



Verden i Danmark (2007, instr. Max Kestner).

Danmark *larger than life*

Max Kestner og Jørgen Leths subjektive visioner af Danmark

Af Anders Leifer

Max Kestners *Verden i Danmark* fra 2007 er seneste bud i vores særegne filmgenre af nationale selvportrætter med tråde tilbage til PH's *Danmark* fra 1935. Kestner bladrer for os i et fascinerende billedalbum, der bebos af virkelige danskere med virkelige drømme om det virkelige liv – og det ligner sjovt nok slet ikke reality-tv, selvom det handler om dig og mig, helt nede på jorden.

Jeg skal i denne artikel beskrive *Verden i Danmark* med fokus på æstetikken og den særlige tone i Kestners film gennem en sammenligning med Jørgen Leths *Livet i Danmark* fra 1972. Men allerførst vil jeg

dykke lidt ned i den udbredte diskussion om dokumentarfilmgenreens virkelighedsrepræsentation, som disse film også kan være med til at belyse.

Da Sami Saif og Phie Ambos dokumentarfilm *Family* (2001) havde premiere i de danske biografer, kunne man i et dagblad læse en kritisk anmeldelse under en overskrift, der lød noget i stil med "Den løgnagtige dokumentar". Så var grænserne trukket op, med suggestive filmbilleder, følelsesladet musikbrug og iscenesatte handlingstråde på 'den forkerte side'. Dokumentarfilm skal man derimod kunne stole på, de må ikke manipulere med os, men

skal vise og fortælle tingene *som de er* ...
Lyder det ikke ret kedeligt? Og naivt?

Holdningen, som den omtalte anmeldelse repræsenterer, er ikke desto mindre, rimelig eller urimelig, kedelig eller ej, en realitet, som dokumentarfilmgenren ofte må forholde sig til. Heroverfor må man argumentere for en mere nuanceret forståelse af det dokumentariske felt, og uden en sådan forståelse vil det i hvert fald være svært at sige noget fornuftigt om Max Kestners *Verden i Danmark* i det følgende.

Kan man fikle med dronningen? I forbindelse med den britiske såkaldte Queensgate-affære rullede BBC-hovederne i 2007. Forud for en serie om kongehuset (*A Year with the Queen*, produceret af RDF Media) havde BBC vist en trailer, som i jagten på den gode fortælling manipulerede med optagelser af den britiske dronning. Balladen gav tv-verdenen en ublid påmindelse om, at den dokumentariske fremstilling af virkeligheden indebærer forpligtelser.

Det afgørende er imidlertid, at man ikke glemmer at tage diskussionen om, hvad det helt præcist er, den enkelte dokumentar forpligter sig på. For dokumentar-genren spænder vidt (uanset om vi taler om film eller tv), og ligesom en romantisk komedie under fiktionens paraply overholder andre genreregler og simpelthen fordrer en anden oplevelsesmåde af tilskueren end en thriller, så er der himmelvid forskel på f.eks. dokumentarserien *A Year with the Queen* og Kestners *Verden i Danmark*, eller på ovenfor nævnte *Family* og en tungere, politisk dagsordensættende tv-dokumentarudsendelse om eksempelvis overgreb på en døgninstitution i Danmark.

Det er jo fornøjeligt, at der skulle et mål af majestætsfornærmelse i en tv-trailer til for at minde den britiske offentlighed

om, at dokumentarprogrammer redigerer i virkeligheden, hvilket ellers turde være en ret indlysende kendsgerning. Og det er vel også lidt overraskende, at dommen herefter faldt så klart ud til virkelighedens fordel, om man så må sige, på bekostning af den gode historie.

Men hvis man lægger de fornærmede royale briller fra sig, kan de fleste dog nok blive enige om, at dokumentarens overordnede forpligtelse væsentligst er at forstå som etableringen af en kontrakt med tilskueren, en slags erkendelsesmæssig ramme, og *ikke* at tilstræbe et rent 1:1-forhold til virkeligheden.

