

Dokumentarfilmen som frit kunstnerisk udtryk?

Af Ulla Jacobsen

Dokumentarfilmen eksisterer i spændingsfeltet mellem kunst, industri og politik. Modsat fiktionsfilmen har den aldrig været økonomisk rentabel, hvad der har gjort den afhængig af eksterne finansieringskilder. I denne artikel belyser Ulla Jacobsen dokumentarfilmens historie i et økonomisk perspektiv og behandler de finansielle faktoreres konsekvenser for indhold, tendens og æstetik. Hvor dokumentarfilmen i mellemkrigstiden var afhængig af stat og private sponsorer, der satte deres præg på indhold og politisk tendens, er den i efterkrigstiden blevet afhængig af public service TV og offentlige fonde. Dette har medført en spaltning i henholdsvis journalistiske og auteur-prægede dokumentarfilm. Artiklen giver en oversigt over de aktuelle økonomiske forhold for dokumentarfilm i Vesteuropa; denne oversigt bygger på rapporten »The European Documentary Sector«, som forfatteren sammen med Gilte Hansen har skrevet for EU's Documentary-program.

En betingelsesløs finansieringskilde i form af en udtømmelig filmfond, der udleverer penge uden restriktioner til alle instruktører med en idé til en film, er en utopi de fleste filminstruktører drømmer om. Umiddelbart lyder det også som den ideelle situation for kunsten til at udtrykke sig frit. Men realiteten er, som bekendt, at filmproduktion er en meget omkostningsfuld kunstart og derfor afhængig af offentlige og/eller private finansieringskilder, der kan se en interesse i, at den pågældende film bliver lavet. Filmkunstneren bliver altså nødt til at indrette sig efter finansieringskildernes forskellige krav, hvilket kan betyde en begrænsning for hans frie udtryk, men som er en betingelse, filmkunstneren altid har levet med. Spørgsmålet om hvordan de industrielle krav influerer kunsten er oppe til evig debat, og sammenhængen mellem finansielt input og kunstnerisk output er heller ikke simpel målelig, men afhængig af en række faktorer.

For dokumentarfilmen er der ud over det høje omkostningsniveau for filmproduktion to andre væsentlige dimensioner der gør forholdet mellem kunst og industri til et dilemma for denne genre, nemlig dokumentarfilmens natur som politisk kommentator og som en eksperimenterende filmgenre.

Politisk kommentator

Dokumentarfilmen har traditionelt haft et politisk ærinde. Den fremstiller konkrete eksisterende fænomener i vores fælles historiske verden, og kan derfor fremstå mere direkte politisk end fiktionsfilmen, der med sin symbolske relation til virkeligheden bedre kan skjule sit politiske budskab for eventuelle censorer.

Dokumentaristerne har gennem historien samlet sig i bevægelser, der har set sig selv som politiske kommentatorer. I slutningen af 20'erne og i 30'erne var dokumentaristerne centrale i at opmuntre, oplyse og uddanne folk til at leve i et moderne, industrialiseret samfund. Under 2. verdenskrig propagerede de for krigen eller opgelede befolkningernes nationalfølelse, moral og sammenhold. I 50'erne, 60'erne og 70'erne var filmene mere statskritiske og viste de negative sider af samfundet samt talte minoritetgruppernes sag.

I lande med diktatur eller totalitært styre, hvor medier og kunststøtte kontrolleres direkte af staten, havde og har den politiske, kritiske dokumentarfilm dog svære vilkår, da den opfattes som truende for statsmagten og forbydes. I de demokratiske vesteuropæiske lande, hvor medierne og kunststøtte ikke er direkte styret af staten har den kritiske dokumentarfilm i princippet gode kår, idet

den ses som en sund demokratisk funktion i samfundet. Det sker dog også at der forekommer statslig censur af kritiske dokumentarfilm i demokratiske stater.

Der er historisk eksempler på at dokumentarfilmen er blevet betragtet som politisk farlig, f.eks. blev Joris Ivens og Henri Storcs »Elendighed I Borinage« (1933) om belgiske minarbejderes elendige kår forbudt af den hollandske og belgiske regering. Luis Bunuels »Land without bread« (1932) der var et rystende portræt af en fattig spansk landsby blev forbudt af den spanske regering. I 1929 blev Pudovkin inviteret til Holland af filmklubben Filmliga, men regeringen var meget betænkelig ved det og tillod kun Pudovkin at være i landet 24 timer før og efter det arrangement han skulle deltage i. I USA under Vietnamkrigen blev dokumentarfilm fra bl.a. Cuba og Østtyskland, der viste krigen fra Nord-Vietnams synspunkt, viste effekterne af napalm bomber, eller var kritiske over for krigen, forbudt af regeringen. Tyskland er stadig meget følsomme overfor alt hvad der kan føre til en ny nazisme og forbød på det grundlag for et par år siden dokumentarfilmen »Beruf: Neonazi«, der portrætterer nogle ledende personer fra den nynazistiske bevægelse, idet de bedømte den til at stille dem i et positivt lys.

Dokumentarfilmens rent faktiske politiske indflydelse på folk er svær at måle, da den primært er med til at rejse folks generelle bevidsthed om visse aspekter af verden frem for at opfordre til en enkeltstående handling. Men der er eksempler på film, der direkte har haft en synlig indflydelse, som f.eks. Errol Morris' »The Thin Blue Line«, der fremstiller en sag om politimord og fører bevis for at den dømte, der afsoner en livstidsstraf, var uskyldig og offer for justitsmord. Filmen var den direkte årsag til at sagen blev taget op igen, og den dømte blev frikendt. Noget tilsvarende var tilfældet med DR Dokumentargruppens Pedal Oveprogram.

En eksperimenterende genre

Dokumentarfilmen er som genre per tradition eksperimenterende, idet den afsøger nye måder at repræsentere virkeligheden på, der reflekterer instruktørernes forskellige holdninger til realisme. En del af de overvejelser, der indgår i at lave dokumentarfilm er, hvordan man bedst muligt kan afsløre virkelighedens rette natur.

Dette har gennem historien været fortolket me-

get forskelligt og manifesteret sig i mange forskellige formmæssige og stilistiske udtryk. Griersonisternes film var overvejende voice-over styrede og inspireret af russisk montage. Direct Cinema bevægelsen introducerede den observerende måde, med tilsyneladende fraværende fortæller, og samtidig udviklede Cinéma Vérité instruktørerne en stil, hvor de valgte at lade instruktøren optræde i billedet og deltage i interaktion med de medvirkende. Efter 70'erne er der en øget tendens til at instruktørerne reflekterer over formen som en del af indholdet i filmen. De sætter subjektiviteten i centrum ved at instruktøren fremstiller sin egen verden, sin egen indre verden, eller evt. iscenesætter begivenhederne.

