



Gull-Maj Norin i *Drama paa Slottet* (1943)

Helvedesildens genskær

Allegori og frigørelsesvilje i besættelsestidens film

Af Casper Tybjerg

Der har næppe været noget tidspunkt i den nyere danske historie, hvor en ubønhørlig politisk virkelighed har været så nærværende og trykkende i det almindelige hverdagsliv som under besættelsen. Det gjaldt selvfølgelig også for filmbranchens folk, og mange har spurgt sig, om en film som Carl Th. Dreyers *Vredens Dag* (1943), der fortæller en dystre historie fra en fjern

fortid, i virkeligheden skulle forstås som en allegorisk beskrivelse af dens mørke samtid. Et svar på dette spørgsmål kræver, at vi prøver at begribe nogle af nuancerne i besættelsestidens tilspidsede og dunkle moralske univers.

Konformitet og dynamit. Det er påfaldende, hvor lidt okkupationens virkelighed

kommer synligt til udtryk i periodens filmproduktion. Besættelsen er næsten fuldstændig fraværende i såvel dansk film: krigsfrygt, rationering, mørklægning, uniformerede besættelsestropper – alt dette er der stort set intet af. I det hidtil mest omfattende arbejde om dansk film under besættelsen, en upubliceret specialeafhandling af Henrik Steenberg, indgivet til Historisk Institut på Odense Universitet i 1995, påstås det endog, at besættelsesvirkeligheden er fuldstændig fraværende; men som det fremgår af Morten Piils *Gyldendals filmguide* og Eva Jørholts kapitel om 1940'erne i *100 års dansk film* (Jørholt 2001, s. 134), kan man faktisk godt finde enkelte diskrete hentydninger til rationering og mørklægning i et par film fra besættelsestiden, og krigen omtales direkte i *Igaar og i Morgen* (1945).

Disse hentydninger er undgået Steenbergs opmærksomhed, fordi hans afhandling overvejende er baseret på trykte kilder: de fleste af filmene er beskrevet på grundlag af anmeldelser og trykte handlingsreferater i programhæfter snarere end gennemsyn. Steenbergs tilgang er dog alligevel særdeles værdifuld, fordi den har til ladt en samlet behandling af alle de 82 danske spillefilm, som blev udsendt mellem august 1940 – hvor den første danske premiere efter 9. april fandt sted – og april 1945.

Steenberg mener, at en analyse som den, han foretager, kan give et "bedre kendskab til og forståelse af det samfund, i hvilket filmene er blevet til" (Steenberg 1995, s. ii). Han forsøger sig således med en forskningsmæssig fremgangsmåde, som litteraturhistorikeren Hans Hertel synes, at der er alt for få eksempler på:

Hvorfor udnyttes skønlitteratur og andre tekstformer så lidt som idé- og mentalitetshistoriske kilder? Den trafik vækker ofte skepsis

– mange litterater mener at den degraderer litteratur fra kunst til støttepædagogik; historikere anser litterære værker for upålidelige bløddata. Jeg mener tværtimod at mentalitetshistorisk brug af litteratur etc. er uomgængelig, hvis man vil belyse noget så komplekst som ideologidannelse, holdninger, følelser, moralbegreber – alle de subjektive og eksistentielle størrelser – i det danske samfund under udfordringen fra mellemkrigstidens autoritære idéer og fra besættelsens ekstreme vilkår. (Hertel 1998, s. 30)

Hertels erklæring er hentet fra en stor artikel med titlen "Det belejrede og det besatte åndsliv" fra 1998, som netop tager besættelsestidens litteratur under behandling. Artiklens hovedstandpunkt er, at kulturlivets repræsentanter (med ret få undtagelser) svigtede, da de blev stillet over for udfordringen fra nazismen. Ligesom udenrigspolitikken anser Hertel kulturlivet for at være præget af "tyskorienteret neutralitet" med "flydende grænser mellem censur, selvcensur og konfliktflugt" (Hertel 1998, s. 84-85).

Det er diskutabile formuleringer, men de ligger meget godt i tråd med Steenbergs konklusion: de fleste film i perioden "var uforpligtende og upretentiøs underholdning", præget af en konformistisk indstilling:

Filmene afspejler tydeligt, at de er udsprunget af et patriarkalsk, kapitalistisk og borgerligt samfund, hvor ægteskab og materiel velstand er de primære mål i tilværelsen. (...) Filmene gjorde klart, at personlig lykke og økonomisk succes kun var opnåelig indenfor det eksisterende systems rammer, hvorfor filmenes ideologi i bund og grund var konservativ. (Steenberg 1995, s. 85, 86)

Der er ingen spor af vilje til modstand i de danske film: "Selvom filmene ikke var underlagt nogen officiel politisk censur, fungerede selvcensuren glimrende. Det er således ikke muligt at spore en eksplicit tendens, hverken i pro- eller anti-tysk ret-

ning, og langt de fleste film forholdt sig ej heller til den aktuelle situation” (Steenberg 1995, s. 85).

Ikke desto mindre indtog filmen en vigtig position i samfundslivet. Tilstrømningen til biograferne var kolossal og produktionen omfattende; der blev lavet lige så mange film under besættelsen som under hele det forudgående tiår. Det er i den sammenhæng påfaldende, at da den tyske modterror satte ind ved årsskiftet 1943/44, var nogen af de tidligste mål filmstudier og biografer. Hitler havde mellem jul og nytår 1943 personligt givet ordre til, at sabotage og andre modstandsaktiviteter i Danmark skulle bekæmpes med modterror. Det tyske sikkerhedspoliti i Danmark oprettede en særlig enhed, “Peter-gruppen”, under ledelse af en erfaren SS-elite-soldat, efter hvis dæknavn den blev opkaldt. Gruppen havde ikke mere end omkring 10 aktive medlemmer ad gangen; 30-40 personer i alt var involveret i krigens løb, heraf en del danskere. Syv af dem blev henrettet i 1947. Peter-gruppen var ansvarlig for størsteparten af de repressalielikvideringer (de såkaldte clearin-gmord) og straffesabotager (kaldet “schalburgtager”, selvom de oftest ikke var udført af Schalburgkorpset), som prægede krigens sidste halvandet år (se opslaget “Modterror”, Kirchhoff, Lauridsen og Trommer 2002, s. 338-39).

Allerede den 31. januar 1944 blev Palladiums studier sprængt i luften, og en uge senere, den 7. februar, slog Peter-gruppen til mod både Nordisk Films studier i Valby og ASAs i Lyngby. Kinopalæet, den fornemste københavnske biograf, blev ødelagt den 31. marts 1944. Formålet med modterroren var selvfølgelig dels at prøve at kue befolkningen med angst, men også at forhøje omkostningerne ved modstanden. Hvis tyske interesser blev angrebet,

måtte danskerne undvære noget, som de satte stor pris på; forhåbningen hos nazisterne var, at vreden over repressalierne skulle blive vendt mod modstandsbevægelsen, hvis aktioner havde fremprovokeret dem. I deres *Filmen i Danmark* gør Edvin Kau og Niels Jørgen Dinnesen opmærksom på et yderligere motiv:

Et af Peter-gruppens danske medlemmer, Henning Brøndum, fortalte således under afhøringerne efter krigen, “at Peter havde fortalt, at Bovensiepen [chefen for det tyske sikkerhedspoliti] havde givet ordren med den motivering, at danske film skulle udryddes for at bane vej for tysk film”. (Dinnesen og Kau 1983, s. 204)

Det er næppe alene forretningsmæssige hensyn, der har ligget bag dette ønske, men også en opfattelse af, at danske film – uanset hvor overfladiske og upolitiske de måtte forekomme – i sig selv var ideologisk uønskværdige fra SS Standartenführer Otto Bovensiepens synspunkt.

Mellem linjerne. Der er ikke noget overraskende i, at man ikke kan finde nogen “eksplicit tendens” i anti-tysk retning i danske film. Anti-tyske ytringer var forbudte: et straffelovstillæg, udstedt 22. juli 1940, begyndte med følgende gummiparagraf: “Den, der ved trykt skrift eller på anden måde offentligt giver meddelelser, der er egnede til at skade landets interesser i forhold til udlandet, straffes med fængsel indtil 1 år, eller under formildende omstændigheder med hæfte eller bøde” (citeret efter Bindsløv Frederiksen 1960, s. 66); strafferammen blev hævet til 3 år i maj 1942. Den konservative historieprofessor Vilhelm La Cour blev idømt fængselsstraf for sine skrivelser efter dette lovtillæg.

Skulle man derfor give udtryk for en tendens, måtte den nødvendigvis være implicit. Redaktøren på *Kristeligt Dagblad*,

Gunnar Helweg-Larsen, der blev kendt for at gå lige til grænsen, skrev den 28. april 1940 i sin faste klumme om den ændring, som de udenrigspolitiske artikler i aviserne havde undergået, efter at engelske og franske telegrammer ikke længere måtte viderebringes: "Vi maatte øve os i at læse baade paa Linjerne og mellem Linjerne. Paa sin Vis en sund, aandelig Motion!" (Helweg-Larsen 1945, s. 83)

Bevidstheden om, at ytringsmulighederne var begrænsede, tilskyndede således publikum til at lede efter skjulte betydninger. Harald Engberg skrev i 1947 om dansk teater under krigen, at her mærkedes der "en ny Følsomhed for Ordet, en Modtagelighed for Nuancen og den underfundige Betoning; hver Replik, der blot rummede mindste Mulighed for at vække aktuelle Associationer, faldt som Sædekorn i velberedt Jord" (Engberg 1947, s. 1282). Det mest poetiske udtryk for tanken er Piet Heins digt "Den tiende Muse" fra 1941:

En tavs, uhaandgribelig Pause,
en uvant Betoning, maaske,
et Blik, en umærkelig Dvælen,
en Skælven, du næppe kan se.
– dør har du en Kampfælles Feltraab,
saa tyst som den dalende Sne.

(...)

