



Family

Det sociale og det poetiske blik

Den nye danske dokumentarfilm

af Ib Bondebjerg

Der tales i øjeblikket især meget om den danske spillefilms enestående nationale og internationale succes. Denne succes skal bestemt ikke undervurderes, og det er da også denne succes, som i forside-kulturens univers trækker hele den danske filmkulturs succes fremad. Men bag denne succes ligger en mindst lige så stor succes, som både har en solid historisk tradition at trække på, en stor international opmærksomhed på de festivaler, hvor den slags nu dyrkes, og som også på det seneste er dukket op i landets biografer. Der tænkes naturligvis på den danske dokumentar-

film, som siden 30'erne har været et eksperimentarium for mange undergenrer, både mainstream dokumentarisme og eksperimentelle former, både solide, oplysende og virkelighedsudforskende film og personlige, kunstneriske dokumenter.

De lange linjer i dansk dokumentarisme.

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

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

Omkring 1960 og frem til ca. 1990 går dokumentarfilmen ind i sin *moderne periode* under omskiftelige forhold. Den forsvinder stort set fra den kommercielle biografkultur og får stærk konkurrence fra tv. Men til gengæld frigøres den i nogen grad fra sin stærke oplysningsforpligtelse og får dermed sit kunstneriske frihedsbrev. Det bliver ikke mindst forstærket under de nye filmlove: i 1964, hvor den kunstneriske dokumentarfilm styrkes, og 1972, hvor Statens Filmcentral bliver det centrale offentlige sted for dokumentarfilmen under en konsulentordning. Den moderne dokumentarfilmperiodes to markante nye hovedgenrer blev *den observerende dokumentarisme* med Henning Carlsen som den førende repræsentant, og *den refleksive-poetiske dokumentarisme* med Jørgen Leth og senere Jon Bang Carlsen og Jytte Rex som de to mest markante instruktører. Den første genre forlader den autoritative 'voice of God' form og den mere budskabsprægede virkelighedsskildring til fordel for en opsøgning af hverdagsmiljøer og mennesketyper og

en mere episodisk og montagepræget stil, påvirket både af amerikansk direct cinema og fransk cinéma vérité. Den sidste genre opsøger grænsen mellem virkelighedsskildring og bevidsthedsskildring, mellem det observerende og det iscenesatte, og gør selve den æstetiske form og billedets evne til både at skildre det virkelige og det imaginære eller symbolske til et centralt problem i filmen. Disse film viser på én gang autentiske udsnit af virkeligheden og sætter selve deres status som virkelighedsudsagn til debat (om dokumentarismens grund-genrer, se Bondebjerg 2002, Nichols 1991 og Plantinga 1997).

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

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

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

den måske ligeså tidstypiske og stærkt omdiskuterede *Vi anklager* (1982), som næsten ukommenteret viser seks narkomaners rystende liv og historie. Ib Makwarth har meget konsekvent fortsat sine socialkritiske skildringer af arbejderklassemiljøer, udkantsmiljøer og belastede gruppers liv op igennem 80'erne og 90'erne, relativt uberørt af den øvrige dokumentarfilms tendenser.

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

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

seriel Danmarks-film om en verden set fra neden og i udkanten af det officielle Danmark (se Bondebjerg 2002a, in print).

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

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

Mens tv-dokumentarismen og dermed dokumentarismen som helhed i 80'erne

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

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

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

Dokumentarismen har dog selv i dag en vis grad af bestillingsarbejde over sig. Der er bestemte oplysningsopgaver der trænger sig på, trods det at information, PR og reklame flourer som aldrig før, og selvom tv og internet har mange af de funktioner som filmen før var ene om på det visuelle område. Men selvom dokumentarfilm i dag måske ligefrem bestilles, og i hvert fald ofte støttes af en lang række organisationer, institutioner og f.eks. også tv-stationer, så er friheden til at udføre selvbestillingsopgaverne alligevel større. En langt større del af filmene fødes ikke på organisationsniveau, men hos instruk-

tøren, som så siden henter støtte andre steder, og derefter viser sig at kunne bruges i oplysning i forskellige sammenhænge. Den klassiske og moderne periodes meget stærke aftagerstyring og primære produktion til skoler og almen oplysning er aftaget betydeligt i perioden efter 1990, en udvikling som længe har været på vej. Den er imidlertid først begyndt at slå helt markant igennem efter 2001, hvor også dokumentarfilmen fik andel i de nye filmmidler og dermed kunne øge sit produktionsvolumen. Alligevel spiller mange kilder til co-produktion stadig en utrolig stor rolle – det er ganske simpelt et puslespil at få finansieringen af en dokumentarfilm på plads.

