

Gunhild Agger

Aalborg Universitet
gunhild@cgs.aau.dk

Danmarksfilm – kan danskhed oversættes?

Genren Danmarksfilm

Hvad er en Danmarksfilm? Er det en film, der fremmer 'nation branding'? En turistfilm? Et rum for kritisk eller ukritisk refleksion over, hvad det er at være dansk, og hvad national identitet betyder? Kernen i begrebet Danmarksfilm er logisk bestemt af nationsbegrebet Danmark og den dokumentariske tradition, som genren er udformet indenfor. Men tilgange og synsvinkler kan være ganske forskellige, alt efter hvem filmen er henvendt til, hvilket aspekter den betoner, om den primært har en geografisk, en sociologisk eller en historisk synsvinkel etc.¹

Allerede i 1948 gjorde dokumentarfilminstruktøren Theodor Christensen opmærksom på tvedelingen i den særlige genretradition, som "Danmarksfilm" udgør.² Christensen anskuer grundlæggende genren som et levn fra den tid, hvor dokumentargenren var magert repræsenteret i filmen overhovedet. Han skelner mellem "totale" og "partielle" Danmarksfilm og anbefaler i princippet de partielle, der altså tager forskellige emner op og går i dybden med dem. Det problem, som essayets titel signalerer, er netop den altomfattende tendens, som karakteriserer den totale Danmarksfilm: Alt det man forventer, er med, og følgelig bliver resultaterne behagesyge, banale og uinteressante. Kun når man har en idé med totaliteten, kan den sætte sig ud over klichéen.

Trods den massive vækst i dokumentarfilm om aspekter af livet i og uden for Danmark siden Theodor Christensen skrev sit essay i 1948, har den totale del af genren været ganske livskraftig, i hvert fald, hvis man definerer den bredt. På baggrund af forskellighed i sigte og henvendelsesform vil jeg foreslå en skelnen mellem fire hovedtyper i genreudviklingen:

1) *Turist- og informationsfilm*. Traditionen begyndte med den første Danmarksfilm i 1925, henvendt til et publikum uden for landets

grænser, og udbredt gennem ambassaderne.³ Den er fortsat siden i forskellige formater og tonaliteter. Turistrådet har fx med jævne mellemrum præsenteret nye film. Den tosprogede *Danmark – et land i Europa*, produceret af BBC med den engelske titel *The Essential History of Denmark* (1992) skulle præsentere Danmark over for et europæisk publikum i en række film, sendt på europæiske tv-stationer op til Maastricht-traktaten. Et karakteristisk minieksempel fra 00'erne var den film, *Visit Denmark* producerede i 2009, hvor en ung dansk mor angiveligt eftersøgte en udenlandsk barnefader på internettet. Den kontroversielle film blev trukket tilbage, men fandt på grund af medieomtalen udbredelse på You Tube som viral reklame.

2) *Idé-film*, dvs. film, der fremstiller Danmark ud fra en bærende forestilling om nationen og dens indbyggere. Filmene er henvendt til såvel interesserede udlændinge som danskerne selv. De har ofte et antropologisk element i sig i den forstand, at de søger at karakterisere mennesketyper og former for slægtskab mellem mennesker ud fra et fremmed blik. De leder efter den nationale identitet. Denne tradition begynder med Poul Henningsens *Danmark* (1935). Mange af efterfølgerne tager også udgangspunkt i den kulturradikale tradition, der blev inkarneret af Poul Henningsen. De er karakteriserede ikke blot ved glæde over Danmark, men også ved at formulere kritisk refleksion over nationen og danskheden. – En helt anden udformning af idé-filmen udelukkende henvendt til danskerne leverer Dansk Folkepartis valgfilm 2007 (hentet på Dansk Folkepartis hjemmeside d. 9.11.09). Den er opbygget med det traditionelle, nationalromantiske Danmarksbillede som omdrejningspunkt, præget af danske symboler som Dybbøl, sejlskibe, modne kornmarker og Jellingstenen – foruden naturligvis det bølgende hav og flaget, der også indgår i DFs logo. Denne danskhed er ifølge filmen truet, jf. DFs slogan under kommunalvalget 2009: "Giv os Danmark tilbage".

