det problematiske ved genren var al-

lerede fra starten dens manipulation og lemfældige omgang med sandheden. Instruktørerne af *Mondo cane* har selv udtalt, at de umuligt kunne lave noget tilsvarende i dag, hvor folk er så oplyste om selv den mindste lille afkrog af verden, og det kan man jo så vælge at tolke, som man vil. Men *Mondo cane* leverede en velfungerende filmisk skabelon til fremvisning af vores uendelige fascination af døden. En slags *blueprint* for shockumentary-genren, som foreløbig er kulmineret med kultisk dyrkede filmserier som *Faces of Death* (1978-) og *Guinea Pig* (*Za Ginipiggu*, 1985-), der begge har direkte forbindelse til hele den sejlivede myte om den ultimative filmiske exploitation – *snuff*-filmen, dvs. film, der angiveligt fremviser virkelige menneskers faktiske død foran kameraet.

Shockumentaries og exploitation. Da *Mondo cane* – titlen betyder direkte oversat 'hundeverden' – fik premiere i 1962, blev den hurtigt en verdensomspændende succes, selv om det naturligvis langtfra var første gang, at filmmagere havde haft øje for at udnytte folks hunger efter det sensationelle. Udnyttelsen af exploitation-potentialet i levende billeder af det ukendte og det forbudte er lige så gammel som filmmediet selv. Tænk blot på Thomas A. Edison, der så tidligt som i 1903 dokumenterede elefanten Topsys død i *Electrocuting an Elephant*.

Gennem det meste af den lange periode (1933-68), hvor Hollywoods censurinstans med hård hånd lugede anstødeligt indhold fra, så film kunne vises for alle aldersgrupper, var de mest geskæftige sensationalister imidlertid henvist til at vise forbudte billeder – som eksempelvis William Beaudines populære 'sex-hygiejnefilm' *Mum and Dad* (1945) – i omrejsende *road shows*. Forevisninger af *Mum and Dad* kulminerede gerne med en lille kortfilm, der viste en ægte fødsel, og i en tid, hvor Hollywoodfilm end ikke måtte vise en påklædt, gravid mave (uægte som ægte), var der, ikke overraskende, stor interesse for film, der viste verden 'som den virkelig var'.

Efter at uafhængige producenter som Roger Corman – der med stor succes lavede B-film direkte henvendt til teenagepublikummet – havde gjort det klart for enhver, at fremtiden lå i film for specifikke målgrupper frem for det brede familiepublikum, begyndte Hollywoods interne censur imidlertid langsomt at slække på sine mange krav. *Mondo canes* overvældende succes skyldtes således ikke mindst, at den rent faktisk kunne vises i de almindelige biografer i USA.

Idéen til *Mondo cane* opstod i kølvandet på de to film *Il mondo di notte* (1959, *The World by Night*, instr. Luigi Vanzi) og *Europa di Notte* (1959, *Europe by Night*, instr. Alessandro Blasetti), der begge tilbød et sensationalistisk indblik i nattelivets udskejelser. Begge film var skrevet af Jacopetti og blev store succeser.

Jacopetti slog sig derfor sammen med Franco Prosperi og Paolo Cavara om at producere en film, der brugte de samme idéer i et bredere perspektiv. Da *Mondo cane* blev modtaget med lige dele entusiasme og forargelse verden over – den blev bl.a. indstillet til De Gyldne Palmer – fulgte de hurtigt op på succesen med *Mondo cane 2* (uden Cavara) og *La donna nel mondo* (*Women of the World*), begge fra 1963. Disse to pænt succesrige sequels bar dog præg af at være splejset hastigt sammen og bestod for en stor del af fraklip fra den første film.

Jacopetti og Prosperi fortsatte med de ambitiøse, men (ifølge dem selv) misforståede, *Africa addio* (1966 – udgivet i stærkt modificeret form som *Africa Blood*

and Guts i USA i 1970) og *Addio zio Tom* (1971, *Goodbye Uncle Tom*), som begge omhandlede forskellige aspekter af Afrikas historie – sidstnævnte i fiktionsform. De afsluttede partnerskabet i 1975 med den i dag svært opstøvelige *Mondo candido*.

'En hunds verden'. *Mondo cane* og dens sequels er i bund og grund en kombination af exploitation-filmen og gode, gammeldags skipperskrøner. Vægten er enten på det spektakulære eller på sære, oftest tabuiserede skikke og ritualer. Sex, vold og dyremishandling er vigtige ingredienser, gerne med en rundhåndet dosis racisme som krydderi. Selv påstår Prosperi og co., at de aldrig bevidst har været racistiske, og mange af de fortællerkommentarer, der serveres i voice-over, kan da også meget vel blot være et udtryk for almindelig uvidenhed.

Filmene består af en række uafhængige sekvenser, der er optaget på mere eller mindre eksotiske *locations* over hele verden. Sekvenserne kobles typisk således, at et ritual fra et 'primitivt' samfund følges af et tilsvarende fra den 'civiliserede' del af verden.

Det meste af det, der fortælles, er vanskeligt at verificere, men især materialet med forskellige etniske stammer er så grotesk og uhyrligt, at man har stærk mistanke om, at disse sekvenser er iscenesat for at passe til en vestlig pendant.

Et godt eksempel på den frie fantasi, som præger mange af indslagene, findes i *Mondo cane 2*, hvor en gruppe afrikanere ses i færd med at slæbe en død krokodille op til en bålplads, hvor de tilbereder og fortærer den – naturligvis skildret i grafiske detaljer og fra enhver tænkelig vinkel. Dernæst møder vi en kær, syv-årig dreng, og vi ser en primitiv flåde ankomme med en gigantisk guldfisk.

På baggrund af denne sekvens berettes en lille historie, der umuligt kan være andet end en go', gammeldags skipperskrøne: Det lille fiskersamfund har ikke spist andet end krokodillekød i 30 år, og som følge af den ensartede kost er (næsten) alle blevet infertile. Den lille dreng er (angiveligt) det eneste barn, der har set dagens lys i årevis, og derfor skænker landsbyen dette lille omvandrende håb for deres samfunds fremtid den sjældne, dyrebare kæmpekarpe, de har landet. Med en kommentar om, at ikke en bid af denne 'gyldne fisk' vil blive spist af andre end drengen, klippes til næste indslag.

Der er mange andre steder, hvor man kan have filmskaberne mistænkt for at have udtænkt scenarierne selv. Det er for eksempel ret svært at tro på, at de fattige fiskere i den første *Mondo cane*, som alle har mistet et eller flere lemmer til glubske hajer, ville bruge tid på at fange et antal hajer, stikke giftige søpindsvin ned i halsen på dem og slippe dem løs igen, blot for at hævne sig. Ifølge fortælleren lider hajerne en hel uge, før de endelig dør.

Og helt grotesk bliver det i et andet indslag fra den første film, hvor en afrikansk kvinde ammer en pattegris, fordi det angiveligt er skik og brug i hendes stamme, at kvinder, der mister et barn, må adoptere en forældreløs gris. Særligt når denne oplysning følges af en nedladende bemærkning om, at "der stadig findes steder i verden, hvor et spædbarns liv ikke sættes højere end en pattegris". Kunne det tænkes, at filmmagerne selv har digtet det hele? Indslaget er blevet kopieret i et utal af variationer i andre mondofilm.

Spydigheden går begge veje. Begge de to første mondofilm gør desuden tykt grin med moderne, 'dekadent' kunst. I den første film går det ud over Yves Klein, der

yndede at få skønjomfruer til at smøre sig ind i hans karakteristiske blå maling og gnubbe sig op ad et lærred. Der er ingen ende på fortællerens sarkastiske nedladenhed. Og i den anden film er det en guru-agtig maler, der sidder som en Buddha og spytter maling ned i små glas, som nøgne unge kvinder indtager og spytter ud på et lærred. Det er endda klippet sådan, at de spytter umiddelbart i forlængelse af guruen, så det virker som om de udgør en slags forlængelse af hans mund. Sarkasmen er den samme i de to 'kunst-indslag', men i det andet tilfælde er troværdigheden mildest talt spinkel.

Et andet eksempel fra *Mondo cane 2* er, da vi besøger en egn i Afrika, hvor der er tørke elleve måneder om året. Hver morgen, fortælles og vises det, går kvinderne rundt og samler dug fra nogle store (og i konteksten besynderligt frodigt udseende) blade og hælder de dyrebare dråber ned i en krukke. Fra denne poetisk tilrettelagte sekvens om nøjsomhed og nød (og halvnøgne kvinder) klippes til nogle lettere overstadige, vestlige kvinder, som står (fuldt påklædt) i bassinet under Manneken Pis i Bruxelles og svælger euforisk i statuens endeløse strøm af livets grundlæggende eliksir. Fortælleren forklarer, at de unge kvinder er nygifte, og at myten tilsiger, at drikker man efter sit bryllup fra den lille tissende fyrs springvand – ja, så er man sikret mindst otte børn. Det er der selvfølgelig ingen moderne vesterlænding, der kan modstå!