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

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

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

Type ¹	Offentlige	Private	Danske	Udl.	I alt
Tv-stationer	78	0	78	15	93
Fonde	44	29	63	10	73
Museer/Arkiver/Biblioteker	56	0	56	0	56
Ministerier/Råd/Styrelser	47	-	47	3	51
Filmselskaber	-	20	20	0	20
NGO'er	-	17	17	2	19
Fagforeninger	-	16	16	0	16
Firmaer/ Banker	-	9	9	0	9
Foreninger	-	7	7	0	7
Kommuner/Amter	6	-	6	0	6
Diverse	3	3	3	0	3
Aviser	-	2	2	0	2
Forlag	-	2	1	1	2
Diverse	-	3	3	0	3
Samlet	231	108	322	31	360²

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

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

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

Det er også værd at notere sig, at den nye generation af dokumentarister i større grad end de tidligere synes at bevæge sig henover grænsen mellem film-dokumentarismen og tv-dokumentarismen. Det er ganske vist markant at den yngste og meget stilistisk bevidste generation, som f.eks. Tómas Gislason og Torben Skjødt Jensen, har fundet en langt mere poetisk, refleksiv og 'arkæologisk' montage-teknik end den som karakteriserer mainstream tv-dokumentarismen. Men den adskiller

sig også fra den lidt ældre generations mere avantgarde-prægede eksperimenter (Jytte Rex, Jørgen Leth) ved at have et større journalistisk research-indhold, som omvendt minder om tv-dokumentarismens temaer og hovedtendenser.

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

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

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

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

Jon Bang Carlsen fortsætter med stor styrke også i 90'erne og skaber endda i 1996 sit metafilmiske manifest *How to Invent Reality*. Han fortsætter sin helt egensindige udforskning af randeksistenser og randmiljøer, der samtidig afspejler hans egen rastløse opbrud fra et centrum, som han samtidig altid vender tilbage til. Han spejler sig i de universer han opbygger, hvad enten det er de irske ungarle på jagt efter den kærlighed som er ved at løbe fra dem i *It's Now or Never* (1996), de

ensomme hvide kvinders skæbne i et post-apartheid Sydafrika i *Addicted to Solitude* (1999) eller den seneste *Portrait of God* (2002), som blander meget personlige meditationer og betagende landskaber fra Bang Carlsens eget hus i Sydafrika med statements fra et stort sydafrikansk fængsel og hans egen omgangskreds. Et karakteristisk træk ved Bang Carlsens seneste produktion er også en parallel skildring af hans egne børn i den internationale verden, han er begyndt at færdes i. Første gang det skete var i *Smalfilmerens søn* (1986), men ideen er siden fulgt op i *Min irske dagbog* (1996) og *Min afrikanske dagbog* (1999).

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

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

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

I Jon Bang Carlens *Portrait of God* etableres der fra starten af filmen et visuelt mønster, som på den ene side har at gøre med indespærring (en travelling der passerer pigtråd udenfor et af de store sydafrikanske fængsler), på den anden side med udsyn, som dog også udgør en slags mental grænse eller afspærring (vinduerne i Carlens eget hus ud mod et næsten guddommeligt klippelandskab). Det sidste mentale landskab (som dog også er meget konkret) forbindes ofte med den moderne visuelle kulturs skærme (en computer,

hvor Carlsen skriver, den lille kontrolskærm på hans digitale kamera, tv-skærmen i hans stue). På et bestemt tidspunkt i filmen gennemføres en meget flot æstetisk flyvetur med huset, således at klippelandskabet erstattes af det store fængsel uden for vinduet. Seeren suges i bogstaveligste forstand med instruktøren fra friheden ind i indespærringen, fra udsynet til det blokerede udsyn. Der er her tale om en meget gennemført og varieret æstetisk figur og metode som visuelt understøtter det meta-tekstlige - figuren kommenterer selve produktionens omstændigheder - og som samtidig sammenbinder det personlige/subjektive og det universelle. Carlens jagt efter virkeligheden har sin parallel i figurernes jagt efter en mening med livet, efter Guds ansigt.

