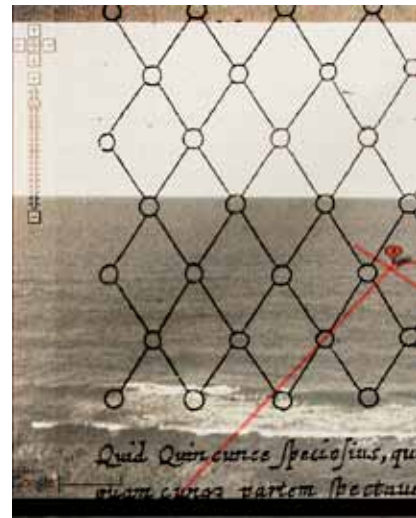


Dokumentar mellem løgn og

CPH:DOX. Årets program på *Copenhagen International Documentary Filmfestival* viser at modstillingen af løgn og sandhed er ikke længere så indlysende og afgørende. Tilsyneladende er selvrefleksionen blevet arvtageren til de objektive moralske sandhedskategorier.

ALEXANDER CARNERA
Forfatter og essayist, København.



Den franske filmmager Jean-Luc Godard sagde engang at den læringsmæssige værdi af billedet ikke må begrænses til skolens klasseværelse. Grunden til at Godard kunne siges at være en god underviser og lærer, er fordi han var i stand til at demonstrere det ubønhørlige arbejde der forestår hvis man ønsker at etablere overgangen fra billede til tekst. Ikke mindst i en tid hvor grænserne sprænges og hvor man i modsætning til det følsomme og kritiske tankearbejde, stiller sig tilfreds med de rene billeder der blot gentager sig selv, og på disse præmisser kun øger ligegyldighed overfor det letpå-virkelige sind.

Dokumentarfilmen som genre er i rivende udvikling styret af en stadig mere autentisk virkelighedshunger. Den gør oprør mod gængse fortællernormer i sit forsøg på at række ud til denne virkelighed, men den gør det med opfindsom brug af de nye medier for at skabe overraskelser og ægge til nye tanker om menneskets eksistens, om klodens tilstand, om politisk engagement, om kunstens hybrider mellem film og billeder og tekst. Dette gælder også årets program på *Copenhagen International Documentary Filmfestival* med film om det arabiske forår, en flot nordisk serie og ikke mindst en stribe kunsteksp eksperimenterende bidrag. Det grænseoverskridende og det eksperimentelle synes her at være blevet gængs praksis og de omtalte hybrider er med til at sløre forholdet mellem sandheden og løggen. Manipulation af billeder og deres sammenstilling er vitterlig blevet en integreret del af dokumentarbranchens arbejds metode.

Der er i det forgangne år blevet stillet mange spørgsmål om sidste års mest omdiskuterede film *Armaddillo*, om de danske soldaters fremfærd i Afghanistan. Sagen er at det ikke længere handler om at fremstille virkeligheden i et objektivt eller ægte «sandhedens lys», men om at vise virkeligheden gennem at stille undersøgende og kritiske spørgsmål. Og nye spørgsmål kræver opfindsom omgang med billedmaterialet. Modstillingen af løgn og sandhed er derfor ikke længere så indlysende og afgørende. Afgørende derimod er på hvilke betingelser man kan være skabende og få virkeligheden til at ryste. For har der nogensinde fandtes en objektiv virkelighed? Handler det ikke om at gøre virkeligheden forskellig fra sig selv, at det vi ser med det optiske øje er ladet med fortidens fragmenter, med erindringens kraft, med drømmen, med længslen, med en indre dynamik og bevægelse som er så rig på følelser og tanker at det objektive øje altid kommer til kort? Hvor momentet af selvrefleksion er blevet den sande arvtager til de objektive moralske sandhedskategorier?

CIVILISATIONENS EFTERLADENSKABER

Således vendes løgn, illusion og sandhed grundig på hovedet i billedkunstneren Sibonis film *HPG Watch Stream Live Sex Cam HD Porn Free Hard XXX*. Instruktøren har fået fri adgang til at filme den franske pornostjerne Hervé P. Gustave og

hans team bag gardinet mellem sexscenerne. Enhver illusion om pornoaktørernes engagement, orgasme og nydelse bliver grundigt pillet af plakaten. Gennem Sibonis billeder bliver pornofilmens løgn om autenticitet udstillet på det morsomste og det skammeligste. De kroppe vi ser, er som udkørte fabriksarbejdere på Chaplins stålfabrikker. Vi ser «pornoarbejderne» i de korte pauser inden man igen skal ind og producere inden arbejdsdagen er omme! Men blandingen af dokumentar og fiktion kan også omvendt styrke fornemmelsen af autenticitet.