3) *Historiske Danmarksfilm*, der oftest er tv-formidlede og i seriel form. De henvender sig primært til et stort dansk tv-publikum og stiller sig den opgave at formidle Danmarkshistorien under en kultursociologisk synsvinkel. Paul Hammerichs Danmarkskrønike *Gamle Danmark 1945-1975*, DR 1983-1984, var et prototypisk eksempel. Serien blev senere fulgt op af Leif Davidsen. Et nyere eksempel er *Danskernes Egen Historie*, der er udgivet af Aschehoug på dvd 2005-2006, og som består af små 'partielle' dokumentarfilm, optaget af amatører og professionelle, samlet fra et område under titlen "Oplevelser fra" Nordjylland, Sønderjylland, København osv.

4) *Dokumentarfilm*, der belyser forskellige aspekter af Danmark

og danskhed i samtiden eller historisk – uden nødvendigvis at have en overgribende idé i forhold til det nationale. En original film, der fokuserer på dansk sprog, er fx Peter Klitgaards *I Danmark er jeg født* (2005). Den registrerer de danske dialekter i humoristisk form og er henvendt til både et alment og et specielt sproginteresseret publikum. Awad Joumas dokumentar *Konfrontation i København* (sendt på Al-Jazeera d. 7.10.2009), der tager temperaturen på danskernes holdning til indvandrere efter bandekonflikten i København, er et eksempel, der henvender sig til den arabiske verden.

Der kan være overlapninger mellem de enkelte typer. Der kan fx godt ligge en klar idé bag turist- og informationsfilm, ligesom det gælder flere af idé-filmene, at de er planlagt og medfinansieret af bl.a. turistbranchen. DFIs nationalfilmografi lister 12 film som ”Danmarksfilm” (d. 20.7.2010), men den definerer også genren snævrere, end jeg har foreslået ovenfor. Det forhold, at filmene ofte har eller får en dobbelt målgruppe, er årsag til de mange hidsige debatter, der trofast har fulgt genren. De har pointeret kampen om at bestemme, hvad danskhed er, og hvem der har lov at definere det.

I denne sammenhæng er det først og fremmest idé-filmene, jeg vil belyse. Det er min antagelse, 1) at filmene inden for dette område i usædvanlig grad dialogiserer med hinanden, og 2) at den kulturradikale oprindelse har sat normerne for et samvirke mellem kærlighed til Danmark og en kritisk holdning til Danmark, som det har været muligt at videreføre og dermed ’oversætte’ i de Danmarksfilm, som danske indvandrere har lavet. Dette vil jeg vise i udvalgte Danmarksfilm fra forskellige perioder. I kraft af tesen ligger udgangspunktet nødvendigvis i *Danmark 1935*. Derefter følger to nedslag i 1970’ernes begyndelse, før jeg fokuserer på 00’erne.⁴ Omdrejningspunktet er filmenes indbyrdes dialoger, og formålet er at karakterisere dialogernes art.

Danmark

Poul Henningsens *Danmark* fra 1935 blev et nyskabende bidrag til genren, der fortsat står stærkt i genrehistorien i kraft af, at de fleste efterfølgere direkte eller indirekte forholder sig til den. Kontorchef A.J. Poulsen i Udenrigsministeriets Pressebureau havde bestilt filmen ud fra et komitéarbejde, der i tidens løb bl.a. involverede Grosserer-Societetet og Turistforeningen for Danmark foruden flere store organisationer, fx DSB. Filmfotograf Poul Eibye blev først ansat. Poul Henningsen udformede en synopsis, der blev antaget, og PH stod derefter for manuskript og instruktion. Bernhard Christensen komponerede den moderne, jazz-inspirerede musik, der prægede lydsidens sange.

