

*Peter Schepelern*

# Danmarksfilmene



#### Litteratur:

Christensen, Theodor: »Problemet Danmarksfilm«, Film 48, nr. 4, 1948, genoptrykt i »Theodor Christensen — om en handling af billeder«, udgivet af John Ernst, København 1974.

Kort fra Danmark og andre Danmarksfilm, udg. af Torben Agersnap, Nyt fra Samfundsvidenskaberne, København 1973.

#### Danmarksfilm i 16 mm-distribution:

Danmark — PH 1935 (SFC)

Danske Billeder (SFC)

The Sea, Denmark (SFC)

Livet i Danmark (SFC)

Kort fra Danmark (SFC)

Danmark 1974 (SFC)

Et lille land i Skandinavien

(Folkefilmen)

Danmark A+B (SFC)

#### Forsidebilledet:

»Det danske sommerlandskab« spiller også med i »Danske Billeder«.

Denne artikel stammer fra tidsskriftet film-uv 42. Statens Filmcentral takker forfatter og redaktion for tilladelse til at bruge artiklen.

Peter Schepelern

## Danmarksfilmene

Danmarksfilm er et dansk begreb, og det er derfor naturligt i vores serie om dansk film at sætte focus på dette område, især fordi mange af filmene er tilgængelige i 16 mm-kopier hos Statens Filmcentral.

Filmene er også velegnede i medieundervisningen, idet en række forskellige temperamenter på dette felt har forsøgt at sige sin del af sandheden om *et emne, in casu Danmark*.

Peter Schepelern, mag. art. i Filmvidenskab, har her revideret og udbygget sin magisterforelæsning til artikelform.

Danmarksfilmene — eller det der kan tage sig ud som danske filmfolks instinktmæssige dragning mod realiseringen af det totale billede af Danmark — udgør et kompleks, som har huseret i dansk film i flere menneskealdre. Men begrebet »Danmarksfilm« kræver en nærmere definition. Der er i tidens løb blevet lavet temmelig mange film, der beskæftiger sig med Danmark, og en del af dem har ligefrem titler som »Danmark« og »Danmarksfilm«, og det er jo altid en penibel sag, hvis man må definere begrebet Danmarksfilm således, at film der faktisk hedder eller omtales

som den og dens »Danmarksfilm« ikke falder ind under definitionen. Fælles for alle disse angivelige Danmarksfilm er, at det er ikke-fiktive film, sammensat af autentiske optagelser — for størstedelen eksterior-optagelser — fra Danmark, hovedsagelig Jylland og Øerne og slet ikke eller kun i ringe udstrækning Færøerne og Grønland. Grønlandsfilmene kan hævdes at udgøre en underafdeling af Danmarksfilmene.

Der findes ikke mange eller særlig præcise oplysninger bevaret om de tidligste af de egentlige Danmarksfilm, i de fleste tilfælde er filmene — efter alt at dømme — gået tabt ofte næsten sporløst; og dømmes man ud fra de sparsomme oplysninger der er overleveret, kan man godt fristes til undtagelsesvist at betragte nitratfilmene forgængelighed som en positiv egenskab. En af de tidligste Danmarksfilm, som man er vidende om, blev udsendt i 1917 af Nordisk Film, og også i 1919 og 1924 kom der bidrag til genren. I 1925 stod Nordisk Film igen bag produktionen af en film med titlen *Danmarksfilm*, vistnok med undertitlen *Der er et yndigt land*. Den havde premiere i overværelse af hele fem medlemmer af kongefamilien. Filmen, der var bestilt af Udenrigsministeriet, beskrives som »en rejse Danmark rundt« og rummede »skildringer fra landbruget, industrien, flatterende billeder fra vor hovedstad — nogle for-

øvrigt taget fra flyvemaskine — og endelig Kongeparrets rejse til Færøerne og Grønland«. Ifølge en anden samtidig omtale »viser filmen en række billeder fra Danmarks smukkeste natur, af historiske egne og fra vort folkeliv samt fra de interessanteste, danske erhverv«.

I 1927 skal farmaceuten Sven Holm have lavet en Danmarksfilm. I midten af trediverne var dansk-amerikaneren John V. Hansen optaget af at lave en Danmarksfilm i farver, som blev forevist af »Berlingske Tidende«, sendt på turné i USA, og endelig fik offentlig dansk premiere i 1937. Den blev også vist på verdensudstillingen i Paris, introduceret af en prolog, der var skrevet på fransk af ingen ringere end Johannes Jørgensen og blevet indtalt på grammofoonplade af selveste Poul Reumert, og franskmændene turde da heller ikke andet end tildele den guldmedalje som »bedste kulturfilm«. Filmen var især bemærkelsesværdig ved sin farveteknik; den er optaget i 1934-35 med den splintertnye Kodachrome-teknik, der vakte sensation, for det var jo før Technicolors gennembrud med Mamoulians *Becky Sharp*.

Ansporet af sin succes lavede John V. Hansen endnu en Danmarksfilm, som blev produceret af Gunnar Wangel. Den blev vist på Verdensudstillingen i New York i 1939 og i Danmark i 1940. I 1940 kom også Preben Francks *Der er et yndigt land*, som havde undertitlen *Danmarksfilmen*. Instruktøren, der var 24 år, var nærmest amatør. Hans film kom op i oktober måned og blev godt modtaget; pressen fandt nok, at den »ikke var helt uden enkelte begynderfejl«, men den opfyldte den vigtigste betingelse: »den var ... dansk i hver eneste meter«! Filmen rummede kun sommerbilleder — fordi instruktøren kun havde haft tid til at optage film i sin sommerferie — men det sikrede også, at filmen fik det ønskede smilende præg. Den indeholdt, hvad turistcheferne ønskede: der var det storslåede Vesterhav, Rebild Bakker,

Silkeborg-søerne, Lillebælts- og Storstrømsbroen og Kongens fødselsdag og Tivoli; og filmen, der var i farver men stum, blev præsenteret og sammenkædet af Hans Hartvig Seedorffs causerier fra tribunen. Filmen blev vist ved eftermiddagsforestillinger for — som det hed — at »de Gamle og Børnene kunne få bekvem Lejlighed til at se den smukke Film uden at blive udsat for Mørklægningsbesværighederne«, som åbenbart ikke var lige så aktuelle for resten af publikum. I 40'erne kom også Hakon Mielches *Danmarksfilm*, som på 1 3/4 time fortalte alt om landets geografi, geologi og erhvervsliv kombineret med en systematisk rejse gennem hele landet; filmen kunne blandt andet prale med luftoptagelser i farve af danske byer.

I 1952 udskrev Ministeriernes Filmudvalg en konkurrence om manuskript eller idé til en ny Danmarksfilm. Filmudvalget ønskede »en film, der særlig med henblik på forevisning for et forudsætningsløst udenlandsk publikum kan give et omfattende og almengyldigt indtryk af Danmark idag og dansk kultur eller skildre en væsentlig og typisk side heraf«. Konkurrencen blev kritiseret, men der indkom 288 manuskripter. To blev præmieret, en norsk dame for et projekt kaldet »Havfruens Land« og forfatteren Soya for »Hamlet besøger Danmark«; desuden blev ideer af bl.a. forfatteren Olaf Gynt og journalisten Flemming Madsen præmieret. Og det hed, at »Ministeriernes Filmudvalg ville tage stilling til om man mener at kunne benytte et af de indkomne manuskripter til den nye Danmarksfilm«. Om vindermanuskripterne fandt man frem til, at de »naturligvis måtte omarbejdes og suppleres, før de kunne benyttes som endelige filmdrejebøger«. Og derved blev det. Ingen af dem blev realiseret. I 1960 kom Henning Ørnbaaks *Dejlige Danmark*, produceret af Caltex Oil. Det drejer sig om en amerikansk student, der træffer en dansk studine og — for at alt kan gå rigtigt til — også hendes

#### Danmark — PH 1935

fætter, og disse tre beser så landet, især — ifølge beskrivelsen — »de yndede turistattraktioner,« men også »det arbejdede Danmark«.