Tilskuerkontrakten indebærer en form for afgrænsning af, hvad det er for en slags virkelighed, det handler om (f.eks. sociale forhold, politik, kongehus, hverdagsliv eller familierelationer), hvilke fortælle-mæssige greb der benyttes til at behandle stoffet, og (måske ikke mindst) hvilken tilskuerappel der sigtes imod.

Det handler om pragmatisme. Det lyder forholdsvis kompliceret, men film- og tv-seere er i almindelighed ganske veltrænede i at afkode de billeder og lyde, som de præsenteres for, og ret kritiske, kunne man tilføje. Forskellige typer af dokumentariske fremstillinger, i spektret fra det journalistiske til det stærkt personlige værk, medfører kort sagt tilskuerforventninger om forskellige grader af soberhed i omgangen med facts. Det er en balanceakt, som dokumentaren hele tiden uundgåeligt forholder sig til, og som løbende kan forhandles og justeres. Og når balancen brydes, ved vi, at der altid findes mennesker, der er klar til at bekymre sig på både publikums og virkelighedens vegne, på godt og ondt. Det handler dybest set om pragmatisme; det er ikke en sort/hvid kamp om sandt eller falsk.

Om fremstillingen af den britiske dronnings vredesudbrud under en foto-seance med Annie Leibovitz, som blev vist med tidsmanipulerende klipning i den nævnte trailer, så var at gå over stregen, eller om det rent faktisk af seerne ville kunne opleves som en menneskelig og naturlig reaktion hos dronningen i denne udsendelsesrække om livet i kongehuset, er en anden sag. Hele miseren skal dog også ses i lyset af en generel troværdighedskrise inden for britisk tv som følge af en anden skandale, stort set samtidig med Queensgate, hvor tv-stationer var blevet afsløret i at slå plåt på seere, der ringede ind til såkaldte call-tv-programmer, uden mulighed for at deres opkald blev besvaret. Det er måske ligefrem rimeligt at hævde, at enhver form for filmiske og fortælle-mæssige greb principielt er tilladt, blot tilskueren forstår og accepterer de rammer, der sættes, og så længe vi ikke ændrer fortegnet fra fakta til fiktion. Graden af frihed er naturligvis afhængig af, hvor i dokumentarspektret vi befinder os.

Men grænsen er altså ikke knivskarp. Jo mere udfordrende, eller åbenlyst subjektiv, virkelighedsfremstillingen bliver, jo mere vil dokumentaren typisk vække sund skepsis hos tilskueren, der tvinges til at forholde sig til filmens eller programmets greb. Ligesom tilskueren netop vil føle sig snigløbet, hvis noget, der umiddelbart præsenterer sig som en stærkt fact-baseret dokumentar, skulle blive afsløret i at være manipuleret i en urimelig grad.

Et eksempel på et grænsetilfælde kunne være den brændende bil på Nørrebro, som optrådte i Cathrine Asmussens *Mig og Nasser* (2007) om en dansk, muslimsk kvindes personlige udvikling under Muhammed-krisen. Bilen havde intet med krisen at gøre. Var det da okay at bruge billedet som udtryk for instruktørens oplevelse

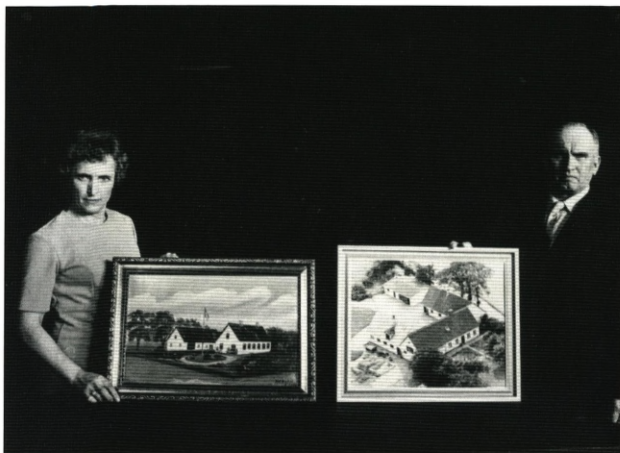
af krisens voldsomhed eller som udtryk for hovedpersonens oplevelse af at leve på Nørrebro (frit for fortolkning)? Eller var det *ikke* okay, fordi billederne forekom for bogstavelige midt i en dokumentarfilm om en aktuel politisk debat? Meningerne var delte i den mediedebat, der fulgte; en debat, der i sig selv kan ses som et sundt tegn på, at vi tager dokumentarens forpligtelser alvorligt.

