

# Nationale billeder

*Historien om to film og deres billeder af det danske*

*Af Anders Linde-Laursen*

## *Nationale fortællinger*

Det nationale er et af 1990'ernes brændende spørgsmål. Ofte fremstår det i debatter som om, det danske tidligere var noget stabilt og afklaret. Antagelsen om, at der skulle have eksisteret en homogen dansk kultur, kaster lange skygger, der får tidligere, lignende debatter til at henligge i tusmørket. To af 1930'ernes største danske film, *Kongen bød* (1938) og PH's *Danmark* (1935), viser meget forskellige billeder af det danske og kaster derved lys over andre perioders debat om det, der i dag er så aktuelt. Filmenes historier udgør konkrete illustrationer af, hvorledes nationale rammer for forståelse af hverdagsliv og identitet forandres.

Debatterne i offentligheden har i dag gjort nationale identiteter til et yndet studiefelt, men de videnskabelige analyser synes at antage ganske forudsigelige former. Den almindelige opbygning er, at forfatteren starter med at dekonstruere fortællingen om nationen som en virkelig en- og helhed for derefter at vise, hvorledes denne fortælling er del af traditioner etablerede en gang i løbet af det 19. århundrede. Endelig forankres disse traditioner i borgerlighedens selv- og verdensbillede. Fremstillingen støttes af en nøje afmålt dosis ironi.

I modsætning til, hvad disse dekonstruktioner kunne give indtryk af, så er nationen imidlertid ikke mindre virkelig eller mindre betydningsfuld som grundlag for forskellige former for kulturel praksis og identitetsdannelse, blot fordi den er en fortælling. Alene ved at udvide perspektivet på nationale fortællinger er det muligt at nærme sig svar på, hvad nationen har betydet, og hvordan den har opnået sin utrolige attraktions-kraft.

Der er derfor grund til at forsøge at undvige den forudsigelige analyse og i stedet interessere sig for, hvorledes fortællinger om nationer er blevet brugt i mange forskellige sammenhænge og med mange forskellige mål. De er blevet brugt til at støtte alle mulige standpunkter – fra nogle kræfters drømme om, hvad fortællingerne beretter engang var, til andres forestillin-

ger om, hvad der engang skal komme: fra det reaktionære til det utopiske. I ethvert nationalt projekt indgår således forståelser af nuet som en overgang mellem et før og et efter. I nogle nationer eller perioder af visse nationers historie synes blikket rettet mest bagud, i andre mest fremad. Forståelserne af nuet bliver omsat til fortællinger, der etablerer visse skete eller ventede tildragelser i nationens historie som særlig afgørelse. Denne forskydningen til for- eller fremtid tildeler disse tildragelser ekstraordinær emotionel og symbolsk betydning. De bliver til tradition (1). Det er for sådanne tildragelser (og personer, der er knyttet til dem), der rejses monumenter, som kan kaldes nationale. Sådanne monumenter må være mangetydige for at kunne materialisere både folket, nationen og staten, og for at kunne forbinde individet med kollektivet.

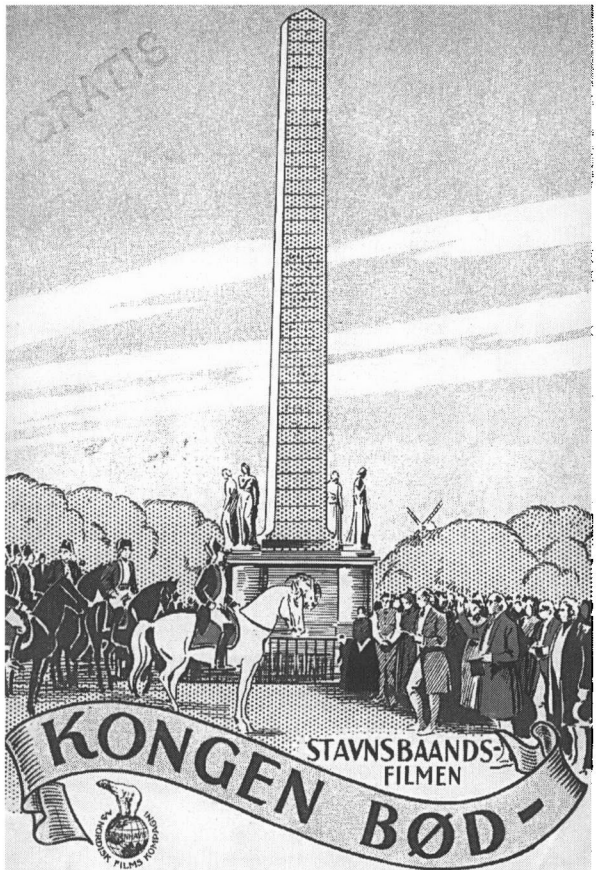
Det nationale befinder sig mellem fortid og fremtid, og som argument bruges det i de mest skiftende omstændigheder. Fortællinger om det er derfor ikke uforanderlige. Selv om en fremstilling af det nationale i en periode kan være dominerende, så er der altid flere måder at udtrykke den på, ligesom den kan modsiges eller debatteres – som det sker i dag. I sådanne debatter er det nationale ikke fritstående, men blot et kriterium for folks identitet. Det er sammenvævet med andre kriterier som for eksempel køn og generation, som det spiller mod eller med i processer, gennem hvilke fortællinger om nationen bliver genskabt eller omskabt.

