



Nanook of the North

## At fange dokumentarfilmen

Dokumentarfilmens historie genfortælles i ny bog præget af mange dagsordener, dynamisk overblik og fortælleglæde

*af Rasmus Brendstrup*

Forestil Dem en situation. Forestil Dem, at de to største personligheder inden for en given branche spiser middag sammen på et dyrt britisk hotel. De drøfter et fælles projekt, der har stået på i nogen tid. Den ene overdrager regningen til den anden, som en hån for hid-

tidige budgetoverskridelser; den anden reagerer ved at true med at opsigte samarbejdet. Situationen tilspidses, da den første person prompte accepterer.

Person nummer to truer nu med at klage til regeringen, der har penge i det fælles projekt. Person nummer et giver



kulørt udtryk for, at nummer to vil rage regeringen en papand eller det der er værre. Nummer to rejser sig nu fra bordet, løfter de knyttede næver over hovedet og får harmdirrende fremstammet de mindeværdige ord: "Oh fuck them, fuck them!"

**Lettilgængelig historiefortælling.** Den norske filmprofessor Bjørn Sørenssen fra universitetet i Trondheim henfører pligtskyldigt ovennævnte anekdote til en ældre biografi over person nummer et. Egentlig er sandhedsværdien aldeles underordnet. Historien har intet at sige om eftermælet for nogen af de to personer, som vi foreløbig vil lade forblive anonyme. Den giver heller ikke just et repræsentativt billede af deres kunstneriske kreativitet. Men den er underholdende.

Bjørn Sørenssens nye bog *Å fange virkeligheden – Dokumentarfilmens århundre* (hvori anekdoten er at finde) er også underholdende. Den gør en dyd ud af at erstatte *namedropping* med fortællinger. Den er bevidst selektiv når det kommer til at vælge hovedpersoner, men alle bogens nedslag forbindes til linjer på langs af historien. Fra brødrene Lumière til nutidens *Big Brother*. Fra den naive forestilling om filmen som sandhedsmaskine til computer-æraens simulækkerland.

Sørenssen har givet sig selv den opgave at fortælle dokumentarfilmens historie og *samtidig* beskrive dokumentarfilm-teoriens krumspring gennem århundredet. Sidstnævnte udredning – altså 'teori-historien' – er desuden med til at skabe en form for nutidig forståelsesramme til læserens videre brug. Bjørn Sørenssen understreger selv, at det ikke er en færdig teori eller metode, han disker op med. Ikke desto mindre er det implicitte mål at stable en form for analytisk begrebsapparat på benene; et begrebsapparat hvis elementer

– modsat mange af de omtalte teorier – *ikke* er bundet til de historisk specifikke filmtyper, de er opstået i samspil med.

Sammenlagt er der tale om et ambitiøst projekt af en type, der ikke tidligere er udgivet på dansk. Det er der for så vidt stadig ikke, men *Å fange virkeligheden* er skrevet på et norsk, der kan forstås af enhver dansk læser<sup>1</sup>. Topmålet af læsevan-skelighed består i 'fornorskede' og alligevel sært genkendelige begreber som 'doku-såpe' (*docusoap*) og 'faksjon' (*faktion*, et begreb som Bjørn Sørenssen for en kort bemærkning låner fra vores hjemlige Peter Harms Larsen). Alle engelske citater er pertentligt oversat, og desuden forklares så godt som alle fagtermer, uden at det af den grund kommer til at virke tungt eller encyklopædisk. Sørenssen er en af de forfattere, der formår at skrive akademisk uden at skulle ty til fodnoter konstant – dem er der kun godt tre sider med i alt.

**Mellem argument og fortælling.** Måske er det også af hensyn til overkommeligheden, at der kun er stillet 300 små sider til rådighed. Dette er et mere vovet valg. Bogens sidste kapiteloverskrift lyder 'Dokumentarfilmens dilemma: mellem argument og fortælling' – og det kunne meget vel være blevet gravskriften over *Å fange virkeligheden* også. Med oparbejdningen af et begrebsapparat, med sine analyser og med *to* store historiefortællinger (inklusive anekdoter!) kunne forfatteren let have sat sig mellem de berømte stole.

Det gør professor Sørenssen nu ikke. I betragtning af det komprimerede format kan det godt være, at der kun er tale om en balle på hvert stolesæde, men det er netop forbindelsen, der giver bogen dens særlige dynamik.

Det der gør bogen til noget specielt er

dens pædagogiske disponering af stoffet. Sørenssen har ikke villet prioritere den ene opgave frem for den anden, så filmhistorie, teorihistorie, politisk og kulturel kontekstualisering, analyser og opstilling af begrebsapparater indgår på nogenlunde lige vilkår; i hvert fald er der ingen formel opdeling mellem dem.

Strukturen er lagt efter dokumentarfilmhistoriens kronologi, så man vil kigge forgæves efter et særskilt 'teori-afsnit' i bogen. Efter det sobre introduktionsafsnit, der understreger det spegede ved selve dokumentar-begrebet, er Sørenssens teoretiske diskussion simpelthen skåret op og serveret i små doser undervejs; forfatteren er åbenbart nervøs for at overmande den menige læser med teoretiske abstraktioner på mere end et par sider ad gangen. Det betyder f.eks. at semiotikken – læren om tegn – er reduceret til en mekanisk gentagelse af ordet *indeksikalitet* (et begreb, der ganske vist præsenteres som sprogfilosofen Peirce's, men det sker først på side 288!).

De teoretiske aspekter får med andre ord lov at komme læseren til gode, når *filmhistorien* udviser behov for en strukturerende hånd udefra – og først da. Sørenssen ved – sikkert af mangeårig undervisningserfaring – at man kommer længst med nye redskaber, hvis man i forvejen har noget konkret at bruge dem på. Han ved også, at et perspektiv fordrer basisviden. Sørenssen forudsætter intet, og det gør sådan set bogen ganske pædagogisk og let at gå til, selv om kapitelnedslag og navneopslag hæmmes af mangel på krydshenvisninger og af et afsluttende indeks, der i bedste fald må kaldes selektivt. Resultatet er noget så usædvanligt som en historiebog, der i realiteten skal læses fra A til Å.

**Fiktion og ikke-fiktion.** Bjørn Sørenssen begynder sin historie med Auguste og Louis Lumières første filmforevisning i Grand Café, Paris, i december 1895 – den begivenhed, der som regel også får lov at udgøre kapitel 1 i genfortællinger af den 'store' historie, Filmhistorien.

At Lumière-brødrene ikke var først med de levende billeder er almindeligt kendt. Tre år forinden havde multi-opfinderen Thomas Edison og hans assistent med held foretaget en håndfuld 30-sekunders optagelser. Men af forskellige årsager har disse filmstrimler, optaget i Edisons specialbyggede studie på en mark i New Jersey, aldrig vejet helt så tungt i den historiske bevidsthed. Den vigtigste grund er, at publikum – og dermed *cash* – spiller en essentiel rolle i fiktionsfilmens historie, og Lumière-brødrene var de første til at modtage begge dele i større skala – i caféens tætpakkede 'Salon des Indiens'. Man kan altså med en vis ret give pengene æren for, at Paris blev udråbt til filmkunstens vugge.

I Bjørn Sørenssens dokumentarfilms-optik er Lumière-brødrenes fortrin et andet: Hvor Edison mest optog varietékunstnere, trak de franske brødre deres lettere optageudstyr ud i virkelighedens fri luft. Fabrikarbejdere i Lyon, bådudflugter, spisende børn, panoramiske bybilleder. At disse 50-sekunders 'film' også omfattede iscenesatte gags og efterhånden sågar bibelske tableauer, betegner Sørenssen som en 'tilfældig variation' i forhold til hovedfunktionen: At vise billeder fra virkeligheden. Lumière-brødrene fangede mennesker og lokaliteter ind på en mere ligefrem måde end Edisons tidlige film. Fascinationen var af en anden karakter, og på dette tidspunkt så den ud til at være uden ende.