En lignende modstilling finder sted, da en dyrekirkegård i Beverly Hills, hvor mange berømtheder øjensynligt har stedt deres kæledyr til hvile, stilles over for kinesernes forkærlighed for hundekød som kulinarisk delikatesse. Dyrekirkegårdssekvensen afsluttes i øvrigt effektfuldt med en lille flok hunde, der 'tilfældigvis' lige kommer forbi

Respektløse vovser besudler deres artsfællers grave på amerikansk *pet cemetary*, mens kinesiske hunde frister en kummerlig kulinarisk skæbne – begge dele i *Mondo cane*.

Påskekolorering af romerske kyllinger – *Mondo cane* (1962, instr. Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti og Franco Prosperi).

og pisser på deres artsfællers grave.

Lyden af løgn. Hvor de oprindelige mondofilms billeder stort set alle er særdeles velkomponerede og ikke sjældent betagende, så er lydsiden typisk italiensk, dvs. al reallyd er eftersynkroniseret (en praksis, italienerne først delvist forlod i slutningen af 80'erne). Man kunne måske forestille sig, at man ville gøre alt for at få lyden til at virke så realistisk som muligt, hvis hensigten var at få filmene til at fremstå som dokumentarfilm, men nej. I de fleste sekvenser i Jacopetti og Prosperis film manipuleres åbenlyst med lyden, enten for at få billederne til at passe ind i deres mange små røverhistorier eller for den komiske effekts skyld. Og de spredte dialogbidder, der dukker op, er enten håbløst asynkrone eller tillægges personer, der står med ryggen til kameraet. Alt for tit udtalt med en *posh* britisk overklasse-accent.

Allerede under forteksterne på den første *Mondo cane* fifles klodset med lyden: En lille hund (!) slæbes modstræbende hen til et bur i en hundekennel. Til sidst smides kræet ind til nogle andre hunde, der logrende og snusende forfølger den nyankomne ud af billedet. Under det meste af dette ubrudte tracking-skud består lydsiden troværdigt nok af bjæffende hunde, men i det øjeblik hunden smides ind i buret, høres ildevarslende snerren og smertefulde hyl, hvilket der overhovedet ikke er visuelt belæg for.

Selv når lyden passer til billedet, som når en arm stakkel i samme film – helt åbenlyst ægte – bliver maltrakteret af en rasende tyr, er hans eftersynkroniserede smertensudbrud så teatralske, at man ikke ved, om man skal le eller græde. Til gengæld er det umuligt at holde en vantro latter tilbage, når en købmand på en markedsplads hiver en slange frem og flår den

for kunden til lyden af en lynlås, der trækkes ned.

Musikken er et kapitel for sig og en uhyre vigtig bestanddel i mondofilmene. *More*, den meta-agtige temasang fra den første *Mondo cane*, er en uimodståelig lille popsag, en slags *upbeat* variation over Charles Chaplins melankolske evergreen *Smile*. *More* blev et kæmpehit verden over, med indspilninger af bl.a. Frank Sinatra og Ella Fitzgerald. Den blev endda nomineret til en Oscar, og dens popularitet har utvivlsomt haft en betydelig andel i filmens succes.

Ellers består musikken i filmene, inklusive i de mange sequels, typisk af enten opulent symfonisk strygersuppe eller hyggeligt swingende *easy listening*-jazz, ofte tilføjet *mickey mousing*-effekter ad libitum – dvs. at musikken på komisk eller ildevarslende vis følger og kommenterer bevægelserne på lærredet.

Farvel til Afrika. *Africa addio* er Jacopetti og Prosperis mest kontroversielle film og ifølge dokumentaren *The Godfathers of Mondo* (2003, instr. David Gregory) samtidig den, de selv er mest stolte af. Filmen er en refleksion over kontinentets manglende evne til selvstyre i kølvandet på uafhængigheden i begyndelsen af 1960'erne. Det er lige så svært at være uenig i den pointe, som det er pinagtigt at høre på filmens paternalistiske udgydelser om Afrika som det umodne barn, der forlades af sine forældre (kolonimagterne).

I *Africa addio* optræder mindst to rigtige likvideringer, og en stor del af filmen består af kvalmende dyreslagtninger, der tillægges den mangel på regler, som var konsekvensen af kolonimagternes tilbagetrækken. I disse næsten ubærlige sekvenser er der cirka ét drab hvert femte sekund, og man spares ikke for at blive præsenteret for næsten fuldt udviklede, blodige fostre fra en elefant og en flodhest.

Filmens kontroversielle helikopteroptagelser af, hvad der angiveligt er en gruppe arabere udsat for massedrab, virker lidet overbevisende. Stort set alle 'ligene' bærer hvide klædedragter, og der er ikke det mindste blodstænk at se. Desuden ser man først de flygtende arabere, hvorefter filmholdet flyver videre, for først at vende tilbage dagen efter og filme resultatet af den påståede massakre. Andre sekvenser i filmen viser utallige lig, som tydeligvis er ægte.

De mange anklager for racisme og medvirken til mord, der fulgte premieren på *Africa addio*, skadede filmens box office-potentiale væsentligt og inspirerede samtidig Jacopetti og Prosperi til deres mest ambitiøse værk, *Addio zio Tom*. En på mange måder historisk korrekt film om slavetidens USA, iscenesat som en dokumentar med 'gæsteoptrædener' af en række historiske personer, der alle ytrer sig om slaveriet – citeret fra historiske kilder. Filmholdet indgår som en levende anakronisme i historien, der naturligvis lægger stor vægt på sensationelle elementer, som f.eks. den omfattende dyrkelse af humane 'avlsdyr', der fandt sted.

Filmen drager paralleller til samtidens USA, kulminerende i en sekvens – der tydeligvis er inspireret af slow motion-slutningen på Antonionis *Zabriskie Point* fra året før – hvor en Nat Turner-citerende Black Panther-type fantaserer om at begå en blodig massakre på en hvid kernefamilie.

Addio zio Tom er et hårdtslående og ambitiøst værk, hvor virkeligheden præsenteres som fiktion, i stedet for det modsatte.[2]

Selvransagelse på fiktionsform. Allerede fire år før *Addio zio Tom* havde en anden

Addio zio Tom (1971, *Farvel, Onkel Tom*, instr. Gualtiero Jacopetti og Franco Prosperi).

fiktionsfilm – Paolo Cavaras indledningsvist omtalte *The Wild Eye* – kritiseret mondofilmenes iscenesættelse af virkeligheden. Skønt den selv kan siges at være en exploitation-film, fremstår *The Wild Eye* som et både vredt og angerfuldt angreb på 60'ernes mondobølge i almindelighed og på Cavaras tidligere partner Jacopetti i særdeleshed. Det er en øjenåbnende film – en 'Mondo à clef', om man vil – der fremstiller mondofilmmagernes metoder som dybt kritisable.

The Wild Eye åbner på en afrikansk savanne, hvor et lille filmhold og deres entourage forfølger en sølle udseende gazelle i deres jeep. Kameramanden Valentino (Gabriele Tinti) filmer jagten, som har til formål at få dyrets hjerte til at briste. Den godhjertede Barbara protesterer, men bilen bryder sammen, før de når deres mål. Efter at de har vandret rundt uden vand et par dage og er på sammenbruddets rand, begynder instruktøren Paolo at filme sit følge og spørge, om de har nogen sidste ord, der skal overbringes deres efterladte. Netop da dukker en jeep op, og de er reddet. Det hele var iscenesat af den skruppelløse instruktør, men det ved kun han og Valentino.[3]

Efter at Paolo har overtalt Barbara til at forlade sin mand (der efterfølgende forsvinder ud af filmen), filmer de nogle døvstumme prostituerede på Bali, men ifølge Paolo vil folk aldrig tro på det, for "virkeligheden er kedelig og løgne underholdende." Efter forgæves at have forsøgt at betale en munk for at sætte ild til sig selv tager Paolo og holdet tilbage til Indien,

hvor de opsøger en afsat maharajah og hans sultende familie. Paolo får ham til at spise sommerfugle, mod at maharajahen får en ladning dåsemad til gengæld. Da den åbenlyst racistiske Paolo vil have ham til at sælge en af sine koner, får maharajahen dog nok.

I Bombay finder filmholdet senere et kloster, der fungerer som en slags afvænningscenter, hvor munkene systematisk banker de dårlige vaner ud af sølle narkomaner med store kæppe. Fascineret betaler Paolo for at få dem alle 'ekspresafvænnet' – hvilket vil sige helt og aldeles mørbankede. Da det groteske masseoptrin – der er iscenesat ved fakkellys om natten, hvilket gør det ekstra stemningsfyldt og uhyggeligt – er i kassen, tager holdet videre til Vietnam. Paolo har stadig ikke opgivet at fange døden på film og betaler et par unge lømler for at give ham tips om henrettelser, selvmorderiske munke og lignende.