Hvor fiktionsfilmen i langt overvejende grad er bygget op om en stringent narrativ struktur, er dokumentarfilmen ikke bundet af en overordnet fælles struktur, men har større frihed til at opbygge sin egen indre logik. Det er en del af dokumentarfilmens mission at reflektere over sin egen genre og lade det afspejle sig i sin repræsentationsmåde og stil. *Hvordan* man fremstiller noget om den historiske virkelighed er lige så vigtigt, som *hvad* der fremstilles.

Nyskabende kunst har ikke noget kommercielt potentiale, da det ikke har noget bredt publikum, men for dokumentarfilmgenren er det afprøvende element meget centralt. Udover at fungere som en forløber for en mere generel udvikling af filmsproget og at byde på umiddelbare nye sanselige oplevelser, er nyskabende dokumentarfilm også politiske i den forstand at de udfordrer folk til at se film og dermed, vil nogen mene, også verden, på en ny og mere bevidst måde.

Historie

Den europæiske dokumentarfilm er i dag overvejende finansieret af public service TV, nationale filmfonde og pan-europæiske filmfonde, og må derfor honorere disse forskellige instansers forskellige krav. At dokumentarfilmen er afhængig af sine finansieringskilder er ikke nyt, før Tv's tid var den i høj grad afhængig af sponsorer, offentlige og private. Før 2. Verdenskrig, i 20'erne og 30'erne, var det i Europa og USA ministerier og statslige organisationer samt private, industrielle firmaer der gav finansiel støtte til dokumentarfilm. Deres interesse var overvejende PR hensyn: at promovere statens politik eller et firmas produkt.

Robert Flaherty's »Nanook of the North« blev

sponsoret af et pelselskab, der tilsyneladende gav Flaherty frie hænder til at lave sin film som han ville. Den endte med at blive en kommerciel succes, så pelsfirmaet fik indtjening på filmen.

For Flaherty betød det en Hollywood-kontrakt med Paramount og frie hænder til at lave sin film »Moana«, der tilgængelig ikke blev nogen box-office succes og dermed endte Flaherty's kontrakter med Hollywood. På samme tid i Frankrig sponsorede Citroën et par rejsefilm, hvor Citroën var filmens rejsekøretøj.

I disse dokumentarfilmens helt tidlige dage var private firmaers sponsorering motiveret af chancen for at tjene penge gennem filmproduktion, samt at promovere sit image og sit produkt, og de gav de instruktørerne rimelig frie hænder til at lave filmene som de ville.

I Sovjet i 20'erne støttede staten direkte filmproduktion, da de så film som et vigtigt middel til at styrke og opbygge kommunismen. Filmmagere som Dziga Vertov var selv revolutionære og troede på kommunismen, og ønskede derfor selv at lave pro-kommunistiske film, der kunne overbevise folk om statens politik. Vertov fik derfor mulighed for at lave sine film som han ville, hvilket medførte mange formmæssige eksperimenter. Da Stalin kom til magten forlangte han dog detaljerede manuskripter for at bevillige støtte, hvilket var vanskeligt for Vertov der skabte meget af filmen på optagelse, men han klarede det med en analyse af sine intentioner i stedet. Sålænge filmene var pro-Sovjet, pro-kommunistiske fik de støtte, så staten havde magt over filmenes politiske udsagn, men gav frihed til det stilistiske udtryk.

I England formåede John Grierson at skaffe fast statslig sponsorstøtte til dokumentarfilmproduktion gennem statslige organisationer som i første omgang the Empire Marketing Board og senere General Post Office. EMB's formål var at styrke og promovere det britiske imperiums fødevareproduktion og handel. GPO var en paraplyorganisation for statens forskellige kommunikationsoperationer. Derudover arrangerede Grierson sponsorstøtte fra private, industrielle firmaer til specifikke film, hvis emne relaterede sig til den pågældende industri.

De statslige sponsorer EMB og GPO havde indflydelse på filmenes emnevalg idet filmene under EMB i høj grad omhandlede det britiske imperiums industri, handel og eksport. Eksempelvis handlede den første EMB film, Griersons eneste film, »Drifters« om sildeindustrien, »Song of Cey-

lon« (startet under EMB, færdiggjort under GPO) handlede om te-produktion og handel i Ceylon. Under GPO blev film som »Night Mail« om posttoget til Skotland, og »The Voice of Britain« om BBC og radioproduktion lavet.

Ud over at have indflydelse på filmenes emnevalg, havde sponsorerne også en vis indflydelse på det sociale/politiske budskab i filmene. Selvom Grierson bevægelsen var venstreorienteret og regeringens og industrien konservativ, havde de som fælles interesse at opbygge et bedre, rigere industrielt og socialt velfungerende samfund.

Statens interesse var at fremstille England positivt, den voksende industri som smuk, for at få folk til at acceptere den og opmuntre dem til at arbejde. De private selskabers interesse var i PR for sig selv, dvs. i overensstemmelse med statens interesse. Grierson ønskede at rejse bevidsthed om sociale problemer for at skabe social forandring, og at uddanne folket til bevidsthed om deres egen situation.

Filmene rejste sociale spørgsmål, viste fattigdommen i film som f.eks. »Housing Problems«, men de var ikke regeringskritiske eller revolutionære. De hyldede arbejderen og hans indsats og var på den måde pro-labour, men de glorificerede snarere arbejderen end satte fokus på hans hårde betingelser. Filmene var alle spiselige for etablerementet – staten og industrien – i deres synspunkter.

I andre lande i Europa blev der lavet mere skarpe kritiske film, som eksempelvis Ivens og Storcks »Elendighed i Borinage«, finansieret af den belgiske filmklub Club de l'Ecran, der som tidligere nævnt blev forbudt i Holland og Belgien.

Nogle af Grierson-filmene fik succes i biografen, men langt de fleste cirkulerede kun i filmklubber, skoler, biblioteker mm., og nåede dermed primært en kulturel elite samt alle de skolebørn, der var tvunget til at se filmene i skolen. Finansieringen var dog ikke betinget af kommerciel succes, så der blev vedvarende finansieret og produceret en stor mængde film. Instruktørerne fik rimelig stor frihed til at eksperimentere stilistisk; dét var ikke et område, finansieringskilderne havde interesse i at sætte begrænsninger for.

Nogle følte dog Grierson satte formmæssige begrænsninger ved at læne sig op ad en russisk montagetil, og de brød ud og lavede film udenfor GPO med støtte fra andre statslige organisationer og industrien, hvilket førte til mere interview-prægede film, influeret af journalistik.

I Canada oprettede man i 1939, delvist på Grier-

sons initiativ, National Film Board of Canada, hvilket var et skridt i retning af at flytte filmstøtten fra at være direkte under statens kontrol, forbundet med et bestemt interesseområde som eksempelvis industri og handel, til et uafhængigt støtte system der støttede film som filmkunst eller filmkultur.