Lumière-brødrene filmede høj som lav,



og de filmede meget. Så meget, at de måtte bygge flere og flere kameraer og hyre folk til at betjene dem. Deres tekniske fungerede snart som både projektionister og som udsendte kameramænd i ind- og udland. På under tre år rundede Lumière-kataloget 1000 titler.

Det stod efterhånden klart for de mange, der lugtede guld i den spæde filmbranche, at det at billederne var 'levende' kun var en kortlivet attraktion i sig selv, og snart adopterede man teaterbranchens fidus med at *kategorisere* produkterne. I løbet af det 20. århundredes første årti blev fiktionsfilmen udspaltet i komedier, farcer og dramaer. Filmene varede nu hver især op til et kvarters længde – dette var i mange år den maksimale længde på en færdigklippet filmrulle.

**Marginaliserede danskere.** Det var i denne fase at ikke-fiktionsfilmen blev konstitueret som genre for første gang, med den såkaldte *actualitéé* - aktualitetsfilmen. Allerede Lumière-brødrenes første show i Grand Café havde rummet billeder af konferencedeltagere, der gik i land efter en bådture. Og efterhånden blev netop officielle begivenheder – og gerne af et lidt mere fashionabelt tilsnit – en filmattraktion. Kun få almindelige mennesker havde adgang til statslige eller royale ceremonier. Endnu færre kunne tage til militærparader i Tyskland eller festivaler i Italien.

Men kamerafolkene kunne og gjorde det. De skabte den stumme forfader til den form for nyhedsreportage, vi kender så godt fra tv. Kriterier som 'nyhed' og 'betydningsfuldhed' begyndte så småt at tage form, selv om det næppe heller har skortet på agurketids-reportager fra de lokale marker.

Aktualitetsfilmene blev vist ved de samme forevisninger som de øvrige film,

men hurtigt underordnet spillefilmen - den '*glamorøse og stjernepyntede fetter*', som Sørenssen fiffigt formulerer det. Reportagerne fra virkelighedens verden var oftest pausefyldt, med mindre der lå et nyheds-scoop i luften.

Bjørn Sørenssen beretter med smittende begejstring om netop et sådant scoop: Da Prins Carl af Danmark i november 1905 ankom til Oslo på orlogsskibet 'Heimdal'. En fotograf var med ombord, og ved hjælp af hans optagelser kunne en driftig norsk filmpionér ved navn Hugo Hermansen allerede samme aften skaffe fulde huse i sin biograf. Prins Carl var nemlig den nyvalgte norske konge, endda udpeget af folket selv.

Når man som dansk læser af Bjørn Sørenssens bog bider mærke i denne begivenhed, er det ikke udelukkende et udslag af royal eufori. Det skyldes også at Prins Carls entré faktisk udgør bogens enlige danske islæt!

Ingen af vore hjemlige koryfæer indenfor reportage- og dokumentarfilm er kommet med på de 300 sider – hverken pionéren Peter Elfelt (1866-1931), P.H.'s jazzede *Danmarksfilm* fra 1935 eller dokumentar-ideologen Theodor Christensen. Ikke et ord om Jørgen Roos og Bjarne Henning-Jensens samfundssjæl, om Henning Carlsen og Jon Bang Carlsens sensitive menneskebilleder. Personlige og medievante filmmagere som Jørgen Leth og Tómas Gíslason – ditto. For ikke at tale om de seneste 20 års stolte tradition for tv-dokumentarisme.

I Danmark producerede vi Prins Carl, og det har vi bare at være stolte af. Et halvt år efter ankomsten til Oslo blev han i øvrigt omdøbt til Kong Haakon af Norge. I Trondheim blev kroningen vist på kino – samme aften og naturligvis til forhøjede billetpriser.



Ser man lidt nøgternt på sagen, og accepterer man for et øjeblik, at en norsk bog naturligvis skeler lidt ekstra til norsk dokumentarfilm, kan man ikke klandre professor Sørensen for vægtningen. Hans bog *er* ingen opslagsbog. Og ingen af danskerne kan retfærdigvis siges at have skabt sig et internationalt film-renommé af kaliber. Så glimrende de end er, er de bedste danske dokumentarfilm dukket op i kølvandet på de nybrud og bevægelser, der opstod i udlandet. Og dem tager Sørensen sig passende med tid til.

**Lufthelte og krigsskurke.** I 1909 lancerede det franske selskab Pathé en succesformel, der skulle vise sig langtidsholdbar. Deres *Pathé Journal* var inspireret af den trykte avis, og samlede forskellige *actualités* til en ugentlig nyhedsforestilling. Bedst som reportagen var ved at tabe terræn, blev den igen populær i et andet format – som forfilm til biografernes spillefilm. Optagelserne var fra både ind- og udland, og mellemtekster hjalp til at sætte rammen.

Konceptet blev kopieret og eksporteret til det meste af verden, og ifølge Bjørn Sørensen bestod det i nogenlunde den samme form indtil fjernsynet gradvist overtog nyhedsmarkedet fra 1950'erne.

I mellemtiden var visse tekniske nyskabelser selvfølgelig kommet til. I 1927 vakte det amerikanske selskab Fox sensation ved at have *lyd* på det indslag i deres filmavis, hvor Charles Lindberghs personflyver letter fra Long Island med kurs mod Paris. Bjørn Sørensen beskriver hvordan man i klippet ser og hører flyet lette – men her må forfatterens syn være noget ud over det sædvanlige. Faktisk er det netop i kraft af *lyden*, at det historiske øjeblik overhovedet kan siges at være fæstnet på film. Lindberghs take-off fandt sted i tæt tåge, og det er alene hurra-råbene fra ærtesup-

pen, der forsikrer os om, at den store lufthelt ikke drattede ned på stranden i sit første forsøg.

Krigen 1914-18 var ikke blot et gennembrud for teknologisk krigsførelse, den var samtidig en vigtig ideologisk og politisk prøvesten for det jomfruelige filmmedie. En væsentlig udvikling skete i august 1916, da filmen *The Battle of the Somme* fik premiere i England.

Netop i England var aktualitetsfilmen vokset voldsomt i omfang, og Sørensen beskriver hvordan den efterhånden havde antaget en anonym og implicit, men alligevel *argumenterende* stemme. Propagandafilmen udsprang direkte heraf. Og med *Battle of the Somme*, der rapporterede fra skyttegravene i Frankrig, blev et af de mest problematiske greb inden for dokumentar-genren taget i brug.

Filmen skildrer ildkampene mellem tyskere og englændere, og der hersker ingen tvivl om, hvem heltene er. På mange måder er filmen inspireret af samtidens fiktionsfilm – således er 'reportagen' ligefrem opdelt i fem *akter*. Men råmaterialet var jo trods alt fra slagmarken. Sådan da.

I en central scene følger kameraet soldaterne over skyttegravskanten, for så at filme dem *fra* selve skudlinjen, idet flere af dem angiveligt falder for tyske kugler. Var kameramanden dumdristig eller usårlig? Nej, kan Sørensen oplyse – sekvensen var såmænd optaget med statister på en engelsk kostskoles øvelsesterræn. Rekonstruktionens indmarch i non-fiktionen var begyndt.

Rekonstruktionen rejser et to-delt spørgsmål, som har affødt talløse diskussioner. Diskussioner som faktisk stadig, som Sørensen peger på i sit konklusionsafsnit, er højaktuelle indenfor dokumentarfilmen. For det første er der spørgsmålet om det er okay at bruge rekonstruktioner. For



det andet hvorvidt (og hvordan) rekonstruktionerne bør markeres, når de nu under alle omstændigheder *bliver* brugt!