Mange medier er blevet taget i nationens tjeneste i de processer, hvorved nationer ikklædes traditioner, og indbyggerne i staterne blev til borgere i nationerne. Fra begyndelsen af 1800-tallet blev nationale skoler for alle børn etableret, aviser blev til afgrænsede offentligheder, hvor nationens ve og vel blev diskuteret ud fra forskellige ideologiske standpunkter, og alle unge mænd skulle tjene nationen med deres værnepligt. Efterhånden som nye strukturer blev etablerede, blev de inddraget i processer, der også var med til at afgrænse og cementere nationer, omend det ikke nødvendigvis var meningen fra starten (2). Da filmen havde spredt sig ud til alle afkroge af landene, kan det ses som ganske naturligt, at også dette medium blev inddraget i nationale kulturprocesser. Ikke mindst da man blev klar over, hvilke kvaliteter filmen besad i henseende til følelsesmæssigt at appellere til folk (3). Det var disse kvaliteter, som blev mobiliseret for eksempel i de så kendte film om nazisternes møder Nürnberg.

## *Historien*

I etableringen af det nationale projekt i Danmark er stavnsbåndsløsningen i 1788 en begivenhed, der er tildelt helt ekstraordinær betydning (4). Fortællingen om ophævelsen af et flytteforbud for mandlige jordbrugere blev pla-

Da C.W. Eckersberg blev sat til at male en hyldest til stavnsbåndsløsningen, der skulle hænges op på Christiansborg, blev flere skitser afvist som upassende. Det endelige resultat En Hentydning til Stavnsbaandets Løsning blev så kendt, at det fungerede som forlæg for den vigtige slut-frekvens i Kongen bød, i hvilken færdiggørelsen af Frihedstøtten bliver fejret. Selv om en sådan fejring aldrig fandt sted, er scenen så populær, at den også kom på forsiden af brochuren, der blev lavet til filmens premiere. (Brochure i Det danske Filmmuseums arkiv).



ceret centralt i forståelsen af moderniseringen af jordbruget fra slutningen af 1700-tallet – de såkaldte landboreformer. Men fortællingen blev også et afgørende led i sakraliseringen af demokratiet (forstået som den fredelige politiske evolution af hele folkets og statens fælles interesser), bonden og familiebruget som den danske Histories virkelige objekt og subjekt (5).

Et sådant for nationen afgørende symbol er naturligvis med mellemrum blevet fejret – og i alle tilfældene har fejringerne været vævet sammen med tidens aktuelle politiske begivenheder. Ved jubilæet i 1938, i 150-året for forordningen, var tiden præget af 30'ernes økonomiske og politiske krise, og i horisonten hang tunge, mørke skyer. Kun et år senere skulle de blive til en krig i Europa, der satte den danske fortælling om demokrati på en hård prøve. Til jubilæet blev der produceret en markant repræsentation af hele tanken om stavnsbåndsløsningens betydning: filmen *Kongen bød*.



*En stærkt ladet scene som af ukendte årsager ikke kom med i den endelige udgave af Kongen bød: Bønderne brænder træhesten som symbol på stavnsbåndets undertrykkelse. Godsejeren med frue ser til fra sidelinien. Så fredeligt gik omvæltningen til i Danmark. (Billed i Det danske Filmmuseums arkiv).*

Filmen var den til da dyreste danske filmindspilning. Intet blev sparet for at få de bedste kulturhistoriske rådgivere og skuespillere. Resultatet af anstrengelserne er en blanding af drama-dokumentarisk fremstilling og folkekomedie. Den episke struktur bygger på en gennemgang af stavnsbåndsløsningens historie, med referencer til historiske personer, begivenheder og konkrete effekter af andre af landboreformernes elementer. Denne historie flettes sammen med den unge bonde Jacobs skæbne og hans kamp mod undertrykkelsen, repræsenteret ved den dekadente og forgældede godsejer og hans brutale ridefoged. Jacob kommer gennem sin kamp for retfærdighed og forandring også til at stå i modsætning til den ældre generation, der er sunket så dybt i sin fornedring, at den ikke ser de nye muligheder. Anna er fra filmens start Jacobs kæreste. Hun er en smuk og lidt genert pige, der bliver udsat for ridefogedens voldsomme tilnærmelser, men tililende bønder forhindrer, at hendes ærbarhed krænkes.

Mod enden bliver alting godt. De to unge bliver gift, og deres gård bliver flyttet ud fra landsbyen – trods Annas betænkeligheder ved at leve langt fra fællesskabet. Jacob vil indføre nye dyrkningsmetoder og jordforbedringer,

og han køber også sin gård til selveje. Ved afsløringen af monumentet for stavnsbåndsløsningen: Frihedsstøtten, mod filmens slutning tales der om, hvorledes denne frigørelse er sket på fredelig vis (6). Imens skal de unge bondefolk for første gang tilså deres mark. Jacob slå korsets tegn over såkurven, Anna kaster den første håndfuld sædekorn, og mens Jacob sår videre, glider billeder af revolution, guillotine og krig i resten af Europa ind over scenen. De sidste billeder er Jacob i det åbne danske land – og nationalsangen *Der er et yndigt land* (7) spilles.