Straffespark og fodfejl. For at se på et andet nyligt og måske lidt mindre sprængfarligt eksempel: Hvorfor reagerede så mange mennesker negativt på de forløb i dokumentarfilmen ... *Og det var Danmark* (Mads Kamp Thulstrup og Carsten Søsted, 2008), hvor der f.eks. var ændret på kronologien (såsom rækkefølgen i straffesparkskonkurrencen i semifinalekampen mod Holland ved fodbold-EM i 1992) i et forsøg på at højne den dramatiske effekt?

Jeg tror, det beror på en fodfejl i rammeforhandlingen med publikum: Dels er der tale om en historisk dokumentar, oven i købet om et stykke nylig, gennemtravet historie, og her vil de fleste nok forvente en høj grad af akkuratess; dels vil filmen gerne forføre det brede publikum, men dette ændrer ikke på, at den primære målgruppe består af alle fodboldnørderne, der netop går op i den slags detaljer, som filmen fiklede med.

På spørgsmålet om, hvorvidt det er tilladeligt at gøre, som denne film gjorde, må man vel svare ja, for virkeligheden eller stoffet burde ikke være helligt, men reaktionerne er faktisk forventelige. Det er kort sagt op til den enkelte dokumentar at retfærdiggøre fremstillingen over for sit publikum, og her fejler den ellers underholdende og tiltalende ... *Og det var Danmark* i hvert fald til dels.

Denne lille omvej omkring nogle af de



Livet i Danmark (1972, instr. Jørgen Leth).

grundlæggende præmisser for dokumentargenrens virkelighedsrepræsentation, da problemstillingen har relevans for Kestners æstetisk skarpe danmarksportræt. Spørgsmålet er, om vi skal være bekymrede for, om det er et forvrænget, usandt eller måske upassende billede af Danmark, der tegnes? Dette spørgsmål får dog lov at hænge i luften lidt endnu.

Leth og danskerne. Som nævnt er Kestners *Verden i Danmark* et nyere bud i genren af såkaldte danmarksfilm¹, men den lægger sig samtidig mere konkret i forlængelse af Jørgen Leths *Livet i Danmark*, som den måske bedst kan beskrives som en blanding af en opdatering af og en hyldest til.

Leth havde i 1968 lavet kortfilmen *Det perfekte menneske*, som i en reklamefilm-inspireret æstetik betragtede mennesket, manden og kvinden, i skikkelse af skuespillerne Claus Nissen og Maiken Algren, i en række banale gøremål. Det skete i et tomt, hvidt rum med få, udvalgte rekvisitter. En form for pseudo-antropologisk undersøgelse af mennesket på den ene side og en meget konkret, elegant og legende undersøgelse af filmmediet, og for den sags skyld dokumentargenrens virkelighedsrepræ-

sentation, på den anden. Filmen blev som bekendt i 2003 gjort til genstand for flere spændende gendigtninger i Jørgen Leth og Lars von Triers *De fem benspænd*.

I *Livet i Danmark* fortsætter Leth i sporet fra *Det perfekte menneske*, blot er det hvide univers skiftet ud med en neutral, sort baggrund, og emneområdet er så at sige bredt ud, således at det nu er 'hele Danmark', der udstilles i filmens montre. Som credo for filmen havde Leth udtrykt, at han ville lave nogle danmarksbilleder, som var strålende og smukke, og hvor det ikke regnede hele tiden. Ud over at dette ganske givet i sig selv var et projekt, der æstetisk tændte Jørgen Leth, ligger der heri også en kommentar til de tidlige 1970'eres åndelige klima, hvor en velmenende, social indignation var fremherskende.