I USA gav man filmstatsstøtte gennem US Film Service, da man var interesseret i film, der promoverede regeringens New Deal politik. Pare Lorenz' »The River« er et eksempel på en film, der stiller denne politik i et positivt lys. Uden for US Film Service var der bl.a. Workers Film and Photo League, der blev finansieret bl.a. af Communist International.

2. Verdenskrig

Under 2. Verdenskrig blev støtten til dokumentarfilm givet meget direkte af staten gennem informations-, propaganda- eller krigsministerier, der bestilte propaganda-film for penge.

I Tyskland blev der kun tilladt film, der opvejede folk til at støtte op om nazismen, med Goebbels som administrator af filmstøtten. I USA blev der postet penge i propaganda, der skulle overbevise folk om at USA's krigspolitik var korrekt, bl.a. til en serie af film med den eksplicitte titel »Why We Fight«. I England var der snarere en tendens til at filmene viste 'life at home' og fremstillede britiske værdier og fællesskab.

I flere lande der var besat af Tyskland, som f.eks. Frankrig og Danmark, støttede staten informationsfilm, for at kommunikere nødvendige informationer til folk. Dokumentaristerne i Danmark benyttede chancen til at lave enkelte anti-nazistiske film på et meget symbolsk plan. Mest kendt er Hagen Hasselbalch's »Kornet er i fare« om kornsnyderier, der marcherer over landkortet og indtager de hjem de passerer, som en metafor for nazisterne. Desuden lavede Theodor Christensen »7 millioner Hestekræfter«, hvor maskinerne konstant arbejder i samme rytme, som taktslagene til kendingstonerne for de danske nyheder, der blev sendt fra England og som alle lyttede til illegalt. Mange af dokumentarfilmene nåede et rimeligt stort publikum i krigsårene fordi biograferne nærmest blev tvunget til at tage dem ind som forfilm, for at vise deres nationale vilje. Efter krigen i 50'erne, 60'erne og 70'erne kom TV's udbredelse og oprettelse af filmfonde til at spille en væsentlig rolle for dokumentarfilmen.

Pudsigt nok overlod England og USA, der før

havde massiv statsstøtte til film, i høj grad filmfinansiering til industrien og TV, uden at oprette filmfonde af central betydning. I resten af Europa fik nationale filmfonde en central betydning for dokumentarfilmen, der blev støttet som uddannelse og kunst. Det hastigt fremvoksende statslige public service TV i Europa, blev rimelig hurtigt finansieringskilde og distributør af dokumentarfilm, så den nåede nu ud til et meget større publikum end før.

I USA støttede det kommercielle network ABC, sponsoret af Bell & Howell Company, i starten Direct Cinema dokumentarfilm. Direct Cinema formatet passede godt ind i deres program med sin tilsyneladende objektivitet, da TV-stationerne var underlagt en fairness doctrine af Federal Communications Commission, der påbød dem at give indtryk af politisk neutralitet, støtte politisk konsensus og udvikle folks bevidsthed. De store seertal udeblev dog, så ABC tabte interessen efterhånden for omfattende støtte til den slags dokumentarfilm. Nogle instruktører følte at TV-formatet, inklusive ABC's, begrænsede dem, idet det krævede, at filmen blev bygget dramatisk op, struktureret omkring en konflikt, som ikke passede på alle emner.

ABC underkastede også filmene politiske kriterier, f.eks. finansierede de en film »Happy Mothers Day« om en familie i Aberdeen, der fik femlinger. Pressen strømmede til, byen spekulerede i turister, og filmen viser pressen i arbejde og den stakkels paralyserede familie. ABC brød sig ikke om det kritiske budskab, der kom ud af filmen, så på trods af at filmen vandt festivalpriser og blev vist på europæisk TV, klippede de den om til en helt anden film, så den ikke udtrykte forsvar for privatlivets fred og ikke viste byrådets handelsspekulationer, og de ændrede også titlen. I USA så man således, hvad man kan kalde kommerciel censur. Objektive, informative programmer prioriteredes over subjektive, kunstneriske programmer. Kommercielle hensyn blev taget frem for æstetiske. Public service TV i USA gav instruktørerne større frihed end de kommercielle stationer, og finansierede f.eks. mange af Wisemans Direct Cinema film.

Som en del af et modernistisk livssyn gav filmfondene i Europa plads til film, der var kritiske over for samfundet og staten, trods statsstøtten. Mange af de dokumentarfilm, der blev produceret i den periode beskæftigede sig med statens institutioner som hospitaler og skoler, og filmfondene udstak tildeles rammer for produktionerne i emnevalg. F.eks. havde National Film Board of Canada

forskellige støtteprogrammer, som f.eks. »Mental Mechanism« der fokuserede på psykologiske og emotionelle problemer, eller »Challenge for Change« i 60'erne/70'erne, der opmuntrede film til at beskæftige sig med sociale problemer i Grier-son ånden.

Dokumentarfilmen var før krigen støttet af staten og industrien, der havde en direkte PR-interesse i filmene, og de styrede emnet og tildels budskabet, men ikke i synderligt omfang stilen. Under krigen var statsstøtten endnu mere solid, og statens indflydelse på filmene stor med krav til instruktørerne om at lave propagandafilm. Efter krigen blev filmstøtten løsrevet fra direkte stats- og industrielle PR-interesser og lagt i hænderne på filmfonde og public service TV-stationer, der i stedet støttede dokumentarfilm som kunst og som informationsformidlere. Denne udvikling med TV som væsentlig finansieringskilde af dokumentarfilm er fortsat med forøget styrke til i dag.

Dokumentarfilmens finansiering i dag

Der har de senere år været udsagt mange dommedagsprofetier over dokumentarfilmgenren, hvor mange ser TV's øgede indflydelse som ødelæggende for genren. Fra en kvantitativ betragtning er dette ikke tilfældet, tværtimod er der aldrig blevet produceret så mange dokumentarfilm, som der bliver i dag. Der bliver produceret ca. 8000 timers dokumentarfilm i Europa (de 18 EU og tidligere EFTA lande) om året. Ud af disse udgør TV's egenproduktion 4.500 timer, 3000 timer er blevet produceret af uafhængige producenter med TV som co-finansieringskilde, og de sidste 500 timer er produceret helt uden TV-penge. 3500 timer er altså i alt produceret af den uafhængige sektor.

Med hensyn til kunstnerisk kvalitet og stil kan man ikke entydigt skelne mellem dokumentarfilm, der er produceret af uafhængige producenter, og TV's egenproduktion. Typisk er egenproducerede dokumentarprogrammer dog mere journalistisk orienterede med en mere konventionel stil, hvor uafhængigt producerede film i flere tilfælde vil være mere kunstnerisk orienteret med en mere personlig stil og have auteur præg. Dette skyldes at egenproducerede programmer laves af TV's faste personale, der ofte har en journalistisk baggrund; desuden vil der være afsat en meget kortere research- og produktionsperiode, og filmene vil ud-

springe af en redaktions beslutninger fremfor en enkelt persons idé.