For jeg er DEN TIENDE MUSE
og den, paa hvis Kunst det beror,
om Aanden skal overvintre,
Kulturen igen staa i flor.
Jeg mener . . . De véd det jo . . . dette,
som ikke kan siges med Ord.

I denne situation var der en række forfattere, som greb til dyrefablen og den historiske fortælling, to genrer, der gennem tiden hyppigt har fungeret som bærere af en mere eller mindre underforstået moralsk lektie.

Piet Heins Lillekat-gruk, første gang

trykt i *Politiken* i 1940, er det klassiske eksempel. "Man kan næppe overvurdere," skriver Hertel, hvad dette gruk "kom til at betyde for danskens mølædte selvfølelse" (Hertel 1998, s. 60). Også Helweg-Larsens berømte klumme fra 22. august 1940 om bøgenonnelarverne, grådige skadedyr, der havde angrebet Vallø-skovene, fortjener at blive nævnt. Ingen kunne være i tvivl om, hvem der hentydedes til, når Helweg-Larsen skrev:

De opæder alt, hvad opædes kan. (...) Alt, hvad der er grønt og saftigt, maa holde for. Hvert eneste Blad afribbes. Paa lang Afstand kan man høre Larverne gnave i Løvet, og Øjenvidner paastaar, at de angrebne Skove, saa kort Tid de end har huset de forslugne Gæster, allerede har faaet et vinterligt Præg.

Hvad værre var, Helweg-Larsen fortsatte med at give den beroligende besked fra den lokale skovrider, at "i Løbet af et Aar eller to vil uundgaeligt et Modangreb blive sat ind. En Snyltesvamp vil udvikle sig og helt gøre det af med de nu saa overmodige Bøgenonner" (Helweg-Larsen 1945, s. 91).

Men netop den omstændighed, at denne biologilektion var så gennemskueligt dobbeltbundet, betød selvfølgelig, at ingen lod sig narre, hverken de repræsentanter for besættelsesmagten, der overvågede dansk kulturliv, eller de danske embedsmænd i Udenrigsministeriets Pressebureau, der i praksis fungerede som censurmyndighed. Efter en række tilsvarende frækheder krævede tyskerne i september 1941 Helweg-Larsen fjernet fra sin redaktørpost, et krav, som bladets bestyrelse efterkom.

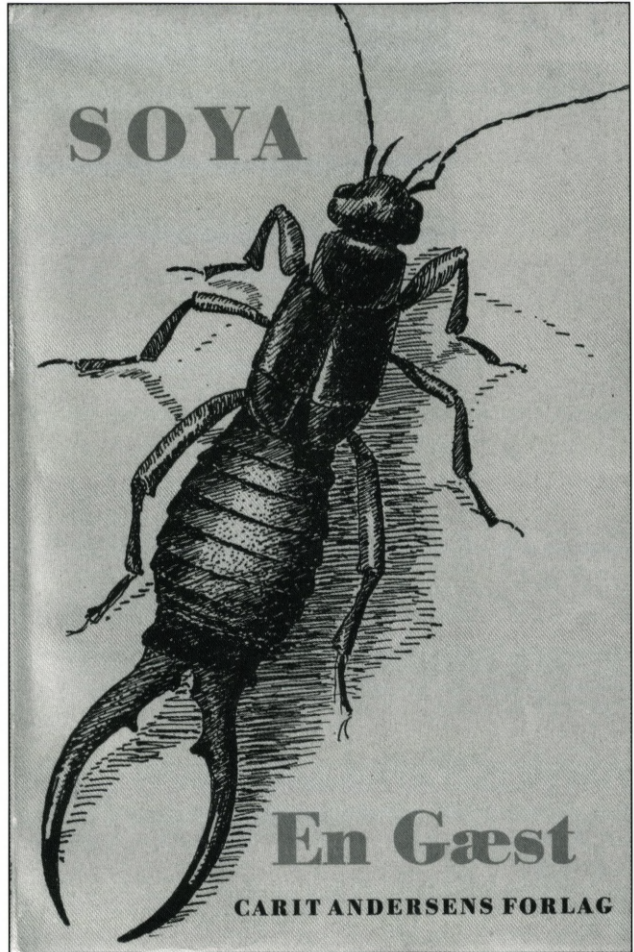
Den første skønlitterære bog, der blev forbudt af de danske myndigheder, var også en slags dyrefabel: Soyas roman *En Gæst* (1942), der handler om en gigantisk ørentvist, der flytter ind hos en almindelig

familie og æder dem ud af huset. Også Poul Sørensens digtsamling *April i Danmark* (1942) blev forbudt; den indeholdt bl.a. digtet "Graa Invasion", om hvordan laden-stå-til og manglende vagtsomhed åbnede døren for rotterne:

Huset laa gemt for Blæsten,
skærmet af Bøg og Lind.
Selv i den værste Stormnat
sov man med roligt Sind
Derfor kom Rotterne ind.

Vanskeligere at censurere var den ældre litteratur, som man ivrigt læste nutiden ind i. H. C. Andersen blev læst flittigt under besættelsen, og flere af hans eventyr virkede pludselig påfaldende aktuelle: "Der var endnu Dynamit i saadanne Historier som 'Lygtemændene ere i Byen', 'Den onde Fyrste' og 'Stormen flytter Skilt,'" skrev Julius Bomholt efter krigen i en artikel om besættelsestidens litteratur til det socialdemokratiske oversigtsværk *Danmark besat og befriet*, redigeret af Hartvig Frisch (Bomholt 1947, s. 378). En fjerde Andersen-historie, der indbød til en nutidig forståelse, var det lille bladluseventyr "De smaa grønne".

Filmværket kunne også byde på en skadedyrsallegori: den korte dokumentarfilm *Kornet er i Fare* (1945) beskrev kornsnudebillens hærgen på en måde, som næppe kan have ladet nogen i tvivl om det underliggende budskab. Speakeren slutter filmen med at proklamere: "Det gælder Danmarks ... Korn", med en pause lang nok inden det sidste ord til at alle har kunnet nå at tænke "frihed". Til overmål blev *Kornet er i Fare* vist som forfilm til *En ny Dag gryer*, en titel, som på premiere-tidspunktet (28.3.1945) ikke har kunnet undgå at lede tankerne hen på den befrielsesdag, som man håbede snart ville komme (selv om filmen som sådan ikke inde-

Omslag til *En Gæst*

holder meget, der kan understøtte denne opfattelse). Det mest forbløffende ved *Kornet er i Fare* er sådan set, hvordan den slap ud til biograferne i det hele taget.

Vender vi opmærksomheden mod den historiske genre, er der et værk, som må nævnes, selv om det kun tilnærmelsesvis hører til i den, nemlig Kjeld Abells revykomedie *Dyveke*: den handler om en nutidig digter, der vil skrive en filmmusical om Dyveke. Hun dukker frem af fortiden med en sang:

Alt, hvad I tror på historisk set,
hviler på rygter og snak.
De dejligste ting er notorisk sket,
og så aner I ikke et hak.

Dyveke havde premiere 31.5.1940; Liva Weel i titelrollen sang Poul Henningsens viser (Kai Normann Andersen skrev musikken), hvor den berømteste er “Man binder os på mund og hånd”. Der er ikke mange eksempler på egentlige historiske romaner med klar reference til samtiden, men Kelvin Lindemanns 1600-tals-beretning *Den kan vel Frihed bære* (1943) bør dog nævnes. Om den skriver Harald Engberg: “Med sit Stof fra Bornholmernes heldige Kamp mod den svenske Invasion af Øen 1658 lagde den saa smart op til Forbud og illegalt Ry, at det i Betragtning af dens ringe Værdi virkede lidt forstemmende” (Engberg 1947, s. 1274). Kaj Munks skuespil *Niels Ebbesen*, om den sindige danske ridder, der langsomt vâgner til modstand mod 1300-tallets tyske besættelsesmagt, havde også et umisforståeligt tydeligt budskab til samtiden. Udgivelsesdagen var den 9. April 1942, men da politiet mødte op hos forlaget for at beslaglægge bogen, der var blevet forbudt ved en kendelse af Byretten dagen før, var størstedelen af de 15.000 eksemplarer allerede blevet fordelt ud over landet.

Ydede forfatterne med disse værker et væsentligt bidrag til kampen for Danmarks frihed? Det mener Hans Hertel ikke, selv ikke hvis man også medtager den illegale litteratur, som udkom i betydelig mængde især i de sidste krigsår, og hvor Kaj Munks værker indtager en fremtrædende position:

Kaj Munks død indgår i Grundmyte III – kulturlivets særlige variant af Grundmyte I om Den Unisone Modstand: troen på at “man binder os på mund og hånd, men man kan ikke binde ånd”. Poul Henningsens refræn og Piet Heins “Lille kat på vejen” der er “sgu sin egen” – begge fra 1940 – blev hurtigt bevis på det danske snilde og det danske mod, der ikke lod sig kue, men snoede sig uden om al cen-

sur og terror. Ifølge denne undermyte blev Det Enige Folk anført af åndslivet og forfatterne, og det var den verdensberømte danske humor og især revyen der aflivede nazismen. Grundmyte III har endnu mindre på sig end sine storebrødre. Dansk kulturliv agerede ikke specielt heroisk, og generelt udviklede det ikke underfundige udtryksformer. Det indrettede sig. (Hertel 1998, s. 83)

Kritikeren Harald Engberg skrev i 1947 en eminent og knivskarpt karkateriserende oversigtsartikel om litteraturen, teatret og filmen under besættelsen til *De fem lange Aar*, et af de store flerbinds-oversigtsværker, der udkom i årene lige efter befrielsen. Hans besigtigelse af forfatternes indsats tegner et billede, der for så vidt ikke adskiller sig meget fra Hans Hertels. Engberg skriver om det markante politiske indhold i de to store skuespil fra 1939, Kjeld Abells *Anna Sophie Hedvig* og Kaj Munks *Han sidder ved Smeltediglen*:

Uden nogen klar Afgørelse havde vi Tidens farlige Dynamik midt paa vor egen litterære Skueplads. Hvad ville der ske, naar Slusen sydfra aabnedes?