Stadig som en form for antropolog betragter Leth i sin film en række danskere, der inviteres indenfor i det sorte rum, hvor de fremstiller små, redigerede udgaver af deres liv, baseret på interviews, som Jørgen Leth og Kristen Bjørnkjær først havde lavet med de medvirkende. Her er blandt andet et antal unge, ugifte kvinder fra en provinsby; en landmand, der både fortæller om sit arbejde og drikker kaffe og danser vals med sin kone; en færdselsbetjent, en politiker, en cykelrytter og en fiskehandler. Også Leth selv og hans familie optræder, i en form for solidaritet med de øvrige medvirkende, og vi får således et lille indblik i, hvad en filminstruktør og digter, bosiddende i hovedstaden, på en given dag har i sit indkøbsnet. Filmen rummer også enkelte landskabsbilleder samt nogle mere vanvittige elementer, såsom fire tavse, nøgne digtere, en drivvåd mand og skuespilleren Jørgen Ryg i et lille one-man-show, hvor han bl.a. parafraserer en populær reklame for mælk fra den tid.

”Manden er våd”. Det vanvittige i projektet som sådan – at skabe et katalog over livet i Danmark på knap 40 minutter – understreges og accentueres ved den forankring, eller stempling, som skabes af undertekster i hvert billede. Underteksterne siger nemlig ikke altid det, som man umiddelbart ville forvente, i deres kondensering af billedindholdet. Samtidig giver en variation i timingen af underteksterne en yderligere effekt. Et par eksempler: ”Hun bor i Algade” om en ung kvinde, der fortæller en lang, indviklet historie om, hvordan hun mødte sin kæreste, eller ”Manden er våd” som redundant forankring af et billede, hvor vi i forvejen funderer over, hvad det dog skal betyde, at vi skal se på en våd mand.

Leth har beskrevet det som et artificielt dobbeltgreb, der også rummer dokumentarismens vilkår som sådan: Dels er der i kraft af filmens æstetik meget markant tale om, at det, vi ser, er billeder af virkeligheden, ikke virkeligheden selv (hvilket der også hentydes til i filmen i Leths billeder af en række romantiske landskabsmalerier, en afbildende fordobling), og dels får teksterne nærmest deres eget liv og rykker derved yderligere ved afkodningen af virkeligheden, det vil sige ved afkodningen af den *afbildede* virkelighed.

Men det er samtidig en afgørende pointe, at det, der siges i underteksterne, nok kan være mærkeligt, men ikke desto mindre er uomtvisteligt sandt. Ligesom de medvirkende, deres historier og deres medbragte genstande er virkelige, men i kraft af deres indtræden i filmens univers bliver til noget andet, nemlig et stykke film.

Man må opsummerende spørge: Hvor meget virkelighed kan man putte ind i en lille film? Hvorfor disse mennesker, disse landskaber, disse historier? Hvorfor ikke alt det andet Danmark, som findes derude? *Livet i Danmark* rejser disse spørgsmål –



Digterkolleger uden en trævl. Til *Livet i Danmark* (1972, instr. Jørgen Leth) poserer (fra venstre) Svend Åge Madsen, Dan Turèll og Kristen Bjørnkjær. Liggende er det Hans Jørgen Nielsen.

og besvarer dem måske selv underfundigt med sin venlige tone. Det er både en film om Danmark og en leg med hele denne dokumentariske gestus. Med Leths ord befinder den sig mellem statistik og æstetik, og man kan tilføje, at den i sidste ende nok mest er et stykke konkret poesi.

Kestners kortlægning. Max Kestners *Verden i Danmark* er som sagt en slags opdatering af Leths film, 35 år efter, og vi skal nu se på filmens elementer, æstetik og tone. Hvor Leths Danmark blev bragt ind i det sorte undersøgelsesrum, går Kestner ud i den danske virkelighed udstyret med et måleapparat, der på én gang konkret og symbolsk lægges ind i billedvirkeligheden.