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

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

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

Det journalistiske og det subjektive – to æstetiske strategier. Det er vistnok et ofte hævdede synspunkt i filmdokumentariske kredse, at filmdokumentarismen i bund og grund adskiller sig fra tv-dokumentarismen ved at udgøre et æstetisk og kunstnerisk modstykke til den journalistiske tv-dokumentar. Det er bl.a. DFI-dokumentarfilmkonsulenten Allan Berg Niensens grundlæggende pointe i *Den store dokumentarfilm* (Berg Nielsen 2001). Han opstiller her en dikotomiseret modsætning mellem instruktøren og tilrettelæggeren, konstruktion og fortælling vs. medde-

lelse og oplysning, interview som samvær vs. interview som materiale, ml. tvivl og sandhed, amoral og moral. Det er uden tvivl rigtigt at man i visse tilfælde kan påvise sådanne forskelle mellem filmiske produkter og tv-produkter. Men dikotomiseringen overser at dokumentarfilmens historie er fuld af oplysning, meddelelse og information og at mangan en tv-dokumentar rummer store kunstneriske og oplevelsesmæssige øjeblikke. Forholdet mellem kunst og journalistik følger ikke grænsen mellem medier, men grænsen mellem genrer og intentioner på tværs af medier, eller er bestemt af institutionelle kontrakter som er historisk betingede.

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

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

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

Saif & Ambos film, *Family* (2001, klipper: Janus Billeskov Jansen) er også en fil-

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

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

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

I *Den højeste straf* er Gislason ikke til stede som fortæller og person, men hans billeder og montage taler endnu stærkere end i *Patrioterne* og både billed- og lydside har en meget gennemtrængende og stærk emotionel toning. Det ses allerede fra filmens start, hvor et sovjetisk mandskor ses i et lille udklip af billedtotalen med en hyldest til Sovjetruslands fortræffeligheder indtegnet i et vertikalt linjemønster. Billedfladen er opdelt som på en slags avismontage-bord, og filmen igennem skifter billedfladen mellem at vise hele billeder fra total til supernær af personer, miljøer, tekstbrudstykker, billeder etc., og at vise de samme elementer i en

meget urolig, grafisk monteret billedflade hvor niveauer, fragmenter af dokumenter eller andet vises. Gislason og Thuesen sætter på denne måde deres visuelle signatur markant ind i den journalistiske fremstilling, og understreger med den visuelle æstetik og retorik, at der her er tale om en journalistisk research i en labyrinthisk, historisk virkelighed med mange uafklarede spørgsmål og en mangelfuld adgang til de centrale dokumenter og kilder.

Teknikken har også en dramatisk-emotionel effekt, især når den kombineres med musik, som det ofte sker. Teknikken kendes også fra journalistiske dokumentarprogrammer på tv, men er her udført med suveræn poetisk-refleksiv æstetisk effekt.

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

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

Den højeste straf lever i lige så høj grad på sin dokumentariske effekt som på sin emotionelle og narrative struktur og den emotionelle og effektfulde æstetiske og retoriske tekstur. Det narrative, æstetiske og emotionelle er ikke i modstrid med det dokumentariske, ligesom det heller ikke er tilfældet med *Patrioternes* blanding af subjektiv, selvrefleksiv rejse og journalistisk rejse og dokumentation. I den forstand blandes det subjektive, refleksive og poetiske register uproblematisk med det journalistiske. Det gør sig også gældende i den meget subjektive *Family*, som ikke bare handler om instruktørens egen jagt på sin forsvundne far og sin familie i Yemen i skyggen af en elsket brors selvmord, men som også fokuserer på Saifs egen psykiske ambivalens og spændingen mellem de to instruktører, som er kærester. Det markeres allerede i filmens første scener, som viser en stærkt irriteret Saif, som psykisk søger at vige uden om eftersøgningen af faderen og familien, men presses hårdt af sin kæreste. En iscenesat meta-kommentar til den psykiske og emotionelle konflikt som er hele filmens emotionelle og dramatiske brændstof. Men som både filmens to instruktører og klipperen Janus Billeskov Jansen har tilkendegivet i inter-

views (Saif & Amb, 2001, og Janus Billeskov Jansen 2001), så respekterer de trods brugen af dramatiske og narrative teknikker fuldt ud en grænse for dokumentarfilmens autenticitet. F.eks. ser man aldrig faderen i filmen, man hører kun hans stemme i telefonen. Men Saif finder at det ville være svindel at lade en skuespiller agere faderen. Janus Billeskov Jansen, som langt størstedelen af sit liv har klippet spillefilm, peger ligeledes på, at selvom han æstetisk og teknisk har arbejdet på fuldstændig samme måde med denne film som med sine spillefilm, så er der en dokumentarisk kontrakt med modtageren som ikke kan overskrides og negligeres.

