



Jesper Dalgaards populære dokumentarfilm om danktopbandet Kandis' fanskare har sat gang i en diskussion om dokumentarismens virkemidler. PR-foto: Stroud Rohde Pearce

GULDÆG ■ Dansk dokumentarisme kritiseres for at være *for* iscenesættende og kunstnerisk, mens resten af verden hylder filmene for at være netop dét.

Virkelighedskunst

ANNA RAABY RAVN

For 20 år siden var dokumentarfilm noget, der blev vist på DR2 ved midnatstid. Og solgte en dokumentarfilm 2.000-3.000 billetter i biografen, var den en stor succes.

Det har ændret sig.

Forrige lørdag blev Jesper Dalgaards *Kandis for livet*, der er en dokumentar om danskpopbandet Kandis' fanskare, vist på DR1 i bedste sendetid. 615.000 seere så med, siden er tallet vokset, og inden da havde 14.586 købt billetter til Dalgaards dokumentar i biografen.

Til marts finder vi ud af, om Jonas Poher Rasmussens *Flugt* snupper prisen som bedste dokumentar-, animations- eller internationale film ved Oscar-uddelingene på The Dolby Theatre, Hollywood. Som den første dokumentarfilm nogensinde er *Flugt*, der er fortællingen om Amin og hans flugt fra et krigshærgnet Kabul til København for 25 år siden, nemlig nomineret i hele tre kategorier.

Også Camilla Nielssons *The President* og Andreas Kofode's *The Lost Leonardo* var med i opløbet til den endelige Oscar-nominering i dokumentarkategorien. Som Danmark altså har været nomineret i hele seks gange, mens langt større nationer og sprogområder som Tyskland og Frankrig hver især kan tælle til to.

»Vi er Nordens arabere, ikke sandt? Vi har ingen råstoffer herhjemme, så vi er nødt til at have blik for den større verden, for det internationale publikum,« siger Mads Brügger, journalist og dokumentarist, om den internationale anerkendelse.

For Eva Mulvad, der er instruktør, medlem af Oscar-akademiet og medstifter af produktionsselskabet Danish Documentary, er det besynderligt, næsten morsomt, at vi i Danmark først er ved at forstå, hvilken international magtfaktor dansk dokumentarisme er – og længe har været:

»Det er et urimeligt højt niveau, vi arbejder på i Danmark. Vi har et nationalt landshold af danske dokumentarister, der år efter år vinder de største priser i verden. Og det er for længst gået op for resten af verden.«

Hvordan blev dansk dokumentarisme en international magtfaktor? Hvad er det, de danske dokumentarister kan?

Det er, påpeger kilder med kendskab til branchen, især tre institutioner, der spiller en afgørende rolle i udviklingen: Det Danske Filminstitut (DFI), der støtter vidt og bredt og risikovilligt, dokumentarfilmsfestivalen CPH:DOX, der har sat den kunstneriske dokumentarisme på den internationale dagsorden, og Arne Bro, der siden 1992 har været leder af Filmskolens dokumentarinstruktørlinje.

DA ARNE BRO I 1979 dimitterede fra Filmskolen, var det noget nær umuligt at lave dokumentarfilm i 1980'ernes Danmark. Film var ikke, og slet ikke dokumentarfilm, noget, man producerede herhjemme.

»DR var lukket land for filmfolk, Filminstituttet havde ikke

afholdt møder med DR eller Filmcentralens bestyrelse i mere end ti år, og man producerede sjældent mere end seks-otte dokumentarfilm om året. Ofte handlede mindst én af dem om den vandrende pinds næringsliv, en anden om kartoffelhøsten i 1833. Den slags, der blev vist i biologitimerne i folkeskolen, men derefter blev glemt.«

Det var alt, alt for få. For filmkunsten, men også for demokratiet, fortæller Arne Bro.

»Det vigtigste i et demokrati er jo, at de stemmer, der er her, kommer til orde. At der er mere end ét herskende sprog. At der er en rigdom i adgang til fortællinger om verden, om livets og menneskets kompleksitet. Og en mangfoldighed og bredde i de blikke og kroppe, der formidler virkeligheden. Det var fuldstændig afgørende, at vi fik mangfoldiggjort og mangedoblet filmproduktionen. Men vil man skabe en egentlig filmkultur, så er man nødt til at få de forskellige aktører i filmmiljøet i dialog.«

Sammen med resten af redaktionen bag Filmarbejderforeningens medlemsblad, RAP, der talte instruktør Anne Wivel, filmklipper Camilla Skousen og instruktør Rumble Hammerich, gik Arne Bro i gang med at få institutionerne i tale.