*Kongen bød* blev produceret for det nyoprettede Dansk Kulturfilm, der skulle producere skole- og oplysningsmateriale. Men filmen blev også vist i biografen og andre steder. Nogle anmeldere mente, filmen var noget langtrukket og ønskede mere dramatik i Jacobs kamp mod godsejeren. Men de fleste var begejstrede; ikke mindst for slutscenen. Flere noterede sig også filmens aktualitet – dens indirekte kommentarer til politiske begivenheder i Europa – og satte den direkte i relation til den almindelige danske fredelighed ved samfundsmæssige forandringer.

Filmene blev, så vidt det kan vurderes ud fra den mængde af danske, som fik den at se, en meget stor succes. Og det har den været helt op til nutiden. Filmen bliver udlånt af Statens Filmcentral, der distribuerer film og video først og fremmest til undervisningsbrug. I de sidste år er udlånet af filmen gået noget tilbage, men i hele tiåret fra 1979 til 1988 lå *Kongen bød* på over 1000 udlån hvert år, og den placerede sig langt oppe på top-tyve listen. Sit højdepunkt havde filmen – ikke overraskende i forbindelse med jubilæet – i 1988, hvor den var nummer 1 med 1580 udlån (8).

Man kan rolig gå ud fra, at *Kongen bød* er en af de mest – eller den mest? – sete film i Danmarks-historien. Med sin hyldning af bonden, familiebruget og det alle (danske) omfattende demokratiske fredelighed er den en præcis tolkning af dansk national selvforståelse. Den episke struktur giver alle muligheder for identifikation med den undertrykte, men aktivt friheds- og fremadstræbende, unge bonde – og med hans smukke, ærbare og passivt, generte, kommende hustru. Filmen fremtræder som en konkret manifestation af danskhed, hvori individet forbindes med det nationale kollektiv. En forbindelse som forløses symbolsk i den sidste dramatiske »så og krig-scene«, hvor konge, borger og bonde, dansk fredelighed og personlig fremgang forenes og forankres i historien. Slutscenen bliver til et effektivt nationalt nu, hvor nationens fremtid og fortid mødes.

## *PHs film Danmark*

Som et kraftfuldt udtryk for danskhed blev *Kongen bød* vel modtaget og



*Mens man i resten af Europa vælter sig i blod, sår den danske bonde Jacob (Peter Poulsen) efter de fredelige omvæltninger i sin egen jord. Kongen bød blev også set som en hyldest til dansk demokrati. (Billed i Det danske Film-museums arkiv).*

meget set. – Men den var ikke det eneste forsøg på at indfange og formidle det danske, der blev gjort i disse år. Nogle år inden havde andre interesser stået bag en helt anderledes national film. Mens *Kongen bød* var en film for danskere om, hvordan Danmark var blevet dansk, så følte man i Udenrigsministeriet, at der var behov for en film, der over for udlændinge og danske i udlandet præsenterede et billede af landet. Man havde således tydeligvis øjnene åbne for de muligheder, film tilbød som formidler af det nationale og Danmark.

Initiativet til det første officielle bidrag til denne genre blev taget i 1923, og i 1925 blev resultatet, stumfilmen *Danmarksfilm (Der er et yndigt land)*, præsenteret (9). Allerede i 1930 blev denne film anset for forældet, og en komité blev dannet på initiativ af Udenrigsministeriets Pressebureau. Komitéen besluttede sig for at få fremstillet en film med lyd, og det lykkedes også at rejse de nødvendige midler fra forskellige private fonde. – Hvem der fik ideen til at lægge udarbejdelsen af et manuskript i hænderne på den for det etablerede samfund notorisk problematiske arkitekt, opfinder, revyforfatter

– og meget andet – PH (Poul Henningsen) er ikke klart. Filmen er sigende nok det eneste produkt fra hans hånd lavet under officielle auspicer. Men i februar 1932 dukker hans navn op i komitéens mødereferater, og i juli samme år fremlagde han sit første udkast. Heri er filmens endelige karakter allerede skitseret sammen med en del af scenerne. PH beskriver sin vision som »en fuldstændig moderne Geografi«. De turistmæssige værdier må indordnes under tematiseringer som for eksempel skibsfart eller provinsby, idet han forventer, at stoffet vil inspirere ham til at finde »den rette moderne Form«. PH peger på, at da filmen primært retter sig mod et internationalt publikum, må en eventuel handling være international, samt at det vil »være forbundet med store Udgifter at skildre noget Historie, helst den filmsagtig bedste med Vikinger og den Slags«.

Fra 1933 rejste PH rundt i landet og lavede optagelser. Anstrengelserne blev ganske nøje fulgt af komitéen. Skønt der var visse reservationer, udtrykte komitéen, at den var aldeles fornøjet med resultatet – og bestemte, at den færdige film skulle have premiere samtidig i København og ved Verdensudstillingen i Bruxelles den 29. april 1935.

PH selv overværede premieren i Bruxelles. Da han kom hjem igen den 1. maj, ventede den københavnske presses reaktioner på ham.

### *Grande scandale!*

PHs *Danmark* er opbygget som en lang serie af billedmæssige fragmenter fra forskellige steder i landet. Materialet er ordnet i fem dage.

Den første dag indledes med, at en kineser-dreng (10) ser på et frimærke fra Danmark og derefter finder landet på en globus. Vi ankommer til landet i flyvemaskine; tidens mest moderne budbringer og symbol. Hele første dag er helliget en gennemgang af landets overordnede topografi og meteorologi. Vi får en gennemgang af årstidernes vekslen i skoven og introduceres til undergrunden, ved at cementindustrien vises. Vandet og dets betydning, som transportvej og som ressource, spiller en stor rolle denne dag, og fiskeri er det, der bygger bro til næste dag.