Uafhængigt producerede film kan være underlagt stort set de samme rammer, specielt i tilfælde hvor et produktionsselskab har en fast entrepriser kontrakt. Men i mange tilfælde vil producenten/instruktøren være friere stillet, det vil typisk være fra ham idéen udspringer, og han vil have en meget længere produktionsperiode og større frihed til at lade personlige refleksioner udtrykkes i filmen.

Såfremt TV udgør en del af finansierings grundlaget vil instruktøren naturligvis ikke have fuld- stændig frihed, men skal stadig passe filmen ind i TV-stationens sendeflade, og dette er tilfældet for langt de fleste dokumentarfilm i Europa i dag. De 3.500 timers dokumentarfilm, der bliver produceret i den uafhængige sektor i Europa, har en samlet produktionsomkostning på ca. 517.440.000 ECU, d.v.s. ca. 3,88 mia. kr. Af dette beløb bidrager TV med ca. 60-70%, offentlige filmfonde med ca. 10%, sponsorer og interesseorganisationer med ca. 10%, og producenterne selv med ca. 10-20%¹ Udover at fuldfinansiere 4.500 timers egenproduceret dokumentarfilm om året, står TV altså også for 60-70% af finansieringen af uafhængigt producerede film, hvilket giver dem en position som dominerende for dokumentarfilmen i Europa i dag.

Sponsorerer i form af private firmaer har tydeligvis en langt mindre betydning i dag end i dokumentarfilmens barndom. Ligeledes har statsstøtte i form af filmfonde også en meget mindre betydning, hvad angår størrelsen af finansieringen. Dokumentarfilm er set i et større perspektiv er snarere gået hen og blevet et kommercielt og kulturelt foretagende end et talerør for statens og industriens interesser.

Finansieringsprocessen

For 10-20 år siden var det mere almindeligt, at filmfonde og TV-stationer fuldfinansierede dokumentarfilm, så en instruktør eller producent kun behøvede at henvende sig et sted. Det er stort set aldrig tilfældet idag, at en national filmfond i Europa fuldfinansierer en dokumentarfilm. I England er det stadig almindelig praksis at TV fuldfinansierer uafhængigt producerede dokumentarfilm, og det sker også lejlighedsvist i andre europæiske lande, men det er langt oftere tilfældet, at dokumentarfilm i dag bliver finansieret som coproduktioner. Det kan både være coproduktioner inden for landets grænser, f.eks. mellem producen-

ten, en national filmfond og en national TV-station, eller det kan være på tværs af grænserne, f.eks. med en national TV-station samt 1-2 udenlandske, evt. også med fondsstøtte, nationalt eller udenlandsk. Forskellige pan-europæiske filmfonde opmuntrer tendensen til co-produktioner på tværs af grænserne, f.eks. EURIMAGE, Nordisk Film og TV Fond og EU's Media Program.

Der er således potentielt mange forskellige steder den enkelte dokumentarfilmsproducent kan hente penge fra, men der er hård konkurrence om pengene, og selve finansieringsprocessen bliver meget nemt meget langvarig og svær at overleve økonomisk for små producenter. En producent vil typisk i første omgang henvende sig til sin nationale/regionale filmfond samt nationalt public service TV. Hvis begge parter indvilliger i at co-finansiere filmen vil det i nogle tilfælde være nok til at realisere filmen, men i mange tilfælde vil det ikke være nok, eller evt. vil kun den ene part støtte, hvilket betyder at producentens næste skridt vil være at vende sig til udlandet. En nordisk producent vil typisk henvende sig til et andet nordisk land, en østrigsk producent vil typisk henvende sig til et andet tysk-talende land (Tyskland/Schweiz), eller begge vil måske vælge at henvende sig til den pan-europæiske kulturTV-kanal ARTE, der har et stort budget til dokumentarfilm.

Ud over at finansieringen af en dokumentarfilm kan komme fra mange forskellige instanser i mange forskellige lande, kan den være sammensat af mange forskellige finansierings aftaler. TV kan vælge enten at fuldfinansiere, co-finansiere, forkøbe eller købe den færdige film.

Fuldfinansiering: TV-stationen betaler alle omkostningerne og vil have stor indflydelse på filmen, samt som regel erhverve sig alle rettighederne til den.

Co-finansiering: TV-stationen vil betale måske 20-60 % af budgettet og have delvis indflydelse på filmens udformning, men kun senderrettigheder til egen kanal.

Forkøb: TV-stationen betaler måske 10% af budgettet og har ingen indflydelse på filmen, men sikrer sig senderrettighederne på et tidligt tidspunkt.

Køb af den færdige film: TV-stationen slipper med et meget lille beløb, men har tilgængæld ingen indflydelse på filmens tilblivelse.

Groft sagt, jo flere penge de spytter i kassen, jo større indflydelse har de. Producenten og TV-stationen har således forskellige interesser i de forskellige former for finansiering, som gør det til en kom-

pliceret proces. Gennemsnitsomkostningerne for en dokumentarfilm produceret uafhængigt i Europa er 2.464 ECU = 18.480 kr. per minut, hvilket vil sige 554.400 kr. for en halv times dokumentarfilm og 1,1 mio. kr. for en time. Så det er et rimeligt stort beløb, der skal indkasseres.

Prisen for salg af færdige dokumentarfilm er meget lav, så det er svært at få nogen betydelig profit ved dokumentarfilmproduktion, hvilket betyder at producenten bliver nødt til at sikre sig finansiering up-front, dvs. inden produktionen af filmen er færdig. Han kan ikke regne med en fortjeneste senere hen, der kan dække en egen investering, samt skabe grundlag for nye projekter, som det er tilfældet ved spillefilmsproduktion. For små producenter er arbejdet med at sælge sin færdige dokumentarfilm ofte ikke rentabelt, da arbejdsindsatsen er for stor i forhold til indtjeningen, hvilket giver nogle film en begrænset udbredelse.