En lang række danskere optræder på forskellige, naturlige baggrunde, hvor målestokken er lagt ind, og Kestners egen stemme forankrer kortfattet hvad vi ser: ”En pensioneret vognmand”, ”En racist”, ”En skyldner”, ”En sammenbragt familie”... I fem tilfælde uddyber filmen nogle



Tre almindelige buspassagerer i *Verden i Danmark* (2007, instr. Max Kestner).

af disse lakoniske portrætteringer, idet hastige montager af stills viser personernes livshistorie baglæns, indtil vi ser dem som små børn, mens Kestners stemme fortæller fortættede, markante livshistorier. Dette greb kunne være inspireret af den tyske spillefilm *Lola rennt* (1998, *Lola*, instr. Tom Tykwer), og Kestner har selv lavet lignende montager i sin særprægede, virtuose, selvbiografiske dokumentarfilm *Rejsen på op-havet* (2004).

Filmens mere enkle billedkategorier omfatter også en række overbliksbilleder i fugleperspektiv af danske landskaber og skove, tilsat toner af Carl Nielsen, som en slags rolige, sanselige åndehuller midt i Kestners rablende katalogisering.

I en række dokumentariske scener i mere traditionel forstand ser vi indenfor på bl.a. en kulturredaktion på Danmarks Radio og på magasinerne *Bo Bedre* og *Eurowoman*, vi besøger en skole og en børnehave, et reklameavis-planlægningsmøde

i Irma, en arkitektstue m.m. Vi er desuden med Pia Kjærsgaard og pressechefen i Dansk Folkeparti til et forberedende møde forud for et DF-landsmøde og med Marianne Jelled i sminkerummet forud for en tv-optræden, flankeret af en rådgiver (delvist uden for billedrammen). Endelig følger vi i denne kategori af scener også en klageskriver foran computerskærmen og en ISO-chef, der besvarer klagen, samt en kvinde, der skriver en jobansøgning og modtager et afslag, verbalt formidlet i voice-over.

Urolige punkter i kataloget. Alle disse små filmiske forløb er, sammen med Kestners drømmescener, som jeg straks skal vende tilbage til, den væsentligste tilføjelse i *Verden i Danmark* i forhold til den sceniske fremstilling i studiet i *Livet i Danmark*. Men udvælgelsens spøgelse er det samme: Hvorfor *Eurowoman* og ikke *Tipsbladet*? Hvorfor Kjærsgaard og ikke en scene med

statsministeren? Og så videre. Kestner betragter sine smukt filmede danmarksbil- leder loyalt og nysgerrigt, i filmens almin- delige varme tone, men leder man efter en rød tråd, der overskrider dette sanselige og adspredte fokus, går man sandsynligvis galt i byen.

Alligevel er der, og måske netop derfor, en sidste kategori af scener, der åbner en sprække ind til sådan noget som en egent- lig forståelse af Kestners danmarksfilm: I en række scener ser vi personer, der taler i mobiltelefon, mens de befinder sig i f.eks. en bus eller et tog, og vi forstår efterhån- den, at de lidt mærkelige og indimellem usammenhængende historier, de fortæller til deres usynlige (eller ikke-eksisterende?) samtalepartnere, er private drømme, som de genkalder sig.

Midt i filmens nøgternhed, menneske- katalogets og scenernes almindelighed finder vi således disse mere urolige punk- ter, som samtidig bringer tankerne hen på Kestners *Nede på jorden* (2004), hvor den almindelige danskers drømme i livet var det centrale tema, personificeret ved en række medarbejdere på fabrikken Viking i Esbjerg. Og det er nærliggende at læse den pointe ind i *Verden i Danmark*, at drøm- mene er en kerne eller en ledetråd i vores (danske) liv, hvor forskellige de end er.

Fornuft og følelse. Fælles for *Livet i Dan- mark* og *Verden i Danmark* er, at filmene skærer virkeligheden ud i firkanter, laver rammer om den, forstørrelse enkeltdele og detaljer. Leth i kraft af den mørke bag- grund mere ekstremt end Kestner, der dog lader vante omgivelser give en naturlig baggrund for de medvirkende, sådan at de måske kan føle sig lidt mere trygge foran kameraet.