Komitéen fulgte arbejdet med filmen tæt, og fx DSB havde lejlighed til korrektioner. I tilblivelsesfasen var der optræk til krise i forhold til musikvalget – men ellers ikke.⁵

Den danske modtagelse af filmen i 1935 var negativ uanset partifarve. Størstedelen af pressen mente, at filmen burde skrottes (se anmeldelserne i Sørensen 1980 og filmen *Danmark på film*, 2007). Kritikken foretrak et stråtækt Danmarksbillede i pagt med de nationalromantiske traditioner frem for billedet af et moderne Danmark i arbejdstøj og badedragt, båret af synkoperede rytmer. Filmen blev på den baggrund gennem flere omgange klippet i stykker og sat sammen på ny. Originalen blev ikke bevaret. Den reviderede film fik revanche ved at cirkulere i 16 kopier i 1937, og samme år fik den et æres-diplom på Verdensudstillingen i Paris. 25 år senere følte det uforsonlige sammenstød mellem tilhængere af et traditionelt og et moderne Danmarksbillede dybt forældet, og *Danmarks*-filmen fik oprejsning som klassiker. Filminstruktøren Børge Høst rekonstruerede den i 1962 på baggrund af diverse fragmenter.

Grundidéen i filmen er det dokumentariske signalement af Danmark og danskerne gennem de fire årstider. Theodor Christensen formulerede det meget præcist: ”P.H. bragte filmens mange emner og episoder på en fællesnævner ved at gøre det hele til en film om *Danmarks livsrytme*.”⁶ Netop moderne rytme bæres frem af musikkens synkoper. Filmens indledende synsvinkel er den globale – visualiseret gennem en kinesisk drengs nedslag i Danmark på sin globus. Følgerigtigt nærmer vi os Danmark fra oven, fotograferet fra et lille fly. Derefter følger kameraet i en række hurtige klip skoven gennem månedernes skiften – og giver dermed et signalement af årstiderne som vilkår, med betoning af det evigt forårsagtige: ”I Danmark er det næsten altid forår”. Møllehjulet i næste indstilling fortsætter metaforikken: ”Svinge ganske stille langsomt rundt”. Fra åen kommer vi til fjorden og senere til det åbne hav, hvor rytmen accelererer.

Filmen følger samspillet mellem natur og menneske gennem optagelser af arbejde, fritid og forskellige generationer rundt omkring i landet. København er slutstation. Det er ikke det sure slid, men det tilfredsstillende arbejde og dets produkter i fiskeri, landbrug og industri, der præsenteres. Der er fremdrift og optimisme over filmen, illustreret af den færdsel med cykel, bil, færge og tog, der danner bindeled: ”I Danmarks fabrik er der døgndrift paa / og saa er vi ved næste sving”. Filmens fremstilling af de modne kornmarker, fiskene, der hales op af vandet og ølflaskerne på Carlsberg er udformet med et kærligt, lystfyldt blik. Vi kommer tættere på aktiviteter end på mennesker, hvilket illustreres af, at filmen gennemgående undlader nærbilleder.

Filmen indebærer også kritiske holdninger, men implicit formuleret. Den vender sig ikke mod de fænomener, den selv fremstiller, men mod dem, der er fravalgt: først og fremmest traditionelle turistattraktioner og den nationale sangskat. En undtagelse er den ironiske fremstilling af de mange honoratiores i gallauniform eller høj hat, der til kongens fødselsdag mekanisk sammenklippet stiger ud af kalecher på Amalienborg Slotsplads, ledsaget af Prins Jørgens march på musiksidens.

To markante opfølgninger af PHs Danmarksfilm kom i henholdsvis 1970 og 1971 med *Danske billeder* og *Livet i Danmark*.

Danske billeder

Klaus Rifbjerg stod for manuskript, Lars Brydesen og Claus Ørsted for instruktion.⁷ Danmarks Turistråd havde bestilt filmen ud fra forestillingen om, at kultur og turisme med fordel kunne forenes. Filmen starter med barnets perspektiv, nu det helt lille barn i ultranær. Den slutter med en indstilling på to gamle kvindeansigter. Generationernes cyklus indrammer således nok filmen, men hovedperspektivet er ikke det cykliske. Det signaleres af, at det første landskab, vi møder, er en losseplads. Ledsaget af mågeskrig danner den baggrund for credits i indledningen og peger dermed kritisk på velfærdssamfundets bagside – skrald og spild.