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

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

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

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

Men netop i den type subjektive dokumentarfilm, som *Family* er et eksempel på, er det instruktøren selv der lægger sin historie frem med den større frihedsgrad, det giver. Man kan dog ikke sige at filmen er ekstremt subjektiv og bevæger sig ind i en meget privat deep back stage, eller at den på påfaldende symbolsk vis søger at anskueliggøre en indre subjektiv verden. En instruktør som Jon Bang Carlsen er her for så vidt meget tidligt i sine film meget mere avanceret når han f.eks. i *Jenny* (1977) får titelpersonen til at optræde i fiktive, symbolske scener, der reproducerer hendes drømme. I *Family* er næsten alle scener kun dramatiske koncentrer af faktiske dokumentariske optagelser som nogenlunde følger historiens naturlige narrative logik. Men som Janus Billeskov Jansen også gør opmærksom på i det allerede citerede interview, så benytter han sig af tydelige emotionelle skift og

mønstre i sammenklipningen, og han har også benyttet sig af en poetisk-antydende fragment-teknik. Filmen igennem dukker en række skyformationer, genstande fra interiører, ørkenbilleder op som emotionelle markører og tegn, der peger frem mod situationer og stemninger, som gradvis udfoldes og lader de symbolske tegn falde på plads i et dokumentarisk mønster.

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

kritiske solidaritet og selvspjeling i moden som den evige oprører.

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

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

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

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

Traveller's Tale er nok en af de mest markante subjektive og poetiske dokumentarfilm fra 90'erne. Dens stil og tone er som en stream of consciousness, der i collageagtig form bevæger sig mellem fortidige og nutidige billeder fra et trist og forfaldent Østeuropa, og både personlige og sociale beretninger og fortællinger om

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

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

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

Virkeligheden som portræt: mellem kunst og dokument. Hvis det subjektive, det poetiske og det reflektive er markante tendenser i store dele af den danske filmdokumentarisme, så mødes denne tendens med en anden markant strømning, hvor den dokumentariske kunstner spejler sig i andre kunstners liv og værk eller i portrættet af usædvanlige, kendte mennesker. Det er netop ofte individet der fokuseres på, mens de mere kollektive portrætter af kulturelle og kunstneriske fænomener ikke trækker så meget. Faktisk er der kun én af periodens markante dokumentarfilm, der har et kollektivt subjekt, nemlig Torben Skjødt Jensens portræt af den danske rockscene gennem 25 år, *Som et strejf af en dråbe* (1993). Men for de fleste af de andre markante film inden for denne genre er det *instruktøren/skuespilleren* som står i centrum, som i Jesper Jargils *De ydmygede* (1998) og *De udstillede* (2000), Katia Forbert Petersens *Von Triers 1000 øjne* (2000), Ole Roos' *Ib Schønberg* (2000), Torben Skjødt Jensens *Carl Th. Dreyer. Min métier* (1995) og Tómas Gislasons *Fra hjertet til hånden* (1994) – om Jørgen Leth; eller det er *lyrikeren, forfatteren*, som i Christian Braad Thomsens *Karen Blixen – Storyteller* (1996), Morten Korch – *Solskin kan man altid finde* (1999) og

Svend Åge Madsen - At fortælle menneskene (2002), Tom Ellings *Nattegn – en film om Peter Laugesen*, Lars Johanssons *Højholt* (1997), Jørgen Leths *Jeg er levende – Søren Ulrik Thomsen, digter* (1999), Jytte Rex *Cikaderne findes – Inger Christensen* (1998) og Anne Wivels *Søren Kierkegaard* (1994) og *Johannes' hjerte* (1998); eller det er endelig *malerkunst, musik og ballet*, som i f.eks. Jesper Jargils *Per Kirkeby Vinterbillede* (1996), Torben Skjødt Jensens *It's a Blue World*, Anne Wivels *Giselle* (1991) og *Slottet i Italien* (2000), Ulrik Wivels *Danser* (2000), Jytte Rex' *Palle Nielsen - Mig skal intet fattes* (2002) eller Anders Østergaards *Trolldkarlen* (1999). Hvordan man end vurderer disse film enkeltvis så er der samlet tale om en meget stærk og dominerende tendens i periodens film – næsten en kulturel og kunstnerisk modvægt til den forfladigelse af dækningen af kultur og kunst som mange ser i tv-mediets dominans som visuelt medie.

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

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

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

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

(...) ingen illustration af tekster (...) jeg hader når digte illustreres med billeder. Film kan ikke konkurrere med den suggestive styrke i digtenes billedsprog (...) Jeg havde lyst til at lave en film som var emblematiske klar i billederne (...) Jeg

har digterens digte, jeg har ham som fysisk person, jeg har det, han har lyst til at sige, og jeg har hans konkrete omgivelser, hans redskaber og umiddelbare miljø. Det er elementerne, ikke noget formidlende bindeled. (Leth i Hjort og Bondebjerg, 2000: 64-75).