Der skete ingenting. Man indrettede sig. Med enkelte Undtagelser holdt Bogforlagene sig klar af den tyske Venlighed, men Udenrigsministeriets Pressechef indskærpede ikke blot Bladredaktioner, men ogsaa Forlæggere den største Varsomhed for ikke at støde nogen. (s. 1268)

Alligevel er Engbergs tonefald langt fra så fordømmende som Hertels.

Men selv naar Forfatterne maatte “tale om noget andet”, røbede de netop derved, at deres Tanker var ved eet bestemt. Og Aandslivet maatte jo i høj Grad sysselsætte sig med “noget andet”. Dels for at beskæftige Tankerne og holde Humøret oppe, dels fordi det er et Erhverv at beskæftige sig selv og hele den store Industri, som Bogfremstilling er. Forfatterne skulde leve . . . (s. 1266)

Også i filmproduktionen var man nødt til at tale om “noget andet”.

I de gode gamle dage. Den danske filmbranches trængte økonomi i 1930'erne havde ikke levnet meget plads for eksperimenter. Under krigen afgang filmindustriens af tysk velvilje for at få adgang til nye forsyninger af råfilm, uden hvilke produktionen ikke kunne opretholdes. Derudover havde biograferne i Danmark længe været underlagt en censur, som i realiteten ikke bare var moralsk, men også politisk. Udenrigsministeriets Pressebureau overvågede filmudbuddet omhyggeligt, og selv om det ikke besad nogen officiel juridisk myndighed over biograferne, var de afgørelser, som Statens Filmcensur traf, normalt i fuld overensstemmelse med de udenrigsministerielle ønsker.

Dette var en realitet allerede i 1920'erne, hvad det totalforbud, som ramte Sønderjyllandsfilmen *Grænsefolket* (1925), viser med al ønskelig tydelighed (sagen er beskrevet i Sandfeld 1966). Det er således en anelse misvisende, når Hans Hertel i sin artikel taler om "dansk udenrigspolitikens tradition for tyskorienteret neutralitet fra 1933-34" og skriver, at "fra 1934 greb myndighederne ind i kulturkampen af hensyn til 'det gode Forhold til vor sydlige Nabo'" (Hertel 1998, s. 31, 42). Datoerne får det til at se ud som om den danske udenrigstjeneste var specielt føjelig over for det nazistiske diktatur, selv om der i realiteten var tale om en meget høj grad af kontinuitet i forhold til den politik, som man havde ført over for såvel det Wilhelmske kejserrige som Weimarrepublikken. Selv om Hitler aldrig var kommet til magten, ville Auswärtiges Amt sikkert stadigvæk have udsendt prikne gesandter, der klagede højlydt over film, teaterstykker, eller andre offentlige ytringer i Danmark, der kunne opfattes som antityske.

En mulighed for at tale om "noget andet" lå i at vende sig mod fortiden: også i

filmproduktionen vender man sig til den historiske genre. Kostumefilmene udgjorde kun en mindre andel af den samlede produktion – 14 ud af 82 film – men der er markante værker imellem. *Sørensen og Rasmussen* (prem. 28.9.1940) om den folkeyndede grundlovgiverkonge Christian den 7. og hans gæve grevinde Danner, *En Desertør* (prem. 28.10.1940) om treårskrigen 1848-50, og *Jeg har elsket og levet* (prem. 17.12.1940) om komponisten Weyse, er alle fulde af nationalånd og danskhed. Sammen med kompilationsfilmen *Danmarks Konge, Christian X* (prem. 11.9.1940) fandt de et stort publikum i det første besættelsesår, hvor billedet var præget af alsang og kongemærker. Ligesom forlagene udsendte en række store nationale bogværker om Danmark før og nu, blev der også lavet en historisk kavalkefilm, hovedsageligt baseret på Peter Elfelts optagelser: *Den danske Kavalkade 1899-1940* (prem. 16.12.1940).

Alle disse film er blevet til i løbet af den første besættelsessommer, og i hvert fald nogle af dem må have været planlagt inden den 9. april. Sæsonen 1941/42 bød på en repremiere på kongefilmen, udvidet med ekstra materiale, og på *Tordenskjold gaar i Land* (prem. 27.3.1942), som blev meget ublidt modtaget af kritikken, da den viste sig at handle mere om søheltens eventyr mellem lagnerne end om svenskekrigene.

Nationens litterære kulturarv fik også plads på lærredet med yderligere et antal kostumefilm baseret på gode danske forfatteres værker. I sæsonen 1940/41 var der *Sommerglæder* efter Herman Bang (prem. 26.9.1940) og *Niels Pind og hans Dreng* efter Johan Skjoldborgs *Ideale Magter* (prem. 3.2.1941); i sæsonen 1941/42 fulgte *En Søndag paa Amager* efter Heibergs vaudeville (prem. 11.10.1941) og *Thumme-*

lumsen efter Gustav Wied (prem. 19.12. 1941). De to følgende sæsoner bød på én hver: *Naar Bønder elsker* efter Jeppe Aakjær (prem. 30.11.1942) og *Møllen* efter Karl Gjellerup (prem. 5.10.1943). Et vigtigt bidrag til den historisk-nationale genre var også Preben Franks farvedokumentarfilm *Danmarks Oldtid* (biografprem. 8.4.1944).

Den nationale samling i de første krigsår, som disse film både er et udtryk for og et forsøg på at bidrage til, var efter nogle senere historikers mening en illusion. Hans Hertel skriver eksempelvis, at

da den nationale bølge fra 1941 blev mere bevidst politisk medvirkede det givetvis til at neutralisere folkestyrets mange skumlere og angribere. På den anden side fastholdt al-sangs- og knaphulsdanskheden også en falsk konsensus, en kunstig selv- og samfølelse, der skyggede for samfundets reelle sociale og ideologiske modsætninger og for de barske forringelser af de dårligst stillede kår. (Hertel 1998, s. 54-55)

Til støtte for denne kritik kan man også pege på, at de nationale film i høj grad repræsenterer en videreførelse af tendenser fra trediverne. Kongefilmen var en omredigeret udgave af *Danmarks Konge gennem 25 Aar*, som blev udsendt i 1937, og Preben Franks oldtidsfilm har et klart forbillede i A. W. Sandbergs *Vikingerne, deres Forfædre og Efterkommere* fra samme år. I marts 1938 var der premiere på *Kongen bød*, en nationalhistorisk storfilm om stavnsbåndets ophævelse, og der kom her efter også flere litterære klassikerfilmatiseringer: i sæsonen 1938/39 kom *Livet paa Hegnsgaard* efter Jeppe Aakjær og *Den gamle Præst* efter Jakob Knudsen; i sæsonen 1939/40 fulgte *Genboerne* og *Elverhøj*.

Men selv om forestillingen om den nationale samling var "kunstig", synes den alligevel at have haft stor magt over sinde-

ne. Som besættelsehistorikeren Hans Kirchhoff har understreget meget tydeligt, så var det kun et fåtal beskåret at have viljen og overskuddet til at blive aktive frihedskæmpere, mest de helt unge. For dem, der ikke havde modet eller muligheden, eller som havde et ansvar for familie eller arbejdsplads, var det afgørende, at der fandtes legale måder at udtrykke afstandtagen til besættelsesmagten, som ikke var urimeligt risikable, måder at bekræfte det nationale sammenhold og at befæste sig selv og hinanden i håbet om befrielse fra Nazitysklands overherredømme. "De danske film fik simpelthen karakter af nationalt samlingspunkt", som Eva Jørholt skriver i sin gennemgang af perioden i *100 års dansk film* (Jørholt 2001, s. 123).

Skyggelivet. Dansk film var dog også i høj grad omstridt. Harald Engberg indleder sit velskrevne og præcise afsnit om filmen i *De fem lange Aar* med følgende ord:

Hvis man skulde tro Aviserne, saa har dansk Film været det eneste virkelig brændende Problem i Besættelsens Aar. Man delte sig i erklærede Venner og Fjender af dansk Film og diskuterede paa Livet løs, saa man skulde tro, at Nationens Skæbne hang i et Celluloidbaand. Det har vrimlet med Manifeste, Interviews, Kroniker og Resolutioner, en Hvirvel af Bladpolemik har føjet om Film, hvoraf man nu næppe husker Titlen. Vil man ikke yde dansk Film anden Indrømmelse, saa maa man sige, at man altid har haft den at falde tilbage paa, naar man var tvunget til "at tale om noget andet". (Engberg 1947, s. 1292)

Henrik Steenberg beskriver i et kapitel i sin afhandling (der også er udgivet som selvstændig artikel) denne heftige debat, hvor moralistiske skribenter råbte vagt i gevær over for den skadelige indflydelse, som filmmediet kunne have på den opvoksende ungdom, mens andre søgte at forsvare det.

I debatten kan man se nogle af besættelsestidens indre danske konflikter afspejlet. Steenberg gør opmærksom på, hvordan den blev "en slags surrogat for den manglende politiske debat" (Steenberg 1996, s.8). Han citerer Jens Gustav Villadsens kronik "Film, Forraelse og Fordummelse" (*Jyllandsposten*, 23.2.1942):

Hvis vort Land skal slippe blot nogenlunde skadesløs ud af det store Verdensopgør, maa vi først og fremmest værne om de Værdier, der sætter os i Stand til at leve værdigt som Nation. (...) I en Krigstid, viser Erfaringen, maa man være yderligere paa Vagt; den opvoksende Generation maa have sin Smag og sine Idealer ændret til det bedre, hvis ikke det hele skal ende med et ynkeligt Sammenbrud. (...) Problemet, der er løseligt, er i al sin Enkelhed Spørgsmaalet om Livets sande eller falske Værdier. (Citeret efter Steenberg 1996, s. 8)

Eftersom filmmoralisterne søgte at værne om den sunde smag og den etablerede moral, er det fristende at jævnføre dem med samarbejdspolitikens fortalere, hvis væsentligste mål jo også var at sikre det bestående. Det er selvfølgelig en analogi, man skal være forsigtig med, for moralisterne kan nemt virke bornerte, mavesure og latterlige på en moderne læser, og det giver ikke et retfærdigt billede af samarbejdspolitikere at opfatte dem ligesådan. Det er vigtigt at begribe, at såvel moralister som politikere i det store og hele arbejdede for fædrelandets frelse af et ærligt hjerte, men ud fra forudsætninger, som kan være svære at anerkende i dag. For nogle kan det være fristende at stemple samarbejdspolitikeren som nazimedløber og kulturmoralisten som salonfascist, men det skal man efter min mening holde sig fra, fordi man dermed uden berettigelse tildeler dem gemene motiver, som de ikke synes at have haft.