Den anden dag er den længste. Næsten en tredjedel af hele filmen. Dagen er meget præget af, at infrastrukturen bliver gået grundigt igennem: veje, broer, cykler, busser, biler, færges, toge, telefonledninger. Men det er redegørelsen for landskabet og det åbne lands forskellige former og brug, både i arbejde og afslapning, som er dagens bærende tema. En af PHs sange fra denne dag, kan illustrere hele filmens nerve. Sangens rapsodiske natur og rytme såvel som de billeder, der fremmanes, er fuldstændig i overensstemmelse med billedsiden:

### *Biltursangen*

Ad den syngende Vej  
mellem svingende Træer,  
gennem Grenenes Knipling  
den rene Idyl!  
Dyrket og vild,  
frodig og lun,  
et Venskab af Natur og Mennesker,  
hyggelig og rolig lykkelig.  
Bag Venligheden ligger gemt  
Sved og lange, tunge Timer,  
Arbejdsdage i Aartusner.  
Det blader vi i som en Billedbog,  
og saa er vi ved næste Sving.

Du er hævet af Hav,  
du er skuret af Is  
til et bølgende Landskab,  
et gyngende Syn,  
pudset saa fin  
under Kultur,  
hver Haandfuld gjort i Stand med Omhu.  
Bilen gir dig Tidens Rytme,  
et Tempo af Teknik og Film.  
Vogne gaar ad alle Veje,  
blanke Nikkel-Perlekæder,  
og retter og glatter hver Krumning ud  
til moderne og glidende Sving.

Der gaar Ilingestrejf  
gennem svajende Korn  
under Selvbindersyngen  
og Traktors Larm,  
Lyden af Jern,  
Lugt af Benzin,  
og Jorden faar en ny Frisure,  
Haaret sættes op i Bukler!  
Plukkemodne Pigebarne!  
Sommerferie-solet Ungdom,  
Lediggang og Febertravlhed.



I Danmarks Fabrik er der Døgndrift paa!  
Og saa er vi ved næste Sving.

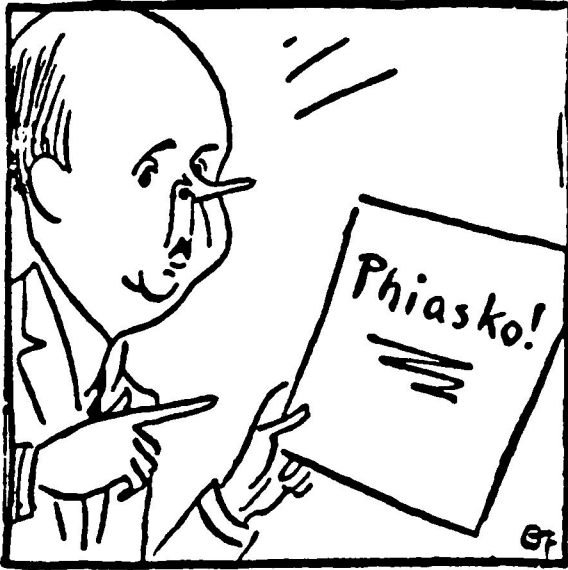
Dagen ender med, at årstidernes skiften i det åbne land bliver gået igennem. Der sluttes af med køer og malkning.

Mælken bliver det forbindende led til tredje dag, som drejer sig om den danske landsby eller stationsby og om andelsbevægelsens samfund. Arbejdet i det rationelle og ganske mekaniserede jordbrug præger dagen, som afsluttes med, at vi er til marked med landsbyens meget påklædte mennesker. Mens karrusellen drejer i skumringen, bliver der atter henvist til landsbyens arbejde. – Igen bliver malkning og mejeriet det forbindende led til den fjerde dag, som er helliget den danske provinsby. I provinsbyerne bliver landsbyernes produkter, først og fremmest mælk og svin, forædlet af industrien, og herfra bliver de eksporteret ud over hele verden. I provinsbyen slapper menneskene også af; dog ikke på markedet, men ved at eksponere deres meget mindre påklædte kroppe på den offentlige strand. Dagen sluttes som i landsbyen med fest. Denne gang St. Hans med bål og fyrværkeri.

Næste morgen er vi i den store by – hvilket i praksis vil sige København. Også i storbyen findes både arbejde og fritid: fabrikker og kolonihaver, torvehandel og parker, kunstindustri, gymnaster og nyudsprungne studenter. Kongens fødselsdag, fastelavn, byfornyelse og moderne boligbyggeri samt nattens lysreklamer bliver vist. Med cyklister glider vi gennem byen, mens en del af dens mange tårne, isprængt et par skorstene og kongelige rytterstatuer, passerer i baggrunden. Vi glider tilbage i flyvemaskinen og forsvinder over byen ind i skyerne. Ordet *Danmark* dukker op og forsvinder på himlen.