Strategien lykkes, og Paolo og Valentino får endelig filmet henrettelsen af en Vietcong-soldat. Paolo kommanderer selvsikkert og kynisk rundt med henrettelsespelotonens leder og får ham bl.a. til placere offeret foran en hvid mur for at få den bedst mulige optagelse. Valentino er tydeligvis forfærdet og beskæmmet. Da Paolo kort tid efter får et praj om, at Vietcong vil sprænge en bar i luften på et nærmere angivet tidspunkt, bliver det for meget for Valentino, der tager hjem til Rom, så Paolo må selv sørge for, at kameraet er tændt og indstillet. Kort tid før bomben skal sprænge, går han upåvirket rundt i baren og sætter lys. De andre venter udenfor og filmer med et andet kamera. Ingen har åbenbart anstændighed nok til at advare barens dansende og drikkende gæster, end ikke Barbara.

Da bomben er sprunget, farer alle ind i ruinen, mens de filmer de døde og sårede. Paolo kommer løbende ud fra baglokalet, mens han ekstatisk råber, at han fik filmet eksplosionen. En forfærdet og grædende Barbara får pludselig en bjælke i hovedet og dør. Paolo beder sin nye kameramand om at filme sit grædende ansigt. Fade out.

Så gode venner var de vist. *The Wild Eye* er en forenklet fremstilling af mondofilmmagernes respektløse jagt på sensationer, men dens underspillede simplicitet gør den også meget klar og overbevisende i sit budskab – og der kan overhovedet ikke være nogen tvivl om adressaten.

Kort tid forinden havde Jacopetti og Prosperi været anklaget for at være medskyldige i flere af de mord, de havde filmet til *Africa addio*. En journalist ved *L'Espresso*, Carlo Gregoretti, beskrev bl.a., hvordan Jacopetti og Prosperi havde fået en henrettelse udsat for at få det bedst mulige lys til optagelserne (Kerekes og Slater 1994: 123). Prosperi påstår hårdnakket, at Gregoretti først ankom flere måneder efter de kontroversielle hændelser Ifølge instruktørerne selv blev de kun med nød og næppe frikendt, fordi de løj og sagde om én specifik henrettelse, at det var en rekonstruktion.[4]

Mange af *The Wild Eyes* andre sekvenser er mere eller mindre direkte pendanter til tilsvarende sekvenser i Jacopetti, Prosperi og delvist Cavaras mondofilm. Der spises levende insekter i tortillas i *Mondo cane 2* (og bl.a. myrer fra dåse i den første), og i *Africa addio* forekommer en scene, hvor to jeeps med et langt reb udspændt mellem sig fælder den ene zebra efter den anden på savannen. Endnu en idé, man kunne mistænke de sensationslystne italienere for selv at have fundet på – det virker i hvert fald fuldstændig meningsløst, og desuden er filmmagerne helt tydeligt implicerede. Men det mest åbenlyse sammenfald er sekvensen med den brændende munk i

L'Occhio selvaggio (1967, *The Wild Eye*, instr. Paolo Cavara).

Mondo cane 2. Hændelsen var virkelig nok, fotos af den brændende munk gik verden rundt, men i filmudgaven er der 'bare' tale om en dygtig rekonstruktion. Således etablerede Jacopetti og Prosperi også rekonstruktionen som almindelig praksis i mondosammenhæng.

Alt i alt er *The Wild Eye* et afbalanceret stykke *low budget*-fiktion, der stort set kun kammer over i det romantiske sideplot, hvor instruktøren Paolo med overdrevent nedladende macho-replikker scorer den smækre Barbara fra hendes mand. Barbara udgør hans films menneskelige ansigt – hendes rædsel og væmmelse bruges som små kommenterende *reaction shots* i den mondofilm, han er i færd med at indspille. Eller rettere sagt er i færd med at fremprovokere.

At det bitre s/m-agtige kærlighedsplot har så fremtrædende en plads, kan få en til at fundere over, om Cavara har et lignende udestående med Jacopetti. Eller om han måske endda refererer indirekte til Jacopettis forhold til den feterede starlet Belinda Lee, der mistede livet som 26-årig i en bilulykke under en ferie i Californien.[5] Med i bilen var både Jacopetti og Cavara. Der er i hvert fald masser af indikationer på, at Cavara bar nag til sin tidligere ven og partner. Jacopetti var en berømt playboy i sladderbladene længe før mondofilmene, og Philippe Leroy, der spiller filmens Paolo, har faktisk en vis overfladisk lighed med Jacopetti.

Døden som underholdning. Fra starten af 1970'erne, hvor sex i vidt omfang blev et anliggende for pornobranchen, har shockumentary-genren kastet sin kærlighed på døden, således at den i dag næsten udelukkende beskæftiger sig med dette tabubelagte emne.

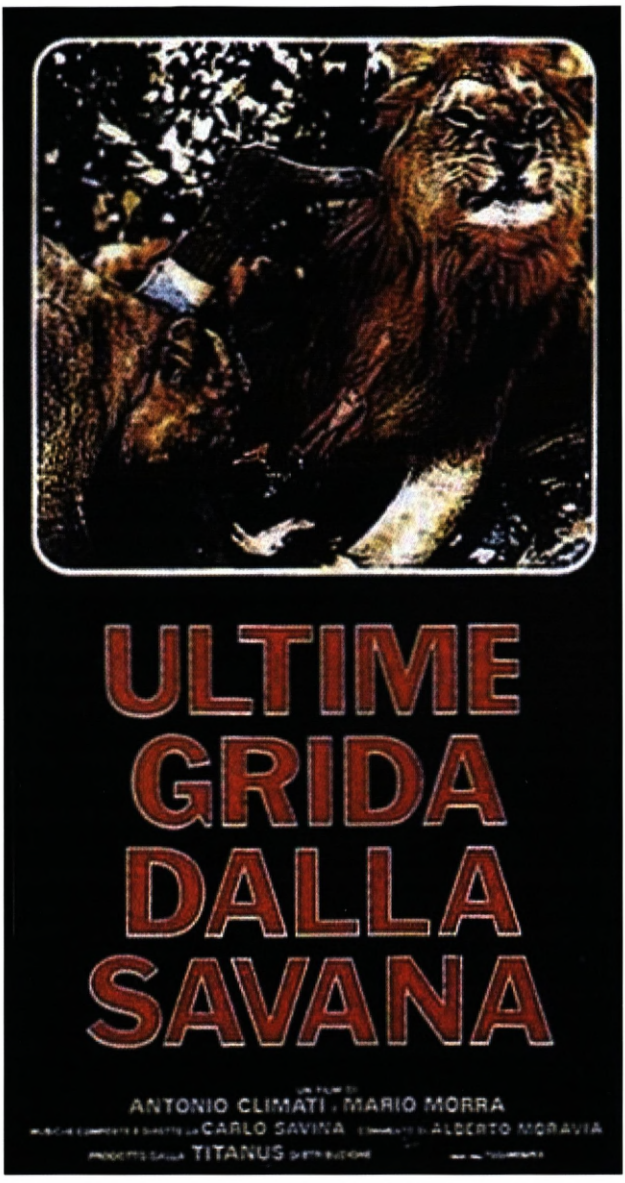
Det er et typisk træk for genren, at publikum aldrig bliver gjort opmærksom på, hvad der er ægte, og hvad der er konstrueret. Således bestod meget af den berygtede *Faces of Death*-serie af ofte temmelig ubehjælpsomme rekonstruktioner – når den ikke lige svælgede i de (virkelige) blodige efterladenskaber fra trafikuheld og lignende. Og de såkaldte 'døds-mondo'er excellerer i udpenslede rituelle omskæringer (ægte), kastrationer (uægte), obduktioner (ægte) og adskillige tilfælde af mennesker, der bliver ædt af krokodiller og andre vilde dyr (uægte).

Et berømt grænseeksempel er en 'amatørfilm', der først dukkede op i filmen *Ultime grida dalla savana* (1975, *Savage Man, Savage Beast*, instr. Antonio Climati og Mario Morri), men også findes bl.a. i *Traces of Death*-kompilationen fra 1993 og i dag tillige kan opleves på YouTube. Filmen viser en hollandsk turist, Pit Dernitz, der stiger ud af sin bil i et løvereservat. Øjensynligt for at fange en lidt mere spændende komposition på sit lille 16mm Bolex-kamera. Uheldigvis har han imidler-

tid overset en løvinde på den anden side af bilen, og han bliver overfaldet og ædt af en flok løver for øjnene af sin kone og to små børn (på to og ni, siges det). Filmen bliver optaget fra to biler lige ved siden af, og en af fotograferne er endda åndsnærværende nok til at få *reaction shots* af de to forfærdede og grædende børn.