Bjørn Sørenssen er selv en principiel fortaler for rekonstruktionens berettigelse, til trods for at han kalder skyttegravsscenen både løgnagtig og et falskneri. Falskneriet var okay, vurderer Sørenssen, fordi det fuldt ud var *repræsentativt* for nedslagtningerne – og desuden ville optagelsen ikke have været mulig, som det så eufemistisk hedder, 'uten litt hjælp' (s. 46).

Det lægger op til en problematisering af, at repræsentativiteten af en given scene selvfølgelig altid kan diskuteres. Men Sørenssen graver ikke dybt i det etiske minefelt.

Det vigtige, som han i stedet gentagne gange tager fat i, er at spørgsmålet om repræsentativitet ikke er *begrænset* til rekonstruktioner. Spørgsmålet kan lige så vel gælde den måde hvorpå man selekterer og bearbejder de forhåndenværende optagelser fra virkelighedens slagmark. Hvis filmen om Somme-slaget er uforsvarlig, mener Sørenssen, er det således snarere i dens overordnede budskab – nemlig at englænderne sejrede! I virkeligheden vandt ingen af parterne.

At tyskers hærledelse svarede igen med deres egen filmversion af slaget – rekonstrueret fra ende til anden og med tyskerne som den succesrige part – understreger Sørenssens videre pointe. Nemlig at der uundgåeligt er et element af subjektivitet i al film, uanset om den kalder sig underholdning eller påstår at være historieskrivning på celluloid.

**Sandhed ad bagvejen.** Efter at have sendt den vestlige propaganda-aktualitetsfilm afsted, følger Bjørn Sørenssen kronologien og vender sig mod det nydannede Sovjetunionen. Her opstod en helt ny filmkultur

af asken af den hedengangne kommercielle, som ikke overlevede borgerkrigen 1918-20.

Centralt i denne udvikling stod en ung mand, der bar det alt andet end borgerlige navn Dziga Vertov. Navnet var et kunstnernavn, og Vertov var, som ansvarlig for de ugentlige filmaviser, der blev sendt ud i de yderste hjørner af Sovjet-imperiet, naturligvis bolsjevik. Men han var også collagekunstner inspireret af den futuristiske avantgardekunst.

Vertov overførte sin klippe-klistre-praksis til filmmediet, og blev den første, der eksplicit teoretiserede over *montage*-begrebet, der skulle komme til at stå som samlebetegnelse for en hel generation af sovjetiske film – de film, der mere eller mindre programmatisk opprioriterede klippingens betydning. Montagefilmens fremmeste teoretiker og praktiker, Sergej Eisenstein, står i modsætning til Vertov helt ude i periferien af Sørenssens fortælling. *Å fange virkeligheden* holder sig til historien om hvordan montagefilmen opstod indenfor *ikke-fiktionsfilmen*.

På dette tidspunkt og i de fleste lande var aktualitetsfilmen (som det i vid udstrækning gælder dokumentarfilmen den dag i dag) omgærdet af halvblind respekt: Billederne viste virkeligheden. Filmen var jo fotografisk baseret og som sådan ufortyndet. At det kræver et menneskeligt mellemlid at få projiceret en genstand fra virkeligheden op på lærredet var ikke ensbetydende med, at publikum betragtede kameramanden og klipperen som selvstændige, egenrådige faktorer. De tålte ikke sammenligning med spillefilmens bagmænd.

Det kom Vertov til at gøre op med. På grund af den akutte mangel på råfilm efter 1. verdenskrig, og på grund af et lige så akut behov for folkeoplysning (dvs.



propaganda), gik han og hans fæller på filmaviserne opfindsomt i lag med at sammenklippe bidder fra de eksisterende filmarkiver. En begravelse i provinsen i 1918 lod sig koble med optagelser af en mindehøjtidelighed i Moskva fire år senere. Målet helligede midlet, ville vi sige i dag. Men sådan så Vertov ikke på det. For ham var midlet helt igennem legitimt.

Vertov snakkede eksplicit om sine formmæssige kunstgreb (i sin senere metafilm *Manden med kameraet* fra 1929 gjorde han ligefrem en sport ud af at udstille dem), *samtidig* med at han betragtede filmen som den ypperste virkelighedsformidler. Akkurat som i Vesten blev filmen betragtet som havende et særligt potentiale – ifølge Vertov krævede det bare en kreativ omvej at forløse det. Set i et dokumentarteoretisk perspektiv er det mest interessante at Vertov på den måde slog bro mellem kameraets objektivitet og formidlerens subjektivitet. Eller rettere: Han opfattede det ikke som nogen kløft.

Det essentielle for Vertov var nemlig ikke den maskinelle registrering af omverdenen, men hvordan man kunne nå frem til virkeligheden bag denne 'overflade'. Inspireret af den russiske formalismes mantra om *bevidstgørelse gennem fremmedgørelse* bestræbte Vertov sig på at give nye, overraskende bud på hvordan den sociale og politiske virkelighed kunne fremstilles akkurat som i den senere russiske montagefilm. Abrupte klip, overraskende sammenstillinger og ekspresive mellemtekster blev taget i brug. Filmen skulle få publikum til at tænke aktivt og kritisk, og blev på den måde en slags 'sandhedsgenerator'. At lulle publikum i søvn med forudsigelige skildringer ansås som en borgerlig falliterklæring.

Vertov fandt på navnet *Kinopravda* – 'film-sandhed' – der både understreger

opfattelsen af mediets overlegenhed og det faktum, at projektet var ideologisk gennemfarvet: *Pravda* var som bekendt også navnet på kommunisternes partiblade.

**Tematik og politik.** Navnet *Kinopravda* prydede Vertovs månedlige tema-filmavis, der i 1922 var en nyskabelse i forhold til de vilkårligt sammenstykkede aktualitetsbidder. Også her var Vertov visionær. Et lignende koncept nåede først de vestlige publikummer i 1935, da bladkoncernen Time-Life gik ind på nyhedsfilm-markedet med deres *March of Time* – månedlige temaprogrammer, der gav sig tid til at gå mere i dybden, i begyndelsen ved hjælp af rekonstruktioner og sågar maskerede skuespillere.

Senere i sin fortælling tegner Bjørn Sørensen et relevant skitseportræt af nyhedsformidlingens modnede henvendelsesformer og indbyggede argumentationsmodeller. Sørensen lægger her uvanligt (men velvalgt) stor vægt på tv-dokumentarismen i USA. Og ved hans hjælp bliver det igen muligt at se interessante og ofte ironiske linjer på langs af historien. Således rummer *Å fange virkeligheden* blandt andet historien om den amerikanske senator Joseph McCarthys fald i 1950'erne, som i vid udstrækning skyldtes Edward Murrows tilbunds gående tv-dokumentarer på kanalen CBS (der endnu i dag laver sober, klassisk journalistik i programmer som *60 Minutes*). CBS's programformat var baseret på *March of Time*, der igen var direkte foregrebet af bolsjevikken Vertov. McCarthy selv er som bekendt den person i verdenshistorien, som har stillet sin kommunistparanoia tydeligst til skue.

Når Sørensen beskriver dokumentarfilmens samfundsmæssige rolle, som i tilfældene Vertov og McCarthy, hænger det



næsten altid sammen med *politik*. Det kan næsten ikke være anderledes. En afdækkende dokumentar kan nok udvide personlige horisonter og af og til skabe folkelig furore, men det er først med de officielle reaktioner, den måtte fremkalde, at effekten bliver definitiv. I hvert fald kan den lettere historiseres, når der afsløres, fyres, udstedes påbud og nedlægges forbud. Hvis en dokumentarfilms historiske betydning skulle måles efter ét parameter, peger Sørenssens bog klart i retning af politisk slagkraft.