Det Danmarksbillede, filmen tegner, har mange anonyme danskere som hovedperson og kilde – børn og unge, midaldrende og gamle, mænd og kvinder. Alle sociale lag er repræsenteret fra statsminister Hilmar Baunsgaard til spritteren, rockeren og hippien, og alle giver deres besyv med på filmens grundspørgsmål "Hvad synes De om Danmark?" Landskaberne er trådt i baggrunden, og bymiljøer dominerer – helt i takt med den faktiske udvikling i industrialiseringsbølgen efter 2. Verdenskrig.

Grundidéen har først og fremmest baggrund i en social undren og stille fryd over, at så mange forskellige mennesker faktisk har noget til fælles. Dette fælles er fremstillet på i en modernistisk stil, der inddrager Rifbjergs yndlingsfigur – konfrontationen. Den idé, *Danske billeder* er udformet over, er den konfronterende collage. Modstridende udsagn konfronteres – ind imellem afbrudt af en forbløffende enighed om, at "Danmark faktisk er et godt land". Lydsiden er præget af de mange udsagn i forskellige sprogbrug og dialekter. På musiksidens huserer nationalromantikens Danmarksbillede som baggrundstæppe i parafraaserne over den danske sangskat, fx "I Danmark er jeg født", "Den danske Sang" og "Paa Sjølund's fagre Sletter" og "Flyv, Fugl, flyv". Den danske sangskat er med, men i ironisk distanceret form, der understøtter voice over'ens udsagn og synsvinkel.

Også denne film var tilstrækkelig kontroversiel til at vække debat (se anmeldelserne i Sørensen 1980). På flere måder videreførte filmen Poul Henningsens ideer. Danmark anskues først og fremmest som et konglomerat af dets indbyggere og deres aktiviteter i samspil med hverdagens land- og bymiljøer. Rifbjergs film viser flere bagsider af livet i Danmark end PH – foruden lossepladsen fx sprittere og porno – men har grundlæggende samme kærligt-ironiske indstilling.

Den dominerende holdnings fortsatte aktualitet er i øvrigt bemærkelsesværdig. Folks udsagn i 1970 er i forbløffende overensstemmelse med resultaterne af en nyere sociologisk undersøgelse: ”Hvis der er noget, danskerne kan være enige om, så er det, at Danmark er et godt land, og at man helst vil bo der”.⁸

Livet i Danmark

Jørgen Leths Danmarksfilm *Livet i Danmark* (1971) er omtrent samtidig med Rifbjergs, men radikalt forskellig i grundidé og stil (selv om Lars Brydesen var genganger, her som klipper). Grundgrebet er at gøre det hverdagslige og det selvfølgelig mærkeligt. Det sker ved at indføre en mangel på kontekst og en fremmedgørelse af det kendte. Der er ingen sammenhæng mellem de persongrupper, der portrætteres. Personerne er gennemgående optaget på en neutral, mørk studiebaggrund, ikke i deres levende miljø. Hvis de har erhvervsmæssige attributter, registreres de demonstrativt langsomt og omhyggeligt, fra cykelrytteren Peder Pedersens rød-hvide trøje og hans cykel i indledningssekvensen, over landmandens nyindkøbte redskaber til husmoderens kaffebord og politimandens motorcykel. Yderligere er filmen tekstet, så det selvindlysende er forklaret som for børn: ”En mand”, står der under både landmand og instruktøren selv, da han dukker op til sidst i filmen.

Pouls Henningsens indledende greb, det fremmede blik, er her taget på ordet og konsekvent gennemført på hverdagens fænomener. Synsvinklen er oftest neutralt registrerende. Den forholder sig negerende til den sociale synsvinkel, indlevelsen og engagementet, der på hver sin måde prægede Rifbjergs og PHs film, i overensstemmelse med Jørgens Leths udgangspunkt: ”Der er alt for meget usigtbarhed og regnvej og melankoli i de fleste billeder fra Danmark”.⁹ I enkelte tilfælde bliver det overraskende og komisk, fx da teksten ”Fire unge danske digtere” dukker frem under fire kendte nøgne mænd, og da filmen viser guldalderlandskaber i ramme.