Som det fremgår, er filmen i sin helhed et kalejdoskopisk billede af Danmarks hverdag. Der er langt mere end 100 separate scener på de 55 minutter. Alle scener er fra det eksteriøre og offentlige rum – eller i nogle tilfælde som arbejdspladser det halvoffentlige. Det interiøre og private rum er fraværende. Med mange ganske korte fragmenter og uden hensyntagen til geografisk sammenhæng – der hoppes frit fra nord til syd og fra øst til vest – understreges filmens bevægelighed, noget der helt præger det indtryk, man får. Uanset, hvor man befinder sig, er alt del af den samme samfundsmæssige tilstand. Stedet betyder ingen ting. Det er tidens – og storbyens – moderne rytmer, som slår tonen an for hele nationens virke i hverdag som i fest. Der er ikke megen ro at finde i filmens scener. I de fleste er billedet i rørelse, kameraet bevæger sig, eller også er det optagelse af rørelse med bevægeligt kamera. Bevægeligheden har gjort panoramaet frem for detaljen til filmens udtryk. Der er meget få og korte portrætter, og intet der ophæver anonymiteten; den eneste person, der identificeres, er Kongen, som ses på

## Poul Henningsens Danmarksfilm



*Den vil nok ingen stor Succes faa; Fiasko staves alt for godt med PH (fra Dagens Nyheder 5/5 1935). Det har ikke været muligt at opklare, hvem tegneren GF var.*

**Den vil nok ingen stor Succes faa;  
Fiasko staves alt for godt med Ph.**

afstand. Den intense rytme, understreget af den megen fokuseren på transportmidler, er om noget det, der har givet filmen dens image. Rytmen understreges af den valgte musikledsagelse, som blev lagt i hænderne på jazz-musikere.

Og hvordan bekom så denne blanding den danske presse? ikke godt! Anmelderne snerrede kakofoni, i stedet for at juble: kalejdoskop

Pressens reaktioner den 30. april 1935 spåede storm. Det første, man kastede sig over, var musikledsagelsen (11): jazzen var »alt for ofte bare Negre, der larmer« (Politiken, social-liberalt dagblad), desuden måtte man tage »den Disharmoni, den staar i til det danske Væsens Karakter« i betragtning (Social-Demokraten, socialdemokratisk). Det andet, var den ledsagende stemme – PHs egen – der udtalte de få ledsagende kommentarer. Den gav en »Følelse af Kedsommelighed og Fladtraadthed« (Dagens Nyheder, konservativt) – på sammemåde som billederne, der savnede tilstrækkelig med sol. Disse kommentarer var dog alene indledningen til generalangrebet.

# Danmarksfilmen

indtalt og optaget af

P. H. —

Man sku ha hat en hule gemt et sted, ingen ved. Og i den sku man ha anbragt Poul Henningsen, saa man ku være sikker paa a han ikke lævede fler film indte viere, faa nu maa vi forst faa-dorje den, vi har. Va mæ kulturen, naar vi faar formaje aen? Nej, det gaar alligevel ikke paa Pehaask. Vi maa slaa over i Dansk.

Man har klaget over, at Danmarksfilmen, der skal have indeholdt en Række morsomt gennemført skumle og regnsfyldte Billeder fra Danmark, ikke straks vi-stes for Offenligheden. Det er lykkedes os at bringe et lille Udsnit af Filmen, hvortil P. H. selv har indtalt sine Tekster paa det for ham saa karakteristiske yndefuide Landsmaal.



Den satiriske årbog Blæksprutten kunne naturligvis ikke lade diskussionen om PH's film gå upåagtet hen. (Blæksprutten 1935).

Hvad der i særlig grad var savnet, var Det danske Smil, glæden og begejstringen – over at være dansk. Dermed blev skytset rettet mod ideen, overhovedet at betro opgaven at lave en Danmarks-film til PH.

Der var vel en del sympati for at lave en film, der afspejlede hverdagen i landet. Men en erklæret internationalist og modernist som PH besad så åbenlyst ikke de rette følelsesmæssige kvalifikationer for at kunne skildre Danmark. Derfor var det hele endt i banaliteter, trivialiteter: »de danske Typer skildret som mavesvære Mandfolk og bredbagede Matroner... Alle disse kedsommelige Kraner, ensformige Telefontraade, skønhedsforladte Lysmaster, hæslige Vindmotorer og pulsende Lokomotiver er ikke Danmark, i hvert Fald ikke afgørende Danmark, og i lige saa høj Grad Tyskland, England, Italien, Palæstina, Japan... Det var Danmark set fra Bagsiden« (Politiken). Bagsiden var fokusering på baggårde, snuskede sider af tilblivelsesprocesser i fødevareindustrien og så videre – og så det, at de ikke kunne konstateres at være danske: »Det er her, Filmens fatale Fejl ligger. Man har valgt en Mand uden Fædreland« (Dagens Nyheder).

Konklusionen var sikker: »den maa kunne kaldes tilbage eller tilintetgøres paa Stedet. Under ingen Omstændigheder kan det taales, at den ved officiel dansk Mellekomst, med Statens Stempel, bringer vort Land i Vanry for slet Teknik, Kedsommelighed og grov Taktløshed« (Dagens Nyheder 1/5).

Alene Arbejderbladet (kommunistisk) kunne se formildende omstændigheder: »Er det saa ikke bedre, at vi har faaet denne Film, hvor det kongelige og kapitalistiske er trængt stærkt i Baggrunden – eller gjort Grin med, og det arbejdende folkelige Danmark er gjort til Genstand for en smuk Lovprisning?« (3/5). Men støtte fra den kant var formentlig det, PH mindst af alt behøvede. Allerede tidligere havde han følt sig tvunget til over for komitéen at bedyre, at han ikke var kommunist, ikke stod i partiet og ikke havde stemt på det ved valget.