Bjørn Sørenssen lader dog ikke sejrherterne skrive hele historien. Han udviser en særlig forkærlighed for de kuede – for de kontroversielle, egensindige filmmagere. Hans begejstring for mønsterbryderne kan nok siges at være æstetisk funderet, men der er også megen sympati at spore i hans beskrivelser af de glødende idealister, der har ladet hånt om de politiske kastevinde og sat deres egen dagsorden.

En af Sørenssens store helte er hollænderen Joris Ivens (1898-1989), der er ret ukendt herhjemme, men som Cinemateket satte fokus på i efteråret 2001. Ivens var egentlig af borgerlig æt, men lavede både lyrisk-avantgardiske eksperimentalfilm og solidariske arbejderportrætter. Han filmede i 30'ernes Sovjetunionen og rejste med Hemingway i Spanien under borgerkrigen. I 40'ernes Indonesien, det daværende Hollandsk Ostindien, kritiserede han sit fædrelands fortsatte kolonialisme. Det sidste kostede ham statsborgerskabet for en tiårig periode.

Ivens fortsatte ufortrødent med at lave film. Først i Østeuropa, siden i alverdens politiske brændpunkter, og hans mange rejser skaffede ham tilnavnet 'den flyvende hollænder'. Han var blandt andet på plads under Grisebugtinvasionen i Cuba, filmede bombardementerne i Hanoi, og havne-

de som maoist i 70'erne i de kinesiske bjerge. Hans dokumentarer vakte især opmærksomhed i det stærkt politiserede Frankrig. Joris Ivens var en af dem, der ikke tilslørede sin agitation. Sørenssen kalder det med endnu en underdrivelse for 'eksplicit politisk film' (s. 237). Ivens ønskede at ændre verden. Men han prøvede at gøre det ved at bevare blikket for mennesket, for den ofte uanselige detalje.

**Ekspllosioner og eskimoer.** Ikke alle bogens hovedpersoner omtales med den grad af sympati, der bliver Joris Ivens til del. Canadiere Robert Flaherty (1884-1951) hører f.eks. til de helt store koryfæer indenfor dokumentarfilmen, men i bogens indledende præsentation beskrives han hverken som berømt eller berygtet. Han er noget så prosaisk som storryger!

I 1916 sidder Flaherty, hjemvendt fra en ekspedition i den arktiske del af Canada, i sit redigeringsrum. Han er omgivet af højeksplosive ruller med nitratfilm. Og så er det, at han tænder sig en skæbnesvanger smøg.

Sørenssen tilskriver, atter med blik for den gode anekdote, rygetrangen æren for at Flaherty skulle gå hen og blive folkeeje. Ikke på grund af eksplosionen, som han kun med nød og næppe overlevede. Men fordi tabet af optagelserne fik ham til at drage tilbage til de selvsamme inuitter, han i første omgang havde filmet som glad amatør-etnograf.

I denne anden omgang vidste Flaherty på forhånd hvad han ville have. Han vidste endda hvilke ting der ikke lod sig fange på film uden 'lidt hjælp'. Igloo'en erstattede han med en åben halvkuppel, til formålet endda bygget i dobbelt størrelse; på den måde kunne både lys og kameraudstyr komme ind. Den umiddelbare fascination veg for planlægningen. Og pludse-



lig var der ikke så langt til at tage instruktørens ansvar på sig. Flaherty besluttede at fortælle historien om eskimoen Nanook, og han formede stoffet nærmest som om der var tale om en spillefilm.

Flaherty blev således den første til at koble to succesformler, der allerede havde vist deres værd. Rejsefilmen, som dengang var den eksotiske afart af aktualitetsfilmen, blev passet ind i den fortællende films strukturerede drama. *Nanook of the North* (1922) fik selvstændig biografpremiere, og Nanook blev snart polarcirkelens svar på Davy Crockett. Modtagelsen var overvældende. Derefter dannede Flahertys metode naturligtvis skole.

Enhver der har haft glæde af 90'ernes succes med docusoaps – det gælder både publikum og producenter – kan såmænd også takke Flaherty. Sæbeoperaerne fra virkelighedens hjem og arbejdspladser er tilrettelagt og struktureret som *fortællinger* helt i Flahertys ånd, blot med flere aktører. De etiske spilleregler er ikke engang væsentligt forandret i mellemtiden. Hvor TV3 med *Robinson Ekspeditionen* nyligt har formået at sælge kokosnødde-skydning som 'virkelighedsfjernsyn', sendte Flaherty stakkels Nanook ud på en livsfarlig hvalrosjagt med harpun – uden at gøre publikum opmærksom på at geværet for længst var blevet en del af inuitternes hverdag. Ingen af fremstillingerne kan siges at være særligt repræsentative for virkelighedens verden. Alligevel solgte de på hver deres måde en form for autenticitet. Og de solgte godt. Virkelig godt.

I historiens bakspejl er det let at se, at forretningshemmeligheden består dels i *nyhedsværdi*, dels i *underholdningsværdi*. Engang kunne levende billeder i sig selv gøre folk eksalterede. Derefter drog man ud for at finde eksotiske, nye ting at vise

frem. Den seneste dille har været at kigge med i folks private hjem, enten iscenesat eller pr. homecam på internettet. Og indtil et nyt koncept dukker op (mon ikke man snart vil implementere et subjektivt kamera, der konstant følger en udvalgt persons blik?!) må man simpelthen søge at optimere dramatikken – overraskelsen, spændingen, underholdningen – i de enkelte optrin.

Robert Flaherty lærte dette på den hårde måde, idet hans følgende film blev et publikumsflop. Bjørn Sørenssen forklarer floppet med, at hvor hver dag for Nanook havde været en seværdig kamp for føde, udspillede efterfølgeren *Moana* sig på sydhavsøen Samoa. Her var den største fare, som Sørenssen formulerer det, at undgå at få maden i hovedet!

Måske har *Robinson Ekspeditionens* opfinder kigget med på *Moana*. I hvert fald har han ikke begået den kommercielle bommert at underminere spændingen og overfodre deltagerne. Her er kokosnødder mest beregnet som skyts.

**Dokumentarfilmen får sit navn.** En af Flahertys beundrere i samtiden var den skotskfødte socialpsykolog John Grierson (1898-1972), der avertiserede *Moana* ved dens premiere i 1926. Også Grierson fandt *Moana* relativt svag dramatisk set, men fremhævede dens 'documentary value'. Skønt betydningen af 'documentary' dengang var en lidt anden, anser mange dette for at være fødselstidspunktet for det begreb, vi i Danmark oversætter som 'dokumentarfilm' eller blot 'dokumentar'.

Grierson var nemlig også den første til at definere ordet *documentary* i dets substantiviske form, hvorved dokumentaren blev til et genrebegreb indenfor filmen. Ifølge Grierson bestod en dokumentarfilm i 'the creative treatment of actuality' – altså



en kreativ bearbejdning af virkeligheden, specifikt tænkt som den forhåndenværende virkelighed; det 'hverdagslige'.

Griersons definition er fra 1933, og selv om han selv kaldte sit forsøg for en 'klodset formulering', har den vist sig langt mere standhaftig end han selv forestillede sig. Det skyldes i vid udstrækning, at Grierson også leverede varen – han var manden bag en række eksemplariske dokumentarfilm, som meget målrettet kødeliggjorde hans vision.

Grierson stod som den helt centrale figur i fasttømringen af dokumentarfilmen som genre – med ham fik den et bestemt indhold og en bestemt form (også selv om begge dele har været under heftig beskydning sidenhen). Grierson forsynede tilmed dokumentarfilmen med et formål: Den burde beskæftige sig med de hjemlige samfundsmæssige og sociale forhold på en sådan måde, at den kunne tjene som inspiration og oplysning for borgerne. Ikke kritisk, sådan som man kunne formode, men snarere opbyggeligt. Bag det kreative, æstetiske arbejde – bag filmenes ofte sublime form – lå der et langsigtet *nationalt* og *socialt* projekt. Hans holdning mindede på den måde meget om de sovjetiske filmskaberes, og mange af hans forbilleder var da også at finde heriblandt. Grierson erstattede blot de røde bannere med en armada af malkemaskiner, sporvogne, sildetønder, postarbejdere, høstredskaber og gennemgående tilfredse britiske borgere fra land og by.