Verden i Danmark

Med sin *Verden i Danmark* (2007) leverede Max Kestner en vittig fornyelse af traditionen. Filmen giver et originalt signalement af moderne danskere og moderne dansk sprogbrug. Collage-princippet fra Klaus Rifbjergs film er her yderligere udbygget, men den konfronterende tendens er neddæmpet. Det registrerende princip fra Jørgen Leth er genbrugt, men omsat i en gladere stil. Vi kigger ind i Bo Bedres mødelokaler, deltager i undervisningssituationer og hører Mariehønen Evigglad i børnehaven. Vi ser folk, der bor i hus, lejlighed og en hjemløs, og vi iagttager danskere med og uden job. Et gennemgående tema er almindelige danskere i transportsituationer. Det er tidstypisk, at mobilen under transporten spiller en hovedrolle, der indvier andre i den talendes stemning og situation.

I samtaler og interviews fastholder Kestner det moderne sprog. Karakteristiske ord er ”kernekompetence”, ”dialog og åbenhed”, ”vel-færdssreform”, ”trendinsidere”, ”personligt mix”, ”genmanipulere” osv. Der tales og vises. Association, sammenkædning og fortolkning overlades til seeren.

Et originalt gennemgående bidrag er miniportrætterne, der i løbet af ca. 20 sekunder serverer fotos fra et livsforløb. Det er generations- og cyklusprincippet, humoristisk udsat for fastmotion, som en kommentar til Rifbjergs langsommere tematisering af samme. En kommentar til tidligere films underlægningsmusik leverer Kestner også: Hvor PH udelod de nationale klassikere, og hvor Rifbjergs film parafraserede dem, tør Kestner inddrage kompositioner af Carl Nielsen for fuld udblæsning. Der er således tale om en finurlig traditionsbearbejdning i dette bidrag til Danmarksfilms historie, der bedst kan forstås med traditionen som øjenåbner.

Det hjemligt-fremmede blik

Det er primært etniske danskere, der repræsenteres i Danmarksfilmene frem til 00'erne.¹⁰ Det er ikke overraskende i betragtning af den reelle befolkningsudvikling. Først fra ca. 1995 oversteg antallet af immigranter antallet af emigranter i Danmark. Udviklingen tog fart i anden halvdel af 1990'erne; af de 5,4 mill. mennesker, der bor i DK i dag, er de 460.000, dvs. 8,5 % af befolkningen, etniske minoriteter (heraf er 112.000 efterkommere af immigranter, dvs. født i DK).¹¹ En undtagelse betegner dog *Brev til Indien* (1991), der blev til på baggrund af den indiske antropolog Prakash Reddys Danmarksstudier i slutningen af 1980'erne.

Det er også primært etnisk danske mænd, der er instruktører.¹² Det

kan være svært at komme til orde som indvandrer i Danmark inden for litteratur, kunst og film – med mindre man netop beskæftiger sig med ”indvandreremner: integration, identitet, dansker og ikke-dansker, lidt-dansk og meget-dansk og hvad ved jeg”.¹³ Sprogbrugen er i øvrigt usikker og upræcis. Den officielle betegnelse for indvandrere er ”etniske minoriteter”. Mange andengenerationsindvandrere identificerer sig langt fra med dette begreb, men opfatter sig som danskere.¹⁴ I dokumentarfilm passer ”indvandreremner” fint ind, og det kan være med til at forklare, at genren Danmarksfilm har fået sin nyeste tilvækst med indvandrerinstruktører, der inddrager den del af landets befolkning, der er indvandrere. Det hænger godt sammen med, at Danmarksfilmen netop i sin kulturradikale forankring, som vi har set, traditionelt har rejst spørgsmål til konventionelle opfattelser af nationen.