Hidtil havde komitéen udtrykt tilfredshed med filmens indhold og samarbejdet med PH, men midt i stormvejret blev det vanskeligt. Repræsentanter for ministerier og erhverv, der havde overværet premieren i København, havde været positive – omend med forbehold (Politiken 30/4). Socialminister Steincke: »I sit Anlæg er Filmen lidt for moderne for min Hjerne«, og turistdirektør Lichtenberg: »som Helhed vil den næppe paavirke Udlændinge saadan, at de forestiller sig Danmark som et moderne Samfund med en stor fornøjelig og moderne Storby og med moderne Hoteller ved Badestederne«. Selv om visse savnede sammenhæng, sol og kønne piger, henviste de til, at det ikke var en turistfilm, og som »Propagandå for Virksomheden Danmark« ganske vellykket.

Det må dog være blevet opfattet som en provokation, at PHs film så kon-

sekvent ignorerede det, der blev anset som afgørende for markedsføringen af Danmark som turistland. Hans forsvar lød:

- Kritikken mener ikke, at Filmen er tilstrækkelig *typisk* for Danmark.
- Jeg har i høj Grad taget alt det typiske – hele Hverdagens Danmark; men maaske ikke *Søndagsglæderne*, som en *Dansk* selvfølgelig først vil fæste sig ved. Heller ikke den lille Havfrue, som jeg personlig synes er et slet Monument. Men kan vi ikke springe hende over for en Gangs Skyld! Bare være fri for hende denne ene Gang. (Berlingske Aftenavis, konservativt, 1/5 1935) (12).

Efter avisernes omtale af premieren, som kom til at slå tonen an, var problemerne så åbenbare, at komitéen nødvendigvis måtte reagere.

### *Hvad der siden skete*

Al offentlig fremvisning af filmen i Danmark blev forhindret. Studenter-samfundet ville gerne vise den, men det blev afslået. Man var bange for »Pibekonzert eller andre pøbelagtige Optøjer«. – I komitéen var der forskellige indstillinger. Nogle støttede PH og ønskede alene, at han lavede mindre forandringer. Noget han selv var indstillet på. Andre mente, man skulle lade en anden redigere en helt ny film.

Resultatet blev, at PH blev pålagt at lave en ny redigering af filmen. Nogle scener blev taget bort, andre blev udbygget eller indsat. Sangene: *I Danmark er jeg født*, *Vi elsker vort land* og *Kong Kristjan*, kom med. Ved re-premieren i november 1935 i Odense var pressens reaktioner betydelig mere afdæmpede. PH selv udtrykte, at filmen nok snarest var blevet bedre. Selv om bølgerne hermed nogenlunde lagde sig, blev filmen ikke populær. Det selskab, der stod for udlejningen til hjemlige biografer, gjorde det til en forudsætning, at kunden også tog *Danmark* ved leje af andre store film. Men i udlandet gik den omarbejdede udgave godt; folk klappede og mange ville låne den.

En stor skandale mere forårsagede filmen dog. Da den i 1937 blev vist for dansk-amerikanere i San Francisco, blev en del meget oprørte. Fra en lokal redaktør indløb der et åbent brev til Udenrigsministeriet, hvori der blandt andet stod: »Der var ingen Undskyldning for Fiaskoen. Vi skammede os som vaade Hunde og følte, at Stoltheden over vort Fædreland havde lidt et Knæk« (Politiken 2/11).

I 1962 opdagede filminstruktør Børge Høst, at den oprindelige version var forsvundet ved senere omklipninger, og for Nationalmuseet påtog han sig at lave en rekonstruktion (13). Efter rekonstruktionens premiere i 1964 udtrykte de fleste forbavselse over, at filmen tredive år tidligere var så kon-

troversiel: »Poul Henningsens Danmarks-billede er nemlig det smukkeste og mest poetiske, man mindes at have set på film, et varmt, stemningsmættet og uhøjtideligt fædrelandsdigt sat i billeder af en født filmpoet« (Berlingske Tidende, konservativt, 9/5 1964).

Med rekonstruktionen får *Danmark* oprejsning i offentligheden. Den får en meget høj stjerne; som den allerede længe havde haft det i danske filmkredse. Allerede i 1935 udråbte Karl Roos den til noget særlig i en anmeldelse i et tidsskrift: »Ved statusopgørelsen vil det vise sig, at 1935 i filmhistorisk henseende er et vigtigt år« (14). Et synspunkt der stærkt blev underbygget af Theodor Christensen i en artikel fra 1948, hvori han udnævner *Danmark* til løsningen af den totale nationsfilms problem – i modsætning til sådanne, som behandler specielle delproblemer som for eksempel: sociallovgivning, ferielovene eller alderdomsforsorg (15). Produktionen af nationsfilm bliver herved en speciel genre, som Theodor Christensen anser startet med PHs film og som noget, der alene findes i Danmark.