TV's kriterier

TV billedet er i dag i Europa præget af et nogenlunde fast antal public service TV-stationer, samt et stærkt voksende antal private, kommercielle TV-stationer. Omkring 80 transnationale, nationale og regionale TV-kanaler har betydning for dokumentarfilmen som enten distributør eller finansieringskilde. Ud af disse er 57 public service kanaler og 23 private kanaler.²

De private, kommercielle kanaler er interesseret i profit og derfor så mange seere som muligt, enten til at betale abonnement eller tiltrække reklamepenge. De vælger derfor enten at have en »bred« programflade, som regel i form af lette underholdningsprogrammer og TV-serier, der appellerer til et bredt publikum, eller de vælger at specialisere sig i en bestemt genre og dermed satse på en mere snæver, men klart defineret målgruppe. Denne specialisering synes at være en stigende tendens med kanaler som f.eks. CNN, Eurosport, Discovery, Filmkanalen osv. Hvor de ikke-specialiserede kommercielle TV-kanaler kun sender meget få dokumentarfilm, er der flere af de specialiserede kanaler, der har faktaprogrammer eller dokumentarfilm i bred forstand som emne, f.eks. Discovery, Documania (spansk), Planete Cable (Frankrig) og Tele+ (Italiensk). Disse stationer køber dog stort set alle deres film færdige og har således ikke den store betydning for finansieringen og dermed indflydelse på den enkelte dokumentarfilm.³

Således er det de europæiske public service ka-

naler, der har størst indflydelse på dokumentarfilmen. Hvor de private kanaler tilsammen står for 6% af TV's bidrag til nyproduktion af dokumentarfilm, står public service stationerne for de resterende 94%.

Public service TV's dilemma

Public service stationernes forpligtelser betyder generelt, at de skal være alsidige, politisk objektive, informative, vægte kvalitet og tilgodese smalle målgrupper såvel som den brede befolkning. På det grundlag har dokumentarfilmen gode muligheder, idet de kan dække mange af ovenstående kriterier.

Den øgede konkurrence fra de kommercielle TV-stationer har dog betydet, at public service TV-stationerne ser et dilemma i at opfylde deres forpligtelser og samtidig undgå at miste seere. Indtil for 10 år siden har de haft deres naturlige eksistensberettigelse som nationernes eneste TV-station og har haft en fast stor seerskare, men i dag befinder de sig i konkurrence med et stigende antal private TV-stationer, og har derfor ikke længere en helt lige så naturgiven eksistensberettigelse. De befinder sig i et dilemma mellem kulturelle og industrielle betingelser. De har reageret på denne ændring ved at fokusere på høje seertal i langt højere grad end de har gjort tidligere, for at forsvare sin ret til licenspenge/statsstøtte samt for at vinde reklamepenge fra de kommercielle stationer.

Dette har generelt medført at de har udvidet antallet af sendetimer, dog uden at få tilsvarende flere penge, så programmer med lavere produktionsomkostninger er blevet opprioriteret på bekostning af dyrere produktioner. Desuden er co-produktion blevet mere almindeligt. For at holde fast i seerne ser man en tendens til at der bliver investeret i sikre seertræffere som TV-serier, underholdende journalistiske studieprogrammer og quiz show, frem for nye eksperimenter. De »smalle« programmer er i højere grad blevet marginaliseret i antal og i sendetidspunkt, som ofte er sent på aftenen. TV-stationernes programlægning har ændret sig i form af et fast tilbagevendende ugentligt skema med faste strands⁴, der skal fyldes ud, som har præcise rammer for længde og tema og i nogle tilfælde også for stilen.

Public service stationernes reaktioner på konkurrencen betyder, at dokumentarfilm med lavere budgetter, kortere produktionsperiode om et populært emne med en konventionel stil, har større

mulighed for at blive finansieret af TV end en udefinerlig eksperimenterende dokumentarfilm har. TV betragter dokumentarfilm ud fra emnet, og tager ikke stilen og holdningen til emnet i betragtning, som en væsentlig del af genren. De sælger således deres film til seerne alene ud fra emnet og ofte bliver dokumentarfilmforslag afslået med det argument at TV-stationen, eller dens konkurrent, har sendt en film om det pågældende emne inden for det sidste år. Man kan tilsyneladende ikke forestille sig at der kan laves to radikalt forskellige dokumentarfilm om samme emne, eller at seerne ville være interesserede i at se dem.

Der findes dog enkelte strands der decideret er for kreative dokumentarfilm af en hvilken som helst længde, hvor temaet er underordnet, hvor den personlige vinkel er afgørende, som ARTE's »Grand Format« og BBC's »Fine Cut«, ZDF's »Das Kleine Fernsehspiel«. Desuden sidder der til at administrere de forskellige strands pengepuljer ofte mennesker med stærk interesse for kreative dokumentarfilm.

Nationale fondes kriterier

Hvor TV er den absolut dominerende finansieringskilde af dokumentarfilm som sådan, har filmfonde en stor betydning for auteur dokumentarfilmen. Der findes ca. 84 nationale eller regionale filmfonde i Europa, der yder finansiel støtte til dokumentarfilmen i forskelligt omfang og efter forskellige kriterier. Grundlæggende er filmfonde skabt med det formål at støtte det pågældende lands filmkultur eller filmindustri. Fondene er et mere eller mindre uafhængigt led mellem stat og kunst. Generelt støtter de film efter kunstneriske eller kulturelle kriterier, samt instruktører med et nationalt tilhørsforhold. Gennemsnitligt for Europa er fondenes finansielle andel i dokumentarfilm 10%, men der er store forskelligheder på denne andel landene imellem, som der også er forskel på støtte-systemerne. Et generelt dilemma opstår pga. lave budgetter i spørgsmålet om fordelingen, hvorvidt man skal give mange penge til få film, eller få penge til mange film. Tendensen går imod det sidste, hvilket betyder, at dokumentarfilmen må finde resten af finansieringen fra andre kilder

Frankrig giver en massiv statsstøtte til dokumentarfilm, men er også det land i Europa, der er mest tilbøjelig til at støtte udfra industrielle kriterier frem for kunstneriske kriterier. Filmstøtten er således delt op i et automatisk og et selektivt støtte-

system, hvor det automatiske system udelukkende tager hensyn til, at producenten har fået vist et vist antal timers produktion på en anerkendt TV-station inden for et år. Det selektive system støtter ud fra kvalitetskriterier, men kræver at der er en fransk TV-station involveret i projektet. Således synes Frankrig at have valgt at lade dokumentarfilmen være afhængig af TV's interesser under alle omstændigheder.

I England er dette også i høj grad tilfældet, da der er meget begrænset offentlig filmstøtte. Der er en række regionale Arts Boards, der støtter dokumentarfilm ud fra meget kunstneriske kriterier, men de har et lille budget og støtter med meget små beløb, hvilket kun giver plads til enkelte korte low-budget eksperimenterende dokumentarfilm. Der er ikke samme tradition for samarbejde mellem TV og fonde som i Frankrig.

I resten af Nordeuropa giver filmfondene pænt store beløb og støtter ud fra kvalitative kriterier, men også her har TV en øget indflydelse. Nogle af fondene kræver direkte at TV'er med som co-finansieringskilde eller i det mindste garanterer distribution. Andre fonde gør det mere indirekte, da de sjældent fuldfinansierer en film, og da TV er den eneste anden store finansieringskilde, vil det typisk være her, pengene skal hentes. Der er dog i disse lande mulighed for at få finansieret en dokumentarfilm uden om TV, med sponsorpengene eller med flere forskellige filmfonde. Sydeuropa har begrænset støtte til dokumentarfilm, og der bliver da også kun produceret et begrænset antal kreative dokumentarfilm i disse lande i forhold til nordeuropæiske lande.