Begrebet ”den perfekte dansker” huserer i baggrunden. Julia Butschkow lancerede det i romanen *Apropos Opa* i forbindelse med sin tyske far: ”Min far ville brænde alle broer til Tyskland og blive *den perfekte dansker*”.¹⁵ Men det viser sig hos Butschkow, som det tidligere havde vist sig i Jørgen Leths *Det perfekte menneske* (1968), at perfektion er en illusion.

Den perfekte muslim

Hovedspørgsmålet i *Den perfekte muslim* (2009) stiller instruktøren Fenar Ahmed. Det lyder: ”Hvornår er du egentlig dansk nok til danskerne?”. Det kæder spørgsmålet om danskhed sammen med spørgsmålet om integration i en omvending af begreberne, hvor den ”perfekte dansker” bliver til den ”perfekte muslim”. Filmen viser, at begge dele er lige umulige i virkelighedens verden.

Filmen dokumenterer og kommenterer en meningsundersøgelse forestået af reklamemanden Nikolaj Wöhler Voulsbach og foretaget af analysebureauet Catinet. Ved at følge en fokusgruppe af henholdsvis etniske danskere og indvandrere afdækker filmen forskelligheden i de grundlæggende ideer om danskhed: Danskerne forholder sig afsøgende til begrebet. De fremhæver positivt kolonihaver, jordbær og blå himmel, hygge og gode forhold for kvinder, cykler på arbejde og frokostpauser samt frihed, demokrati. Kritisk vender de sig mod tendens til indspisthed og ensomhed.

I gruppen af indvandrere går ideen om danskhed hånd i hånd med den integration i det danske fællesskab, de ønsker at opnå. Her sammenkædes ideen om danskhed med de krav, som det danske sprog, samfundet og fagforeningerne reelt stiller til indvandrerne. Når man ser på det danske samfund udefra – med det reelle fremmede blik – bliver det diffuse begreb om danskhed hurtigt kontant og normativt: indvandrerne skal

indgå i hverdagen sprogligt, arbejdsmæssigt og socialt på samme måde som danskerne for at blive accepteret.

Filmen klipper mellem fokusgrupperne, en lang række telefoninterviews, der gennemgående afslører en negativ indstilling til indvandrere fra de adspurgte, ekspertinterviews og Nikolaj Wöhler Voulsbach, der fremlægger og diskuterer resultaterne med en gruppe indvandrere. Nærbilledet af en indvandrer med et upåklageligt dansk, der som telefoninterviewer modtager nogle danskeres negative udsagn om indvandrere, er et talende udtryk for det dilemma, som mange andengenerationsindvandrere står i.

Konklusionen bliver, at fordomme, forestillinger og følelser for en stor del af den etnisk danske befolkning i højere grad end argumenter bestemmer holdningerne til danskhed, fremmedhed og integration. Det er en iagttagelse, som bekræftes af videnskabelige sociologiske undersøgelser (fx Hervik 1999). Alligevel går Voulsbach uforknyttet i gang med at markedsføre "10 bud" på perfekt integration.

Paradis

Hvor *Den perfekte muslim* direkte tematiserer og kommenterer forestillingerne om danskhed og integration, er *Paradis* (2008) af Jens Loftager, Erland E. Mo og Sami Saif i højere grad på linje med stil og fremstillingsform i tidligere Danmarksfilm, men langt mere kritisk.

Filmen begynder med den allersidste rejse – kørslen til krematoriet. Vi følger udsigten ud ad bagruden på rustvognen. Vejbanen er våd, vejret er diset, og træerne er nøgne (altså det Leth ikke kan lide). På lydsiden hører vi "Man binder os på mund og hånd" – med en klar henvisning til den kulturradikale tradition, filmen knytter sig til. Filmen slutter med fødslen af et nyt menneske. Dermed henviser den til det traditionelle generations- og cyklusperspektiv, vi så hos Rifbjerg, men vender det på hovedet.