Alle disse film er Danmarksfilm, men det er sjældent film som disse, man tænker på, når man i en filmhistorisk sammenhæng taler om Danmarksfilmene. Det er blevet hævdet, at denne form for film, der handler om vort nationale særpræg, i sig selv udgør en del af samme nationale særpræg. Det er Theodor Christensen, der fremsætter dette synspunkt i artiklen »Problemet Danmarksfilm«, som stod i tidsskriftet *Film* 48, og som for øvrigt er en artikel som med eller uden kildeangivelse bliver citeret og parafraseret i det meste af det, som er skrevet om emnet siden. Theodor Christensen skriver: »Vi har her i landet en institution, som der mig bekendt

ikke findes mage til i verden. Vi har *danmarksfilmene*. Hvem har hørt tale om en englandsfilm, en belgiensfilm, en italiensfilm?« Påstanden er både rigtig og forkert. Danmarksfilm som de omtalte turistfilm og mere eller mindre oplysende film har deres sidestykker i de fleste filmproducerende lande. Den engelske, den belgiske og den italienske ambassade kan stille sådanne nationale reklamefilm til rådighed, og Statens Filmcentral udlejer belærende film til brug i geografiundervisningen. Når vi hører mere tale om Danmarksfilm end om f.eks. Belgiensfilm, skyldes det nok, at danske film under alle omstændigheder interesserer danskere uendeligt meget mere end belgiske film, — ja, faktisk tyder erfaringer fra nylige filmuger på, at der sandsynligvis overhovedet ikke findes film, der interesserer dan-

skerne mindre end de belgiske; og jeg forestiller mig, at situationen har været noget lignende i 1948, da Theodor Christensen skrev sin artikel. Min tese går altså foreløbig ud på, at der meget vel kan være produceret både Belgiensfilm og Englandsfilm, selv om Theodor Christensen ikke havde hørt tale om det, og selv om det i en usigneret artikel i »Information« i 1952 hed, at det var »af gode grunde«, man aldrig hørte om Frankrigsfilm, Englandsfilm og Amerikafilm, og selv om en ligeledes usigneret artikel i »Weekendavisen« i 1972 også benægter, at der skulle findes Sverigesfilm og Norgesfilm. Måske har danske filmfolk ikke interesseret sig nok for ambassadernes filmlister og ikke gået nok i DSBs Kino dengang det fandtes, og i uskyldig nationalbegejstring troet, at danskere var de eneste, der kunne få den gribende originale tanke at skildre fædrelandet på film. Men hvorom alting er, er det sandt nok, at der ikke findes nationalfilm i andre lande, der har samme besynderlige position som ganske enkelte af de såkaldte Danmarksfilm har haft og til dels stadig har. For når Danmarksfilmene overhovedet har fået en særlig placering i den danske filmhistorie, skyldes det først og fremmest en enkelt af disse film, hvis stil, holdning og modtagelse fik stor betydning og var baggrunden for, at nogle Danmarksfilm udskilte sig i en speciel genre. Det er naturligvis Poul Henningsens såkaldte Danmarksfilm fra 1935, jeg hentyder til.

Filmens egentlige titel er *Danmark*. Filmen blev til på bestilling. Poul Henningsen har selv i 1966 beskrevet det således: »I begyndelsen af trediverne fik jeg ved et mærkeligt tilfælde en officiel opgave: En fin komité under Udenrigsministeriet bad mig lave en ny Danmarksfilm, da den gamle som varede to timer, var ganske uegnet. Jeg gik med stor appetit til opgaven, som var af en ganske særlig karakter: Den skulle først og fremmest vises for udlændinge.

Det var altså i og for sig underordnet, hvad viserne handlede om. De skulle bare gi udlændingen et indtryk af sprogets klang. Forsåvidt lykkedes filmen, som den fik ros af alle udlændinge, men det er ikke nok her i landet. Her skal en film selvom den er beregnet for udlændinge gøre lykke hos dansk-amerikanerne, det vil sige indeholde »Flyv, fugl, flyv« og andet nationalt mundgodt. Derfor blev Danmarksfilmen den største fiasko i mit lange liv. Filmen blev først ophøjet til klenodium, ved Nationalmuseets restaurering af den, 30 år efter dens skandaløse fremkomst. En smuk illustration på, at når man disponerer rigtigt, går det én i første omgang skidt.« Filmen blev præsenteret på Verdensudstillingen i Bruxelles, hvor den fik en god modtagelse: »Der er billeder, som er værdige til at indlemmes i Filmens Museum engang,« skrev et belgisk blad profetisk. Filmen fik dansk premiere den 29. april 1935, hvor den blev vist for en indbudt forsamling i Palads-Teatret; en ministeriel embedsmand præsenterede filmen, og diverse honoratiorens var blandt de indbudte. Det var eneste gang en større forsamling så værket i dets originale version. Efter pressens nedsabling den 30. april turde man ikke uden videre give filmen offentlig premiere, som om man frygtede for politiske konsekvenser i Udenrigsministeriet. En omklippet version fik premiere 19. november i Fønix Teatret i Odense »i dybeste stilhed«, som der står i en omtale, »B.T.« bragte dagen efter, selv om filmen efter sigende var »udlånt med den klausul, at den københavnske presse ikke måtte se og ikke anmelde den.« »B.T.« sendte åbenbart sporenstrengs Eric Boesgaard, som allerede havde anmeldt filmen ved forevisningen i april i »Berlingske Tidende«, afsted til Odense, hvorfra han med slet skjult skadefryd rapporterede, at »teatret næsten stod tomt under eftermiddags-forestillingerne«, og der var minsandten »To selskaber som gik midt



Danmark — PH 1935

under filmen.« Filmen fik endelig — stadig i den nedklippede version — offentlig Københavns-premiere i Kinografen den 16. december.