Personlige, originale dokumentarfilm har høj prioritet hos de nationale filmfonde, men for at blive gennemført skal TV i de fleste tilfælde også involveres, hvilket betyder at filmens stil skal være spiselig for TV-stationen. I mange tilfælde er det dog nemmere at få TV med som co-finansieringskilde på en film, hvis den har et blåt stempel fra en filmfond, og på den måde sikrer fondenes eksistens at der laves auteur dokumentarfilm.

Pan-europæiske fondes kriterier

De nationale filmfonde støtter national filmkultur og opfordrer derfor ikke til internationale co-produktioner, men der findes en række pan-europæiske filmfonde, der søger at fremme europæisk co-produktion. På europæisk plan er der i Europaråds-regi EURIMAGE, og i EU-regi Media-pro-

grammet. På nordisk plan er der derudover Nordisk Film og TV Fond, der søger at fremme nordisk filmkultur i form af nordiske co-produktioner.

Eurimage støtter kreative film, og for dokumentarfilmens vedkommende er betingelsen at mindst to uafhængige producenter fra forskellige europæiske lande er involveret, samt at distribution i tre lande skal være garanteret. Et tilsvarende princip er gældende for Nordisk Film og TV Fond, her skal to Nordiske lande være involveret og distributionen skal være garanteret i disse to lande.

EU's Media-program, blev oprettet i 1991, som et 5-årigt forsøgs program med det formål at styrke den audiovisuelle industri i Europa. Media programmet var således et initiativ til at støtte den audiovisuelle *industri* og ikke *kultur*.⁵

Ideen med Media-programmet og EU's mediepolitik er at styrke filmindustrien som en fælles europæisk sektor, så Europa som samlet enhed kan konkurrere med amerikanernes dominans på det audiovisuelle område. Politikken går altså i retning af at opmuntre til samarbejde over landegrænserne og se filmindustrien som et europæisk anliggende fremfor et nationalt anliggende. Hvor der på spillefilmsområdet er en klar amerikansk dominans i Europa, er dette ikke tilfældet for dokumentarfilmen, pga. den manglende udsigt til profit.

EU's Media-program har forskellige projekter, der støtter dokumentarfilmen på forskellig vis, hvor de stort set alle fremmer co-produktion eller cirkulation af film på tværs af Europas grænser. BABEL giver penge til dubbing eller tekstning af film for at fremme deres distribution. MAP-TV støtter co-producerede, arkivbaserede film, hvor mindst to europæiske lande er involveret. MEDIA INVESTMENT CLUB er en undtagelse, idet den støtter film, der anvender ny avanceret teknologi, men ikke har nogle krav om flere lande involveret, dog prioriterer de film, der har sikret sig distributionstilsagn.

DOCUMENTARY er reserveret 100% for den kreative dokumentarfilm og opmuntrer til co-produktion ved at afholde et årligt FORUM for co-finansiering af dokumentarfilmen (i samarbejde med EURO-AIM, MAP-TV, BABEL og EVE samt International Documentary Filmfestival Amsterdam). Forum'et har som formål at gøre det lettere at co-finansiere dokumentarfilm i Europa, og at styrke samarbejdet mellem uafhængige producenter og TV-programredaktører. DOCUMENTARY's hovedaktivitet er at give lån til ud-

vikling og promotion af dokumentarfilm. Promotionlån opmuntrer således også til cirkulation af filmene over grænserne ved at give støtte til promotionmateriale, der kan øge chancerne for at sælge programmet. Udviklingslån har derimod ikke nogen betingelser i retning af co-produktioner, men kan ligesåvel støtte film, der er orienteret mod ren national finansiering. Det er dog en betingelse, at producenten tidligere har solgt en dokumentarfilm til et andet land. Udviklingslån gives for at give producenten mulighed for at udvikle idéen til en dokumentarfilm og lave præsentationsmateriale, der øger dens finansieringsmuligheder.

DOCUMENTARY og Media-programmet i det hele taget giver ikke decideret produktionspenge, men støtter ud fra princippet hjælp til selvhjælp. Udviklingsstøtten giver mulighed for, at instruktøren kan bruge lang tid på at researche og udvikle sin film, og DOCUMENTARY har nedfæstet i sine retningslinier, at de støtter den kreative dokumentarfilm, der er »original in writing, research, portrayal and analysis of the subject«, og at »original and creative treatments have prioritet over subject matter«. Denne fond vægter altså kunstneriske egenskaber, men samtidig vægter den også, at filmen skal appellere til et bredt publikum.

Transnational appeal

For at en dokumentarfilm kan blive solgt eller co-finansieret af TV fra andre lande må den appellere internationalt eller i hvert fald europæisk frem for nationalt, og den må være i stand til at opfylde rammerne for forskellige strands på forskellige TV-stationer. Disse har ofte faste rammer for længden, som strands'ene imellem varierer mellem så forskellige længder som 26', 30', 45', 52', 60', 90'. Desuden er de inddelt i emneområder som aktualitet, kultur, natur, sociale emner, »human interest« mm. Disse faktorer betyder at filmene ofte må laves i flere versioner.

Nogle mener, at den øgede cirkulation af dokumentarfilm over grænserne har ført til en bestemt slags transnational dokumentarfilm, der afspejler en øget transnational bevidsthed⁶, men jeg tror ikke nødvendigvis, at dette er tilfældet. Dokumentarfilm, der eksempelvis portrætterer en national kendt person, politiker eller kunstner, der ikke er internationalt kendt, vil overvejende have national appel, men mange dokumentarfilm er interessante ud over landegrænsen, selvom filmen måske be-

skæftiger sig med et meget lokalt emne, fordi den ud fra et specifikt fænomen fremstiller mere universelle spørgsmål. Et eksempel på en sådan film er »Tales from a Hard City«, der handler om 4 unge mennesker fra Sheffield, og deres måde at leve og overleve på i en hård by som Sheffield. Et umiddelbart meget lokalt emne, der udover at få penge fra en regional TV-station er en fransk-engelsk co-produktion med penge fra Channel 4, ARTE og CNC (den franske nationale filmfond). Desuden har den vundet en international festivalpris, og må derfor have et internationalt appeal. Mange folk er også nysgerrige om verden omkring dem og interesseret i at se, hvordan folk i andre lande lever, hvilket populariteten af antropologiske film vidner om.

Opfyldelse af de forskellige krav

Den enkelte dokumentarfilm skal i dag for at blive realiseret kunne opfylde sine finansieringskilders forskellige krav. For at tækkes TV skal den have et vist kommercielt potentiale, omhandle et populært emne i en forholdsvis konventionel stil. Hvis den skal have pan-europæisk fondsstøtte kræves det, at den skal passe ind i måske 2-3 forskellige TV-strands rammer og appellere til folk i flere lande. For at opnå støtte fra en national filmfond skal den have national tilknytning og være personlig i stilen.