Selv om man ser moralisternes gardin-

prædikener som udtryk for filistrøs dømmesygge, må man alligevel overveje, om ikke de har haft en vis gavnlig virkning. I hvert fald er der almindelig enighed blandt filmhistorikerne om, at den danske filmindustri under besættelsen gjorde bevidste og ihærdige forsøg på at højne kvalitetsniveauet. Såvel Eva Jørholts kapitel om 1940'erne i *100 års dansk film* som Ebbe Neergaards ældre fremstilling i *Historien om dansk film* beskriver besættelsesårene som den tid, da dansk film trådte barneskoene: "Voksen, følsom og elegant" er ligefrem Jørholts overskrift. Ingen af dem tilskriver dog filmdebatterne nogen synderlig indflydelse, og også Harald Engberg så andre årsager til dansk films voksenalambitioner:

Netop fordi det for Filmproduktionen blev Opgaven at skaffe Erstatninger for de savnede udenlandske Genrer, først og fremmest det psykologiske franske Drama og det intelligente amerikanske Lystspil, blev det Læreaar for vore Filminstruktører. Ved at efterligne lærte man at staa paa enge Ben. De største Gevinster blev i disse Aar vundet ved Film, der har tydelige udenlandske Forbilleder, mens mange af Nitterne faldt paa hjemmestrikkede Produkter efter den gamle Recept. (Engberg 1947, s. 1294, Engbergs fremhævelse)

Det er alligevel lidt paradoksalt, at nogle af de film, der altid nævnes som eksempler på denne nye modenhed, også hørte til dem, som gjorde de kritiske moralister særligt ophidsede: først og fremmest Bodil Ipsens *Afsporet* (1942), måske besættelsesårenes mest sete og populære film. *Afsporet*, der udspiller sig i et betændt forbrydermiljø og omhandler et sadomasochistisk præget *amour fou* forhold, måtte naturligvis bekymre alle dem, der frygtede, at biografbesøg kunne forlede til utugt og kriminalitet. Filmen var tydeligt inspireret af den franske poetiske realismes dy-



Den brutale lidenskab i Bodil Ipsens *Afsporet* (1942), Ebbe Rode, Illona Wieselmann

stre dramaer som *Pépé le Moko* (da. prem. 24.8.1937), *Quai des brumes* (*Taaernes Kaj*, da. prem. 14.11.38) og *Le jour se lève* (– og ved *Daggry...*, da. prem. 16.8.1939).

Ligesom de franske forbilleder handler *Afsporet* om mennesker, som er kastebolde for skæbnen; som er prisgivet kræfter, der er stærkere end de selv. Dermed indfanger filmen også den knugende afmagtsfølelse, som den 9. april må have efterladt i mange danskere. Lidegaard beskriver “den urovækkende fornemmelse af, at Danmark havde mistet viljen til at sige fra og til. At skyggen fra Tyskland var blevet så bred og mørk over så lang tid, at det var umuligt at skelne, om Danmark faktisk bevægede sig af egen drift derinde” (Lidegaard 2003, s. 623).

Det er dog værd at bemærke, at i Bodil Ipsens film er personerne i høj grad i deres lidenskabers vold. Hvor de franske film er præget af en mere generel fatalisme, er det ukontrollérbare erotiske behov, der driver personerne i de danske efterligninger. Det gælder i høj grad også Bodil Ipsens følgende kriminaldramaer, *Mordets Melodi* (prem. 31.3.1944) og *Besættelse*

(prem. 27.10.1944). *Besættelse* indeholder ikke mange elementer (udover åbningsbilledet, der viser skyggen af tremmerne i et cellevindue), der bare antyder, at titlen kunne henvise til andet end hovedpersonens erotiske betagelse af en meget yngre kvinde. Filmen slutter med, at den pæne forretningsmand, der er endt i fængsel med en mordanklage over hovedet og har fortalt historien i en række flashbacks, jamrer over, at var han bare kørt hjemmefra ti minutter før eller ti minutter senere, havde det skæbnesvangre møde med den samvittighedsløse kvindelige blaffer aldrig fundet sted, og til sidst udbryder: “Det hele var blot en meningsløs tilfældighed!”

Denne slutning kan vække mindelser om *Postbudet ringer altid to gange*, men mit gæt er, at påvirkningen i nok så høj grad kommer fra Pierre Chenals franske filmatisering fra 1939 (*Le dernier tournant*, da. prem. 18.1.1941) som fra James M. Cains roman (1934, da. 1939).

Hans Hertel har i forskellige sammenhænge argumenteret for, at den hårdkogte stil nød fremme i Danmark som en del af krigs- og efterkrigsårenes afgørende vending væk fra Tyskland som kulturelt forbillede og mod England og USA i stedet (Hertel 2003). Nok så afgørende er i mine øjne den måde, hvorpå lidenskaben fuldstændig river den satte og vanepregede borgeridyl fra hinanden. Erotikken fordømmes imidlertid ikke; når den i *Besættelse* viser sig destruktiv og farlig, er det ikke mindst fordi Johannes Meyers på én gang lidt oppustede og naive bedsteborger slet ikke har styrken til at leve uden for normerne. Filmen tager ikke skarpt afstand fra hans utroskab; og selv om pigen han samler op er beregnende og blottet for moralske skrupler, bliver hun ikke fremstillet som skurkagtig og ondsindet.

Dette fravær af tydelig moralsk fordøm-



Den pæne bedsteborger (Johannes Meyer) bliver et magtesløst offer for en kynisk ungs erotiske udstråling (Berthe Qvistgaard) i Bodil Ipsens *Besættelse* (1944)

melse er også karakteristisk for tidens sociale problemfilm; flere af dem handler om uønskede svangerskaber, men pigerne skildres som ofre, ikke som synderinder, og de betragtes ikke som redningsløst for-

tabte. Man kan efter min mening godt se en sammenhæng mellem dette frisind og ikke bare et håb om befrielse, men også en beredvillighed til at trodse de borgerlige normer for korrekt og besindig opførsel,

som samarbejdsfolkene søgte at håndhæve. Allerede i Poul Henningsens viser til *Dvyeke* er koblingen tydelig. I "Man binder os på mund og hånd", som slutter med ordene om, at "drømmen om frihed / blir aldrig forbi", har de tidligere strofer netop handlet om erotisk frigørelse:

Elskov er den vilde blomst:
I gartnerhænder går den ud.
Skærmet får den sin bekomst,
men blomstrer hedt i storm og slud.

Man binder os på mund og hånd
med vanens tusen fine bånd,
men ingen kan ejes.
Vi flagrer os fri.

I alle kærtegn er en flugt,
de røde sansers vilde flugt
fra pligternes tvungne, fortrampede sti.
(Abell og Henningsen 1969)

Satans magt. Sammenhængen fremgår også klart af *Drama paa Slottet*, der havde premiere 16.12.1943 og blev den sidste historiske spillefilm, der blev udsendt under besættelsen. Den er sjældent set og hører til Bodil Ipsens mindre kendte værker, men som Morten Piil har gjort opmærk-

som på i sin *Gyldendals filmguide*, er den i denne sammenhæng overordentlig interessant.

Drama paa Slottet indbyder til en allegorisk læsning, måske tydeligst gennem en scene, hvor den ene af de kvindelige hovedpersoner opsøger manden, som de begge begærer, i hans underjordiske guld- og sølvværksted. Her er der et halvnær billede, hvor hun står ved siden af en reol med alkymistiske remedier: mortere, et timeglas, og et kranie. Der dvæles et øjeblik ved opstillingen, som meget klart genkalder de aller mest klassiske allegoriske malerier, 1600-tallets *vanitas*-stillebenbilleder. Netop denne indstilling findes også som stillbillede og indtager desuden en fremtrædende placering på filmens plakat. Tydeligere kan man vel næppe lægge op til en allegorisk forståelse.

Filmen begynder med en tekst, der fortæller, at historien er baseret på et autentisk drama, der udspillede sig på Københavns Slot i 1699; begivenhederne blev dysset ned, men gamle aktstykker kan stadig fortælle om dem. Allerede her findes en analogi til krigstidens omstændigheder, hvor man vidste, at meget var hemmeligt og skjult.

Det første billede viser en isdækket rude udefra; en hånd gnider på ruden, til der kommer et kighul. To unge adelsfrøkener, den ildfulde Justine Rosenkrantz (Gull-Maj Norin) og den blide Anna Dalvig (Bodil Kjer) kigger længelsfuldt ud. "Tænker du aldrig paa at flygte?" spørger Justine. Vi ser imidlertid ikke, hvad de ser, og dette forsætter filmen igennem: igen og igen kigger personer ud af vinduerne i det dystre slot, men der kommer aldrig noget billede af omgivelserne. Filmen rummer ikke et eneste eksteriørbillede, og virkningen af klaustrofobisk indelukthed er slående.