Det er jo almindelig kendt, at filmen ikke fik nogen god modtagelse i den københavnske presse; der er næppe et mere opreklameret kritisk justitsmord i dansk filmhistorie end dette. Denne modtagelse dannede hurtigt myte og udgør efterhånden et obligatorisk moment i kunstnerisk ambitiøse Danmarksfilm. I Ebbe Neergaards »Historien om dansk film« hedder det, at filmen »blev skældt hæder og ære fra af den dominerende ældre generation af filmkritikere.« Og faktisk var Carl Th. Jensen i »B.T.«, Eric Boesgaard i »Berlingske Tidende«, Anker Kirkeby i »Politiken«, pseudonymet »Trafic« i »Dagens Nyheder« og pseudonymet »George« i »Ekstrabladet« temmelig skånselessø og ret uforstående. Anmeldel-

serne rangerede fra det skuffede til det koleriske, ondskabsfulde og injurierende. »Trafic« var den mest frådende og mente, at man straks burde have standset arkitekten i hans makværk, talte om »elendig teknik, talentløs billedbehandling« og rasede over PHs speakede kommentarer og Bernhard Christensens jazz. »B.T.« skrev, at »Det måtte på forhånd synes at være et meget letsindigt eksperiment at lade en så tilstræbt original som arkitekt Poul Henningsen lave den nye Danmarksfilm. Resultatet viser, at det har været det glade vanvid.« »Ekstrabladet« kaldte den mislykket og sagde, at dens største skavank var, at den ikke var dansk! Spørgsmålet om danskheden kom især frem i forbindelse med musikken. Bernhard Christensens naivistiske jazz-underlægning chokerede; Eric Boesgaard ville ganske vist »ikke bestride«, at der her og der var opnået en morsom rytmisk overens-



Danmark — PH 1935

stemmelse mellem billede og tone,« men mente, at det var »i sig selv fuldkommen urimeligt at lave en film, som over for den fremmede skal karakterisere *det særpræget nationale* i sine billeder, og så lade den ledsage af musik, der af instruktøren selv på forhånd er karakteriseret som *international jazz-musik*; »Trafic« mente nok, at der »på forhånd syntes at være nogen mening i at ledsage filmen med jazzmusik i stedet for danske melodier. Men forudsætningen måtte være, at det var en levende, festlig, humorfyldt musik«, og dette her var tværtimod en »flad, kedelig jazzmusik med en søvndyssende rytme, indsunget med uforståelige ord af et københavnsk børnekor.« »Ekstrabladet« skrev, at »filmens største misforståelse var dens musik. Mens jazzrytmen står godt til

maskincylindre og til andelssvinenes grynt og hyl, lyder det misvisende at høre denne negermusik som ledsagelse til idylbillederne«; — og Anker Kirkeby fortsatte samme tone i »Politiken«: »Det var ikke Danmark, der tonede, det var ikke bøgene og hyldebuskene, der sang, ikke storkene og mågerne, ikke sundets bølger der klukkede eller Vesterhavet, der brusede, det var alt for ofte bare negre, der larmede!« Det er klart, at en sådan mand aldrig ville kunne blive tilfreds. Ikke hvis storkene skal synge om kap med hyldebuskene.

Anmelderne var enige om deres negative vurdering, men de var forbavsende uenige om enkelthederne. Kirkeby skrev, at »billederne stod så grå og triste på lærredet«, »Ekstrabladet«, at »Mange af billederne er fotografisk

gode«; Kirkeby anså det allerførste billede for storartet, mens Eric Boesgaard netop mente, at optakten var »uheldig«. Da filmen i sin rekonstruerede skikkelse fik repremiere i 1964, var det anmelderne, der blev hængt ud, de blev kritiseret som »pinligt snæversynede og uforstående«, og Anders Bodelsen skrev bl.a., at »en enig kritik kastede sig over filmen. Kritikken var uden nogen nuance negativ: denne film var et makværk og en fornærmelse.« Men der var trods alt nuancer: Eric Boesgaard talte om »gode filmiske detaljer« og sluttede: »En dårlig film? Nej, på sin vis endda en god film, en film, som viser, at Poul Henningsen måske kan lave en god spillefilm.« Men i 1964 var det »Social-Demokraten«s anmelder, Rechen-dorff, som protesterede mod Bodelsens og andres generaliseringer. »Påstandene er posi-

tivt forkerte,« skrev han i læserbreve til flere blade, »I al beskedenhed påpeges den nuance-afvigelse, at helhedskarakteren af undertegnedes anmeldelse havde omvendt fortegn. Så kraftigt, at bladets redaktør spurgte mig, om jeg mente mig sikker i min dom: »Den er jo helt modsat alle de øvrige!« Jeg erklærede mig ganske sikker. År senere traf jeg første gang P.H., der sagde — »De var den eneste, der gav min film anerkendelse. Tak.« Og faktisk var Rechen-dorff også mere elskværdig end de øvrige anmeldere, men viste nu ikke ligefrem en forståelse som sikrer ham en evig plads i filmanmeldernes elysium; »plus'erne og minus'erne i Poul Henningsens arbejde opvejer så nogenlunde hinanden,« skriver han, »de svage punkter afbalanceres af virkelige fordele, og trods betydelige mangler er der

Danske Billeder





kommet en helhed ud af det, vi meget vel kan acceptere som et i mangt og meget fyldestgørende billede af Danmark»; til gengæld mente han, at filmen led under en utilgivelig mangel på humor ... »den berøves sit vigtigste aktiv af sund menneskelighed, gemyt og sand glæde,« og ligesom de øvrige anmeldere beklagede han sig over PHs speaker-kommentarer (»hans stemme er kedelig og udtryksløs, og organet fladt med ændelsmajeri og Hæmlet«), og han fandt musikken »højest utilfredsstillende ... fordi den i så ringe grad går ind som led i helheden. Den ledsager men understøtter ikke, arbejder selvstændigt, men medarbejder ikke, hverken i sujet'et eller i dets karakter og rytme« (!)

Filmen blev efterhånden udsat for en omvurdering — bl.a. af Theodor Christensen og Karl Roos dels i en tidskriftsanmeldelse og dels i deres filmæstetik som kom året efter; men mulighederne for en omvurdering var jo noget hæmmet af, at filmen ikke mere blev vist i sin originale skikkelse. I årenes løb blev der klippet ikke bare i de eksisterende kopier, men også i originalnegativet. Heldigvis købte Poul Henningsen selv en kopi af den oprindelige film. I 1950 — hvor en anden version i halv længde og med Karl Bjarnhof som speaker — havde premiere, skildrede Henningsen filmens trængsler i en lille artikel med titlen »Droit Morale«. Selv om filmen på det tidspunkt havde vundet anerkendelse, holdt den gamle garde stand. Anker Kirkeby havde en lille notits i »Politiken«, hvori han meddelte, at »det naturligvis er en fordel, at filmen er skåret ned til det halve. Men billederne er stadig kedelige, triste og indholdsløse«. Og sluttede ubønhørligt: »Det var synd at lave den første Danmarks-film. Men dengang tilgiveligt!« Men allerede i Ebbe Neergaards katalog over »Documentary in Denmark« fra

*Et karakteristisk billede fra Jørgen Leths »Livet i Danmark«.*

1948 præsenteres filmen imidlertid som »den første betydelige danske dokumentarfilm«. Siden da har den fået klassikerstatus — »Mesterligt filmdokument« er Bjørn Rasmussens karakteristik i det leksikalske standardværk om dansk tonefilm.

Filmens fiasko i 1935 blev altså bestemt af fem dagbladsanmeldere. Det var måske nok lidt forbløffende, at sådanne fem personer, som ikke ligefrem var dybt engagerede i filmkunsten, var nok til totalt at hindre originalversionens videre distribution. »Politiken« havde samme dag som anmeldelsen en række korte udtalelser fra såkaldt kendte personligheder, der havde overværet premieren — deriblandt socialminister Steincke, generaldirektør Knutzen og turistdirektør Lichtenstein — og alle de adspurgte var mærkelig nok meget positive. Men på grundlag af de fem anmelderes dom, fandt man det ikke forsvarligt at lade publikum se en film, som det offentlige havde finansieret. Det var store tider for anmelderne, dengang. Filmen havde for øvrigt kostet 40.000 kroner af hvilke halvdelen var brugt til musikken.