Sekvensen, der varer op til tre minutter (afhængigt af, hvor den vises), er utroligt virkelighedstro, og selv eksperter har svært ved at afgøre klippets ægthed definitivt. Det gælder også de to trashfilm-eksperter, David Kerekes og David Slater, der sammen har skrevet det definitive hovedværk om mondo- og dødsfilm – *Killing for Culture* – og de er ellers skarpe i deres dissektion og afmytologisering af disse films påståede ægthed. Ud over de mistænkelige *reaction shots* taler den måde, de to film er sammenredigeret på, imod ægtheden: kameraet mister fokus og ryster i væsentlige øjeblikke (hvor manden så kunne være blevet skiftet ud med en dukke). Endvidere holder en af parkens jeeps parkeret i baggrunden, før den til sidst kommer langsomt rullende og afbryder orgiet. Under alle omstændigheder er filmstumpen ikke for sarte sjæle. Til sammenligning ser man gudskelov blot Werner Herzog lytte til en indspilning af drabet på titelpersonen i den bizarre og kun alt for virkelige *Grizzly Man* (2005).

Filmen om Pit Dernitz' triste endeligt har inspireret flere fiktions-instruktører – bl.a. Paul Verhoeven, der inkluderede sin egen version i *De vierde man* (1983, *Den fjerde mand*), mens Ruggero Deodato, hvis *Cannibal Holocaust* (1980), der ad flere omgange er blevet anklaget for at indeholde snuff-sekvenser, i lange stræk har annekteret stilen fra denne lille dødsfilm. Senest har Daniel Myrick og Eduardo Sánchez' *The Blair Witch Project* (1999) været stærkt inspireret af stilen.



Plakat fra *Ultime grida dalla savanna* (1975, *Savage Man, Savage Beast*, instr. Antonio Climati og Mario Morri).

I mondofilmene er der som regel tale om ægte død, når vi ser dyr, der nedlægger bytte, og dyr, der nedlægges af mennesker. Ind imellem også dyr, der af uransagelige årsager er kommet i knibe og lider en langsom død – eksempelvis har store havskildpadder det med at falde om på skjoldet til

ære for kameraet. Disse meget udpenslede drab var stærkt udbredt i italiensk film i 70'erne, hvor både de populære kannibalfilm og flere zombiefilm boltrede sig i dyre-snuff. Idéen er klar nok: Hvis man inkluderer ægte dødsscener i en film, der på den ene eller den anden måde er stærkt optaget af døden, vil de iscenesatte sekvenser med tortur og drab på mennesker også virke mere overbevisende.

Strategien har vist sig virkningsfuld. Mange 'splatterfilm' fra perioden omkring 1980 har været beskyldt for at indeholde sekvenser, hvor mennesker faktisk blev myrdet foran kameraet. Snuff-hysteriet kulminerede med den store 'Video nasties'-affære i England, der i 1984 førte til den stærkt restriktive censurlov The Video Recordings Act. En statsligt udpeget censurinstans, The British Board of Film Classification, fik til opgave at aldersklassificere alle videofilm. Flere film blev direkte bandlyst og mange andre sønderklippet af distributørerne for overhovedet at kunne komme i betragtning. Dyremishandlinger blev overhovedet ikke accepteret, end ikke i iscenesat (uægte) form.

Snuff – en sejlivet urban myte. Det britisk engelske udtryk 'to snuff it' betyder 'at kradse af', og en snuff-film er en film, hvor man faktisk ser et menneske dø. Men i modsætning til de levende billeder af døende mennesker, som vi dagligt kan opleve i nyhedsmedierne,[6] er en snuff-film beslægtet med pornografi, og definitionen er, at mordet skal være iscenesat, oftest seksualiseret og altid optaget alene med henblik på profit.

Kimen til myten om snuff blev lagt i slutningen af 60'erne, men den blev først for alvor finpudset og kommercielt udnyttet i New York i midten af 70'erne. Ikke overraskende er det fascinationen af Charles Mansons hippiekult, som danner baggrund for den oprindelige vandrehistorie.

I sin bog om Manson-kulten, *The Family* (1971), beretter forfatteren Ed Sanders, hvordan kulten jævnligt både indspillede og så film, der viste mennesker blive tortureret og myrdet. Angiveligt skulle de bestialske Tate/LaBianca-mord (Manson-'familien's notoriske massakrer på bl.a. Roman Polanskis højgravide kone, Sharon Tate, og, aftenen efter, på ægteparret Leno og Rosemary LaBianca) også findes på film. Intet af dette er dog nogensinde blevet verificeret, og ingen har tilsyneladende set nogen af disse film. Alligevel er myten om dem vokset til en størrelse, hvor mange medier konsekvent omtaler 'snuff-genren' som noget reelt eksisterende. Hvorvidt der virkelig skulle findes et marked for den slags, er tvivlsomt, og ingen myndigheder har nogensinde annonceret, at de har konfiskeret så meget som én eneste ægte snuff-film. Til sammenligning kan man tænke på de mange film og billeder af børn, der bliver seksuelt mishandlet, som der bliver konfiskeret tusindvis af hvert eneste år.

Samme år som Sanders' bog udkom, tog Michael og Roberta Findley til Argentina for at optage en exploitation-film baseret på Tate/LaBianca-mordene. Ægteparret var erfarne, men ikke særlig talentfulde B-filmskabere, og filmen *Slaughter* blev indspillet for en slik uden reallyd. Den blev eftersynkroniseret i USA og solgt til en uimponeret producer, Allan Shackleton, der lagde den på hylden.

I 1975 var der forlydender om, at FBI havde mistanke om, at snuff-film blev importeret til landet fra Sydamerika. Det gav Shackleton idéen til at fjerne alle credits fra *Slaughter*, indspille en slutning, hvor filmens 'instruktør' voldtager og dræber en kvindelig assistent, og, ikke mindst, at

kalde filmen for *Snuff* (1975). Han tilføjede den sensationalistisk nedladende *tagline*: "The film that could only be made in South America ... where life is CHEAP!", og var dermed med til at præge den populære opfattelse af, hvad der konstituerer en snuff-film. Og således vendte han desuden filmens amatøragtige præg til dens fordel.

Snuff er og bliver et lattervækkende makværk, og ingen ved deres fulde fem kan tro på, at det, den viser, er sandt. Men den blev en skandaleombrust succes og bærer stadig den dag i dag ved til det bål, der har holdt myten i live.

Ud over Deodatos tidligere omtalte *Cannibal Holocaust* og Joe D'Amatos *Emanuelle in America* (1977), der på rystende vis kæder seksuel pirring sammen med screening af virkelig overbevisende (men iscenesat) snuff-materiale, videreudforskede Paul Schrader myten i den dystre *Hardcore* (1979), mens David Cronenberg gik helt *over the top* med sin *Videodrome* (1983), der argumenterer for, at snuff ender som fremtidig tv-underholdning. Af *Videodrome* fremgår det tillige, hvordan en snuff-film 'skal' være skudt i et enkelt værelse under primitive forhold, med sex, tortur og hætteklædte mænd som faste ingredienser.

Den indtil for nylig obskure kultfilm *The Last House on Dead End Street* (1977) blev til under næsten identiske forhold som *Slaughter*. Det var oprindelig en amatørproduktion, optaget i en hytte af og med en række studerende i 1972 under titlen *The Cuckoo Clocks of Hell* formedelst 1500 dollars. Et godt stykke ind i optagelserne var det instruktøren/hovedrolleindehaveren Roger Watkins' mening, at filmen skulle handle om Manson-kulten, men den endte som noget langt mere udefinerbart og skræmmende. Filmen blev stjålet af en skrupelløs distributør, der lancerede den under det navn, den kendes under i dag, efter at have skiftet hele credit-listen ud med opdigtede navne. Myten om filmen voksede støt gennem årene, indtil dens rettelige instruktør endelig opdagede bedraget og vedstod sig tilhørsforholdet på et internetforum i 2000.[7]

Et af de seneste eksempler på en fiktionsfilm, der beskæftiger sig med denne sejlivede vandrehistorie, er den britiske instruktør Bernard Roses skuffende *Snuff-Movie* (2005). Men man kan i det mindste forvisse sig om, at intet har ændret sig, for også den læner sig tydeligt op ad Tate/LaBianca-mordene.

Døden er kun et klik væk. Myten om snuff-filmen er først og fremmest blevet vedligeholdt af den sensationspresse, som altid har forstået at udnytte vores angstblandede fascination af døden. På en spiseseddel for *Ekstra Bladet* kunne man eksempelvis få den uvurderlige oplysning, at flere af ligene i en nylig flyulykke havde været "kogende". Nutidens unge bliver opflasket med den nyeste sadistiske trend, *torture porn*, som kan opleves i film som *Wolf Creek* (2005, instr. Greg Mclean), samt, ikke mindst, i de to notoriske 'franchises' *Hostel* og *Saw*, der dog er mest skræmmende i deres ufiltreret markedsleflende profitjageri.