Gull-Maj Norin og *vanitas*-opstilling med kranie og timeglas fra Bodil Ipsens *Drama paa Slottet* (1943)



Den aldrende kong Christian den Femtes hof er pietistisk og trist, men lidenskaberne koger under overfladen. Liget af et spædbarn er fundet i voldgraven, og over for det fordømmende hof tager Justine den ukendte moder i forsvar; stirrende ind i ildstedet, så hendes ansigt oplyses af de flakkende flammer, siger hun: "Om den sølle Tøs blev drevet af en Magt stærkere end hun selv?" "Satans Magt!" svarer den nådesløst strenge overhofmesterinde, Fru Haxthausen. Justine opdager, at det er hendes kammerpige (en purung Ingeborg Brahms), der har født barnet. Justine lover at bevare hendes hemmelighed, men til gengæld skal hun fortælle hende "ALT om – Mænd!"

Den ophedede atmosfære fortættes, da en ung flot junker (Mogens Wieth) dukker op på slottet; han siger, at hans moder kaldte ham "Aiolos", vindenes gud, fordi der altid stod blæst omkring ham. Tilfældigt møder han om natten Justine i et flørlet negligé, der kun overlader lidt til fantasien. Snart er de i hinandens arme. "Men I ved jo slet ikke hvem jeg er", siger han. "Stormguden!" stønner hun. Musikken svulmer, og billedet går i sort. Der tones op på et billede af hendes silketøfler, og kameraet drejer op til et nærbillede af hendes ansigt, der skinner af vellystigt mæthed. Filmens usædvanlige kødelighed understreges også af et senere billede af en splittrernøgen Norin i badstuen (omend kun set bagfra) og en åreladningsscene, hvor rigtigt blod fosser springvandsagtigt ud.

I *Gyldendals filmguide* udlægger Morten Piil *Drama paa Slottet* på følgende måde:

Gull-Maj Norins fatale kvinde som et symbol på det rænkefulde fremmede, som er fløjet ind i danske sammenhænge, Bodil Kjer som et naivt og helhjertet billede af det forvirrede danske folk, mens Mogens Wieth er den lidt



Gull-Maj Norin i *Drama paa Slottet*

nølede usikre mand, der langsomt går til modstand mod intrigerne og ender med at vælge Bodil Kjer. (Piil 1998, s. 95)

Jeg mener ikke, at det er helt korrekt, især ikke hvad angår Justine. Hendes handlinger senere i filmen er ganske vist temmelig problematiske: da junkeren efter en række natlige stævnemøder med hende i stedet kaster sin kærlighed på den bly Anna, bliver Justine så optændt af skinsyge, at hun prøver at forgive sin rival. Hun dødsdømmes, men Annas forbøn redder hendes liv, og filmen er tydeligt undskyldende over for Justines desperation og iltre sind, der nær gør hende til giftmorderske. Hendes udlængsel er bestemt ingen fejl, og det fremmede land, som dialogen sætter hende i forbindelse med, er Norge – i dansk optik modstandslandet *par excellence*.

Der er en scene i filmen, hvor Anna placeres i et moralsk dilemma, som frihedskampen må have sat mange danskere i: efter et stævnemøde med Justine må junkeren skjule sig for den vagtsomme Fru Haxthausen, og Anna gemmer ham i sit kammer. Fru Haxthausen fordrer adgang, men finder ikke junkeren, og Anna bedy-

rer, at hun ikke har set ham. Anna risikerer dermed sit navn og ære for en mand, der tilsyneladende er en upålidelig fusentast og ovenikøbet en anden kvindes elsker. Men hun plages af samvittighedsnag over at have løjet – gør det hende til “Guds Modkæmper”, som Fru Haxthausen siger? Nej, selvfølgelig ikke; man lades ikke i tvivl om, at hun er hjertensgod og besidder et usvigeligt sikkert instinkt for at gøre det rette, og derfra udspringer også hendes følelse af “ikke at kunne gøre andet” end at skjule junkeren. Scenen gør klart, at Fru Haxthausen repræsenterer undertrykkelsesmagten; og ikke mindst gennem hendes uforsonlige fjendskab til kærlighedslivet (“Satans Magt!”) kommer det erotiske til at stå som udtryk for frigørelsestrangen. Det betyder ikke, at det erotiske ikke også virker som en skæbnesvanger “magt stærkere end én selv”; den allegoriske ramme er fleksibel nok til at rumme begge aspekter.

Drama paa Slottet minder påfaldende om *Vredens Dag* i sin skildring af, hvordan kærligheden var farlig og nærmest forbryderisk i 1600-tallet, “Ortodoksiens Aarhundrede”, som Harald Engberg kaldte det i sin anmeldelse af *Drama paa Slottet* (*Fyns Social-Demokrat*, udateret udklip, DFI). Det er nærliggende at opfatte *Drama paa Slottet* som Nordisk Films svar på *Vredens Dag*. Dreyer skulle egentlig have lavet sin film hos Nordisk, men ledelsen var utrygge ved ham, og han ragede uklar med netop Bodil Ipsen, da han nægtede at skrive manuskriptet om, så der blev en passende stor rolle til fru.

Dreyer flyttede til Palladium med *Vredens Dag*-projektet, mens Bodil Ipsen fik lov at lave sin egen 1600-tals-film hos Nordisk: “Denne film kan vist bedst indregistreres som Fru Ipsens *Vredens Dag*”, konstaterede Georg Wiinblad i sin anmeldelse af *Drama paa Slottet* (*Social-Demokraten*, 17.12.1943). Faktisk kan man læse i et bevaret referat fra et manuskriptmøde hos Nordisk den 9. februar 1942: “Det blev besluttet at droppe Dreyer – men se at faa fat i Anne Pedersdotters Emne” (NFK VIII,19:70) – “Anne Pedersdotter” er titlen på skuespillet, som *Vredens Dag* er baseret på. Det skal dog siges, at denne beslutning ikke bliver effektueret lige med det samme; tværtimod bliver man ved med at diskutere Dreyers projekt hen over sommeren, og først i september opgiver man det helt.

Heksedommernes herredømme. Der er ingen tvivl om, at Dreyers *Vredens Dag* er den spillefilm fra besættelsesårene, der hyppigst udlægges som en allegori, og i virkeligheden nok den eneste (bortset fra *Drama paa Slottet*), der for alvor synes at kunne bære denne etikette. Alligevel er der stadig meget delte holdninger til spørgsmålet om, hvorvidt *Vredens Dag* skal betragtes som en besættelsesallegori, selv om det ofte er blevet bragt på bane i litteraturen om Dreyer.

Mange skribenter, især i udlandet, betragter filmens allegoriske karakter som en given sag. På omslaget til British Film Institutes VHS-udgave af *Vredens Dag* skriver Mark Nash således:

Der er slående paralleller med Arthur Millers *The Crucible* [Heksejagt] med dens underforståede kritik af McCarthyistisk kritik i 50'ernes Amerika. Dreyers film må også læses i sin sociale kontekst: den nazistiske besættelse af Danmark. Filmen havde premiere i København i november 1943, få måneder efter nazisterne havde indført undtagelsestilstand og – trods en vis lokal modstand – var begyndt at deportere danske jøder. (Nash n.d.)

Tilsvarende bemærker den kendte amerikanske filmkritiker Jonathan Rosenbaum i

folder-essayet til Criterion Collections amerikanske dvd-udgave af filmen:

Denne film blev indspillet og udsendt i de dystreste dage af nazisternes besættelse af Danmark, mens jøderne var ved at blive deporteret. Drouzy antager, at Dreyer kan have valgt en blond skuespillerinde til rollen som Anne for at undgå beskyldninger om, at han lavede en politisk allegori – selv om budskabet ikke i samtiden undgik den danske undergrundsbevægelses opmærksomhed, og i dag fremstår den klart som en af de store modstandsfilm. (Rosenbaum 2001)

Rosenbaum (som har nogle yderligere bemærkninger, som jeg vender tilbage til) henviser her til Martin Drouzys biografi, *Carl Th. Dreyer, født Nilsson*. Drouzy bifalder også en allegorisk læsning:

Der er ingen tvivl om, at Dreyer under indtryk af de begivenheder, der på det tidspunkt rystede hele Europa, og som vidne til de systematiske jødeforfølgelser, med denne film har villet analysere og afsløre de kollektive mekanismer, der fører til udslettelsen af uskyldige minoriteter. Når han mødtes med Skot-Hansen for at diskutere manuskriptet, understregede han gang på gang, at Anne blev dømt til døden og brændt, fordi hun var datter af en heks. Og han sidestillede denne dødsdom med den skæbne, jøderne fik, ligeledes på grund af deres oprindelse. (Drouzy 1982a, bd. 2, s. 165, Drouzys fremhævnings)

Det er imidlertid interessant at sammenligne denne passage med den samtale med Mogens Skot-Hansen (som var medforfatter til manuskriptet), som Drouzy har baseret sin fremstilling på. En udskrift af samtalen (dateret 1. juni 1978) er trykt i Drouzys lille tillægsbind med kildemateriale til biografien. Skot-Hansen fortæller:

Kun handlingen diskuterede vi. For mig var den historie særdeles aktuel under Hitlertiden: Anne får at vide, at hun er datter af en heks. Hun kunne have været datter af en jøde. Det er noget, vi har drøftet meget sammen. Dreyer var det mest pro-semitiske menneske, jeg har truffet. Selv var jeg gift i en

jødisk familie og havde samme tankegang. Men Dreyer svigtede den tanke, da han valgte den blonde Lisbeth Movin. (Drouzy 1982b, s. 120, Drouzys fremhævnings)

Det fremgår ikke nogen steder, om Drouzy har ført flere samtaler med Skot-Hansen; men umiddelbart kan man synes, at der ikke i det anførte udsagn er fuldt belæg for Drouzys tolkning; tilsyneladende var det Skot-Hansen ("For mig"), der insisterede på historiens aktualitet, hvori mod Dreyer modsatte sig denne opfattelse. Om valget af Lisbeth Movin skriver Drouzy, at Dreyer "til rollen som Anne [valgte] en skuespillerinde med lyst hår, der ikke fik én til at tænke på en jødisk kvinde. Da Mogens Skot-Hansen lod en bemærkning falde om det, svarede Dreyer, at det var noget, filmens ligevægt krævede" (Drouzy 1982a, bd. 2, s. 166).