Man kunne måske have forestillet sig, at Poul Henningsen havde benyttet lejligheden til at lave en satirisk og polemisk film. PH havde i den almindelige bevidsthed status som institutionel samfundsomstyrter og polemiker, professionel revy-forfatter og opinionsdannende smagsdommer, desuden erklæret ateist og anti-nationalist. Han havde to år tidligere udsendt et provokerende skrift, »Hvad med kulturen?«, hvor han advarede mod den kulturelle åndsformørkelse fra Hitler-tyskland, men også fremstillede det som »uden for mulighedernes grænse« at »kassere hele den borgerlige kultur for derefter at bygge en proletarisk op«. Man kunne måske også have forestillet sig, at PHs Danmarksbillede ville være i samme stil som den vision af Danmark i december 1933 som slutter »Hvad med kultu-

ren?«: »Lad os med lystighed konstatere, at vi får en sort jul i år. Uden muligheden for bare ét afdrag på nytårsregningerne har demokratiet pyntet juletræet med svedent flæsk, arbejdsløshed, toldmure — ja hvad skal man gøre? Man pynter med hvad man har. Og til tonerne af »Der er et yndigt land« og med hånden knuget mod den tomme tegnebog rejser det socialdemokratiske borgerskab sig og går ind til Jesus.«

Men det var slet ikke sådan et Danmarks-billede PH tegnede i filmen. Da han blev spurgt om »hvilken tendens han havde villet give filmen,« svarede han: »Kun at referere! At give et nøjagtigt geografisk og folkelivsmæssigt billede af det nuværende Danmark. Dog har jeg ment, at jeg havde pligt til at give det gunstigst mulige billede af Danmark, fordi det er og skal være propaganda. Man kunne udmærket lave en karrikatur af Danmark på film, men det ville være at gå uden om min kontrakt. Derfor har jeg holdt mig strengt til, at det skulle være en gunstig, demokratisk film.«

Og faktisk er hovedindtrykket også, at det er en pæn, optimistisk, venligt socialdemokratisk film om et godt og rationelt land, hvor det ikke regner. Landet er fuldt af mennesker, der allesammen har et eller andet ærinde ude i naturen: de plukker blomster, høster korn eller slikker solskin i kolonihaven. Vi ser Danmark som et land fuldt af glade cyklister og arbejdsomme bønder. Vi ser gamle kvarterer blive revet ned og som kontrast vises i skævvinklede optagelser moderne funkis-ejendomme med masser af solrige altaner. Og midt i det hele Grundtvigskirken, som PH i »Hvad med kulturen?« havde kaldt »den sidste misforståede udløber af stilarkitekturen«; her i filmen placeres den i en positiv sammenhæng. PH undlader nok at vise både den lille havfrue og Tivoli, men ellers samler filmen så loyalt som nogen turistfilm de typiske danske motiver: der er kæmpehøje, Vesterhav,

møller, andelsmejerier, bornholmske silderøgerier og konventionelle seværdigheder som H. C. Andersens Hus, Roskilde Domkirke og Københavns kendteste bygninger. Men det er karakteristisk, at den indstilling, der har speakercommentaren »Kronborg — hvor Shakespeares »Hamlet« foregår«, begynder med skibsværftets kraner og først i en panorering indfanger omridset af slottet i tusmørket.

På mange måder forekommer PHs *Danmarksfilm* netop at være lige det optimistiske og venlige panorama af landet, som Udenrigsministeriet kunne ønske sig; her er ingen dæmoniske glimt, ingen polemik og knap nok satire, kun lidt blid ironi i en trick-sekvens hvor fine herrer i fuld galla i uendelig mængde tilsyneladende stiger ud af samme taxa. Hvorefter der klippes til nærbilledet af en maskine, som kapsler ølflasker. PH har øjensynligt helt bevidst afholdt sig fra at forsøge at smugle kontroversielt stof ind i den ministerielle nationalpropaganda. Han har i stedet forsøgt at føje turistfilmens obligatoriske eksempelsamling og fritsvævende fragmenter sammen i en kunstnerisk behersket og struktureret helhed.

Henningsen har koncentreret sig om en tematik og en stilistisk udformning som er perfekt synkroniserede. Det er på dette plan filmen blev en åbenbaring for den senere dokumentarisme i dansk film. Samlebegrebet er: sammenhæng. Henningsen koncentrerer sig om at vise kommunikationsveje, færdselsårer, forbindelseslinier — alt det som knytter samfundet sammen, og han bruger de lange glidende kamerabevægelser, travellings og panoreringer som det stilistiske virkemiddel, der på det formelle plan understreger og i visse tilfælde skaber sammenhængen mellem de glimtvisse indtryk. Det er jo altid lidt af et problem i den slags film at modvirke det opsplittede præg, der uundgåeligt opstår, når filmen bringer optagelser af en lang række geografiske lokaliteter.



Danske Billeder

Løsningen er i de fleste tilfælde at knytte den dokumentariske skildring til en mere eller mindre påskud-agtig fiktiv person, som rejser fra sted til sted. Det bruges bl.a. i Henning Ørnbaaks omtalte *Dejlige Danmark* og i Astrid Henningsens semi-dokumentariske *Hest på sommerferie*. Men i PHs film er sammenhængen udelukkende gestaltet af den tematiske enhed i motiverne og i den gennemgående billedstil. Samfundet fremstilles som en organisation af forbindelser: filmen igennem flyves, sejles, køres og cykles der. Speakerstemmen forklarer, at øerne forbindes med hinanden ved hjælp af færgerne, de flydende hoteller som sejler fra aften til morgen, og filmen skildrer færgedriften så indgående og entusiastisk som om hele den nationale fællesfølelse er baseret på et effektivt og vidtforenet net

af færgeruter. Kun en lodret indstilling, der viser en gammel sort vogn som lige netop når færgen, varslers i hvert fald for filmkendere, formentlig utilsigtet om trafikens og trafikmidlernes dæmonisering i kommende tider. Forbindelses- og sammenhængstematikken skabes af de stadigt tilbagevendende optagelser af broer, veje, tog, telegraf- og telefontråde — de sidste ses i effektfulde indstillinger fra et frembrusende damptog, som pulser virkningsfulde røgskyer fra sig. Og filmens kinesiske indledning med den filatelistske kineserdreng bruger et kommunikations-symbol, frimærket, som nøgle til præsentationen af landet. Viser billederne ikke kommunikations- og forbindelsesveje, viser de ting i bevægelse: trafikkanter af alle arter, fra flokken af nøgne drenge, der spæner fra stranden og op



Damen på altanen i »Danmark A + B«.

ad Rubjerg Knude, og til de evindelige cyklister, som helt tager overhånd i filmens finale, hvor man ser en hær af overtonede cyklende på baggrund af skiftende optagelser af Københavns tårne; overtoningsteknikken får det til at tage sig ud som om byen er befolket med spøgelsesagtige, metafysiske cyklister. Det er en af filmens få kunstige effekter, og en af de få ting, som anmelderne bifaldt. »Alting er flydende! / Lev livet glidende! / Byen er som et svinghjul / Du er selv det glidende kamera!« hedder det i den afsluttende cykelsang (for dem der ellers kan opfatte ordene). Filmens glidende travellings var dog ikke optaget fra cykel, men fra en DKW, model 1931, som var afbildet i programmets reklame. Cykelsangen sammenfatter filmens æstetik og tematik: tilværelsen — især livet i Danmark — er en glidende bevægelse gennem landskaber, som kun kan indfanges af