Denne hyldning af PHs indsats kan muligvis være dækkende i en isoleret dansk sammenhæng. Men filmen er tilsyneladende stærkt påvirket af russiske og tyske filminstruktørers teorier og film fra 1920'erne. Dziga Vertovs *Manden med kameraet* (1929) og Walther Ruttmans *Berlin: die Sinfonie der Großstadt* (1927) er blevet nævnt som eksempler, der kan have været inspirationskilder eller forbilleder (16). Selvom PH ifølge Børge Høst har fortalt, at han ikke kendte til disse film, inden han lavede *Danmark*, så er slægtskabet med film af både Vertov, Ruttmann og flere af deres samtidige og elever ganske åbenbart – både med hensyn til motivvalg og komposition. PHs film bør således snarest ses som en dansk variant af en international genre af film fra 1920'erne og 30'erne. En genre, der siden har haft stor indflydelse på dokumentar-filmen som udtryksmiddel (17).

Rekonstruktionen af *Danmark* blev meget populær. Via Statens Filmcentral gik den ud til skolerne. Selv om den aldrig har været oppe på *Kongen bøds* udlejningstal, så udlånes den ganske meget. I første halvdel af 1980'erne over 400 gange hvert år. I 1989 blev den overført til video og synes i den form at blive ganske overordentlig populær. I 1991 er filmen med et samlet udlån på 609 nummer 49 i Statens Filmcentrals udlånsstatistik.

### *Nationen og tiden*

Begge disse samtidige – og halvt officielle – film forsøger at forholde sig til det danske. Men de indeholder meget forskellige billeder af, hvad det danske er. Og de får vidt forskellige historier. For at forstå dette, er det afgørende at se på filmenes fremstilling af det nationale. En *national* film må, som et monument, dels forholde sig til fortællingen om nationen, dels

kunne symbolisere både folket, nationen og staten, samt forbinde individet med kollektivet.

Det er forbavsende, så mange gange ordet: *moderne*, dukker op i forbindelse med PHs film. For PH og hans ligesindede var det moderne afgjort positivt ladet. De forstod det moderne som en udvikling i kunstneriske udtryk, men også som en politisk, demokratisk dimension forankret gennem samfundsudviklingen i dagligdagen, i friluftsliv og sexlivet, i klædedragten, sproget og omgangsformerne. Det æstetiske og politiske var integrerede aspekter i deres vision for det moderne samfund (18).

PH ser i denne ånd tydelig filmen som det moderne medium. Han kan forme filmen til et moderne kunstnerisk udtryk, og han kan gennem dette nye medium nå ud med et politisk budskab til mange, anonyme mennesker. Filmen bliver en konkret fortsættelse af PHs (meget tidlige) engagement for demokrati, mod nazisme og fascisme – og mod disse bevægelsers aftryk i Danmark og i hverdagen (19). Filmen skriver sig på denne måde ind i samme politiske kompleks som senere *Kongen bød* (omend på en noget mere radikal position). PH har i taler selv udtrykt formodninger om, at reaktionerne på filmen ikke mindst skyldtes:

– den stemningsforskydning der er sket overfor moderne demokratisk indstilling og dermed overfor mig, fordi jeg har villet lave en demokratisk uchauvinistisk danmarksfilm... Havde jeg vidst, at de frisisindede synspunkter, jeg gerne ville være talsmand for, skulle blive saa upopulære i visse dele af pressen – og jeg tør maaske tilføje saa svagt forsvaret fra anden side, hvor jeg kunde vente støtte – saa hade jeg nok fraraadet komiteen at vælge mig.

Flere af reaktionerne tyder på, at PH havde ret i denne iagttagelse. Demokrati var ikke længere alene dansk fredelighed og samfundsmæssig evolution. Det kunne også overdrives og blive en brod vendt mod specielle politiske ambitioner og tendenser i samtiden. Direktør Benny Dessau fra Tuborg, der via Tuborg-Fonden havde været med til at financiere *Danmark* mente således, at den var lidt for demokratisk for udlandet. – Med bagklogskabens sikkerhed kan man sige, at denne opfattelse af demokrati skulle få alvorlige konsekvenser. Det er svært ikke også at se problemets aktualitet i 90'erne, hvor demokrati er blevet synonymt med for eksempel markedsøkonomi.

For de, der opfattede verden som PH, var det moderne en vision; en utopi og et løfte om et nyt hverdagsliv for masserne. Det var en forestilling, der samtidig i Sverige blev ført frem af en alliance bestående af intellektuelle og Socialdemokratiet, og som blev til det svenske samfundets positive mål og utopi (20). I relation til fortællingen om Danmark blev den samme fore-

stilling en dystopi, der alene blev ført frem som noget positivt af nogle få intellektuelle og kommunister. Denne identifikation af det moderne med et isolerende politisk standpunkt måtte PH nok kæmpe med hele sit liv. Når hans film alene indeholdt anonyme mennesker og ofte placerede disse i den anonyme og anonymiserende masse, så er dette en i Danmark helt uacceptabel fremstilling. Som sådanne anonyme dele af den moderne hob ville danske netop ikke blive fremstillet. Her passede *Kongen bøds* fokusering på biograferede personer, som man kunne identificere sig med, ikke bare bedre, men helt ind i dansk selvforståelse. Selve den æstetiske form, PH valgte, der bestod af korte fragmenter uden geografisk og landskabelig sammenhæng og med anonyme mennesker, forhindrede individer i at opleve en tilsvarende identifikation med det nationale kollektiv i *Danmark*.