Hvis man vil se virkelig, voldelig død behøver man i vore dage ikke andet end en computer eller en iPhone. Via søgemaskiner og hjemmesider som YouTube kan man finde alt fra offentlige steninger, dræbte soldater, selvmord for åben skærm og – klip fra gamle mondofilm. Der er endda hvisken om ægte snuff fra de tidlige 90'eres Jugoslavien, hvori den ene eller den anden fraktion torturerer og dræber sin fjende (hvilket så netop ikke gør det til snuff!). Autenticiteten diskuteres som regel

ivrigt i de til hvert indlæg tilhørende tråde. Mere kunstneriske aspirationer kan findes i nyere film som *The Bridge* (2006, instr. Eric Steel), der viser og, via interviews med pårørende, udforsker en række af de selvmord, der blev begået ved udspring fra Golden Gate Bridge i San Francisco i 2004. Og i fotografen Sally Manns kontroversielle udstilling *What Remains* (eller Steven Cantors film af samme navn fra 2005), der poetisk, men konsekvent, viser døde mennesker i forskellige stadier af opløsning.

Men præcis som video tog livet af 1970'ernes biografporno, er shockumentary-genren, der ellers selv havde oplevet en opblomstring i videoens tidsalder, blevet overflødiggjort af websteder som YouTube. Exploitation i sin reneste form. Savner man en kunstnerisk vision, som der kan tages kritisk stilling til, kan de gamle mondofilm tilbyde en nostalgisk rejse tilbage til dengang, hvor verdenskortet stadig havde sorte plamager.

Noter

1. Jf. Ephraim Katz' definition i *The Film Encyclopedia*: "Film lavet med lidt eller ingen hensyntagen til kvalitet og kunstnerisk værdi, men alene med hurtig profit for øje, som regel via aggressive salgs- og reklamekampagner, der fremhæver produktets sensationalistiske aspekter."
2. Begge film findes i stærkt omredigerede amerikanske versioner. *Africa addio* fik klippet alt det politiske væk og blev genudgivet under den lokkende titel *Africa Blood and Guts* i 1970. *Addio zio Tom* fik fjernet alle sekvenser fra 1960'ernes USA og fremstod således rent historisk.
3. Trods navnesammenfaldet med filmens instruktør – en form for selvkritik, måske? – er det mere sandsynligt, at det er Valentino, der skal opfattes som Cavaras alter ego. Cavara fungerede bl.a. som fotograf på *Women of the World*.
4. Iflg. dokumentaren *The Godfathers of Mondo* (2003).
5. Se f.eks *http://www.glamourgirlsofthesilverscreen.com/show/159/Belinda+Lee/index.html*
6. Et af de mest berømte eksempler på et mord vist i nyhedens interesse, er Abraham Zapruders lille amatørfilm af snigmordet på JFK, selv om den faktisk først blev vist mere end ti år senere, i 1975. Et andet er det notoriske, Pulitzer pris-vindende foto "General Nguyen Ngoc Loan Executing a Viet Cong Prisoner in Saigon" – et af mange eksempler, hvor det har været til diskussion, om filmholdets tilstedeværelse har haft indflydelse på selve handlingen. Fotoet viser selve dødsøjeblikket. Og nyhedsbillederne af dets tilblivelse blev vist på NBC og er inkluderet i filmen *The Killing of America* (1981), der blev skrevet og produceret af Paul Schraders bror, Leonard. Filmen består udelukkende af ægte sekvenser og er et besk angreb på USA's liberale våbenpolitik.
7. Historien bag kan bl.a. læses i bookletten til Tartans dvd-udgivelse af filmen. Den er skrevet af David Kerekes.

Litteratur

Kerekes, David og Slater, David (1994). *Killing for Culture. An Illustrated History of Death Film*. London, Creation Books.

Sanders, Ed (1971). *The Family. The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion*. New York, E.P. Dutton and Co.

Peep Show (1965).

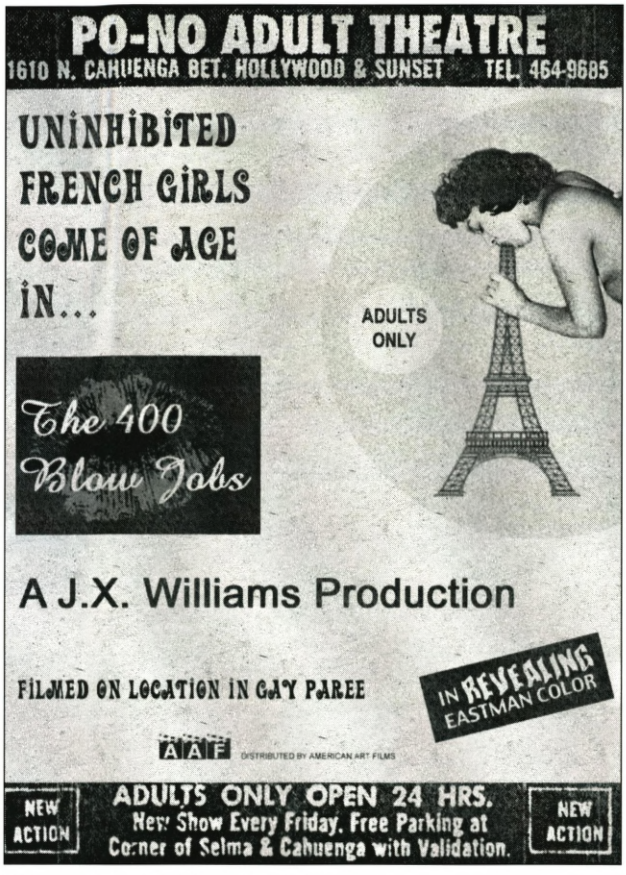
Interview med et filmfantom

J.X. Williams om *Peep Show* og andre skandaler

Af Mads Mikkelsen

Hvis det er de færreste, der har hørt om den amerikanske instruktør J.X. Williams, er det, fordi han selv foretrækker det sådan. Williams er af gode grunde en af den amerikanske undergrundsfilms bedst bevarede hemmeligheder. Han giver yderst sjældent interviews, og selv om hans modvilje over for populær opmærksomhed delvist skyldes hans frygt for at ende som en 'avantgardens Ed Wood', har den blot næret gætterierne om hans person og bidraget til at opbygge den myte om hans liv og film, der har gjort ham til genstand for en stigende interesse fra det internationale kultpublikums side. Som *New York Times* skrev i anledning af en nylig visning af hans genopdagede film, er historien om J.X. Williams så god, at hvis han ikke fandtes, så ville nogen være nødt til at opfinde ham.[1]

J.X. Williams' filmiske værk strækker sig fra sidst i 1950'erne til først i 80'erne og spejler på en højst iøjnefaldende måde den amerikanske undergrundsfilms historie



Plakat til *The 400 Blow Jobs* (1964).

i samme periode. Fra de tidlige, erotiske *stag films* og *peep loops* til pastiche-pornografi som *The 400 Blow Jobs* (1964) og *Hollywood Play Girls* (1966), over politisk kommentar i *Mondo Vietnam* (1968) og gotisk horror i *Phantom of the Cinema* (1969), til en Kenneth Anger-influeret okkultisme i *Psych-Burn* (1968) og den forsvundne *The Virgin Sacrifice* (1970) lagde Williams en linje, der på én gang vidner om hans egne, personlige idiosynkrasier og om tidens skiftende vilkår for den uafhængige filmskaber.

I 70'erne skiftede Williams igen kurs og instruerede en række tidstypiske *exploitation*-film med titler som *Prison Girls* (1972), *L.A. Death Trip* (1975) og *You Axed For It* (1978), foruden den skandaløse *Nunfucker* (1979), der fik ham bandlyst af den katolske kirke. Hans filmiske karriere sluttede i de tidlige 80'ere, hvor han indspillede musikvideoer for en stribe nu glemte punk- og New Wave-bands, inden han endeligt flyttede til Zürich, hvor han bor endnu i dag.

Filmene tegner imidlertid kun halvdelen af historien om J.X. Williams, der voksede op i Los Angeles som søn af kommunistiske forældre med arbejde i Hollywoods filmstudier. Williams fandt tidligt sin egen indgang til den amerikanske filmindustri og dens lukrative underverden. Hans dunkle forbindelser til kommunistpartiet på den ene side og til mafiaen på den anden betød imidlertid, at han i 1965 var nødt til at flygte til udlandet. Williams endte ad omveje i København, der på dette tidspunkt var verdens pornografiske centrum, og her skabte han i løbet af 1965 sin semi-dokumentariske *found footage*-film noir *Peep Show*.

Peep Show består primært af materiale fra andre film, som den præsenterer i et langt flashback. Plottet er en konspirationsteoretisk udredning af forbindelserne mellem CIA, mafiaen og Kennedy-administrationen. Mere specifikt omhandler det Chicago-mafiaens forsøg på at gøre Frank Sinatra afhængig af heroin for på den måde at skaffe sig indflydelse på ham – og derigennem på præsidenten. Filmens avancerede retoriske montage og historisk tidlige brug af found footage placerer *Peep Show* et sted mellem avantgarde-porno og politisk satire og i det grynede grænseland mellem fakta og fiktion.