Griersons utilitarisme forklarer selvfølgelig den opbakning, han skaffede sig fra den engelske regering. Og selv om tankegangen i dag kan anskues som formyndersk, er det slående, hvor åben han var omkring sit projekt. Grierson ville påvirke samfundet, ikke blot betragte og formidle det.

Som den idealistiske, ivrige og indflydelsesrige teoretiker han var, er det ikke underligt, at John Grierson er den enkeltperson, der sædvanligvis skænkes mest opmærksomhed i bøger omhandlede dokumentarteori. Sørenssens bog er på dette punkt ingen undtagelse. Her er både Griersons filosofiske fundament, hans akademiske løbebane og hans socialpolitiske standpunkter tegnet med. Og så er der en detaljeret beskrivelse af Griersons vej gennem forskellige statslige institutioner, der lavede oplysningsfilm. Der er endda plads til at præsentere nogle af de klassikere, han var bagmand på, blandt dem *Drifters* (1929) og *Industrial Britain* (1933).

Sidstnævnte film var i øvrigt kilden til den furore, der blev omtalt indledningsvist. Grierson var en af de to personer, der mødtes på Grand Hotel i Birmingham i 1931. Den anden mand – ham som Grierson skød regningen over til og øjeblikket efter fyrede – var ingen ringere end Robert Flaherty, der var blevet fløjet ind fra Canada til at instruere prestigeprojektet. Flaherty ("Fuck them! Oh, fuck them!") havde på dette tidspunkt lavet de fleste optagelser, men det endte med at Grierson redigerede dem og blev hovedkrediteret for filmen ved dens premiere.

**Oplysning eller underholdning.** Film til folkeoplysning (både kommercielle og ikke-kommercielle) havde allerede i en del år eksisteret i bl.a. USA, Sovjetunionen og Tyskland, da Grierson som den første eksplicit legitimerede oplysningsfilmens *dramatisering*. Det var det, der lå i hans definition – understregningen af '*the creative treatment*' – og Grierson brugte naturligt nok succesfilmen *Nanook of the North* som dramaturgisk forbillede. Som opinionsforsker var Grierson nemlig opmærk-



som på, at hvis man ville skabe affekt, måtte man til en vis grad give publikum det, de ville have: Spændende fortællinger.

Allerede her spores dilemmaet mellem demokratisk lydhørhed og paternalistisk formynderi, som alle senere *public service*-institutioner har tumlet med. Det er altså ikke kun i struktur og indhold, men også i *mode* – altså henvendelsesform eller attitude – at fakta og fiktion er svære at skille ad. Det spores blandt andet i bastardkoncepter af den slags, der med et amerikansk ord kaldes *infotainment*. I Danmark (hvor *public service*-begrebet i mangt og meget har været farvet af griersoniansk tænkning) måske tydeligst, da docusoap-genren slog igennem for 5-6 år siden. Docusoap'en er en kommerciel salgsvare som så mange andre, men i Danmarks Radio var programmerne fra Falck-stationer og omrejsende tivolier forsynet med nedfældede dogmeregler, der skulle kautionere for sagligheden. Blandt andet forbød man – uden helt at kunne overholde det – enhver form for instruktion. Det var dog ikke sket på Griersons tid.

Hvis man tør generalisere over den kreative syndflod af produktioner, der flød fra de engelske produktionsenheder i mellemkrigstiden – og som var stildannende i Danmark – så var der tale om omhyggeligt gennemarbejdede informationsfilm, der var ikke så lidt didaktiske. Set i lyset af samtidens politisk anspændte politiske klima fremstår de fleste som ganske redelige argumentationer; Griersons kollega Paul Rotha slog endda et slag for at anskue dem som *individuelle* argumentationer, baseret på instruktørens personlige, angribelige verdenssyn. Men til trods for at en del af dem var lyrisk farvede (med Harry Watt og Basil Wrights *Night Mail* fra 1933 som skoleeksempel) lagde selve *filmene* ingen særlig vægt på bag-

mændenes subjektivitet, eller for den sags skyld på at de afspejlede en dannet middelklassens nationalt sindede ideologi.

Det samme gjaldt udviklingen i Tyskland. Heller ikke her var der tale om selvrefleksive film (kunstnerisk eller ideologisk), og heller ikke her lagde man fingrene imellem, når folket skulle rystes sammen. Dokumentariske partifilm blev brugt i begge ender af det politiske spektrum i 20'erne, og allerede fra før 1. verdenskrig florerede der samfundsgavnligt oplysningsfilm under navnet *Kulturfilme*.

Disse 'kulturfilm' rummede ikke Griersons dramatiske dynamik, og de blev lavet uden den centrale organisation, man så i England. Som Bjørn Sørensen noterer, er det måske hovedårsagen til, at de forskningsmæssigt (og i den historiske bevidsthed) har stået i skyggen af nazisternes propaganda. Forfatteren gør opmærksom på det urimelige heri – men skynder sig desværre så selv hen til de traditionelle argumenter *for* og *imod* Leni Riefenstahls pompøse, potente og minutiøst æstetiserede Hitler-hyldest i *Triumph des Willens* (1935).

Riefenstahls kontroversielle og hyppigt analyserede film rummer elementer af både narrativ fortællestruktur og billeddigt (de i tiden så populære 'bysymfonier', som Sørensen bruger en del tid på andetsteds), men forfatteren nægter alligevel hårdnakket at komme med en subjektiv dom over *Viljens triumf*. Det er en skam med denne tilbageholdenhed, fordi der egentlig er masser af spændende muligheder i det historiske ridt. Blandt andet åbner Riefenstahl-diskussionen et sjældent men velkomment receptionshistorisk perspektiv: Sørensen stiller et spørgsmålstegn ved om sådanne propagandafilme egentlig var så slagkraftige i samtiden som vi antager i dag – igen uden at fremkom-



me med noget, der minder om skarpslebne konklusioner.

**Myter fremfor mennesker.** Et andet sjældent eksempel på sociologisk vinkling er Sørenssens diskussion af den folkelige reaktion på Lumière-brødrenes tidligste optagelser – nærmere bestemt den påståede panik, som billederne af et tog, der ruller ind på Lyons banegård tilbage i 1895, forårsagede. Denne historie helliger Sørenssen en del spalteplass, endda med referencer til flere videnskabelige diskussioner. Det er underholdende læsning.

Men egentlig er det også lidt trist, at bogens mest indgående analyse af publikumsreaktioner tager udgangspunkt i en aldrende *myte* – også selv om Sørenssen selv affejer historien om tog-panikken som apokryf (bl.a. med henvisning til pladsmangel). Det er trist, fordi kontroverserne i dokumentarfilmens historie netop er knyttet til den *overbevisningskraft* som – bevidst eller ej, berettiget eller ej – er tilskrevet den. Riefenstahl er blot et eksempel af mange.

Det er selvfølgelig et urealistisk krav at stille til et i forvejen kompakt værk som *Å fange virkeligheden*, at den på egen hånd skulle gå i lag med at opspore en mere sekulær opfattelse af aktualitetsfilmens og dokumentarfilmens kraft gennem historien – f.eks. er det jo ingen loppetjans at pløje 100 års aviser fra adskillige lande igennem. Men netop fordi Sørenssen har sat sig for at diskutere filmens virkelighedsrelation i en *historisk* kontekst (det er jo det, der ligger i at lade filmhistorien køre parallelløb med både teori-historien og den kulturelle udvikling), kunne man godt lidt oftere have ønsket sig problemstillingen sat på spidsen ud fra filmenes konkrete, sociale virkningshistorie – hvad de betød for folk. Altså ikke kun deres

storpolitiske og æstetiske effekt, og ikke kun ved hjælp af bastante parametre som publikumstilstrømning og pristildelinger.