Drouzy forholder sig ikke til den kritik af den allegoriske forståelse af filmen, som Søren Kjörup havde fremsat i artiklen "Mørketid og selverkendelse" (en artikel, som er anført i Drouzys bibliografi). Kjörup har to overordnede kritikpunkter, som begge fortjener en nærmere diskussion. For det første fremhæver han det usandsynlige i, "at nogen skulle have den næsten selvmorderiske, og i hvert fald klart provokerende dumdristighed at producere en tydeligt allegorisk film om tyskerne som heksejægere og torturister og mørkemænd" (Kjörup 1980, s. 39). Der er meget få hentydninger til politiske forhold i referaterne fra de oftest ugentlige manuskriptmøder hos Nordisk (der er bevaret nogle stykker fra 1940, stort set alle fra 1941 og 1942, men ingen fra resten af krigsårene), men i referatet fra mødet 1.12.1941 kan man læse: "Det blev vedtaget at lade Selinkos Emne: I Morgen gifter min Mand sig" falde. Under de nuværende forhold (Forfatteren er Jödinge) bærer en

saadan Sag en stor Risiko med sig” (NFK VIII,19:58, s. 2). Derimod kastede Nordisk Film sig jo faktisk ud i at lave *Drama paa Slottet*, hvor det allegoriske element synes vanskeligt at komme uden om; men selvfølgelig minder den strenge Fru Haxthausen ikke særligt meget om Gestapo.

Filmselskaberne kan være blevet opmuntret til at kaste sig ud i 1600-tals-film af den omstændighed, at det i 1942 faktisk var muligt for en svensk film, der hentede sit emne i gøngernes frihedskamp under den skånske krig i 1670'erne, fægtefilmen *Snapphanar*, at få dansk premiere (3.12.1942). Den stort opsatte lancering kaldte den “En Film paa Linie med GØN-GEHØVDINGEN” (reklametryksag, udklipsmappe, DFI). Leif Furhammar skriver om *Snapphanar* og en anden historisk film fra samme år, *General von Döbeln* (da. prem. 30.4.1943; Poul Reumert spillede en vigtig rolle), at “deres tydeligste allegoriske kvalitet er utydeligheden”, og fortsætter:

Gennem deres krigsmotiver havde de alle stemningsmæssige associationer til dagsaktualiteterne, men som kommentarer til Sveriges situation under krigen var de (...) bemærkelsesværdigt undvigende og diffuse i idékonturerne. Snaphaner var en eventyrfilm som godt nok solidariserede sig med danskerne, men uden at give nogen selv underforståede referencer til den igangværende okkupation (Furhammar 1991, s. 182)

Derimod fik Gustav Molanders filmatisering fra 1942 af Vilhelm Mobergs roman *Rid i natt* (1941) først dansk premiere efter befrielsen. Med tydelig adresse til nutidens skildrede den de frihedselskende svenske bønders oprør mod de tyske herremænd, der i anden halvdel af 1600-tallet gjorde dem til fæstere. Ifølge Leif Furhammar var den “den eneste svenske spillefilm, som før Stalingrad tog klar stilling

mod Tyskland (...). Der fandtes et raseri og en politisk tydelighed, som brød tværs igennem hele det tyngende udenværk af frilandsmuseumsrekvisitter og kunstlede, teatraliske tonefald” (Furhammar 1991, s.182). I modsætning til filmen udkom romanen fuldt legalt i 1942. Den blev trykt i store oplag og synes at have været en vigtig inspiration for Kelvin Lindemanns forbudte *Den kan vel Frihed bære*.

Det er i denne sammenhæng værd at nævne, at Benjamin Christensens stumfilm *Häxan* (1922) fik repremiere i Dagmar i København i en eftersynkroniseret udgave 3.3.1941. Den fik en strålende modtagelse af kritikken, og i det mindste én anmelder var ikke bleg for at gøre opmærksom på filmens nutidsrelevans: “Dens Historie om Overtro, Vold, Hysteri og Intolerance har samme Aktualitet i Dag som dengang. Benjamin Christensen har rørt ikke blot ved et Stykke Kultur- (eller Ukultur -) -Historie, men ved noget almenlydigt. Af og til er Filmen næsten pinligt fængslende”, skrev Frederik Schyberg i *Politiken* (4.3.1941).

Heksemotivet optræder også i en svensk film, Alf Sjöbergs *Himlaspelet* (1942, *Et Spil om en Vej som til Himlen gaar*). Den var baseret på Rune Lindströms naivistiske skuespil *Et spel om en väg som till Himla bär*, som tog udgangspunkt i Dalarnes folkereligiøsitet, der klæder bibelshistoriens skikkelser i svensk folke- dragt: Himmerig er en blomstrende sommereng, Jerusalem ligner præcis storstaden Falun, og Gud Fader optræder med høj hat, hvidt skæg, skødefrakke og stok. Tidligt i filmen mister helten Mats sin elskede Marit, da hun efter at pestsothen har ramt den lille by bliver anklaget for hekseri og dømt til at brændes på bålet. Mens hun sidder indespærret og venter på døden, kommer den rare Gud Fader til hen-



STATENS
FILMCENSUR
1950 - 51



Heksebålet flammer i Alf Sjöbergs *Himlaspelet* (1942)

de og trøster hende. Marit siger: "Men jeg er bange for bålet. Og helvedesilden." Men Gud Fader svarer: "Helvedesilden, den brænder ikke i landet hinsides døden – den brænder *her*".

Her kigger Gud Fader sigende op, og man ser tremmerne for fængselsvinduet, og derefter bålet, der venter på Marit; og det er svært at tro, at datidens tilskuere ikke har tænkt på deres samtid. Det var i hvert fald Sjöbergs intention, hvad han gjorde utvetydigt klart i en interviewbog fra 1976:

Modstandsbevægelsen under krigen måtte hele tiden arbejde i forklædning. Derfor var den eneste chance, hvis man ville ud i verden, at camouflere den politiske tanke. Det lykkedes

også for os at få filmen op over hele verden. (...) Jeg var vældigt opsat på nå ud til alle modstandsmennesker med filmen, og jeg fik breve alle vegne fra, hvor budskabet var blevet tolket rigtigt (...) Men det er meget muligt at mange mennesker bider mærke i det religiøse problem fremstillet i en folkløristisk sammenhæng og ser dette som filmens hovedmotiv. Men det politiske tema er det vigtigste. (Lundin og Olsson 1976, s. 38)

Under titlen *Et Spil om en Vej, som til Himlen gaar* fik den dansk biografpremiere 15.4.1943, og Lindströms teaterstykke kom op på Det kongelige Teater året efter. Optagelserne til *Vredens Dag* gik i gang på næsten samme tidspunkt, så *Himlaspelet* har næppe haft nogen indflydelse på filmselskabets eventuelle overvejelser om,



Vorherre (Anders Henrikson) besøger Marit (Eivor Landström) i fængselscellen i *Himlaspelet* (1942)

hvorvidt *Vredens Dag* var for risikabelt et projekt at sætte i værk, men dens premiere har dog understreget, at en tilpas utydelig allegori godt kunne slippe igennem.

Dette med utydeligheden kan man også gøre gældende over for *Vredens Dag*, og det er netop Søren Kjørups andet kritikpunkt: går man filmens historie nærmere efter, passer den faktisk ikke særlig godt med den samtid, som den påstås at referere til:

Vredens Dag havde premiere i 1943, men selv om dette tidspunkt, både dengang og nu, må sætte en række af dens motiver i særligt relief, er det ikke rimeligt uden videre at læse den som en allegori på den aktuelle situation. Og i øvrigt næppe heller muligt; jeg er i hvert fald ikke i stand til at se hvordan man skulle kunne "oversætte" dens personer og handlingselementer til aktuelle grupperinger og begivenheder. Er præsterne nazister og heksene jøder? Jamen at være jøde er ikke noget man praktiserer og ikke noget man bliver klar over at man er. Er hekseideologien, mere alment forstået, et billede på nazismen? Jamen i filmen er alle helt overbevist om at hekseri er en realitet, og nazismen har dog intetsteds været en ideologi alle gik ind for. Lige så oplagt det f.eks. er at Arthur Millers skuespil *The Crucible* fra 1953 skal forstås som en kritik af

McCarthyismens hysteriske kommunistkræk, lige så oplagt må det være at Dreyers film om heksejagt i Danmark i samme århundrede ikke er en direkte kritik af nazismen. (Kjørup 1980, s. 50)

Uden at tage Kjørups artikel op direkte vedgår Drouzy, at det allegoriske indhold i filmen ikke er specielt tydeligt:

Man skal vise megen velvilje for at forstå *Vredens Dag* som en film om den tyske besættelse i 1940'erne. Datidens tilskuere lader heller ikke til at have bemærket denne lighed og gættet, at for Dreyer stod den kirkelige domstol, som dødsdømte heksene, på én gang som varsel om og symbol på Det tredje Rigets bødler. Metaforen var langtfra tydelig. (Drouzy 1982a, bd. 2, s. 165)

Det er sådan set en forbløffende påstand. Der er ingenting, der tyder på, at besættelsestidens publikum skulle have været tilbøjelige til at overse paralleller med samtiden. Tilfældet synes snarere at være det modsatte: at man så genspejlinger af nutiden nærmest overalt, hvor man kiggede. Hvad bygger Drouzys opfattelse på? Den kan næppe tilskrives fraværet af eksplicitte udsagn om filmens aktualitet; sådanne udsagn ville man af gode grunde ikke kunne forvente at finde i den censurerede presse.

Problemet er snarere den massive afvisning, som avisernes filmanmeldere mødte *Vredens Dag* med, og som Drouzy har beskrevet i artiklen "*Vredens Dag* for dansk film?" Det forekommer sandsynligt, at havde Dreyers film haft en sådan karakter, at den havde kunnet betragtes som en opfordring til national samling eller endog til modstand, ville den ikke have fået så fjendtlig en modtagelse. Hvis filmen overhovedet kan siges at have et allegorisk indhold, må det være ét, som de danske anmeldere ikke brød sig om.