et glidende og bevægeligt kamera. Det var direkte absurd, når »Dagens Nyheder«s anmelder hævdede, at der var »Ingen rytme i billederne, ingen flugt over dem. Postkortfotografering i den provinsielle stil«; dér var den ene retfærdige, Rechendorff, heldigere, når han skrev: »Filmens hovedfortrin er dens bevægelse. Alene et bevægeligt kamera er jo i dansk film en sådan sjældenhed, at det fortjener at fremhæves.« Og PH udforskede kamerabevægelsens muligheder og skabte filmen igennem en stadig jævn bevægelse. Et karakteristisk eksempel på den visuelle teknik: I én indstilling ser man Knippelsbro gå op og i tågen passerer et skib langsomt; derfra klippes til en indstilling, der viser et skib, som ligger i Århus' havn med store siloer som baggrund. Den første indstilling er statisk, men der er bevægelse i motivet selv (Knippelsbro der går op, skibet der passerer); i den anden

indstilling er motivet statisk — skibet er ubevægeligt — men kameraet panorerer langsomt i samme retning som skibet sejlede i den foregående indstilling. Det er filmens teknik: enten bevæger kameraet sig, eller det fastholder statisk et bevægeligt motiv (og der er også den tredje mulighed: kamerabevægelse og bevægeligt motiv). Det hvileløse, søgende kamera er langt senere blevet brugt som gennemgående stiltræk af dæmonisk karakter i en dokumentarfilm om koncentrationslejrene, nemlig Resnais' *Nat og tåge*. Men i *Danmarksfilmen* bruges det endnu kun med poetisk effekt til at udforske en uskyldig og harmløs idyl.

PH lægger kun vægt på at skildre synet af landet — der er f.eks. ingen reallyd i filmen; og det kan måske anses for et typisk filmisk synspunkt først og fremmest at koncentrere sig om virkelighedens udseende. Filmene præsenterer en række motiver, hvis elementære betydninger umiddelbart lader sig aflæse og også i de fleste tilfælde står alene. Tingene er almindelige og typiske, ikke specielle: når vi ser en stor kirke, er det blot en stor kirke, ikke Roskilde Domkirke med de og de bestemte nationale og historiske betydninger og traditioner. Poul Henningsen bruger den rene billedstil til at skabe en filmsprogets ubestemte form. Tingene er almene eksempler, ikke specielle seværdigheder. Speakerkommentaren giver ikke konkrete oplysninger og informationer, men består mest af tørt humoristiske stikord. »Det er godt øl« er kommentaren til Tuborgs samleband. I forbindelse med skildringen af årstidernes skiftet i begyndelsen af filmen vover PH påstanden: »I Danmark er det næsten altid forår«. Hertil indvendte en kritiker: »Det er vrøvl. Simpelt hen«, og det kan ikke nægtes, at han havde sandheden på sin side. Men selvom det var et poetisk princip, der styrede filmen, gav den også fyldige dokumentationer om danske erhverv. Enkelte steder forsøger

filmen sig lidt i den didaktiske genre, som når det i en montage-sekvens af billeder, der viser lastning af fragtskibe, angives med indkopierede tekster, at Danmark årligt eksporterer for 413 millioner kroner svinekød, for 254 millioner kroner smør osv. Og der er også et sted, hvor pædagogen pludselig føler sig kaldet til at minde sit videbegærlige publikum om, hvorledes de fire kornsorter ser ud. De vises i nærbilleder med navngivende tekster! Men ellers lykkedes det Poul Henningsen at indarbejde det belærende og informative i sin afslappede, slentrende stil, som blev et forbillede for den efterfølgende dokumentarskole i dansk film, selvom senere dokumentarister dog kun sjældent fandt frem til samme indtagende balance mellem det poetiske og det oplysende.

PHs film grundlagde en genre, for så vidt som det var den første Danmarksfilm, der viste Danmark som en personlig, digterisk vision. Der gik ret mange år, før genren blev fortsat på samme ambitionsplan. Først i 1970 kom filmen *Danske Billeder*, der karakteristisk nok blev omtalt og kritiseret som en Rifbjerg-film. Filmene var lavet af Brydesen, Rifbjerg og Ørsted (alfabetisk rækkefølge). Det var ligesom PHs film en suite af mere eller mindre poetiske Danmarksbilleder, føjet sammen med Rifbjergs — af ham selv foredragne — digt som bindemiddel. Filmene blev en kritikerfiasko, og lidt perfid kunne man sige, at filmene soled sig i PH-filmens martyrglorie. For selvom filmene blev modtaget uden begejstring af nogle dagbladsanmeldere, og selvom nogle få adspurgte turistfolk som sædvanlig sagde, at filmene ikke reklamerede nok for Danmark, så blev filmene vist offentligt, hele befolkningen kunne se dem i TV, og den findes til stadighed i Filmcentralens udlejning. Dens kritikerfiasko har for så vidt været helt konsekvensløs; og mens PHs karriere som filminstruktør både begyndte og sluttede med Danmarksfilmen, har alle tre



skabere af *Danske Billeder* kunnet få arbejde i branchen siden. *Danske Billeder* er ikke en film, der kunne virke provokerende og kontroversiel på ret mange i 1970; den var behersket af en gennemgående lidt søvning fædrelandspatos, som Rifbjergs digt og nok også hans foredrag af det skabte. Hvor Henningsens film var ligefrem og poetisk besjælet, er *Danske Billeder* præget af mere anstrengt litterær refleksion. Rifbjergs Danmark er ikke så umiddelbart, men bliver af digteren — med grødet stemme — hentet »Ud af det milde / og op af det stumme / Gennem øjnene set, men ikke forstået«. Hvor Henningsen viser Danmark som en uskyldig verden gennem billeder, er det i *Danske Billeder* digterens retorik, som giver karakteristikken: »Umælende — ubevidst — uskyldig«.

Men filmen prøver tydeligvis at give et mere alvorligt og ransagende Danmarksbillede end Henningsens film gjorde. PH undgik i sin film helt de udpegende nærbilleder af anonyme ansigter i mængden, og det var i det hele taget meget begrænset, hvad man så til danskerne på nært hold; i Brydesens, Rifbjergs og Ørsteds film passerer en lang række ansigter revy, både stumme og talende. I nogle passager er det en interview-montage, idet en række forskelligartede personer bliver stillet over for spørgsmålet: »Hvad synes De om Danmark?« En hippie, en subsistensløs, en arbejder, en statsminister og en mag. art. udtaler sig. Andre passager domineres af stumme, musikunderlagte optagelser. Ørsted og Brydesen, som har fotograferet filmen, anvender her som i deres andre kortfilm i udstrakt grad telekamera, og det er medvirkende til at understrege filmens voyeuristiske præg. Det er jo en fare, der altid lurer på dokumentarismen som søger at give et totalt indtryk ved hjælp af en række korte autentiske glimt; når telekameraet sniger sig ind på sine sagesløse ofre og henter sit bytte, en lille bid her og der,