En receptions-historie kræver naturligvis, at nogen gør et forarbejde, og gør det tilgængeligt. Bortset fra avisernes eksalterede omtaler af de allertidligste film – f.eks. Lumière-brødrenes film, der mest blev betragtet som et fænomen i sig selv – er det ikke en opgave, der er viet mange kræfter i de eksisterende afhandlinger. Desværre er det sådan, at dokumentarfilmens historie i mangt og meget er skrevet af teoretikere – på baggrund af afdøde teoretikere.

Igen skal det siges, at det med den historiske grundforskning ikke er et arbejde, Sørenssen bør tage på sig. Hans force er en anden, og ambitionen er ganske klar ud fra Sørenssens introduktion: At kaste lys – men ikke nødvendigvis *nyt* lys. Det er en sympatisk udmelding, men det ændrer ikke på, at hans bog, der er så rig på perspektiver, er tilsvarende fattig på selvstændige observationer. Selv da Sørenssen når frem til Big Brother-æraen i 1990'erne, hvor analys materialet er indenfor rækkevidde, er det karakteristisk nok ikke hans opfattelse, at reality-tv har den store indflydelse. 'Det-kunne-blive-dig'-formatet har ikke genereret nogen ændring i almen adfærd eller virkelighedsopfattelse, endsige påvirket den offentlige opinion nævneværdigt. Reality-tv er i det store og hele et postmoderne *symptom*, og som sådan en ret statisk størrelse.

**To slags fluer.** Midterdelen af Sørenssens bog – den del, der beskriver formidlingen af 2. verdenskrig og dens efterklang – er den mest pligtskyldige. Den beskriver i første omgang balancegangen mellem kunstnerisk integritet og den påkrævede entydighed i krigsbudskabet. Anden ver-



denskrig betød statslig anerkendelse, fast arbejde og en del respektable værker fra folk som Frank Capra, John Ford, John Huston og Humphrey Jennings, foruden en række russere og nordmænd, der omtales mere kursorisk. Kun i få tilfælde tillod *the higher cause* fremkomsten af en personlig, kunstnerisk stemme i disse film.

Sørensen holder forståeligt nok meget af engelske Humphrey Jennings. Mere usædvanligt er det, at han fokuserer på amerikanske Huston fremfor landsmanden Capra. Capras bestillingsfilm var alment beundrede i samtiden; Hustons *The Battle of San Pietro* (1944), en på én gang sensitiv og skånselsløs skildring af lidelse hos amerikanske soldater og italienske bønder, blev derimod klassificeret som 'utilgængelig' af de amerikanske myndigheder og var sigende nok afskåret fra offentlig visning – ifølge Sørensen helt indtil 1986!

Hvor filmen under krigen mest havde handlet om nødvendighed, blev den i krigens kølvand anvendt som en tavs, mekanisk formidler af *unødvendighederne*, der fulgte. Kameraet blev det uimodsigelige, rationelle vidne til krigsforbrydelser, der ellers tenderede mod at trodse enhver beskrivelse. Selv tavse film kunne nu argumentere, så det blev næsten ubærligt – og hos franske Alain Resnais (*Nuit et Brouillard*, 1955) var billeder af tilvoksede, forladte kz-lejre mere end nok. Alain Resnais tog, i lighed med Joris Ivens, filmen alvorligt som politisk middel – og tog den i egne hænder, investerede sin personlighed i den.

Det tilfaldt både den nye franske bølge og 68-generationens dokumentarister igen at stille spørgsmålstegn ved filmen som uskyldsren virkelighedsformidler. Dziga Vertov, der havde gjort noget tilsvarende

30 år forinden, var på dette tidspunkt så godt som gået i glemmebogen. Hans teorier havde heller ikke vakt genklang under konformisten Stalin, heller ikke internationalt – selv om (eller måske netop fordi?) den på papiret udgjorde et betydningsfuldt korrektiv til de teorier fra Storbritannien, og senere USA, der dominerede på dokumentarfilmområdet. Karakteristisk nok var det ikke mindst i kraft af den ideologiske understrøm i Vertovs manifeste og teoretiske skrifter, at han blev støvet af i Frankrig i de sene 1960'ere, hvor man igen lagde vægt på betydningen af det filmende subjekt – noget som den samtidige udvikling i USA havde en tendens til at nedtone. Franskmandene gjorde oprør mod de gældende normer for både ekspositorisk (argumenterende) dokumentarfilm og for den observationelle (passivt registrerende) slags. Begge typer betragtedes som forsøg på at naturalisere den usynlige og anonyme 'fortæller'. Franskmandene reagerede groft sagt ved at lade folkene bag kameraet stå frem – og gøre det *i* filmen!

Pioneren på dette område var etnografen Jean Rouch. Han havde i 1950'erne filmet i Afrika og var kommet til den erkendelse, at den hvide mands synsvinkel, trods de gode intentioner han lagde for dagen, vedblev at være den hvide mands. Den tilstræbt objektive, etnografisk-videnskabelige film var, konstaterede Rouch, ikke *essentielt* hævet over den eksotiske, kulørte og ofte uhildet nostalgiske rejsefilm, den i flere årtier havde løbet parallel-løb med.

For Rouch og hans disciple var dette en vigtig indsigt. Akkurat som Vertov havde gjort, lod Rouch selve konstruktionen – altså den skabende akt – få forrang for det konstruerede. Rouch døbte sin metode *cinéma vérité* – en ordret fransk oversæt-



telse af Vertovs *kinopravda*. Hans film *Chronique d'un Éte* (1961) skulle blive en klassiker, hvori bagmændene (Jean Rouch og sociologen Edgar Morin) åbent diskuterer deres eget filmprojekt; hvori kamera og mikrofon bevidst bruges til at overrumple de medvirkende; og hvori den attraktive observation ligger et niveau dybere end den passive registrering.

Hvis amerikanerne med deres *direct cinema*-dokumentarisme søgte at være 'fluen på væggen', så kunne *cinéma vérité* med sit fokus på intervention og overraskelse snarere karakteriseres – med Bjørn Sørenssens ord – som en 'flue i suppen'.

**Nem punktering.** Selv om det foreløbige vue kun dækker en del af Sørenssens historiske nedslag (og kun er uddraget fra de første 11 af *Å fange virkelighetens* 15 kapitler), så turde det stå rimeligt klart hvad der er hovedærindeet i Sørenssens bog – nemlig at punktere myten om dokumentarfilmen som et selvstændigt sandhedsserum.

"Den rådende illusionen om at dokumentarfilm er det samme som dokumentasjon," skriver Sørenssen i konklusionsafsnittet, "gør det nødvendig å understreke dokumentarfilmens historiske bakgrunn som en subjektiv kunstnerisk uttrykksform" (s. 312).

Formuleringen fungerer ikke kun som en slags programskrift. Den understreger også bogens begrænsning: Mangelen på teoretisk ambition.

Der er nemlig ikke noget nyt i selve Sørenssens pointer; kendere af den (relativt begrænsede) dokumentarteoretiske litteratur vil muligvis betragte hans diskussioner som både forfladigede og konsensus-orienterede. Pointen om at en *dokumentar* ikke er det samme som *dokumentation* er på sin plads og helt okay.

Men som hovedkonklusionen i et værk, der i hvert fald implicit aspirerer til at være videnskabeligt, er det et tyndt udbytte.