Sidste års vinder *La Quatro volte (Landsbyen på toppen av fjellet)* fulgte vi i langsomme billeder en italiensk bondes dagligdag med oplevelsen af at være vidne til fiktion, selvom der faktisk intet manuskript forelå, men kun et kamera der fulgte den tavse bondemandes dagligdag og hans ligeså langsomme ged.

På tilsvarende vis følger vi i filmen *Two Years at Sea* af den engelske instruktør Ben Rivers (på dette års CPH DOX) eneboeren Jake der bor alene i en hytte i de skotske skove. Filmen er holdt i sort og hvidt og skridt for skridt både ser og ikke mindst mærker vi en dagligdag præget af stilhed, vandringer i skoven, praktiske ting der skal ordnes i og omkring huset. Nu og da afbrydes disse handlingssekvenser af lyden af knitrende sne og gamle gramofonplader med patina og grums. Sorte/hvide postkort gør os opmærksom på en fortid med en kvinde som vi kun kan gisne om, men som vi ikke får uddybet nærmere. Særlige kornede billeder af grantræer og himmel skaber en allestedsnærværende følelse af ensomhedens ekstase.

Filmen er nærmest hypnotisk i sin stilhed. Jake fremstår i sin pagt med naturen hinsides enhver livsstilsbaseret økologi. Flere gange lægger han sig ned og sover i krattet. Et højdepunkt er hans fisketur på en flod med fire store tomme vanddunke som flydende støttestykker. I et ekstremt *long take* bliver vi vidne til et menneske for hvem der ikke skal ske noget, et menneske som er sunket ned i en tid der lever og ånder i kraft af sig selv.

I Grant Gees *Patience (After Sebald)* er den hybride undersøgelse mellem billedet og billedets mytologi og autenticitet selve instruktørens greb og indhold. Filmen er en meditation over een af de sidste ti års mest formskabende forfattere, tyske W.G. Sebald som døde i en trafikulykke november 2001. Filmen er kapitel for kapitel en rejse gennem et af højdepunkterne i Sebalds forfatterskab: bogen *Saturns Ringe*.¹ Alle Sebalds bøger ledsages af sort hvide fotos der sammen med teksten skaber en fotografisk generøs erindringsressource der efterlader læser enten svimmel eller med intensiveret opmærksomhed. Dette er imidlertid kun begyndelsen på Sebalds genrenedbrydende projekt. Bogen er i det ydre udtryk for Sebalds egen vandring gennem det østengelske grevskab Norfolk og denne faktiske vandring ledsages dernæst af forfatterens møde med landskaber, med stedets ånd, som kombineret med stedets encyklopædi,

dets folk, dets historie, huse, ting, sørge for at forbinde det faktiske landskab med et mentalt mytologisk. Filmen selv er en fordobling af Sebalds vandring. Visuelt ser vi levende billeder af de steder Sebald selv har været samtidig med at denne rejse skaber grundlaget for en kartografi – en *mapping* der kombinerer stederne og det mentale rum, som i filmen har gjort det til et selvstændigt researcharbejde.

Forholdet mellem billedet og det autentiske er selve omdrejningspunktet. At bringe fortidens genstande til live sker ved at gå, både for Sebald og for disse stadig nye pilgrimme. At gå er nemlig at samle stumper, fragmenter, altså billeder af en fortid som er i fare for at hobe sig op og ende som ruin. Den verden Sebald ser og den verden Gees film synliggør, er en verden og en civilisation der er ved at forsvinde og som efterlader katastrofiske skaller i sit kølvand. Man erindrer sig Walter Benjamins herostratiske beskrivelse af maleren Paul Klees maleri *Angelis Novus*. Men hvad sker der når billedet som led i et mentalt landskab skaber en egen kosmisk fornemmelse af destruktion? Er mytologiseringen af billedet kongevejen til en ny autenticitet?

Med disse glemte eller uopdagede drømmebilleder forsøger Herzog på eksemplarisk vis at minde os om at vi har brug for nye øjne.