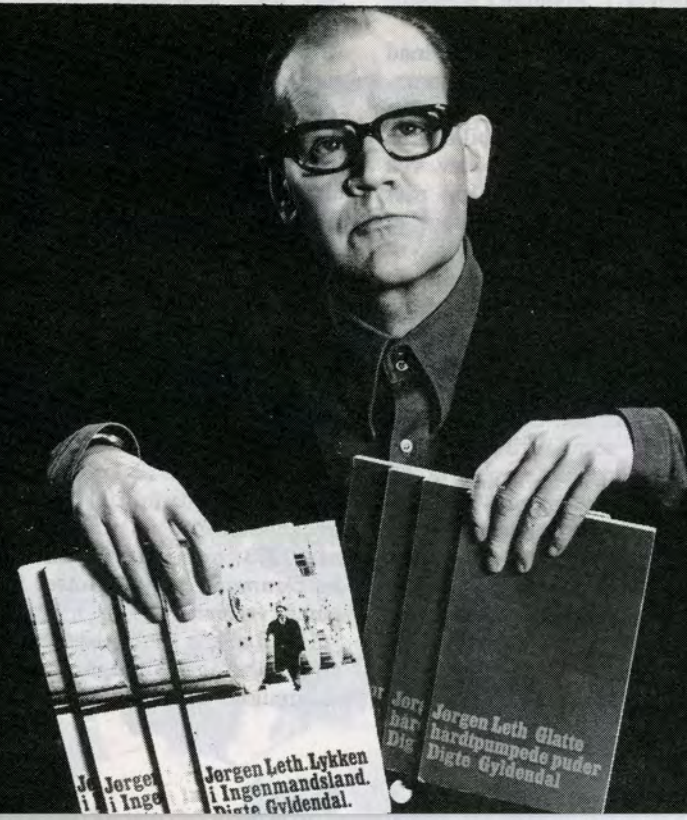
opstår der let denne overlegne holdning — »Se nu ham der!« og »Hvad mener I om hende her?!« Vi fornemmer ikke kun, at enkelthederne er samlet af et overordnet princip, men i højere grad at arrogante medie-virtuoser har været i marken og samlet stof hos de underudviklede. At det undertiden har været vanskeligt at fremskaffe det ønskede stof, tyder Ørsteds udtalelse om danskerne på: »De er en samling ukunstneriske sure bønder, der ikke tænker på meget andet end kartofler og at stikke fingrene i jorden. Der er meget få, der kan tale«. Med resigneret Vorherremine fremvises så de intetanende bondeknolde ofte i ransagende statiske nærbilleder. Filmen begynder med en længe fastholdt indstilling af nogle spædbørn, og den slutter 24 minutter senere med en endnu længere fastholdt indstilling af et par gamle, mimrende koner; altså en cyklisk komposition, noterer man sig! Indimellem er der betydningsladede billeder, som når kameraet søgende panorerer og tilter rundt i slum-baggården, og flere gange eftertænksomt kører ind mod den forknytte smådreng, der sidder på den værkbrudne køkkentrappe og bærer filmens sociale engagement på sine spinkle skuldre, mere tyngtet, for hver gang kameraet vender tilbage til ham. Og filmen igennem udpeger kameraet i det hele taget med mørk mine spekulative danske småbørn. Men der er også optagelser af kulinarisk appetitlighed — morgengry over dyrehavesletten: langt borte kommer en rytter nærmere i et fløjlsblødt modlys og underlagt Pelle Gudmundsen-Holmgrens diskrete parafrase over »På Sjølund's fagre sletter« — men fra de dugvåde sletter og maleriske dådyr klippes der brat til beton-højhuse. Kontrastvirkningen er et gennemgående virkemiddel i filmen. Hvor Poul Henningsen-filmen viste sammenhænge, viser denne modsætninger. Der er en sekvens, som direkte fremstår som en filmpædagogisk fremlægning af kon-

trastklippingens teknik: Først ser vi en industriarbejder med tilsværtet, stirrende åsyn, lyden er den monotone dunkende maskinstøj, derefter klippes der til en midaldrende velklædt herre, som står ude i det kønne danske landskab, hensunket i dybe spekulationer: hvorledes skal han nu placere sit næste slag med golfkøllen?? Lyden er fuglesang; tilbage til industriarbejderen, og så igen golfspilleren, osv. En enkelt gang eksperimenteres der med lyden: fuglesangen lægges under industriarbejderen (men der kommer for øvrigt ingen maskindunken under golfspilleren). Sekvensen skifter mellem sine to kontraster — ret omstændeligt, men på den anden side må man indrømme, at Brydesens, Rifbjergs og Ørsteds analyse af det danske klassesamfund bliver helt klart fremlagt.

Andre afsnit synes først og fremmest

*Livet i Danmark*

tænkt som befordring for den velkendte rifbjerg'ske satire; som i en sekvens, hvor man ser nogle mennesker, der lader sig transportere af en rullende trappe, mens Rifbjerg på lydbåndet taler om, at »vi alle kan æde vort daglige TV / og ryge en smøg i vort ansigts sved / daglige gang / fra supermarkedets popland / til dobbeltsengens entydige virvar«. Her har man igen den ubehagelige fornemmelse af, at sagesløse mennesker fra dagligdagen får læst og påskrevet hele den bekendte kritik af det manipulerede sovebymenneske, bare fordi telekameraet har indfanget dem på en tilfældig rulletrappe. Der er den lidt letkøbte filosofien over tilfældige menneskeansigter, opfanget bag bilruder, når bilerne holder for rødt; det bliver hos Rifbjerg til »alle vi kørende bag glas / drømmende sovende håbefulde / mennesker bag glas / mennesker bag glas





Danmark A + B

uden tanke / på at knuses / men med bevidstheden / om noget andet / en anden lykke«. Digters kvalitet ufortalt, virker det sammenkoblet med billederne anstrengt pretentiøst. Filmen blev ved sin fremkomst både kritiseret og rost for sin skildring af negative sider af fædrelandet. Dristigt blev det vist, at der var berusede personer i Danmark, ja mere end 50 pct. af de personer, som fik lejlighed til at udtrykke sig i filmen, var tilsyneladende under indflydelse af berusede drikke. Opmærksomme tilskuere kunne notere sig, at én af de berusede personer, som i filmen råbte ukvemsord efter to medlemmer af ordenspolitiet, stod på hjørnet af Dronningensgade og Store Søndervoldstræde og sås på baggrund af en velkendt hvidkalket bygning — man husker det som en af filmens dristigste påvisninger af kontrastforhold i det danske samfund.

Siden *Danske Billeders* fremkomst i

1970 er der kommet flere andre Danmarksfilm. Digteren Jørgen Leth lavede *Livet i Danmark* i 1971, og siden har Peter Refn lavet hele to Danmarksfilm. Refn blev udpeget til instruktør af en film, baseret på en idé, som journalisten Paul Raae havde vundet første præmie for i en konkurrence, udskrevet af olieselskabet BP. Den færdige film — som havde titlen *Kort fra Danmark* — mishagede imidlertid sponsorne; ifølge Refn fordi filmen var for »social«. Refn tilbød så at lave en anden film, der udelod det »sociale« stoff og også anvendte andre dele af det optagne materiale. Denne film fik titlen *Danske Lystbilleder* og faldt ud til olieselskabets tilfredshed; den blev præsenteret af BP i maj 1973; men det er altså filmen *Kort fra Danmark*, som må anses for den originale version.