Det følgende telefoninterview med J.X. Williams er arrangeret igennem den amerikanske filmforsker og bestyrer af *The J.X. Williams Archive* Noel Lawrence, som i foråret 2008 besøgte den københavnske

filmklub Station 16, hvor han viste et udvalg af Williams' film – blandt dem *Peep Show*.[2]

– Lad os tale om din film Peep Show, *som du lavede, da du boede i København i 1965. Hvad er det for en slags film, og hvad handler den om?*

Peep Show er på en måde min version af *Sidste nat med kliken* [1973, *American Graffiti*, instr. George Lucas]. Det er en film fuld af 50'er-nostalgi: Sinatra, *stag films*, gangsters ... Den skildrer et indviklet mafia-komplot i de tidlige Kennedy-år, som blandt andet gik ud på at få gjort Sinatra *hooked* på heroin. Regeringen er lige så korrupt i dag, som den var dengang, men Kennedy & Co. var det i det mindste med stil.

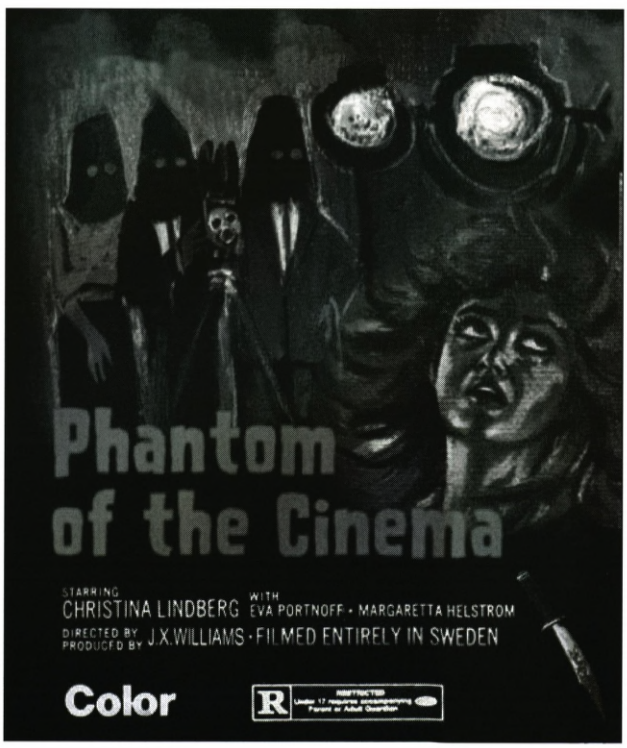
Jeg ville selv kalde *Peep Show* for en film noir baseret på virkelige begivenheder [ler tørt]. Den er en slags *exposé* af den amerikanske underverden, klippet sammen af filmstumper, jeg fandt. Jeg lagde så min egen stemme henover til sidst for at få det hele til at hænge sammen, lidt som de gamle nyhedsfilm, man viste i biografen, før tv'et blev opfundet. Jeg lavede den, da jeg på et tidspunkt var gået under jorden i København, og min paranoia smittede nok lidt af på filmen. På den anden side havde jeg ikke rigtigt noget at tabe ved at lave den.

– Hvordan var du endt i København, og hvordan blev Peep Show *til?*

To ord: Inga Johansson, min eks-kone og *ingénue*. Vi mødtes i 1963, da hun fløj fra København for at medvirke i en *stag film*, jeg var ved optage i Los Angeles. Jeg kan ikke huske, hvad den hed, men det var en af mine porno-parodier, *A Streetwalker Named Desire* eller *Dick of a Salesman*. Vi havde det ret sjovt med at lave den slags film, som for eksempel *It's a Wonderful Lay*, hvor Mary Baileys stand-in havde sex med mr. Potter i en kørestol.

Men for nu at gøre en lang historie kort, så forelskede Inga og jeg os i hinanden over en lang weekend på et andenrangsmotel bag Sunset Boulevard. Ingen sex, dog, for Inga var på afvænning fra heroin. Hun kunne ikke skaffe stoffer i L.A., og jeg hjalp hende igennem hendes kolde tyrker. Jeg ved ikke, om du nogensinde har prøvet det, men det er ret forfærdeligt. Hun svedte og kastede op ud over det hele, men den oplevelse bragte os i hvert fald på en måde sammen. Samtidig havde jeg nogle juridiske problemer, som betød, at jeg var nødt til at tage en lang ferie fra USA. Jeg

Plakat til *Phantom of the Cinema* (1969).



havde aldrig været udenlands, så jeg prøvede lykken i Danmark sammen med Inga.

– Tog du af sted med planer om at fortsætte din karriere som filminstruktør?

Ja, jeg var blevet sortlistet som kommunist i Hollywood i 40'erne og tænkte, at jeg måske ville kunne finde arbejde som instruktør i Europa. Jeg fandt dog hurtigt ud af, at mine udsigter ikke var meget bedre dér end hjemme. Samtidig var pengene ved at slippe op, og Inga insisterede på, at jeg skulle finde mig et job.

Jeg endte som operatør i Carlton-Biografen [på Vesterbrogade i København], som var reprise-biograf for gamle Hollywood-film, før den blev porno-biograf i 70'erne. Ærligt talt var jeg ikke specielt vild med mit job. Jeg ville lave film, ikke stå og spille den af i et operatørrum. Men da jeg ikke kunne komme til at lave mine egne film, fandt jeg i stedet ud af, at jeg kunne klippe andre folks materiale ind i mine egne ting. Carlton-Biografen havde masser af film stående i kælderen, som var kommet retur til afsender fra distributører, der var gået fallit. Så jeg købte en Moviola og begyndte at klippe scener fra newsreels, stag films, trailers, etc. sammen til små collage-film.

En aften viste Carlton *Manden med den gyldne arm* [1956, *The Man With the Golden Arm*, instr. Otto Preminger], kan du huske den? Det var den med Frank Sinatra som narkoman. Jeg kendte faktisk Sinatra lidt, fra engang jeg filmede 'The Rat Pack' på en turné i 50'erne. Hvordan det kom i stand? Sam 'Momo' Giancana[3] linede det op for mig, han var en nær ven af Frank. Jeg havde sagt til ham, at jeg var træt af at lave stag films, og af at glo på folk, der knaldede. Så han satte mig på Rat Packtjansen i stedet.

Nå, men *Peep Show* var egentlig bare et lille projekt for at få tiden til at gå. Det gik ikke så godt med mig og Inga på det tidspunkt, så jeg tilbragte et par uger i Carltons kælder. Der var så koldt dernede, at jeg ikke kunne sove, så i stedet tilbragte jeg nætterne med min nye kæreste, Moviola'en.

– Hvad handler Peep Show *om?*

Pointen er, at der ikke er nogen pointe. Jeg er ikke Oliver Stone. Stone siger om *JFK*: "Jeg kender hemmeligheden bag mordet, og over de næste tre timer vil jeg vise dig, præcis hvad der skete". Jeg lader ikke, som om jeg kender sandheden. Alle, der kender den, er enten A) døde, eller B) smarte nok til at holde munden lukket for at undgå A). I mine øjne er *Peep Show* en kritik af den slags konspirationsteorier. Den viser, hvor let det er at bygge et kæmpe komplot op det ene øjeblik, for så at se det styrte sammen som et korthus det næste.

– Hvad var motivet så til at lave den?

Kedsomhed.

– Peep Show består primært af found footage, altså allerede eksisterende filmmateriale fra forskellige kilder, en metode der må have været lidt af en nyhed i 1965. Hvordan tog folk imod den, og hvem så den egentlig?

Jeg er ikke sikker på, at folk overhovedet kunne kende forskel på found footage og *filmed footage*. Jeg viste den mest i Europa, og der tog folk den vist for gode varer. Jeg startede med at vise den som forfilm i Carlton, inden de viste *Fuglene*, eller hvad det var. Efterhånden begyndte folk at komme bare for at se min film, og gik igen inden hovedfilmen.

En dag var der en kritiker, der lånte den

Peep Show (1965).