Men også hos Kestner er det sådan, at vi oplever, at vi befinder os i en billedverden,

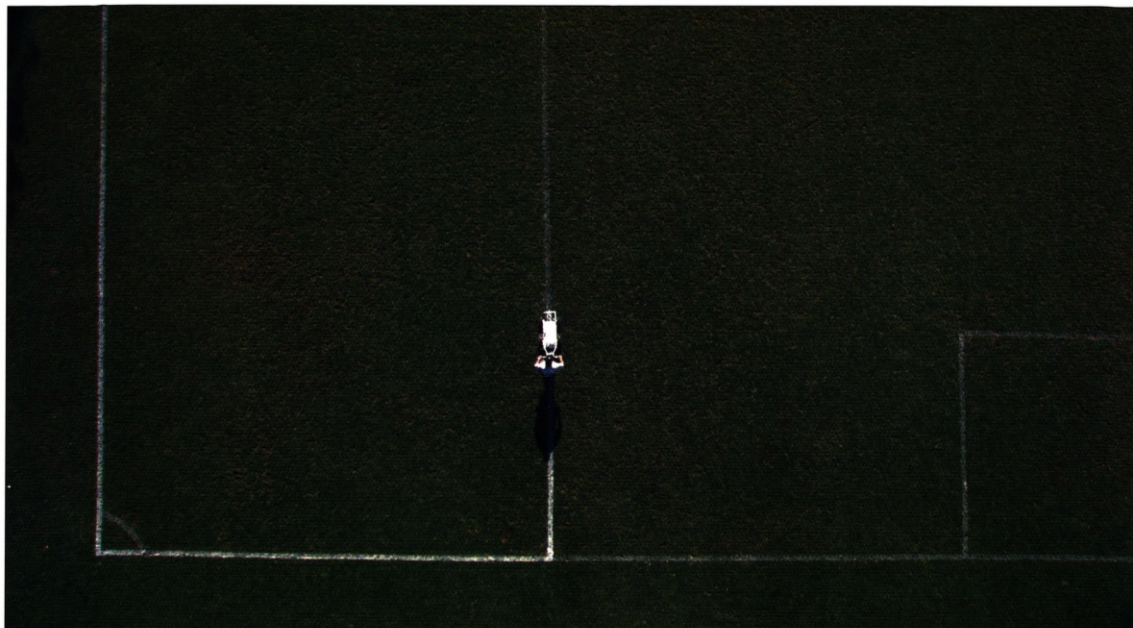
ikke rigtigt ude i virkeligheden, hvilket man jo kan argumentere for er en ærlig udmelding i en dokumentarisk fremstil- ling. Og så kan man selvfølgelig spørge, når man inden for dokumentarfilmens rammer har med så skarpe greb på både indholdssi- den (materialeudvælgelsen) og billedsiden (iscenesættelseeffekten) at gøre: Bare fordi det ikke er objektivt, er det så fiktion?

Der ligger et lille paradoks her: Fiktio- nen normaliserer og usynliggør som ho- vedregel de filmiske greb til fordel for det narrative fokus, og dokumentarprogram- mer, der ønsker at signalere en høj grad af objektivitet, gør noget tilsvarende, søger ægthed og nærhed i optagelserne, undgår skarpe greb og skaber ofte udglattende sammenhænge hen over billedsiden i kraft af verbal forankring. Kestners filmgreb er skarpe i den forstand, at man aldrig slipper fornemmelsen af iscenesathed, men det enkelte billede er nøgternt. Det er, hvad det er, og den iscenesatte bid af Danmark, som det indeholder, er virkelig.

Både Leth og Kestner tilbyder meget subjektive visioner af den danske virkelig- hed, og for at gribe tilbage til denne arti- kels indledende overvejelser om forplig- telserne i virkelighedsrepræsentationen, så foregiver filmene dybest set ikke at vise noget som helst andet end dette, subjektive billeder. Det skulle lige være i titlerne, men det bliver også hurtigt klart, at der ligger en leg i disse.

Tilskuerkontrakten synes derfor for- holdsvis uproblematisk. Der er nok tale om ret udfordrende film, men det er samtidig utænkeligt, at særlig mange af dem, der rent faktisk vælger at se *Verden i Danmark*, vil beskyldte den for at vise et usandt billede af vores land. Fra første færd er filmen så klart forankret i en underfundig tone, at man må opleve den i denne tone.