Det var »et virkelig omfattende organisatorisk arbejde«, fortæller Bro, at skabe dialog mellem de temmelig gumpetunge institutioner, der hver især producerede, finansierede og distribuerede film – DR, senere også TV 2, DFI, producenter og biografer. Men også institutionerne drømte om at skabe bedre forudsætninger for filmproduktion i Danmark, og lidt efter lidt begyndte et større filmisk økosystem at røre på sig.

Arne Bro tegner grafer på tavlen bag sig i mødelokalet på Filmskolen, han forklarer, hvordan de endelig knækkede »den økonomiske analyse« og forstod, at billige og kunstneriske filmproduktioner, de såkaldte *arthouse*-film, var vejen frem – såvel kommercielt som kunstnerisk.

»Hvis vi ville vende udviklingen og gøre Danmark til et produktionsland, så var vi jo nødt til at vise, at film ikke behøvede at være dyre. Vi skulle i Danmark *ikke* konkurrere med USAs ekstremt dyre mainstreamfilm. De kostede jo hver især det, der svarede til TV 2s årlige budget. Det var åbenlyst, at *high end-cinema* var en *dead end*, men det var ikke helt så åbenlyst, hvad vi i stedet skulle sigte efter.«

RAP-redaktionen inviterede til Low Budget Symposium på Filmskolen, hvor internationale dokumentarister, producenter og filmkunstnere, der kunne producere fantastiske film til mindre end fem millioner, fortalte om deres virke. Og efterhånden var konklusionen klar:

»Nøglen til det kommercielle marked viste sig – i en dansk sammenhæng, hvor publikum er begrænset og pengene små – at være *arthouse*-filmen. Det var sjovt nok den kunstneriske og poetiske film, der kunne vende skuden og give adgang til et større marked,« fortæller Arne Bro.

»De virkelig, virkelig dyre film kan få os til at glemme, at vi sidder i biografen og ser en film. Billedernes næsten usynlige, men uhyre effektive mainstreamgreb, klipning og lydbearbejdning med mere hiver os så langt ind i fortællingen, at vi glemmer os selv og situationen. Den kunstneriske film – såvel dokumentar- som fiktionsfilm – gør det modsatte: Den peger på iscenesættelsen, på rummet og lyset – og blikket. Den peger på sin egen skabthed, og den gør sin økonomiske udfordring til en æstetisk fordel. Og som *arthouse*-instruktør har man langt større

kunstnerisk frihed, end man har på dyre produktioner, hvor man er nødt til at bruge utrolig meget tid på at lægge arm med et hav af agenter og investorer. Som *arthouse*-filmskaber kan man for alvor fokusere på den historie, man ville fortælle. Og især på måden, man vil iscenesætte den på. Det er jo selve forudsætningen for vellykkede film af alle slags, ikke?«

GRADEN AF ISCEENÆTTELSE i Jesper Dalgaards *Kandis for livet* er faldet flere kritikere for brystet. Vi møder i filmen Søren »Strøm« Christoffersen, der er førtidspensionist og dedikeret Kandis-fan. Han rejser til Costa del Sol for at opleve Kandis, han brænder sin afdøde mors tøj af på gårdspladsen, og begge dele er – beskrev Jyllands-Posten 9. februar – ikke Søren »Strøm« Christoffersens egen idé, men Jesper Dalgaards. Det er Dalgaard, der betaler for »Strøm« Christoffersens flybillet til Costa del Sol, han foreslår også, at de sammen brænder den afdøde mors tøj af, ligesom han i en anden scene tilføjer enkelte rekvisitter – eksempelvis en Kandis-julekugle på et juletræ hos tre brødre. Er det et problem?

For Jyllands-Postens Jacob Wendt Jensen er billetten til Costa del Sol »starten på en glidebane« og et udtryk for, at »Jesper Dalgaard sammenlagt har været lidt for frisk i betragtning af sin brug af fiktive virkemidler, af iscenesættelse, forklarede Wendt



Vi skulle i Danmark ikke konkurrere med USAs ekstremt dyre mainstreamfilm. De kostede jo hver især det, der svarede til TV 2s årlige budget.

ARNE BRO
Leder af Filmskolens dokumentarinstruktørlinje

Jensen i Journalisten i forrige uge. Siden har DR beklaget, at »Strøm« Christoffersens billet blev betalt af instruktøren. »Det er en fejl,« lød det – også i Journalisten – fra Anders Thomsen, dokumentarredaktør i DR.