Ser man på, hvordan Europas dokumentarfilm-instruktører klarer at opfylde disse forskellige krav, er der flere tendenser, der gør sig gældende. Da TV er den største finansieringskilde af dokumentarfilm, forventer man se en masse dokumentarfilm i TV's programflade. Betragter man engelsk TV, der har et ry for at lave gode dokumentarfilm, og som har forholdsvis mange penge⁷, vil man da også finde dokumentarfilm på programmet stort set hver aften primært på Channel 4 og BBC2. Filmene er i langt overvejende grad engelske, og hvis der er udenlandske film, er det overvejende amerikanske; der er meget få film fra resten af Europa. Betragter man filmene, vil man se, at England lever op til sit ry med at lave solide kvalitets-dokumentarfilm, men der er tilgængelig meget langt mellem eksperimenterne og den mere personlige stil, hvilket kan hænge sammen med den manglende fondsstøtte i England.

Betragter man derimod de filmfestivaler, der enten er specialiseret i dokumentarfilm eller har det som en væsentlig del af deres program, finder

man et rigt udbud af personlige, ny-skabende dokumentarfilm, der lægger op til diskussion om stilen i lige så høj grad som om emnet. Mange af disse film er tillige delvist finansieret af TV.

Det lader altså til, at med de forskellige rammer og krav, der følger med finansieringen af dokumentarfilm i dag, hvor TV er den dominerende instans, er det muligt for filminstruktører at lave kunstneriske frie udtryk, men ser man på den mængde af dokumentarfilm, der bliver lavet, er flertallet overvejende konventionelle og ikke syn-derligt personlige i stilen.

Vindue / Distribution

Hvor TV som finansieringskilde har en central rolle for dokumentarfilmen i dag, har den med hensyn til distribution, til at nå et publikum betydet en endnu større forandring i forhold til tidligere. Hvor nogle dokumentarfilm havde en succesfuld biografdistribution før og under krigen, er det i dag sjældent, at dokumentarfilm når biografen, og hvis de gør, går de som regel kun kort tid. I dag, som tidligere, når dokumentarfilmen gennem den ikke-kommercielle distribution til skoler, biblioteker og filmklubber et forholdsvist stort publikum, men TV har bragt dokumentarfilmen ud til et stort massepublikum. Der bliver transmitteret 14.514 timers dokumentarfilm om året på de europæiske TV-kanaler.⁸

Griersons idé om at dokumentarfilmen skal ud-danne og oplyse folket er altså tilsyneladende blevet realiseret i dag i endnu højere grad end i 20'erne og 30'erne. Dokumentarfilm som sådan når uden tvivl et bredt publikum, men spørgsmålet er om de mere personlige dokumentarfilm gør. Strands for denne type film ligger ofte uden for prime time, sent om aftenen, hvor seertallet er lave. Desuden betyder det store udbud af TV-kanaler og tendensen til at TV-stationer har et specialiseret programudbud, at folk i højere grad kan vælge, hvad de vil se. Hvor de tidligere måske ville se en dokumentarfilm, fordi det var, hvad landets eneste TV-kanal viste, er der en større tendens til i dag at man ikke vælger usikkerheden i at se en kreativ dokumentarfilm, hvis man samtidig har muligheden for at se et afsnit af en TV-serie, man kender og ved, man synes om. Desuden vælger folk typisk ikke at abonnere på en dokumentarfilmkanal, hvis de kan abonnere på en filmkanal i stedet. Fjernsynet bliver af de fleste betragtet som et medie man bruger til at slappe af med og derfor er

man ikke interesseret i nye udfordringer, der kræver en vis anstrengelse.

Kommerciel censur

Der bliver lavet, distribueret og set flere film af dokumentarfilm-formatet end nogensinde før, med TV som den altdominerende finansieringskilde og distributør, så set ud fra et industrielt synspunkt klarer den europæiske dokumentarfilm sig ganske godt. Men hvor Grierson i sin definition af dokumentarfilmen skelnede mellem instruktive film og dokumentarfilm, hvor sidstnævnte har en kreativ, subjektiv tilgang til sit emne og til filmsproget, er det i dag værd at lave en tilsvarende skelnen, hvis man vil diskutere dokumentarfilmen som en kunststart. Man kan operere med begrebet auteur dokumentarfilm i forhold til journalistiske dokumentarprogrammer, hvor førstnævnte er personlige, subjektive film, der udtrykker sig i en unik stil og sidstnævnte udtrykker sig i en konventionel stil underlagt journalistiske traditioner med bl.a. krav om tilstræbt objektivitet.

De finansielle instanser, der udgør rammerne for dokumentarfilmproduktionen i Europa i dag giver god mulighed for den journalistiske dokumentarfilm, og den har en central placering i TV's sendeflade og dermed i samfundet, mens auteur dokumentarfilmen befinder sig i yderkanten af samfundet og har sværere ved at blive finansieret pga. de øgede kommercielle krav dokumentarfilmen står overfor.

I princippet har dokumentarfilmen større frihed end nogensinde før i dens historie. Tidligere kom finansieringen direkte fra private firmaer eller statslige organisationer med konkrete PR-interesser, der styrede emnevalg og tildels budskabet i filmene, hvor filmene sås som kommunikation af specielle interesser. I dag har dokumentarfilmens to væsentligste finansskilder, TV og filmfonde, ikke samme konkrete interesse i filmene som »propaganda« for sig selv. De har interesse i filmene i sig selv, som den primære vare der skal sælges eller vurderes for dens filmiske kvaliteter. Interessenssyn, der var centralt tidligere, har således ændret sig til at være kommercielle hensyn. Hvor filmene tidligere i mindre grad var afhængige af popularitet er de i stigende grad i dag underlagt krav om kommerciel succes, hvilket lægger nogle andre mere usynlige krav og begrænsninger ned over dem. Hvor der tidligere var plads til at eksperimentere og udvikle dokumentarfilmens stil betyder de

kommercielle krav i dag, at filmene skal passe ind i et mere fast format stilistisk, selvom de har rimelig frit emnevalg og ikke skal promovere en bestemt holdning.

De begrænsninger dokumentarfilmen oplever sat i sit frie kunstneriske udtryk i dag berører altså snarere filmens stil end dens indhold, og dermed i højere grad dokumentarfilmens muligheder som en eksperimenterende genre end som politisk kommentator. Således er mange af de journalistiske dokumentarprogrammer, TV viser, kritiske over for statens institutioner som f.eks. politiet og retssystemet, eller de viser vilkårene for dem, der er undertrykt eller tabt af samfundet. Film, der rejser en kritik mod magthaverne, og som en stor del af befolkningen kan slutte op om. Film med mere radikale synspunkter, som færre umiddelbart vil kunne sympatisere med er der dog eksempler på at TV-stationerne vil være mere forsigtige med at sende af angst for at miste popularitet i befolkningen, eller hos de bevilligende politikere. I USA hvor der ikke har været offentlig støtte til dokumentarfilm og hvor TV-stationerne, bortset fra en enkelt PBS, er kommercielle, bliver der lavet mange politisk kritiske film, om folk fra samfundets bund, men tilgængæld ser man ikke mange stilistiske eksperimenter derfra. Noget tilsvarende gør sig gældende i England, der er det europæiske land der ligner USA mest i sin kulturpolitik.