Hvad angår tilblivelsesproces og foreløbig modtagelse indgår Refns film altså smukt i traditionen fra Henningsen

og Rifbjerg & Co. Refn har da også udtalt, at »*Kort fra Danmark* er en velforberejdet fiasko. Den indgår i rækken af tidligere legendariske fiaskoer, som har forsøgt at kaste herlighed over nationen«. Hvor PHs film var poetisk, hvor Rifbjergs byggede på kontrasteffekter og halvkvalt patos, er den generelle holdning i *Kort fra Danmark* den ironiske: den rampefebrilske viking fra Frederikssund-festspillene; turistchefen, som mener, at Åbenrås knæhøje siloer ved havnen udgør en skyline med turistmuligheder; grev Preben som forklarer om sin grevetitel, at den »giver den lille placering, som også kan være rar at ha« fremstår som ironiske indslag, ligesom indstillingen der viser Knuthenborgs adelige kameler, der vander rundt mellem kæmpehøjene. Refn lader også en professor, en rødstrømpe og en filmskribent få ordet, men han undgår — eller behøver ikke — at udlevere nogen. Den ironiske effekt opstår, idet instruktøren kalkulerer med den

selvudlevering, som personerne sørger for. Kun et enkelt sted er det kameraet, som afslører personen. Vi ser turistchefen i Kolding i en halvnær indstilling; han er øjensynligt placeret på en bakke uden for eller rettere oven for byen, således at Koldinghusruinen — som han taler om — ses nedenfor i baggrunden; men mens manden taler, trækker kameraet sig tilbage, hvilket afslører, at det flatterende billede af turistchefen med turistattraktionen i baggrunden har nødvendiggjort, at turistchefen står på et bord midt på en græsplæne. Man har en svag fornemmelse af, at turistchefen ikke havde tænkt sig, at det hele skulle med ...

Fælles for PHs, Brydesen-Rifbjerg-Ørstedes og Refns Danmarksfilm er, at de nok er kunstnerisk ambitiøse og personlige Danmarksbilleder, men samtidig bekender sig til turistfilmens og den oplysende films traditioner. Alle tre giver et i bogstavelig forstand overfladisk billede af Danmark. Danmark er i filme-

Danmark A + B



ne altid noget *udendørs*. Vi kommer aldrig ind i stuerne, ind til menneskene. *Danske Billeder* har hen mod slutningen en sekvens, der viser kvinder som kigger ud gennem hver sit vindue; kameraet går fra den ene til den anden i en kombineret tiltning og panorering op ad ejendommens facade; men én efter én lukker kvinderne vinduerne i, og vi bliver stående udenfor med en fornemmelse af, at det egentlige Danmark befinder sig inde bag murene. Og det er nok derfor man genkender mere af Danmark — og et væsentligt mere påtrængende Danmark — i det person-centrerede Danmarksbillede, som Henning Carlsons kortfilm-trilogi fra 60'erne tegner.

Men denne indvending kan ikke på samme måde rettes mod Jørgen Leths Danmarksfilm, *Livet i Danmark*, som ikke ligner de andre og i det hele taget er en meget original film. Filmen fortæller om Danmark og danskere som science fiction eller som barndommens Richsalbums: »Jeg leger, at jeg ingenting ved, og at jeg ikke har nogen meninger«, har Jørgen Leth forklaret. Og det er filmens trick at vise og overbevise tilskueren om, at det er fascinerende eller ligefrem åndeløst spændende at se en mand tømme indkøbstasken for madvarer. I en indstilling præsenteres — ifølge teksten — fire digtere, og de ses nøgne som fire Adam'er parat til at navngive. Leth driver i sin film film-sprogets ubestemtheds-begreb til den yderste konsekvens; vi ser en række eksempler, og hver gang betoner teksten, at hvert objekt blot er et eksempel på en art: »en hest«, »et orkester«, »en mærkelig mand«. Det er fænomenologisk billedlotteri, som rekonstruerer en fiktiv filmsproglig urtid, men naturligvis en filmisk urtid, som aldrig har eksisteret. Tingene bliver opfundet og navngivet påny. Isolering i mørket fremstår ting og mennesker rensset for sammenhænge, taget ud af deres plads. Personerne præsenterer sig og fortæller om sig selv og deres profession, recite-

rer en udenadlært lektie. Samtidig forklarer teksterne: det er en cykelrytter, det er en landmand, osv. Vi får nøjagtige informationer om opvask, politomotorcykler, fodring af grise og indsamling af briller til u-lande. Der opnås en perfekt distance og verfremdungseffekt i anvendelsen af statisk kamera, personernes isolering i et abstrakt intet. Filmen leger ironisk-naivt med den hypotese, at danskere er sælsomme væsner fra en fremmed klode og civilisation, og at det mindste udsagn derom følgelig må have uhyre interesse. Og filmen kalkulerer med, at banaliteterne således vil sublimeres, transfigureres til betydningsfulde udsagn.

Jørgen Leths Danmarksfilm med dens totale udslættelse af ethvert naturlighedspræg, dens totale tingsliggørelse, er den mest egenartede af Danmarksfilmene, og overhovedet blandt de ganske få konsekvent originale bidrag til dansk filmkunst.

I 1974 kom Ole Askman med kortfilmen *Danmark 1974*, et helt konventionelt bidrag til genren. Dens gennemgående idé er at vise Danmark oppefra. I en elegant montage af fine helikopter optagelser og crane-shots vises Danmark — sommeren 1974 — i fugleperspektiv. Optagelserne har, som følge heraf, ikke meget reallyd og er kædet sammen af Finn Zieglers intetsigende musik. Filmen er produceret for Danmarks Turistråd, og resultatet er da også blevet overfladisk, lækkert og næsten demonstrativt u-kontroversielt. Der er lutter venlige og pæne optagelser af smukke, pære-danske landskaber, fine gamle herregårde, badestrande med topløse piger, energiske cyklister på landevejene og hyggelige fritidssyslere i kolonihaverne. Byer og industriområder anskues i malerisk højde under en uafbrudt skinnende sol. Der er den obligatoriske fikse klipning — f.eks. fra robåd til svømmende and — men selv om man tager hensyn til filmens turist-propagandistiske formål, er den nok som hel-



*Livet i Danmark*

hed lovlig uinteressant, men ganske — lækker.

Men hvor Ole Askmans film ensidigt skildrede Danmark som solskin og hygge, gav svenskeren Maj Wechselmann et helt igennem mørkt billede i sin 90 minutter lange *Ett litet land i Skandinavien*, som blev produceret for Sveriges Radio (vist i svensk TV 21/10 1975). Den blev vist i dansk TV som *Et lille land i Skandinavien* (3/12 1975). Filmen adskiller sig fra alle de øvrige Danmarksfilm ved klart og konsekvent at levere en analyse af det danske samfund. Den interesserer sig ikke det ringeste for de turistmæssige sider af Danmark, der er ingen landskaber eller kulturmindesmærker. Filmen er en god, marxistisk lærebogs-film, som skriver tingene op på tavlen, så der ikke er noget at tage fejl af. Filmen begynder og slutter hos Ellen, en trist, hjemmegåen-

de husmor, en glædesløs repræsentant for det anonyme danske folk, som øjensynligt heller ikke har noget at være glad for. I en skarp og yderst velfungerende montage føres man gennem det danske klassesamfund og præsenteres via interviews for de onde og de gode. De onde er sleske kapitalister, direktører for kæmpefirmaer og monopoler, ubegavede og uvederhæftige politikere, selvtilfredse medlemmer af det velbærgede borgerskab. De gode er samlebåndsarbejderne, de hjemmegående, de småhandlende, de hårdtarbejdende selvstændige, de ufaglærte.