I filmen følger vi som i tidligere Danmarksfilm forskellige mennesker fra forskellige sociale lag, først og fremmest et velaflagt par, Sofie Egmont-Petersen og hendes kæreste Thomas Garth Grüner. Hun er gravid, det er deres barn, der kommer til verden til sidst. Kontrasten til denne familie er en irakisk asylansøgerfamilie, der står overfor udvisning. Den fortvivlede fader siger til Dansk Flygtningehjælpsjurist: "Mine børn har intet. Hvorfor er de ikke i skole? Har de ikke ret til skolegang?" Deres 13-årige datter Marina fungerer som talerør med sin bøn til ministeren om "et normalt liv". I disse to historier blander sig en tredje. Vi følger soldaten Mads Fogh Rasmussen, der skal udstationeres i Irak – det land, Marinas familie er flygtet fra. Vi ser i lange, eftertænksomme indstillinger hans afsked med sin familie,

hans lejr i Irak gennem computerforbindelsen hjem og endelig hans overstadige slåskamp med sin bror i bilen på vej hjem efter ankomst til lufthavnen.

Titlen "Paradis" er flertydig. Den får da også adskillige kommentarer med på vejen, ikke mindst af filmens implicite, finurlige fortæller, der meget sigende ligger på tværs i billedet og har en rød bog med titlen "Lorteland" stående (på hovedet) i højre hjørne. Titlen knytter sig til den tilstand, man kan håbe at opnå, når man er død: "Et sted hvor man ønsker sig hen", hvilket accentueres af de genkommende klip fra processen på krematoriet. Det kan også betyde en indhegning, som fortælleren mod slutningen gør opmærksom på: "Man har fortalt mig en gang, at Paradis er græsk og betyder indenfor. Paradoks er også græsk og betyder udenfor. Så kan man lægge i det hvad man vil." Filmen gør således stiltfærdigt oprør mod den inklusion og eksklusion, der finder sted i det danske Paradis. Fødsel og død tematiseres som almenmenneskelige vilkår, der burde få os til at tænke lidt mere over, hvad der sker, og hvad mennesker gør ved hinanden ind imellem.

Danmarksfilm som kampplads

Danmarksfilmen har således vist sig at være lidt af en kampplads, hvis billedlige og sproglige udtryk har vist os mange forskellige facetter af, hvad identitet er, og hvordan danskhed er blevet forstået og kan forstås, og hvordan det er at være i Danmark. Udgangspunktet for de fleste danskeres forestillinger om danskhed skal findes i nationalromantikens religiøst betonede begejstring for det danske. Digtere som Jeppe Aakjær og Johs. V. Jensen fortsatte traditionen, men uden den religiøse tone, i deres Danmarkssange i årene efter 1900. Både det folkelige gennembruds digtere og de kulturradikale mente, at kærlighed til Danmark ikke skulle overlades til fortidens nationalromantik, men formuleres i et mundret sprog, som moderne mennesker kunne identificere sig med, og som formidlede det samtidige Danmarks rytme.

Det globale perspektiv blev lanceret af Poul Henningsen, for så vidt som hans film startede med en kinesisk dreng, der fandt Danmark på sin globus. Hans registrerende tilgang og underfundige blanding af kærlighed og kritik blev på forskellige måder videreført og kommenteret af Rifbjerg, Leth og Kestner. I 00'ernes Danmarksfilm er mennesker, der kommer mange forskellige steder fra, repræsenteret i Danmarksbilledet. Fenar Ahmed, der har "kysset dansk" og dermed opfyldt et af budene til den "perfekte integration", spørger eksplicit med sin film, hvor længe forskelsbehandlingen af danskere skal fortsætte? Det samme gælder implicit Jens Loftager, Erland E. Mo og Sami Saif.

I begge tilfælde er der håb bag kritikken. Håbet knytter sig til næste generation og forbindes med en vision om, at danskhed med tiden vil kunne oversættes til åbenhed, tolerance og venlighed.

FILMOGRAFI

Danmark (Instruktør (I) og Manuskriptforfatter (M) : Poul Henningsen), Statens Filmcentral, rekonstrueret af Børge Høst, 1962.

Danmark – et land i Europa, produceret af BBC som *The Essential History of Denmark* (1992).