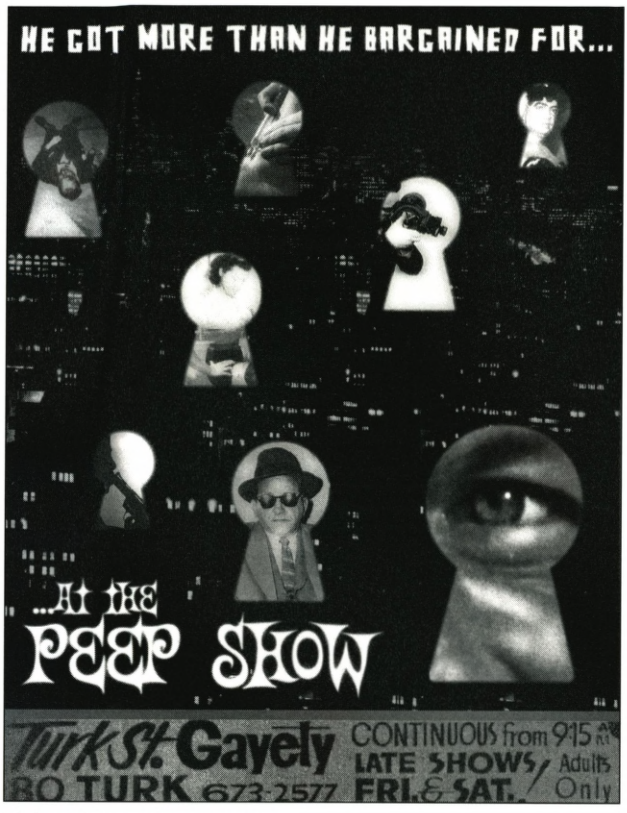
og viste den til Henri Langlois[4]. Langlois var vild med den og inviterede mig til Paris for at vise den i en privat salon, hvor han var vært. Han lugtede underligt og lignede en hvalros, men jeg kunne godt lide ham og hans venner. Gode folk.

– Hvad sagde folk til den i USA? Jeg tænker ikke mindst på de virkelige personer, der optræder i filmen ...

Peep Show blev kun vist én gang i USA i løbet af 60'erne, nemlig i New York på Thanksgiving Day i 1965. Historien om, hvordan det kom i stand, er faktisk ret interessant.

Som du nok kan forestille dig, var *Peep Show* et ømt punkt hos mine forbindelser i 'branchen'. Det her var år før *The Godfather*, og Giancana og hans venner var ikke vilde med at se deres affærer blæst op på det store lærred. Men jeg var jo selv i Danmark, og alle andre var hjemme i USA. Husk på, at verden dengang var meget større. Det var før *interwebben*, eller hvad det er, folk kalder det. Alligevel gik rygtet om filmen tilbage til USA, og jeg kom straks i knibe og havde været nødt til at forlade landet, hvis jeg altså ikke allerede havde gjort det. Sinatra var rasende over filmen. Han så den naturligvis aldrig, men mistænkte mig for at gøre grin med ham. På grund af min "mangel på respekt" sladrede han til Giancana, som flippede helt ud, da han fandt ud af, at han også selv havde en 'rolle' i den. Og for at gøre ondt værre hørte nogle af de rivaliserende bander om filmen og begyndte at bruge den til at lægge pres på 'Momo'.

På samme tidspunkt var der desuden



Plakat til *Peep Show* (1965).

en fejde mellem Joe Colombo og Chicagomafiaen over procenter fra Rivieraen[5]. Colombo havde lige taget over som boss i New York City og var ude efter alt og alle. Som en del af kampagnen imod Chicago havde han på en eller anden måde fået fingre i en kopi af *Peep Show*, som han viste i Charlie's Theatre, der var en bule i Little Italy[6]. Jeg ved ikke, om det var Giancana, der stod bag, men i hvert fald kom panserne og konfiskerede filmen. De flåede den ud af projektoren, og operatøren blev faktisk stillet for retten under anklage for obskønitet. Så *Peep Show* var helt klart et problem derovre. Før jeg viste den i København, havde jeg dog sikret mig, at drengene i Chicago var okay med det, så længe den kun blev vist i Europa. Jeg havde intet at gøre med visningen i New York, men den kendsgerning var Giancana desværre uvidende om. Heldigvis blev han sparket ud af 'branchen' i 1966 og flygtede til Mexico. Hans afrejse ophævede definitivt mit indrejseforbud til Staterne.

– Er Peep Show *dit eneste livtag med 'dokumentar'-genren, det vil sige den eneste af dine film, som påstår noget om forhold i den virkelige verden?*

Det er det vel. Ikke at jeg ved særlig meget om den slags. Jeg så en dokumentar for nylig på det her lusede network, vi har i Amerika, PBS. Det er ikke ligesom NBC eller CBS, der viser underholdningsshows og den slags. PBS viser kun sådan noget kedeligt *bullshit*, hvor folk sidder og snakker i timevis. Det hele er betalt af staten, så det er vel derfor, det stinker.

– Hvad er dit syn på denne genre? Jeg tænker på spørgsmål som filmisk 'sandhed' og filmskaberens ansvar over for sit publikum ...

Jeg synes, dokumentarfilm er svindel.

– Fordi sandhed er et relativt begreb?

Nej, fordi de medvirkende ikke får penge for at være med. Der er den her fyr, som har forsøgt at lave en film om mig igennem flere år. Men jeg vil kun være med, hvis jeg får penge for det. Hvad nu, hvis nogen for eksempel vil lave en film om Jack Nicholson? Skal han tvinges til at være med i min film, selv om jeg ikke vil betale ham? Jeg fatter det ikke.

– Betragter du selv Peep Show *som dit hovedværk?*

Peep Show er lidt af en enspænder. Jeg fore-

trækker personligt de film, jeg selv har optaget. Found footage er på en måde snyd. Jeg mener, hvem er bedst: Sammy Davis, jr. eller en dj, der spiller en af hans plader? Fuck dj'en, jeg vil have Sammy!

Hvad mit 'hovedværk' angår, så går prisen til *The Virgin Sacrifice*. Lad mig lige gøre det helt klart, at jeg ikke snakker om den lille møg-kortfilm, som er blevet udsendt på dvd under samme navn[7]. Det var bare nogle fraklip fra en gammel horrorfilm, jeg havde skudt. Nej, den rigtige version af *The Virgin Sacrifice* er sgu fantastisk! Jeg havde et stort studie i ryggen, et fantastisk cast [Karen Black, Susan Tyrrell, m.fl.], og brugte ni måneder på at klippe det her tre timers epos. Har du nogensinde set Dennis Hoppers *The Last Movie* [1971]? *Virgin* var, hvad *The Last Movie* skulle forestille at være. I modsætning til den gik min film dog tabt. Ærgerligt for alle jer nørder derude...

– Hvor længe blev du i København, og hvad skete der siden?

Jeg tog til Paris i 1965, efter at tingene begyndte at tage fart med Langlois. Jeg optog en nybølge-film der i 1966: *L'Homme, la femme, le film*, som jeg var sikker på ville blive mit store gennembrud. Men der opstod komplikationer.

For det første troede jeg at 'nybølge' betød, at man ikke behøvede et manuskript, og at billedet ikke behøvede at være skarpt. Ingen af delene viste sig at være en god idé. Værre var det dog, at Inga ikke gjorde en særlig god figur. Hun var blevet castet i rollen som en italiensk racerkørers franske elskerinde. Desværre talte hun ikke fransk, så jeg sagde til hende, at hun bare kunne tale engelsk med fransk accent. Men hvordan lyder det, når en dansk kvinde taler gebrokkent engelsk med fransk accent? Ikke særlig godt.

Filmen fik kniven af kritikerne overalt, og jeg vendte tilbage til USA med halen mellem benene. Senere samme år klippede jeg imidlertid monologerne ud, tilføjede ti minutters nøgenscener med Inga og genudsendte den som *I, Jezebel*. Denne gang blev den totalt ignoreret af kritikerne, men den blev til gengæld et stort *drive-in*-hit, og jeg tjente penge nok på den til at starte mit eget filmselskab, AFI Pictures. Og resten er, som de siger, historie.

– Hvad er dit syn på film i dag, og hvad har du af fremtidsplaner?

Jeg ser ikke film eller noget længere. Faktisk skal jeg snart have repareret mit tv, så jeg igen kan se genudsendelser af *Dallas*. Jeg forstår ikke den schweizisk-tyske synkronisering så godt, men jeg plejer at fange, hvad der foregår alligevel. Men lad os se, hvad synes jeg om film i dag?

Jeg var i L.A. sidste år, og jeg så det her nye *reality tv* på hotellet. Jeg tror, showet hed *Film School* og blev vist på en betalings-kanal. Det handlede i hvert fald om fire studerende fra New York Universitys filmskole. Jeg kan huske én af dem, en *caffe latte*-drikkende 23-årig snothvalp med det mest idiotiske strithår, der vrælede over at skulle overtrække sine kreditkort for at finansiere sin film. Jeg havde lyst til at gribe ham om næseringen og skrige ham op i hovedet: "Tror du, du har et forbandet problem, knægt? Du skulle prøve at skylde penge til Uncle Tony! Du skulle prøve at blive knaldet af panserne, mens du er i færd med at optage en pornofilm for at tjene til huslejen! Du skulle prøve, at din kone forlader dig, fordi selskabet har klippet hende ud af din film!"

I min tid havde vi ikke filmskoler. Hvis man ville være instruktør, så arbejdede

man sig op. Man lavede sin film og risikerede sin røv. Og man smed i hvert fald slet ikke 90.000 dollars for at høre en eller anden professor forklare én, hvordan man gør. Man gik ud og gjorde, hvad der skulle gøres.