Da Sebald af en lille fisker ved Orfords kyststrækning, brugt som militært forsvarsområde, fragtes henover en flod til en forladt udpost, og stirrer ind over et område med betonhuse omgivet af utallige sten, hvor hemmelige forskere har arbejdet med at udvikle nye våbensystemer, ser han gravhøje hvor forhistoriske mænd ligger begravet med deres redskaber af guld og sølv. Disse øde og forladte bygninger, anvendt i videnskabens tjeneste under krigen, minder ham nu om templer eller pagoder helt uden samklang med de militære installationer. Men her ser man hvordan Sebalds ruinøse billedlæsning og filmens ditto bringer en «autentisk» skønhed og erfaring for dagen som måske er det fragment eller den ring (jf. *Saturns Ringe*) der bestemmer landet. Som han selv skriver: «Jo nærmere jeg kom disse ruiner, jo svagere blev enhver idé om en mystisk ø for de døde, og jo mere livagtigt forestillede jeg mig, at jeg befandt mig blandt vor egen civilisations efterladenskaber efter dennes udslettelse i en kommende katastrofe.»²

Billedets ringe er de melankolske ringe, fordi de fungerer på samme måde som legetøj fungerer for børn, som en tryghed, som en ønsketænkning, hvor man kan pege på billedet og sige, ville det ikke være rart hvis det var sådan det var eller ser ud, men det gør det ikke, for alt er forbundet og det ved den voksne, det ved Sebald. Alligevel viser filmen hvordan billederne bliver hans måde at forestille sig en måde at være fri for en nutidig begrænsning. Og

netop som han sanser og leger med denne tanke gennem billedet, erkender han at han ikke er fri. Billedet finder tid og rum til kontemplationens lange blik, der råder over en åbenhed der rækker udover os selv. Men den er bundet til endelighedens bånd.

MORALEN SOM KAMUFLERET MEDSPILLER

I Truls Lies film *Jørgen Leth. Det forførte menneske*, stilles der spørgstegn til forførelsens moralske potentiale. Norske Lie debuterer med denne film om den danske instruktør og digter Jørgen Leth. Tidligere portrætfilm om Leth enten hylder kunstneren eller går i hælene på ham for at skildre hans liv mellem Danmark og Haiti. *Det forførte menneske* er den første film der forholder sig undersøgende og kritisk til Leth som den antropologiske iagttagere og æstetiker, der insisterer på en mere kølig, distancerende og betragtnings tilgang til verden. Filmen består primært af samtaler og billeder fra Haiti og er af instruktøren selv betegnet en «essayfilm» – en film der eksperimenterer med et subjektivt og kritisk blik. Resultatet er en både filosofisk spørgende og eksistentiel insisterende rejse.

Gennem tre optikker – Faust (djævelpagten), Don Juan (kvindeforføreren) og Den evige jøde (den rastløse der vandrer til dommedag) – søger filmen at tvinge Leth til at forholde sig til sin egen skabende praksis og livssyn, på måder han måske ikke har gjort før på en så direkte måde. Men Leth tager udfordringen op og han gør det for så vidt elegant. Om den faustiske «pagt» understreger Leth at han har brug for kaos og brutalitet for at være kreativ. Risiko er afgørende for at kunne skabe noget større. Jo mere man udsætter sig desto større gevinst, rent kunstnerisk.

Hans liv er denne vekselvirkning mellem tvivlen overfor en konkret opgave, om noget bestemt er muligt, der samtidig modsvares af lysten til at tage værket i besiddelse. Da jordskælvet i Haiti var tæt på at koste Leth livet, spørger Lie om «pagten» er afløst af fortvivlelse. Vi får ikke noget egentligt svar, men det er også spørgsmålet om et liv og en skabende virksomhed skal sættes på spidsen på denne måde. Leth er ikke en pointeskabende kunstner, der ønsker at forandre verden, men en person der stiller sig undersøgende overfor verden. Han leger sig frem. Det kommer der en mere «sand» virkelighed ud af, som han ser det. Leths livssyn og praksis er ikke styret af indignation, men en poetisk glæde ved den måde verden kan tage sig ud på, afhængig af hvordan man ser, hvordan man stiller elementer sammen. Vi ser klip fra en film hvor Leth filmer lig på gaden i Haiti, men han gør