Er *Kandis for livet* simpelthen for kunstnerisk?
Det mener Janus Metz, dokumentarinstruktør bag film som *Armadillo* (2010) og *Hjertelandet* (2018), ikke. »Dalgaard nærmer sig i *Kandis for livet* et særligt nærvær, en særlig sandhed og psykologi i sine karakterer via nogle iscenesættende og iscenesættende greb. Eksempelvis julekuglen hos de tre brødre og rejsen til Costa del Sol er med til at skærpe og virkelig fremkalde den fortælling, han vil fortælle – om ensomhed, længsel og sorg.«

For Metz er samarbejdet mellem de medvirkende og filmskaberens afgørende i en film som *Kandis for livet*. »Jesper Dalgaards samarbejde med sine karakterer er for mig ikke udtryk for manipulation, for utidig indblanding, men et udtryk for, at de er i gang med en undersøgelse, et fælles projekt – at forstå sorg, ensomhed og tab. Som til psykologsamtalen, hvor terapeut og klient er fælles i undersøgelsen – også i iscenesættelsen af den.«

For Janus Metz er en dokumentarfilm et værk, der har »en særlig relation til virkeligheden«. Den tager ikke udgangspunkt i forproducerede eller nedskrevne fortællinger, den fremføres ikke af skuespillere, men ellers er der ret vide grænser for, hvad man må og ikke må.

– Er der slet ikke noget, man ikke må som dokumentarfilmskaber?

»Det afhænger af kontekst. Du må ikke fremstille løgn. Du må ikke sige, at en person er pædofil, hvis vedkommende ikke er det. Dokumentargenren er et felt af flydende grænser, i evig bevægelse, og forskellige fortællinger kalder på forskellige greb,« forklarer Metz. »Og det er det, Jesper Dalgaard og en hel del andre danske dokumentarister undersøger og arbejder med på mageløs vis.«

SIDEN 1992 HAR ARNE BRO stået i spidsen for Filmskolens dokumentarinstruktørlinje, og han har altså sat sit aftryk på de efterhånden 108 dokumentarfilmskabere, der er uddannet herfra – heriblandt Jesper Dalgaard.

Flere gange er Filmskolens dokumentarlinje blevet kritiseret for kun at udvikle én form for filmisk metode; den personlige metode, og til det svarer Bro, at Filmskolen indtil videre har været med til at udvikle 108 forskellige metoder – én for hver studerende, der har været igennem møllen.

»Det er for mig ikke et spørgsmål om objektivitet eller subjektivitet, men om hæderlighed. Filmen afslører, at den er skabt af et menneske, af et særligt blik, der har truffet nogle valg. Det er noget af det, den kunstneriske tilgang til dokumentarfilm virkelig kan. Og for mig er det et udtryk for hæderlighed, for ærlighed,« siger Arne Bro.

Også Eva Mulvad er uddannet fra Filmskolen, og hun bliver i sit møde med den internationale dokumentarfilmsbranche – som producent, som instruktør, som medlem af Oscar-akademiet – igen og igen bekræftet i, at det er netop den kunstneriske og personlige iscenesættelse, der er baggrund for dansk dokumentarismes internationale succes.

»Filmskolens projekt er ikke kun at lære de studerende at lave film, men også at hjælpe den studerende med at finde sin særlige stemme som filmskaber,« fortæller hun.

»Man er, som Anne Wivel plejer at sige, et filter, materialet kan passere igennem. Og som filter giver man nødvendigvis fortællingen en særlig tone, et særligt skær, en særlig humor med mere. Det handler om at finde ud af, hvem man er som kunstner, som instruktør. Og herfra forfine og skærpe det,« fortæller Mulvad.

»Hvorfor maler Erik A. Frandsen blomster? Og hvorfor griber malerierne os, som de gør? Der findes umådeligt mange malerier af blomster derude, der findes også et væld af fotografier af dem, men Erik A. Frandsen maler netop blomster med *sin* pensel, med *sit* blik og *sin* særlige fornemmelse for skønhed. Den kunstneriske dokumentarisme har samme ambition – at fortælle om virkeligheden med en særlig stemme.«

Det er det, der virkelig lykkes i film som *Flugt* og *Kandis for livet*, mener Mulvad.

»I *Flugt* kombinerer Poher Rasmussen fiktionens æstetik – animationen, den absolutte abstraktion, ikke – med dokumentarfilmens nerve. Her er plads til beskuerens forestillingsevne, og det er virkelig eminent. Også Dalgaard er i sit møde med Kandis' fanskare interesseret i psykologi, i ensomhed og mangel på sprog om følelser. En anden filmskaber havde fortalt en anden historie om Kandis, men Dalgaard kender sig selv som filmskaber, og det betyder, at han kan fortælle den absolut stærkeste historie om *sit* møde med Kandis. Det er det, vi har raffineret så fænomenalt i Danmark,« siger Eva Mulvad og tilføjer: »Og det er især det, der er den åbenlyse hemmelighed bag danske dokumentarfilms internationale succes.«