Det er ikke fordi Sørenssen har svigtet at gøre sit hjemmearbejde. Han har med omhu udvalgt konstruktive modeller og illuminerende citater fra snart sagt alle (engelsksprogede) dokumentar-teoretiske bøger fra de sidste 10-15 år, foruden fra de ældre hovedværker. Det giver et bredt fundament, og det giver især fleksibilitet i argumentationen, når en given film skal indlemmes i folden af dokumentariske hovedværker.

Mere kedeligt er det, at Sørenssen så godt som ingen spalteplass bruger på at belyse teori-retningernes indbyrdes paradokser, eller for den sags skyld de enkelte retningers styrker og begrænsninger. Hans fremstilling er således ikke nogen *metode*-diskussion. Det kan rent kvantitativt læses deraf, at Sørenssen så godt som aldrig kritiserer sine kilder – selv ikke når han citerer teoretikere, der er i åbenlys indbyrdes modstrid. Det er ikke fordi der principielt er noget i vejen med metodepluralisme. Men hvis Sørenssens diskussioner kan siges at besidde et provokerende potentiale overhovedet, må det netop bestå deri, at han kan få teoretikerne Ray Winston og Bill Nichols til at fremstå som *komplementære*; som om deres vidt forskellige tilgange *tilsammen* kan lægge låg på den udbredte opfattelse, at dokumentarfilmen er en betændt og teoretisk uhåndterbar størrelse.

Det kan de ikke, og læser man bogen med kritiske briller, bliver det påfaldende, at Sørenssen ikke anerkender dette problem åbenlyst. Hans bog ser i det store og hele bort fra paradokserne, problemerne, umulighederne – og når undtagelsen er der, har den som regel form af et citat



(f.eks. Bill Nichols-skemaet på s. 277).

Vælger man at se konstruktivt på sagen, kunne man sige, at bogen for læsere med en vis videnskabelig interesse vil være mest egnet som diskussionsmateriale. Måske er det primært til klassebrug, bogen er tænkt (selv om det intetsteds fremgår), og det ville i hvert fald give en pædagogisk forklaring på, hvorfor professor Sørenssen har valgt at holde sine personlige idiosyncrasier på armslængdes afstand.

**Det muliges kunst.** Retfærdigvis skal det siges, at åbninger er mere inspirerende for tankevirksomheden end lukninger er. Bjørn Sørenssen skriver da også selv indledningsvist, at der i bogen ikke vil blive 'gjort noe forsøk på å gi en entydig definisjon af dokumentarbegrepet' (s. 13). Det er et spillerum, som forfatteren udnytter til fulde, og det vil komme især den menige læser til gode. For den læser, der er umiddelbart fascineret af dokumentarfilmens væsen og måske gerne vil have struktur på en god filmoplevelse – ja, for denne læser vil Sørenssens fokus på *mulighederne* virke tiltalende. Og kunne man tænke sig et pragmatisk bud på hvad i alverden der kan legitimere brugen af 'falsknerier' i form af instruktion eller rekonstruktion, så vil *Å fange virkeligheden* være ekstremt velvalgt læsning.

Under alle omstændigheder er det informativt og levende formidlet stof, og det er bestemt ikke at kimse ad. Der har længe manglet en version af dokumentarfilmens historie, der ligefrem appellerer til lystlæsning. Men her er den – en bog båret af en begejstret fascination, der er smittende hele vejen igennem. Og så er den som nævnt både perspektivrig og på sin egen måde ganske opbyggelig.

Et godt eksempel på Sørenssens opbyg-

gelighed er, at han tillader sig at dele diskussionen af sit eget førstevalg (både efter antal sider og bogens bibliografi at dømme), den svenske dokumentarist Stefan Jarl, op i to portioner.

I første omgang bruges Jarl som eksponent for *direct cinema*-bølgen med dens stumme og demonstrativt passive registrering. Stefan Jarls gennembrudsfilm *Domkallar oss 'Mods'* (1968, lavet sammen med Jan Lindqvist) skildrer nogle af de sociale outsiders, som bevidst tog afstand fra Socialdemokrati-Sverige til fordel for en 'fri' tilværelse. Jarl fik adgang til det meste i *mods*-miljøet. Faktisk så meget, at der opstod offentlig polemik om filmens narokanyler og om en kort, utilsløret samlejescene, der især faldt filmcensorerne for brystet. Med den megen omtale var publikumssuccesen en realitet. Måske især fordi samlejet *blev* tolereret, efter hårdt pres fra de progressive intellektuelle, der så en moralsk nødvendighed i at vise tingene som de var – ja, man så ligefrem en uvant *skønhed* i scenens upolerethed.

Sørenssen trækker på sit indgående kendskab til sagens akter og betragter filmen i en anden og ret usædvanlig etisk kontekst. I de intellektuelles klapjagt på formynderiet overhørte man det argument, mener Sørenssen, at pigen næppe var spor glad for at blive filmet i den pågældende scene. Og ved at påkalde sig sin ret til at være passivt observerende har Jarl *dels* ladet hånt om de filmedes rettigheder, *dels* gjort sig til en slags dommer over, hvad naturlig, upåvirket adfærd egentlig er. Naturligheden var jo netop det, som i den observationelle film skulle *legitimere* selve kameraets tilstedeværelse – ikke noget som skulle autenticitetsstemple eller kautioneres *af* kameraet.

Sørenssens pointe er da også ment som en generel kritik af, hvad man kunne



kalde 'de rene hænders ideologi', og ikke mindst af den selvsikre retorik bag *direct cinema*. Amerikanerne Richard Leacock, Robert Drew og til en vis grad Frederick Wiseman var nogle af de (for Bjørn Sørenssen) mere problematiske fluer på væggen – men de præsenteres alligevel rimeligt sagligt. Man kan anskue det sådan, at Sørenssen for en stund ofrer sin højtelskede Stefan Jarl i en højere sags tjeneste, og at han også undtagelsesvist sætter sig selv på spil. Det er ikke mindst det, der gør Sørenssens diskussioner af Jarl til bogens mest interessante.

Bjørn Sørenssens pædagogiske sans slår for alvor igennem, da han 40 sider længere henne i bogen vender tilbage til Jarls dokumentarproduktion, særligt opfølgerne *Ett anständigt liv* (1978) og *Det sociala arvet* (1993). Sørenssen beskriver nemlig fint de strategiske forskelle mellem de tre film indbyrdes. På den måde gør han 'Mods-trilogien', som den kaldes, til et anskueligt typologisk 'kompendium' i sig selv – man kunne også kalde det en lille dokumentarfilmshistorie, omend i kronologisk forløb. Hvor Jarls opus 1 havde ligget i den *observationelle* modus, vendte *Ett anständigt liv* tilbage til den klassiske dokumentars *ekspositoriske* udtryksform – altså Flaherty og Griersons flagskib (der i øvrigt også havde Jarls mentor ombord, den barske romantiker Arne Sucksdorff, der fortalte historier fra den svenske natur). Og den tredje film, *Det sociala arvet*, tjener som eksempel på den *refleksive* dokumentarfilm, der har præget 80'erne og starten af 90'erne.

Det fine ved Sørenssens optik er i denne kontekst, at hans sammenhængende analyse af filmene giver indtryk af en filmhistorisk progression i perioden; en progression, der ellers kan være svær at kortlægge. Sørenssen gør selv opmærksom på

den tiltagende vanskelighed i, jo mere vi nærmer os vor egen tid, at udplukke de værker, der på langt sigt vil fremstå som de mest interessante og toneangivende. 80'erne og 90'ernes genre- og stilmix har ikke gjort dette arbejde lettere.