Maj Wechselmanns film, der fremkaldte megen debat, er den første Danmarksfilm om krisens Danmark. Men også englænderen Peter Watkins forsøgte at give et illusionsløst Danmarksbillede i den semi-dokumentariske *70'ernes folk*, produceret for dansk TV



Danmark A + B

(sendt 24/9 1975). Danmarks Radios officielle karakteristik af filmen lød: »På baggrund af det statistiske materiale, der foreligger om selvmord og selvmordsforsøg i Danmark, prøver den engelske filmskaber Peter Watkins at give et billede af »Halvfjerdsernes folk«. Hans fremstillingsform er en blanding af spillede scener, dokumentaroptagelser og interviews«. Ligesom hans nye biograf-distribuerede spillefilm, den ikke semi- men pseudo-dokumentariske *Aftenlandet* (premiere 21/2 1977) om konflikterne i morgen?-dagens Danmark, kan 70'ernes folk betragtes som en slags karikeret Danmarks-film, halvvejs tilhørende horror- og science fiction genren.

Den seneste Danmarksfilm er *Danmark A+B*, en kortfilm instrueret af forfatteren Kristen Bjørnkjær i 1976. Filmen er gefundenes Fressen for film-lærere. Filmen er Danmarksfilm-grens meta-film, dvs. en Danmarksfilm

som forholder sig til det at være en Danmarksfilm; den er en studie i Danmarksfilmens problematik, men også anskueliggørende demonstration af klipningens dialektik. Filmen giver en temmelig håndfast demonstration af, at klipningen af en film er en manipulation, der helt afspejler den trang til simplificering, som kommer frem i alle meningstilkendegivelser af mere eller mindre ideologisk karakter. Filmen er bygget op som en duel mellem to instruktører/klippere, der nu er ved at redigere deres materiale ved klippebordet. Per Højholt spiller rollen som den facilt optimistiske dansker, som ser Danmark som venligt og fremgangsrigt, mens Bjørnkjær selv spiller den olme venstreorienterede samfundskritiker, der ser Danmark som lutter forurening, bolig-nød, arbejdskonflikter og kapitalistisk griskhed. De beskylder så hinanden for overdrivelser, ensidighed og manipulation. Det er som en konfrontation mel-

lem Ole Askmans og Maj Wechselmanns Danmarksfilm. Filmen viser ikke bare to sider af Danmark, sådan som det bogstaveligt demonstreres, når den ene filmmand anvender optagelser af den ene side af Refnæs-indsejlingen med den smukke kystlinie og natur, mens den anden filmmand bruger optagelser af indsejlingens anden side, hvor der ligger væmmelige fabrikker og oser. Der vises også, hvorledes man ved redigeringen af et interview kan bestemme, om det skal have en overvejende positiv eller negativ valør: sortseeren lader damen med altan ud til motorvejen slutte med at tale om, hvor slem overgangen var fra dengang, hvor der var en pæn lille å og til nu, hvor trafikken larmer i døgn drift. Men lysseeren anholder den »manipulation« og lader interviewet fortsætte, så det slutter med damens udsagn om, at hun nu såmænd har vænnet sig til larmen og trives meget godt på sin altan.

Danmark A + B



Filmen er udmærket pædagogisk materiale, der præsenterer sin dialektiske idé vittigt og intelligent. Grundholdningen er ironisk (men med mere bid og konsekvens end i Refns film), og portrætterne af de to hver på sin måde uudholdeligt »frelste« ideologiske personifikationer hober højre- og venstre-klischeerne op med perfekt ironisk distance (som dog er mærkbart mindre til Bjørnskjærs venstresocialist end til Højholts socialdemokrat). Det var samme teknik som blev benyttet i den konsekvent ironiske, tongue-in-cheek satire i — hvad man måske kunne kalde — anti-Danmarksfilmen *Kina i Danmark*, som Franz Ernst instruerede efter Bjørnkjærs manuskript i 1972 (og hvor Per Højholt også leverede en perfekt skuespillerpræstation som bibliotekaren, der er sendt ud at skovle møg efter indførelsen af det kinesiske system i en dansk landkommune). Men i *Danmark A+B* virker hensynet til de pæ-

dagogiske formål måske nok noget hæmmende på ironiens udfoldelsesmuligheder.

I sin samtidige gennembruds-digtsamling, »Kærestesorg« (1976), har Bjørnkjær også behandlet problematikken omkring klipningens manipulation:

*Ansigt på en filmstrimmel:  
hun taler brændende  
om behovet for hjælp  
det gælder livet  
for mange mennesker  
nu brister hun i gråd*

*Det er godt, siger produceren  
det skal vi ha' med*

*Hun brister i gråd  
for hun har krigen  
så nært inde på livet  
kommer lige derude fra  
Samler sig og fortæller  
om hele baggrunden*

*Her begynder det at blive kedeligt  
Lad os klippe her, siger produceren  
Klipperen klipper*

Danmark A+B er den nyeste Danmarksfilm, men både i 1976 og 1977 er et nyt Danmarksfilm-projekt blevet omtalt og debatteret. Det drejer sig om et initiativ udgået fra den svenske instruktør og kritiker Stig Björkman, der har været filmkonsulent ved Det danske Filminstitut 1975-77. Han fik i 1976 research-støtte til en film med arbejdstitlen »Danmark i dag«, der skulle laves som et kollektivt arbejde. 20 grupper skulle lave hver sit bidrag i super-8 eller video, der så skulle koordineres til en 35 mm film af spillefilmslængde. Men siden afslog Filminstituttet at støtte filmen, hvilket affødte betydelig debat (jfr. »Information« 22/2 1977, »Politiken« 6/3 1977, »Levende Billeder« nr. 3, 1977).

Filmens ramme skal være en gruppe skolebørns rejse rundt i Danmark med en cirkusforestilling. De stifter bekendtskab med forskellige danske miljøer og forskellige danskere: Jægersborggades

slumkvarter, rodløsheden i Gjellerup, de sociale problemer i Vollsmose ved Odense, narkomiljøer, kriminalitet, lærlinge, soldater, militærnægtere, havnearbejdere, rengøringskvinder, Lindø-værftet, A. P. Møller-koncernen, fremmedarbejderer, Grønland og Bornholm, der ansues som en model for hele landet, »et eksempel på en mulig fremtid i Storo-  
europa: et turistområde«.

I Björkmans indstilling hedder det bl.a.: »DANMARK I DAG vil blive et dokument om Danmark, ikke om »store-spændende«, men for de enkelte mennesker afgørende begivenheder i en bestemt periode, om opvækst-, skole-, bolig- og arbejdsbetingelser hos et bredt udsnit af befolkningen, således som de selv opfatter dem. Filmen lægger sig herved i sit emne tæt op ad tidligere Danmarksfilm, PH's, Jørgen Leths og Ribbjerg/Ørstedes, men har gode muligheder for en større autenticitet og en større umiddelbarhed, fordi folk skildrer deres egen situation. (...) I DANMARK I DAG kommer vi til at møde mange mennesker, der er rare, morsomme, livlige, vittige, gnavne, nedtrykte eller bange. Men én ting har de alle tilfælles: de er ikke veltilpassede. Men i glimt ser vi antydninger af andre muligheder, af et andet liv. Filmens mål er at videregive spændende, medrivende, undertiden deprimerende billeder fra Danmark, at videregive dem til de mange mennesker, der lige så godt kunne have lavet et indslag i filmen. Og dermed er vi ovre i filmens andet mål: at slå fast, at alle borgeres ret til skabende kulturaktiviteter er en del af ytringsfriheden. Muligheden for at fremføre meninger og erfaringer er ikke kun en rettighed for professionelt beskæftigede kulturmedarbejdere.«

Måske Danmarksfilmen har opnået sin status som en særlig genre i dansk film, fordi vi alle går rundt med en Danmarksfilm indeni os. Jeg tror ikke, det skader ytringsfriheden, hvis de ikke *al-  
lesammen* slipper ud.