Nutidens skygger. Dreyer har selv ytret sig om *Vredens Dag* ved flere lejligheder, så vi kender en del til hans egen opfattelse af filmen. Drouzy lægger stor vægt på et interview fra 1939, hvor Dreyer taler om hvor gerne han vil lave film igen:

- følger De Dem miskendt
- næh, men jeg er forundret over, at der i en Tid, hvor Kræfterne burde samles til Forsvar for Demokrati og til Kamp mod Race-For-domme, at der ikke i en saadan Tid sendes Bud efter en Mand, som netop har sin Styrke i den agitatoriske Form
- (...)
- hvad er det for Opgaver der foresvæver Dem
- den kun underholdende Film interesserer mig slet ikke, og den lille, intime, psykologiske Film synes jeg ikke vi i disse Tider, hvor der sker saa store og saa betydningsfulde Ting ude i Verden, den synes jeg heller ikke, vi kan beskæftige os med, jeg er i hvert fald helt fyldt, grebet af de Brydninger, der gaar som et Jordskælv over Landene, og de Films, jeg skulde gaa ind til, det skal være Films med social eller politisk Baggrund (Dreyer 1939, interviewerens fremhævning og tegnsætning)

Det kan dårligt opfattes som andet end et ønske om at lave en antinazistisk film, og Drouzy skriver da også om *Vredens Dag*: “Dreyers intentioner forekommer således helt tydelige. (...) Han lavede virkelig den film med ‘politisk baggrund’, han havde talt om” (Drouzy 1982a, bd. 2, s. 165).

Problemet er, at Drouzy helt ser bort fra, at Dreyer efter krigen ret håndfast afviste, at han havde en allegorisk intention med filmen. I 1947, i forbindelse med den engelske premiere på *Vredens Dag*, blev han interviewet af den fremtrædende kritiker Roger Manvell:

There was no contemporary political significance intended in Day of Wrath, said Dreyer. Audiences in occupied countries were over-sensitive to subtle political references in films, and Day of Wrath was no exception to this process of interpretation. (Dreyer 1947).

Jonathan Rosenbaum er opmærksom på problemet, og han forsøger i essayet til dvd-udgaven at komme uden om det ved at tillægge Dreyer en ubevidst evne til at gribe tidsånden. Når Dreyer blankt afviser at have haft en allegorisk intention, betyder det, at

Vredens Dag kan siges at være det modsatte af en bevidst allegori som Arthur Millers *The Crucible* (næsten sikkert påvirket af Dreyers film). Men det tyder bare på, at nogle kunstværker i sidste ende véd og siger mere end deres skabere. Dreyer var ligesom en af personerne i hans mesterværk fanget af sine egne besættelser, men forblev alligevel så trofast over for sin kunst at han nok endte med at sige mere om sin egen tid end de fleste direkte beskrivelser. (Rosenbaum 2001)

I et radiointerview fra 1950, som er optrykt i *Om filmen*, den lille samling af Dreyers artikler, åbner Dreyer i et vist omfang selv for en sådan tanke. Intervieweren spurgte Dreyer, om hans film ikke “var stærkt bundet til den tid, vi lever i,” og Dreyer svarede hertil: “Med hensyn til *Jeanne d’Arc* og *Vredens Dag* må jeg svare, at man ved jo aldrig, hvad der foregår i ens underbevidsthed” (Dreyer 1964, s. 81). Dreyer fortsætter imidlertid med at tale om sit Jesusfilmprojekt, og her er han ikke i tvivl om, at der er en forbindelse til nutiden:

Første gang, jeg tænkte på evangelierne som stof for en film, var nogen tid efter, at jeg var blevet færdig med *Jeanne d’Arc*, og jeg søgte længe efter et punkt, hvorfra jeg kunne se evangelierne under en anden vinkel end den traditionelle. Et par dage efter 9. april 1940 slog det pludselig ned i mig, at jøderne i Palæstina måtte have haft det, som vi nu selv havde det – bare at det var romere i stedet for tyskere og en Pilatus i stedet for en Renthe-Fink [den tyske gesandt i Danmark]. Et nøje studie viste flere paralleller, bl.a. havde også jøderne deres undergrundsbevægelse: unge fædrelandssindede jøder – kaldet “zeloterne” – der overfaldt afsides liggende romer-



Heksen Herlofs Marte (Anna Svierkier) skjuler sig for sine forfølgere i Dreyers *Vredens Dag* (1943)

ske garnisoner og satte ild på jødiske værnemageres huse og marker.” (Dreyer 1964, s. 81)

Selv om dette handler om at bruge nutidige erfaringer til at forstå fortiden, ikke om at skildre nutiden i allegorisk form, viser udtalelsen tydeligt, at tanken om at overføre besættelseserfaringer til film ikke var fremmed for Dreyer. Det var bare ikke noget, han mente, han havde gjort i *Vredens Dag*.

Der er flere udtalelser fra Dreyer, der tyder på, at tanken om at filmatisere den norske forfatter Hans Wiers-Jenssens skuespil *Anne Pedersdotter* længe havde rumsteret i hovedet på ham. Da han i april 1942 skrev kontrakt med Nordisk om at lave filmen, blev han interviewet af Knud Gantzel:

- Deres nye film?
- Er en idé, jeg har gaaet med i mange Aar og søgt at faa frem. (Politiken [?], 28.4.1942)

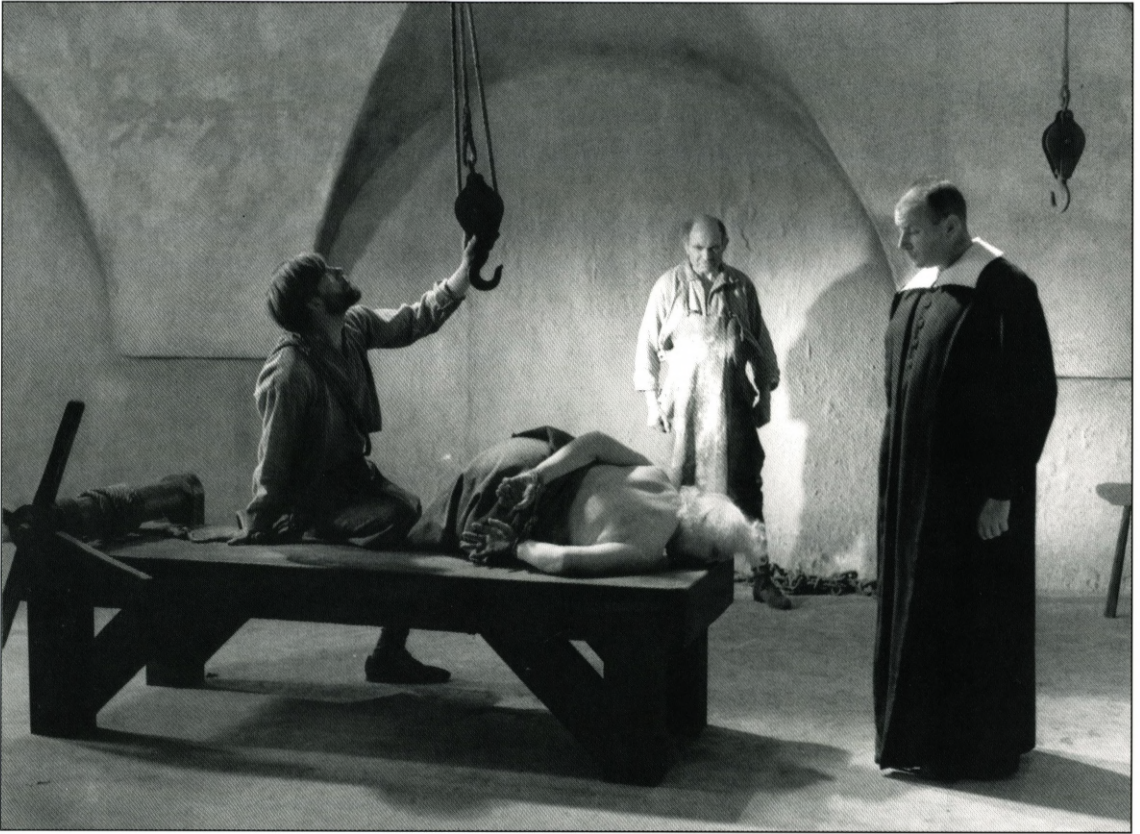
Hvis Dreyer havde drømt om at lave filmen længe før Danmark blev besat, er det let at forstå, at han ikke opfattede *Vredens Dag* som en politisk allegori.

Hos Nordisk Film synes det heller ikke

at have været opfattelsen. Selskabets manuskriptmødereferater afslører, at de danske myndigheder under krigen muliggjorde en tilsyneladende uofficiel forhåndscensur af manuskripter, som kunne være problematiske. Embedsmændene var villige til at give filmselskabet vink, der beskyttede dem mod at investere mange penge i film, som alligevel ville blive forbudt af myndighederne. Et eksempel på en film, som man frygtede kunne give vanskeligheder, var Benjamin Christensens *Damen med de lyse Handsker*, fordi den var en spionhistorie. I mødereferatet for 28.4.1941 står der: “Vdr. Benjamin Christensens Manuskript til en Spionfilm fra Gullaschtiden. Manuskriptet er i Mellemtiden blevet skrevet paa Maskine. Det skal nu forelægges Filmscensuren, og DgO [Olaf Dalsgaard-Olsen] skal med det samme tale med Bauder: hvornaar Benjamin skal op til Boas” (NFK VIII,19:33). Selskabets direktører aftalte altså et møde mellem instruktøren og Vilhelm Boas, der var kontorchef i Justitsministeriet og den øverste embedsmand på filmområdet. I drøftelserne af *Anne Pedersdotter* finder man derimod ingen antydning af, at de ansvarlige folk på Nordisk havde bekymringer om potentielle problemer med censuren.