Hvad mig selv angår, gik jeg på tvungen 'pension' for næsten 30 år siden, og jeg har ikke de store fremtidsplaner ud over at spille på heste og nyde livet. Ikke at jeg beklager mig. Jeg bor uden for St. Moritz i en hytte med en smuk udsigt til Alperne, hvor jeg laver malerier af bjergene. Hvis jeg overhovedet skulle give nogen råd til aspirerende filmskabere, er det at lade være. Det har virkelig gjort mit liv til en gang rod, og alt har været meget bedre, siden jeg forlod Hollywood.

Noter

1. Paul Cullum: "Wrapped in an Enigma, Hidden in a Film Archive", *The New York Times*, 2. oktober 2005.
2. For yderligere information og filmografi, se *www.jxarchive.org* og *www.station16.dk*.
3. Salvatore 'Momo' Giancana (født Salvatore Giangana, 1908-1975) var en italiensk-amerikansk gangster og leder af Chicago-mafiaen fra 1957-1966. Han var en nær ven af Frank Sinatra og var kendt for at skeje ud med andre berømtheder, på trods af sine kollegers opfordringer om at holde lav profil.
4. Henri Langlois (1914-77): Den legendariske grundlægger og leder af det franske filmmuseum, La Cinémathèque Française.
5. Joseph 'Joe' Colombo, sr. (1914 -1978) ledede Colombo-familien, én af de 'fem familier', der regnedes som vigtigst i den amerikanske mafia. Williams refererer til stridigheder imellem de forskellige familier over procenterne fra forskellige casinoer, som bl.a. The Riviera.
6. Williams taler om Charles' Theatre, som var en af de første biografer i New York til at vise undergrundsfilm af Jonas Mekas, Andy Warhol, George Kuchar og Kenneth Anger m.fl., og som gav unge filmskabere mulighed for at vise deres film.
7. Williams' okkulte road movie hører til undergrundsfilmens legendariske 'forsvundne film'. *The Virgin Sacrifice* handler om et pigeband på turné, som strander i ørkenen og møder en gruppe satanist-hippier i en forladt spøgelsesby. Den oprindeligt tre timer lange film er blevet beskrevet som en psykedelisk allegori over Manson-Altamont-Vietnam-perioden, men var fra starten ramt af ulykker. United Artists bakkede ud af produktionen, og Williams måtte sætte sig i gæld til sine kontakter i mafiaen for at færdiggøre filmen, der endte med at være ni måneder undervejs. Der cirkulerer flere rygter om filmens skæbne. Den mest populære teori synes at være, at United Artists overtog negativkopien af filmen imod at betale Williams' gæld, og at den derfor burde ligge et sted på UA's lager. Andre mener imidlertid, at negativet mere eller mindre forsætligt er blevet destrueret, og at filmen er gået uigenkaldeligt tabt. Williams refererer i interviewet til den ti minutter lange film af samme navn, som findes på antologi-dvd'en *Experiments in Terror*, vol. 1.

Om forfatterne

Jon Bang Carlsen (f. 1950) er instruktøruddannet ved Den Danske Filmskole i 1975. Han har en lang liste af spille-, kort- og dokumentarfilm bag sig, heriblandt *Ofelia kommer til byen* (1985), *Addicted to Solitude* (1999) og senest *Purity Beats Everything* (2007). Har optaget film i bl.a. Danmark, USA, Irland og Sydafrika.

Morten Hartz Kaplers (f. 1971) er filminstruktør med en fortid som trapezartist og kurator på udstillinger af moderne kunst. Uddannet ved den tjekkiske filmskole, FAMU, og SUPER 16. Fik efter en række kortfilm et internationalt gennembrud med *AFR* (2007).

Anders Leifer (f. 1968) er cand.phil. i Filmvidenskab, har instrueret dokumentarfilmene *De trofaste døde* (1997) og *Fado* (2003) og skrevet interviewbogen *Også i dag oplevede jeg noget. Samtaler med Jørgen Leth* (1999). Arbejder som film- og dokumentarredaktør på TV2.

Kenneth T. de Lorenzi (f. 1964) er cand.mag. i Filmvidenskab og bestyrer af AV-arkivet på Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Har bidraget jævnligt til *Sentura, Mifune, Ekko* og *Kosmorama.*

Mads Mikkelsen (f. 1981) er filmstuderende ved Københavns Universitet med speciale i undergrundsfilm. Han sidder i programredaktionen på dokumentarfilm-festivalen cph:dox og er aktiv i filmgruppen Station 16 samt en række andre filmklubber i København.

Lars Movin (f. 1959) har siden 1983 arbejdet som dokumentarfilmskaber, redaktør, forfatter og anmelder. Blandt hans bøger kan nævnes *Torben Christensen – værk, skrift, praksis* (red. s.m. Marianne Torp, 2006) og *BEAT - på sporet af den amerikanske Beatgeneration* (2008). Arbejder p.t. på en bog om international dokumentarfilm med planlagt udgivelse i 2009.

Eva Novrup Redvall (f. 1974) er ph.d.-stipendiat ved Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet, hvor hun arbejder på en afhandling om manuskriptskrivning i dansk film. Filmanmelder for dagbladet *Information* siden 1999 og bidragyder til en række tidsskrifter og antologier om dansk film.

Peter Schepelern (f. 1945) er lektor i Filmvidenskab ved Københavns Universitet. Ud over en lang række artikler om mangfoldige emner har han skrevet eller redigeret bl.a. *Den fortællende film* (1973), *Filmleksikon* (1995), *Lars von Triers film. Tvang og befrielse* (2000) og *100 års dansk film* (2001). Seneste udgivelse er *Ørkenens sønner. Bogen* (2008).

Morten Scholz (f. 1974) er cand.mag. i Moderne Kultur med sidefag i Film- og Medievidenskab fra Københavns Universitet. Boganmelder ved *Weekendavisen* og konsulent hos 2+1 Idébureau. Han har leveret artikler til filmmagasinet *Mifune* og netpublikationen *16:9* (bl.a. om mockumentary som genre i *16:9* nr. 20, februar 2007).

Lars-Martin Sørensen (f. 1964) er adjunkt ved Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet, og medredaktør af *Kosmorama*, hvor han jævnligt skriver om japansk film, særligt anime, som er emnet for hans nuværende forskningsprojekt, 'Animeret Animisme', se evt. *www.japanima.mef.ku.dk*.

Julie Hornbek Toft (f. 1982) er kandidatstuderende ved Center for Journalistik på Syddansk Universitet og bachelor i Film- og Medievidenskab.

Paul Ward underviser ved the Arts Institute i Bournemouth og er medlem af bestyrelsen for the International Society for Animation Studies. Han har skrevet diverse bøger og artikler om animation, videospil og dokumentarfilm – bl.a. *Documentary – The Margins of Reality* (Wallflower Press, 2005).

Paul Wells er leder af The Animation Academy ved School of Art & Design, Loughborough University i England. Han har skrevet og redigeret adskillige bøger om animation, heriblandt *Understanding Animation* (Routledge, 1998), *Animation: Genre and Authorship* (Wallflower Press, 2002), *Fundamentals of Animation* (AVA 2006) og *Re-Imagining Animation* (s.m. Johnny Hardstaff, AVA 2008)

Kr. 175

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Paul Ward
Adskilte verdener?
Nogle kernepunkter i diskussionen om fiktion, fakta og dokumentarisme

Lars Movin
Bogholdersandhed versus poetisk sandhed
Werner Herzog som 'dokumentarist'

Jon Bang Carlsen
Dokumentaristens digterhjerte
Om at bære et forkert navn

Anders Leifer
Danmark larger than life
Max Kestner og Jørgen Leths subjektive visioner af Danmark

Paul Wells
Leve den animerede dokumentar
Et ideologikritisk blik på en genre i eksplosiv vækst

Peter Schepelern
Rekonstruerede sandheder
Når det iscenesatte fungerer som historisk dokumentation

Morten Hartz Kaplers
Den reelle forløsning
Et arbejdsnotat

Lars Movin
Fiktion med virkeligheden som kulisse
Interview med Nick Broomfield om hans semi-dokumentariske spillefilm Ghosts (2006) og Battle for Haditha (2008)

Mads Mikkelsen
"Look out, it's real!"
Politisk modernisme på amerikansk i Medium Cool

Lars-Martin Sørensen
Krydsbestøvning
Hirokazu Kore-eda mellem fakta og fiktion

Eva Novrup Redvall
Virkeligheden som råstof og modstand for fiktionen
Om brugen af research, readings og improvisationer i udarbejdelsen af manuskriptet til Lille soldat

Morten Scholz
På sporet af en mockumentarist
Christopher Guests fiktive faktafilm om den amerikanske middelklasses nervøse sammenbrud

Julie Hornbek Toft
Latterligt! Pinligt! Virkeligt?
Virkeligheden som komisk reference i Klovn

Kenneth T. de Lorenzi
En skør og blodtørstig verden
Mondofilm, shockumentary og snuff

Mads Mikkelsen
Interview med et filmfantom
J.X. Williams om Peep Show og andre skandaler

Om forfatterne