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

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

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

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

Langt de mest komplicerede dokumentariske og visuelle strukturer i nyere danske portrætfilm finder vi imidlertid i Torben Skjødt Jensens to portrætfilm, *It's a Blue World* om den afdøde maler Hans Henrik Lerfeldt, og hans portræt af

Dreyer i *Carl Th. Dreyer. Min métier*. Her blandes mange forskellige stemmer, mange forskellige dokumentariske og iscenesatte eller rent fiktive sekvenser og billedsiden fremstår som en bevidst mudret collage og montage af lag på lag. I Dreyer-filmene er der således to fortællere: den autoritative voice over og Dreyers egne ord læst op af Henning Jensen. De arkæologiske billedlag udgøres af historiske interviews med Dreyer og personer han arbejdede sammen med og af nutidige interviews, der er dokumentariske klip med Dreyer under arbejdet og fra gamle portrætfilm, der er citeret fra hans film. I *It's a Blue World* suppleres disse lag endvidere af tableauer med levende mennesker, der genskaber hans maleriske univers og figurer.

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

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

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

ker og bearbejder virkeligheden kreativt gennem et kunstnerisk og journalistisk temperament.

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

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

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

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

randzoner og erhverv under forvandling, f.eks. i *Landsbyen lever* (1990), der viser de kræfter der modvirker landsbykulturens undergang, eller i *Et rigtigt bondeliv* (1994) om det bondeliv der var mellem 1940-1990, men som nu er ved at blive industrialiseret. På samme måde har Jørgen Vestergaard skildret fiskernes kultur og liv i *Brødre* (1996) og *Fjordfiskere* (1996).

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

Litteratur

- Birkvad, Søren (1997): *Livet i Danmark*. Dokumentarfilmen. (i Bondebjerg, mfl. (red.) *Dansk film 1972-1997*. København: Rosinante.
- Bondebjerg, Ib (1990): Den sociologiske og visuelle lyd. Om radioen og radiomontagen i efterkrigstidens mediekultur. (i *Mediekultur*, nr. 14 1990, p. 18-46)
- Bondebjerg, Ib (1996): Public Discourse/private fascination: hybridization in 'true-life-story' genres. (in *Media, Culture & Society*, Vol 18:1, 1996, p. 27-45)
- Bondebjerg, Ib (1996): *Between War and*

- Welfare: Danish documentary films in the 1950's. (in *Aura*, vol. II, no. 3, 1996, p. 30-56)
- Bondebjerg, Ib (2000): I dialog med den danske virkelighed. TV2's dokumentariske profil. (i Hanne Bruun, m.fl., red.: *TV2 på skærmen*, Samfundslitteratur p.187-213).
- Bondebjerg, Ib (2001): Den medialiserede virkelighed – reality-tv og dokumentariske traditioner. (in *Ekko. Film- og mediepædagogisk tidsskrift*, nr. 8, 2001, p. 20-26).
- Bondebjerg, Ib (2002): The Mediation of Everyday Life: Spectacle, Discourse and Genre in Reality-TV (in Anne Jerslev (red): *Realism and 'Reality' in Film and TV*. Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook 2002, p. 159-193)
- Bondebjerg, Ib (2002 a): Verden ifølge Lars Engels. Tendenser i 80'ernes og 90'ernes danske tv-dokumentarisme. (i Jens F. Jensen (ed): *TV-analyser*, Medusa, in print).
- Bondebjerg, Ib (2002 b): Med politiet i virkeligheden: om 'reality-tv' og kriminalitet. (in *Mediekultur*, nr. 34, 2002, in print).
- Dovey, Jon (2000): *Freakshow. First Person Media and Factual Television*. London: Pluto Press.
- Hjort & Bondebjerg (2000): *Instruktørens blik. En interviewbog om dansk film*. København: Rosinante.
- Jansen, Janus Billeskov (2001): Koncentratet tilfælles. (in *Film*, nr. 18, 2001).
- Jerslev, Anne (2000): Nuets affekt. Virkelighed, liveness og katastrofisk intensitet i reality TV. (*Working Paper*. Århus Universitet)
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Nielsen, Allan Berg (2001): Den store dokumentarfilm (in *Film*, nr. 16, 2001)
- Plantinga, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saif & Ambo (2001): Dramaet er næsten en biologisk størrelse. (in *Film*, nr. 18, 2001).
- SFC's katalog 1996 og 1999 (Det Danske Filminstitut)
- Film* nr. 7, 8, 11 og 12 (2000), nummer 14, 16, 18, 19 (2001) og nr. 21 (2002). Det Danske Filminstitut.