Stilistiske fornyelser ses i langt højere grad i Europa, både vest og øst, hvor filmfonde og public service TV er centralt. Fornyende film har ikke et stort publikum og kan derfor ikke overleve på markedsvilkår alene, men kræver en offentlig støttepolitik, der prioriterer at give kunsten mulighed for at forny sig, som i de fleste europæiske lande foregår ved at lade uafhængige filmfonde give støtte ud fra kunstneriske og kulturelle kriterier. Som man ser på filmfestivaler og lejlighedsvist på TV giver de rammer der er udstykket af filmfonde og public service TV plads til at et antal auteur dokumentarfilm bliver lavet, nogenlunde det samme antal som de sidste mange årtier, men set i procent i forhold til, hvor mange dokumentarfilm der bliver lavet, udgør de kun en mindre del.

TV-journalistikken har overtaget den audiovisuelle samfundskritik, så i 1990'erne har dokumentaristerne ikke den samme centrale plads i samfundet som de havde tidligere. Auteur dokumentarfilmen i 90'erne afspejler dette ved at være præget af at være afsøgende frem for agiterende, at beskæftige sig med hjørner af verden frem for

store sammenhænge, og at være tilbageskuende og søge værdier i fortiden frem for at være fremadskuende og deltage i opbygningen af et samfund. De markerer deres subjektivitet ved at selv markere sig i filmen on-screen, lade de medvirkende tiltale sig, eller lave film om sig selv, eller ved at benytte forskellige former for iscenesættelse som en del af filmens betingelse. Videodokumentaristerne bruger det nye video medie på at eksperimenterer med forholdet mellem billede og virkelighed. På den måde fjerner auteur dokumentarfilmen sig fra den journalistiske dokumentarfilm, der fremstiller sig selv meget objektivt og følger en rimelig standardiseret struktur.

Filmdokumentaristerne er ikke som tidligere samlet omkring forskellige bevægelser som Griersonisterne, Direct Cinema, Cinéma Vérité, men består af mange enkeltindivider, og ligeledes er produktionen i overvejende grad spredt på mange små produktionsselskaber, der kun laver en eller enkelte film om året. Denne produktionsstruktur har svære vilkår, hvor tendensen går mod internationale co-produktioner og dermed lange finansieringsfaser.

Hvordan dokumentarfilmens fremtidige udsigter ser ud, hænger nøje sammen med hvordan TV udvikler sig. På nuværende tidspunkt søger public service TV-stationerne at finde en balance mellem at leve op til deres public service forpligtelser og tage kommercielle hensyn. De finansierer dermed også auteur dokumentarfilm, men hvis de fortsætter med i højere grad at lade sig drive som kommercielle TV stationer og kun gå efter høje seertal, vil den nyskabende dokumentarfilm tilsyneladende få svære kår.

Ligeledes vil fremtidens støttepolitik have en betydning, i hvorvidt man vælger at se film som en industri eller en kunstart. Eftersom de færreste filmfonde i dag fuldfinansierer en dokumentarfilm, er der ikke meget plads til mange fuldstændig frie eksperimenter, men filmfondene sikrer alligevel, at de mere personlige dokumentarfilm bliver lavet ved at sikre en stor del af budgettet og dermed gøre det nemmere for producenten at få TV-stationer til at tage en chance og co-finansiere.

Hvor der tidligere var en statslig censur overfor dokumentarfilmen, der influerede filmenes emnevalg og politiske budskab, er der i dag snarere tale om en kommerciel censur, der betyder, at den største begrænsning for dokumentarfilmen ligger i dens manglende frihed til at eksperimenterer formmæssigt. Da dokumentarfilmgenren historisk har

markeret sig med at være konstant fornyende i sin form og reflektere over sin egen repræsentation, risikerer man, at selve genrens nerve vil forsvinde, hvis rammerne for den kunstneriske dokumentarfilm indsnævres.

Noter

1. I up-front fasen vil TV's andel være 60% og producenterne 20%. De 10 %'s forskydelse er udtryk for værdien af salg af de færdige film, der vil indbringe producenterne ca. 10% og komme fra TV.
2. Public service kanaler er her defineret som de, der er underlagt public service forpligtelser og ikke har et profit motiv for at sende. Private kanaler er defineret som de der ikke er underlagt public service forpligtelser, men har enten et profit motiv for at sende, i så fald er de kommercielle i denne artikels terminologi, eller som er tilfældet for 2 kanaler et »ideologisk« motiv, forstået som ønsket om at sende en bestemt type programmer.
3. Discovery er dog begyndt at investere flere penge up-front på produktion af film. Documania og Planet Cable har planer om at gøre det i fremtiden, når de har flere penge til deres disposition.
4. Et Strand er den tematiske betegnelse for et time-slot.
5. Media-programmet står i dag over for en omfattende revision efter prøvetiden er udløbet. Hvordan strukturen i det fremtidige Media II program bliver er ikke endeligt klarlagt i skrivende stund.
6. John Hess og Patricia R. Zimmermann i DOX nr.5, forår 95
7. I England skal 50 mio. mennesker finansiere 2 licensfinansierede public service kanaler, BBC 1 + 2, og 2 reklamefinansierede public service kanaler, Channel 4 og ITV, mens 5 mio. i Danmark skal finansiere 1 public service licens kanal og 1 public service licens + reklame kanal, dvs. 10 gange så mange mennesker finansierer det kun dobbelte antal kanaler
8. Der bliver transmitteret 31.544 timer i alt, men de 17.030 timer er genudsendelser. Der er 7.107 timers indkøbte dokumentarfilm oven i TV stationernes egen- og co-produktioner.
9. For analyse af tendenserne i 90'ernes dokumentarfilm se Jacobsen, Ulla: *Dokumentarfilmen i 90'erne*, Filmvidenskabeligt speciale, Københavns Universitet, forår 1995.

Litteratur

- Jacobsen, Ulla & Hansen, Gitte: *The European Documentary Sector. Production, Financing and Television Programming*. (København: DOCUMENTARY, 1995)
- Barsam, Richard M.: *Non-Fiction Film. A Critical History*. Revised and expanded (Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1992)
- Barnouw, Erik: *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. (London / Oxford / New York: Oxford University Press, 1974)

Ulla Jacobsen er cand.phil. i Filmvidenskab.