Endnu mere slående er det faktum, at en af de meget få markant rosende omtaler af *Vredens Dag* blev trykt i *Kopenhagener Soldaterzeitung: Blatt der deutschen Truppen in Dänemark*. Anmelderen, en Dr. Oberhauser, begynder med at udtrykke sin skuffelse over de danske filmmandederes urimelige afvisning af filmen:

Vi anser det derfor for vor pligt at stille os frem foran værket og bryde en lanse for kunstneren Carl Theodor Dreyer og atter gøre godt, hvad hans egne landsmænd desværre forsømte. Man kan indvende, at det er



Torturkammeret i *Vredens Dag* (1943)

et dansk anliggende og ikke angår os. Men Tyskland har som den nordiske kulturs retmæssige fortaler og værner for længst forskaffet sig ret til at tale med hér.

Som man ser, er Oberhauser ikke en ideologisk neutral skribent; men han tøver ikke med at give *Vredens Dag* sin uforbeholdne anbefaling:

Dreyers film *Vredens Dag* hører utvivlsomt til i europæisk topklasse. Der er få film – også i Tyskland – der er så grandios fotograferet. Hvordan Dreyer behersker det sort-hvides kunst, dét er enestående. Skygge og lys bliver ikke af nogen instruktør i verden så mesterligt anvendt og opløftet til det billedligt-maleriske og varieret som af Dreyer.

Oberhausers lovprisning går på de filmiske kvaliteter i *Vredens Dag*, og han und-

går at sige noget nærmere om filmens historie eller tematik. Det skal man dog næppe lægge for meget i. Det fremgår tydeligt, at han mener, at den tyske filmindustri med fordel kunne rekruttere Dreyer som et led i Goebbels' bestræbelser på at etablere en tyskdomineret fælleseuropæisk filmindustri, der industrielt og især kunstnerisk ville kunne overtrumfe Hollywood:

Dreyers film er et værk af en støbning, der er fuld af høje kunstneriske kvaliteter. Hvis Danmark ikke vil give denne højtbegavede instruktør yderligere lejlighed til at bevise sin kunnen, så vil det være i europæisk filmkunsts interesse at ønske, at Dreyer finder disse muligheder andetsteds. (Oberhauser 1943)

Intet tyder dog på, at Dreyer ville have betragtet et tilbud fra Goebbels med andet end afsky.

Sjælelig indespærring. Konklusionen må være, at *Vredens Dag* ikke frembød nogen tydelig besættelsesallegori, og at det heller ikke var hensigten. Dermed ikke være sagt, at man ikke godt i 1943 kunne se en vis analogi mellem filmens fortid og det besatte Danmarks nutid; det fremgår klart af Harald Engbergs oversigtsartikel om filmen under krigen (Engberg var en af de få danske kritikere, der tog *Vredens Dag* i forsvar):

For sig selv i Særklasse staar en dansk Film, den gamle stumfilmmester Carl Th. Dreyers *Vredens Dag* (43), maaske den eneste danske Film fra disse Aar, der vil slippe over i den internationale Filmshistorie. Publikum og Presse svigtede den, skønt dens kunstneriske Kvaliteter var hævet over enhver Tvivl. Som Billedværk er den enestaaende, men dens Hekse Drama, som havde saa mange Paralleller med vore Dages Forfølgelser, fik ikke Lov til at udfolde sig. Tragedien virkede derfor helt knugende, Tempoet dræbende, fordi det ikke varierede efter Handlingen. Saaledes faldt Tidens største Kunstværk som Folkeunderholdning, fordi det fulgte sine egne strenge Love. Man følte overfor dette dyre Eksperiment, hvor smerteligt dansk Film savner virkelige Produktionsledere. (Engberg 1947, s. 1296)

De forbehold, som Engberg giver udtryk for, er i denne sammenhæng meget vigtige. *Vredens Dag* er ubestrideligt en knugende film, for den er uden frihedshåb.

Tværtimod viser den, at selv et menneske som Anne, hvis livskraft er voldsom og stærk, ikke bare ender med at blive knust, men også viser sig ude af stand til at bryde med undertrykkernes tankeverden: hun kan ikke give nogen anden fortolkning af sine egne sunde instinkter end den, som mørkemenneskene omkring hende forfægter, nemlig at de er synd og djævelskab – og hun accepterer derfor, at hun er en heks.

Vredens Dag giver således en isnende klar skildring af, hvorledes et totalitært undertrykkelsessamfund underkaster sig selv folks sjæleliv, og filmen gør det vanskeligt at se nogen mulighed for at gøre sig fri af en sådan undertrykkelse. Derfor er det uholdbart, når Jonathan Rosenbaum karakteriserer filmen som en “modstandsfilm”. Dreyer har ligesom flere andre danske filmskabere under besættelsen valgt at lave en film om farlige erotiske lidenskaber, der byder den herskende samfundsorden trods; men hos Dreyer viser undertrykkelsen sig langt stærkere end oprøret, og man kan godt forstå, hvorfor mange under besættelsen afviste filmen. I Danmark levede modstandsånden og håbet, og netop fordi *Vredens Dag* skildrer en verden, hvor begge slukkes ud, er det ikke overraskende, at Dreyer ikke betragtede den sidste som lig med den første.

Litteratur

- Abell, Kjeld og Poul Henningsen (1969). *Dyveke*. København: Gyldendal.
- Bindsløv Frederiksen, L. (1960). *Pressen under besættelsen: Hovedtræk af den danske dagspresses vilkår og virke i perioden 1940-45*. Aarhus: Universitetsforlaget i Aarhus.
- Bomholt, Julius (1947). "Dansk Digtning i Krigsaarene". In H. Frisch, V. Buhl, H. Hedtoft og E. Jensen, red.: *Danmark besat og befriet*, København: Fremad.
- Dinnesen, Niels Jørgen og Edvin Kau (1983). *Filmen i Danmark*. København: Akademisk Forlag.
- Dreyer, Carl Th. (1939). "En der venter - og som vi venter paa." Interview ved Christian Houmark. *B.T.* 3.2.
- (1947). "Lunch with Carl Dreyer." Interview ved R. Manvell. *Penguin Film Review* 3.
- (1964). *Om filmen. Artikler og interviews*. Red. E. Ulrichsen. København: Gyldendal (Gyldendals Uglebøger). Opr. udg. 1959.
- Drouzy, Maurice (1982a). *Carl Th. Dreyer, født Nilsson*. 2 bd. København: Gyldendal.
- , red. (1982b). *Kildemateriale til en biografi om Carl Th. Dreyer*. København: C. A. Reitzel.
- (1985). "Vredens Dag for dansk film? Et særpræget afsnit i dansk filmproduktions og receptions historie". *Sekvens* 1985: 97-114.
- Engberg, Harald (1947). "Litteraturen. Teatret. Filmen". In J. Brøndsted og K. Gedde, red.: *De fem lange Aar: Danmark under Besættelsen 1940-1945*, København: Gyldendal.
- Furhammar, Leif (1991). *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel*. [Stockholm]: Wiken.
- Helweg-Larsen, Gunnar (1945). *Stormfulde Døgn*. København: Gyldendal.
- Hertel, Hans (1998). "Det belejrede og det besatte åndsliv: Kulturkampen omkrign fascisme og nazisme i danske litteratur, presse og kulturdebat 1920-45". In H. Detlefsen og H. Lundbak, red.: *Fra mellemkrigstid til efterkrigstid: Festskrift til Hans Kirchhoff og Henrik S. Nissen på 65-årsdagen oktober 1998*, København: Museum Tusulanum.
- (2003). "Armstrong, Bogart, Churchill ...". Penguin: The Danish Turn to Anglo-American Cultural Values from the 1920s to the 1950s". In *Britain and Denmark: Political, Economic and Cultural Relations in the 19th and 20th Centuries*, redigeret af J. Sevaldsen. København: Museum Tusulanum.
- Jørholt, Eva (2001). "1940-49: Voksen, følsom og elegant". In P. Schepelern, red.: *100 års dansk film*, København: Rosinante.
- Kirchhoff, Hans, John T. Lauridsen og Aage Trommer, red. (2002). *Gads leksikon om dansk besættelsestid 1940-45*. København: Gad.
- Kjørup, Søren (1980). "Mørketid og selverkendelse: Om Carl Th. Dreyers *Vredens Dag* (1943)". In A. Troelsen, red: *Levende billeder af Danmark: Analyser af danske spillefilm fra besættelsestiden til i dag*, København: Medusa.
- Lidegaard, Bo (2003). *Overleveren, 1914-1945*. C. Due-Nielsen, O. Feldbæk og N. Petersen, red. Vol. 4, *Dansk udenrigspolitisk historie*. København: Danmarks Nationalleksikon.
- Lundin, Gunnar og Jan Olsson, red. (1976). *Regissörens roller: Samtal med Alf Sjöberg*. Lund: Bo Cavefors Bokförlag.
- Nash, Mark. n.d. "*Day of Wrath*". Note til VHS-udgave af *Day of Wrath*. London: BFI Video.
- Oberhauser, Robert (1943). "Vredens Dag: Eine Lanze für den dänischen Filmregisseur Carl Theodor Dreyer". *Kopenhagener Soldatenzeitschrift* 178.
- Piil, Morten, red. (1998). *Gyldendals filmguide: Danske film fra A til Z*. København: Gyldendal.
- Rosenbaum, Jonathan (2001). "Figuring Out *Day of Wrath*". <http://www.criterionco.com/asp/release.asp?id=125&eid=135§ion=essay>
- Sandfeld, Gunnar (1966). *Den stumme scene: Dansk biografteater indtil lydfilmens gennembrud*. København: Nyt Nordisk Forlag / Arnold Busck.
- Steenberg, Henrik (1995). *De danske spillefilm under besættelsen*. Speciale, Center for Historie, Odense Universitet, Odense.
- (1996). "Danske spillefilm under besættelsen: Samtidens vurdering". *1066: Tidsskrift for historisk forskning* 26 (2): 3-13.