Filmenes dokumentariske påstand, hvis



Verden i Danmark (2007, instr. Max Kestner).

man kan tale om en sådan, kan samtidig lidt skarpt siges at være, at der netop ligger en troværdighedsværdi i, at Leth og Kestner engagerer sig stærkt subjektivt i deres udvalg af den danske virkelighed og derudover sætter sig lidt på spil i den. Leth som medvirkende, Kestner som fortællerstemme.

Dette bringer os samtidig hen til det udbredte, forsimplede nonsens, som man ofte støder på, om at fiktionsfilm taler til følelserne, mens dokumentarfilm taler til fornuften. Nej, følelser og fornuft skal tværtimod ses som et kontinuum i menneskesindet, og der findes masser af dokumentarfilm, som vægter en følelsesmæssig oplevelsesform højest.

Jeg vil således ikke tilråde folk at se *Livet i Danmark* og *Verden i Danmark* som fornuftsborne argumenter om den danske virkelighed, men som åbne og sanselige, på én gang morsomme, tankevækkende og indimellem rørende billedfortællinger om os selv og vores land.

At behandle med hånden. Er det problematisk for dokumentargenren at rumme disse film? Er Leth og Kestners film løgnagtige og manipulerende?

Til det første spørgsmål er svaret naturligvis nej. Filmene findes, de udfordrer muligvis tilskueren med deres billeder af den danske virkelighed, men hele denne mekanisme, at vi forholder os til det stykke virkelighed, vi præsenteres for, er ikke anderledes, blot fordi filmene adskiller sig fra en objektivitetssøgende eller argumenterende journalistisk dokumentarstil.

Det andet spørgsmål er måske en anelse sværere at svare entydigt på. Hvis en halv sandhed også er en halv løgn, så er Leth og Kestner i hvert fald ikke bange for at drille deres tilskuere lidt ved deres åbenlyse leg med sandhedsbegrebet. De pirrer kort sagt vores forståelse af, hvordan et sandt eller troværdigt filmisk udsagn tager sig ud. Samtidig betyder det at manipulere egentlig at behandle noget med hånden, og uden ordets negative værdiladning stemmer det

jo meget godt med de to instruktørers subjektive greb i deres danmarksbilleder ...

Ud over tilskuerkontrakten om den form for virkelighedsrepræsentation, der er på spil, er en anden væsentlig ting naturligvis dokumentarens forpligtelser over for de medvirkende, og de etiske overvejelser, som dokumentarfilmskaberne må gøre sig i denne forbindelse. En problemstilling, som også presser sig på i *Livet i Danmark* og *Verden i Danmark*.

Filmenes æstetiserede fremstilling giver således som udgangspunkt en form for distance til de medvirkende, der, fornemmer man, ikke rigtigt har mulighed for at røre ved eller sprænge de rammer, som de fremstilles i. Leths og Kestners opgave har derfor i denne forbindelse været at gøre de medvirkende trygge inden for rammerne. Der er tale om en balancegang, hvor filmene fremstiller, men ikke udstiller de medvirkende; hvor vi ikke griner ad danskerne i filmenes montre, men med dem.

Og det gør bestemt ikke noget, hvis vi kan genkende os selv lidt i de medvirkende.

Både *Livet i Danmark* og *Verden i Danmark* holder deres danmarksbilleder ud i strakt arm, uden at den æstetiserende indramning af bidder af den danske virkelighed på nogen måde betyder, at billederne ikke emmer af virkeligt liv. Indramningen, og selve valgenes og fravalgenes underfundige gestus, gør billederne og de små fortællinger, som de rummer, emblematiske. Og lysende. Det er Danmark *larger than life*.

Note

1. Et opslag under emneordet 'danmarksfilm' i DFI-kataloget giver fem resultater: *Danmark* (Poul Henningsen, 1935), *Livet i Danmark* (Jørgen Leth, 1972), *Danmark 1974* (Ole Askman, 1974), *Danmark A+B* (Kristen Bjørnkjær, 1978), samt Kestners film. Til listen over danmarksfilm kan føjes i hvert fald Ib Makwarths lidt oversete *Lindknud*, 1992.