**Postmodernismen, teorien – og fremtiden.** 1980'erne indebar for dokumentarfilmen, som for så mange andre kulturelle felter, at stilarter, henvendelsesformer, emner og undergenrer gradvist flød sammen. Det nationale blev internationalt og pludselig svært at pejle. Uforudsigeligheden og anakronismen overskyggede ordenssansen; man sprængte de eksisterende klassifikationssystemer, inklusive den stærke politisering af alting siden 60'erne. 80'ernes selvrefleksive filmkunstner var sammensat, og kunne, som to af Bjørn Sørenssens kolleger og landsmænd udmærket har formuleret det andetsteds, være "lyrisk som en Flaherty, meta- og montasjebevisst som en Vertov, åben og selvanfektende som en Resnais eller Rouch" (2) – ikke just nogen gunstig situation for en pædagogisk historiefortæller.

Lad det være sagt, at Sørenssen ikke har større held med at give den postmoderne æra et samlet signalement end andre filmhistorikere generelt har haft. Det klæder til gengæld Sørenssen, at han ikke forsøger særligt hårdt. Han lægger sig med sin essayistiske stil pænt på afstand både af det encyklopædiske (i form af en ambitiøs definition af det postmoderne i filmen) og af alibi-historikernes løsrevne nedslag. Han går pænt i dybden med to nyklassikere, Errol Morris' *The Thin Blue Line* fra 1987 (der som et ukonventionelt stykke detektivarbejde går ind i en historisk mordsag fra Texas) og Trinh T. Minh-ha's selvrefleksive interviewfilm fra 1989 *Surname Viet Given Name Nam* (der er



karakteriseret ved et voldsomt, formalistisk efterarbejde af de mestendels iscenesatte interviews), og gør da også en slags forsøg på at forstørre disse – og en stribe mere overfladisk berørte værker fra de sidste 20 år – til en form for pejlemærker og trendsettere. Og man skal heller ikke glemme de underholdende historier, Sørenssen runder undervejs; har man f.eks. ikke set amerikanske Michael Moores intelligente molbo-journalistik i film som *Roger and me* (1989) eller hans lige så respektløse tv-serie *TV Nation* (fra 1994), så er der god hjælp at hente hos Sørenssen.

Men når alt kommer til alt, ligger hovedvægten i de sidste tre kapitler et andet sted. Nemlig på de teoretiske og ofte generelle problemstillinger, som Sørenssens gennemgang af dokumentarfilmens udvikling har åbnet for. Det gælder f.eks. det repræsenteredes status i forhold til virkeligheden; henvendelsesformernes forskellige grader af autoritet; formidlingsmæssig og menneskelig etik, mm. Dette er muligvis med til at sløre kapitlernes mangel på filmhistorisk kohærens og klarhed, men samtidig virker det logisk, at teori-historien kommer frem i rampelyset netop her.

Det er ikke kun læserhensynets logik, der her tænkes på. Der ligger også den simple historiske ræson, at de teoretiske værker, som forfatteren tager sine terminologiske og metodemæssige afsæt i, er fra 1990 og senere. Det er, som Sørenssen indledningsvist skriver, først i denne periode, at dokumentarteorien har udviklet sig til et alment anerkendt, videnskabeligt felt. Som det tidligere er blevet nævnt, er det ikke et felt præget af stor konsensus, men Sørenssen ønsker tilsyneladende – og formår – at få det til at fremstå som en nyetableret sammenhæng. For forfatteren

hedder nogle af hovedpersonerne i dette diskussionsforum Brian Winston, John Corner, Carl Plantinga og Michael Renov.

Det største forbillede er dog ubetinget Bill Nichols, der med *Representing Reality* (1991) og *Blurred Boundaries* (1994) “fortsatt må regnes for premissleverandør for senere arbejder” (s. 16). Inde i den *plethora* af begreber, som Sørenssen mere eller mindre meningsfyldt putter ind i sine underholdende digressioner (Nichols’ ganske vist smukt klingende *etiske aksiografi* virker eksempelvis underligt tvangsindskrevet), leverer Nichols da også den overordnede type-inddeling, som *Å fange virkeligheden* allermest hyppigt refererer til. Nichols’ begreber *ekspositorisk*, *observationel*, *interaktiv* og *refleksiv* turde efterhånden være familiære også for den forhåndenværende artikels læser. Begreberne karakteriserer hvad Nichols kalder *modes*, altså forskellige attituder, eller – med Sørenssens ord – *udtryksmåder*.

Bjørn Sørenssen lægger ikke skjul på forcen i dette begrebsapparat, nemlig at det lægger op til nogle skillelinjer, der er ekstremt anskueliggørende for både ikke-fiktionsfilmens historiske udvikling og for nogle af de teoretiske problemstillinger, denne udvikling er uadskillelig fra. Sørenssens adoption af begrebsapparatet (der ligefrem ophøjes til en model) passer godt til hans bogs godmodige opbyggelighed, og retfærdigvis foregår overtagelsen ikke uden en vis selvstændighed, med nogle fornuftige modifikationer.

Men det ændrer ikke på, at adoptionen indebærer nogle hvide pletter på det teoretiske landkort, som er temmeligt essentielle, hvis man bevæger sig bare lidt væk fra Nichols/Sørenssens motorvej. Og hvad værre er: Det er pletter, som selv forudsætningsløse læsere – bogens mulige målgruppe – ville stille spørgsmålstejn til.



Blot et enkelt eksempel: Hvad adskiller egentlig et historisk spillefilmsdrama af den klassiske skuffe (*Birth of a Nation* eller *Braveheart*) fra et værk som *Battle of the Somme*, der i bogen uden større kvaler kvalificeres som en dokumentarfilm *avant la lettre*? Sørenssen berører dårligt nok begreber som *seer-forventning*, *labels* og *institutionel kontekst*. Han gør det for så vidt ikke engang klart, om han anskuer sin skelnen mellem fiktionsfilm og ikke-fiktionsfilm som en enten/eller-taxonomi, eller om han eksempelvis ser dem som to lange ender af et sammenhængende spektrum. En sådan 'præmisleverance' behøvede på ingen måde at skræmme læsere bort.

**At forestille sig.** Når alt er sagt og gjort, må det trods alt konstateres, at Sørenssens bog heller ikke bør komme til at skræmme nysgerrige bort. Foruden sit levende sprog og sin smittende entusiasme skal *Å fange virkeligheden* roses for sit overskuelige, konstruktive og (omfanget af sider taget i betragtning) fyldestgørende udvalg af analyseobjekter, som i øvrigt følges til dørs af en udmærket videoliste – med angivelse af både producenter og tilgængelige

bånd/DVD-typer.

Med bogen i hånden kan man på en god aften få styr på både helte og antihelte i dokumentarfilmens århundrede – og samtidig føle sig rimeligt godt rustet, når Lars von Triers nyeste dogmer skal afprøves i tv-format af hans hjemlige dokumentar-disciple. Triers *Dokumentary*-koncept tegner, med sine påbudte hensigtserklæringer og tvungne minimalistiske stil, til at søge lysår væk fra både den moderne *rockumentary* og den postmoderne *mockumentary*. Måske på sporet af den klassiske *documentary*. Forestil Dem engang – at fange dokumentaren.

*Bjørn Sørenssen (2001): Å fange virkeligheden – dokumentarfilmens århundrede.*

*Universitetsforlaget, Oslo. 338 sider. Pris: 370 kr. Forhandles af Svensk norsk bogimport og Cinematekets boghandel.*

#### Noter

1. Guy Gauthiers *Le Documentaire – un autre Cinéma* (Paris, Editions Nathan, 1993), der kun er nævnt i Sørenssens bibliografi, udgør et fransk bud på en sådan bog, der samtidig fungerer (omend temmelig dårligt) som opslagsværk.
2. Søren Birkvad og Jan-Anders Diesen (1994): *Autentiske inntrykk: Møte med skandinaviske dokumentarfilmskaparar*. Oslo, Samlaget, s. 28.