Danmark på film, DR 2, 22.1.2007.

Danske billeder (I: Lars Brydesen og Claus Ørsted, M: Klaus Rifbjerg) 1970.

Dansk Folkepartis valgfilm, 2007.

Danskernes Egen Historie, Aschehoug, 2005-06.

Den perfekte muslim (I og M: Fenar Ahmed), dvd, EKKO, 2009.

Gamle Danmark 1945-75, DR 1983-84 (M og tilrettelæggelse: Paul Hammerich), dvd 2007.

Livet i Danmark, "De antropologiske film" (I og M: Jørgen Leth), The Jørgen Leth Collection, dvd, DFI, 2007.

Konfrontation i København (I: Awad Jouma), sendt på Al-Jazeera d. 7.10.2009.

I Danmark er jeg født (I: Peter Klitgaard), 2005.

Paradis (I og M: Jens Loftager, Erland E. Mo og Sami Saif) (dvd), EKKO, 2009.

Verden i Danmark (I og M: Max Kestner), 2007.

Noter

¹ Fiktionsfilm og tv-serier kunne inddrages ud fra den synsvinkel, at de har ydet væsentlige bidrag til diskussionen om national identitet, men dels er begrebet Danmarksfilm koblet til dokumentargenren, dels er det vanskeligt at afgrænse begrebet inden for fiktionsfilm, og endelig kan fiktionen ikke rummes inden for denne artikels rammer. Eva Jørholt behandler en del af problemstillingen i "Perkere og andet godtfolk. De fremmede i dansk film", i *Kosmorama* nr. 240, København, 2007.

² Theodor Christensen, "Problemet Danmarksfilm", i Jørgen Sørensen (red.), *Danmarksfilmen og danske billeder*. Dansk lærerforening / Gyldendal, 1980 [1948].

³ Jørgen Sørensen, "Historien bag filmen", i Jørgen Sørensen (red.), *Danmarksfilmen og danske billeder*. Dansk lærerforening / Gyldendal, 1980, s. 30.

- ⁴ For et portræt af nogle af 00'ernes dokumentarfilminstruktører, se Lars Movin, "Dokugenerationen", i *EKKO*: 43, 2008.
- ⁵ Se Poul Henningsen, Danmark, i Jørgen Sørensen (red.): *Danmarksfilmen og danske billeder*. Dansk lærerforening / Gyldendal.
- ⁶ Christensen i Sørensen 1980, s. 15.
- ⁷ Se Rifbjerg, Brydesen, Ørsted, Danske billeder, i Jørgen Sørensen (red.), *Danmarksfilmen og danske billeder*. Dansk lærerforening / Gyldendal.
- ⁸ Gundelach i Peter Gundelach, & Hans Raun Iversen, & Margit Warburg, *I hjertet af Danmark*, Hans Reitzel, 2008, s.154.
- ⁹ Programhefte til The Jørgen Leth Collection 2007: *Livet i Danmark*.
- ¹⁰ Hos Rifbjerg optræder der dog en sort mand på gaden, der siger "jeg kan li' sådan en lille bajer".
- ¹¹ Kilde: Rikke Andreassen, *Der er et yndigt land. Medier, minoriteter og danskhed*, Tiderne skifter, 2007, s. 23–24).
- ¹² Kvindelige instruktører mangler i påfaldende grad. Hvorfor de ikke har følt sig inspireret af emnet, kan man kun gisne om.
- ¹³ Palma i Flemming Røgilds: "Slip ordene løs!", i Rasmus Amtoft, Michael Hviid Jacobsen & Lisbeth B. Knudsen (red.): *Den poetiske fantasi – om forholdet mellem sociologi og fiktion*. Aalborg Universitetsforlag, 2010, s. 223.
- ¹⁴ Peter Hervik, "Forskellighedens logik", i Peter Hervik (red.), *Den generende forskellighed*, Hans Reitzels Forlag, 1999, s. 41.
- ¹⁵ Julia Butschkow, *Apropos Opa*, Rosinante, 2009, s. 32.