Selv om danske gerne ville se deres land fremstillet som moderniseret – nogle anmeldere af PHs film efterlyser således for eksempel fremstillinger af det udviklede sundhedsvæsen – så var det netop ikke visionen, det moderne som et fremtidshåb, der blev efterspurgt. Det, der blev ønsket, var et tilbageblik på processen og en konkret forankring i historien. I den forbindelse hjalp det ikke, at turistdirektøren kunne forsikre, at udlandet ikke ville forestille »sig Danmark som et moderne samfund«. PHs måde at fremstille folket, som en moderne, anonym og historieløs masse, blev til et direkte angreb på en central del af fortællingen om, hvad det var at være dansk.

Den tilbageskuende og fredelige dimension, som den kommer til udtryk i *Kongen bød*, der ville være i overensstemmelse med nationens fortælling om sig selv, er repræsenteret i PHs billeder og lyd (som i *Biltursangen* ovenfor), men den fremhæves ikke. Der er noget paradoksalt i, at det ikke blev set og hørt af de danske anmeldere, som blev blændet af rytmen og anonymiteten. Det er interessant, at PH selv synes at have været klar over dette dilemma, og at han formentlig efter bedste evne prøvede at løse det. Han forsøgte næppe bevidst at udforme filmen som en provokation; derimod at være loyal mod opgavens begrænsninger:

– Hvilken Tendens har De villet give Filmen?

– Kun at referere! At give et nøjagtigt geografisk og folkelivsmæssig Billede af det nuværende Danmark. Dog har jeg ment, at jeg havde Pligt til at give det gunstigst mulige Billede af Danmark, fordi det er og skal være Propaganda. Man kunne udmærket lave en Karikatur af Danmark paa Film, men det ville være at gaa uden om min Kontrakt. Derfor har jeg holdt mig strengt til, at det skulde være en gunstig, demokratisk og så videre Film. Det har jeg ment var min Pligt. (Arbejderbladet 2/5 1935).

Hvad der ikke synes at have stået ham helt klart er, hvor kraftig reaktionen



ville blive. Han så selv fremtiden som truende, men også som fuld af muligheder. Filmens og hans vision kom imidlertid til på mange punkter at overensstemme med den dystopi, mange danske forestillede sig i en moderne fremtid: »I Danmarks Fabrik er der Døgn drift paa!«. PH så mulighederne i det moderne *også* som en frigørelse. Andre så det *kun* som et truende tab af kontekst, individualitet og biografi; de så en åndelig baggård frem for sig. Afstanden til historien, der er en logisk konsekvens af PHs integrerede æstetiske og politiske budskab, blev derfor fatalt. PHs kommentar lød:

Og saa er det historiske skudt ud. Ikke af Uvilje – for der kunne laves interessant historisk dansk Film; men fordi man maatte vælge. Og vi har lagt Vægt paa Nutidens Danmark. Der mangler ogsaa kønne Piger, siges der, men der er 5000 af dem – blot samlet paa et Sted: Bellevue. (Berlingske Aftenavis 1/5 1935).

### *Nationen og kønnene*

I ganske mange af anmeldelserne af PHs film er der henvisninger til »piger«. Det peger på, at fortællingen om nationen går hånd i hånd med opfattelser af *køn* og *kønsroller*. De processer, gennem hvilke nationalstater er blevet skabt, genskabt og omskabt, er aldrig køns-neutrale. I skabelsen af forestillingen om nationen som et stort fællesskab bliver menneskenes respektabilitet forbundet med helhedens. Forestillinger om kønnenes forskellige egenskaber gør, at deres roller i skabelsen af nationens respektabilitet bliver forskellige – og langt fra entydige. Køn er ikke transhistoriske begreber, hvorfor det mandlige og kvindelige tager sig forskellige gestaltninger i forskellige tider og nationer (21). Fortællinger om nationer eller perioder af deres historie forholder sig derfor på skiftende måder til forskellige forestillinger om kvindelige og mandlige egenskaber.

Den herskende nationale fortælling i 1930'erne fremhævede nationen som en forstørret udgave af den borgerlige familie, hvorfor der var korrespondance mellem opfattelserne af kønnenes roller i familien og nationen. I det borgerlige verdensbillede stod det kvindeligt for det kollektive, indadvendte, æstetiske og følelsesmæssige, mens det mandlige stod for det individuelle, udadvendte, funktionelle og konkrete – herunder forsørgelsen. Korrespondancen mellem familie og nation er grundet på, at det var borgerlige og intellektuelle kredse, der fra slutningen af 1700-tallet var gået forrest i skabelsen af den moderne national-stat (22).

I fortællingen i 1930'erne står det mandlige for en aktiv stræben efter at overvinde vanskeligheder. Det mandlige var den udfarende, skabende og forandrende side af nationen, og det var forbundet med individualitet. Her passer Jacobs kamp og fremgang i *Kongen bød* som fod i hose. Fremstillin-



*Kvinder fra PH's Danmark der arbejder uden for det hjemlige landskab, hvor de i følge den nationale fortælling burde opholde sig. (Billed i Det danske Filmmuseums arkiv).*

gen af det mandlige som en individuel indsats kræver identifikation og fokusering på proces, noget der ikke fremhæves i *Danmark*.

Kvindens bidrag til nationens respektabilitet var kollektivt, og berørte den private, familiære side af fællesskabet og dets indre moral. I den forståelsesramme var kvinderne i PHs billeder langt fra alle respektable. At de cyklede gennem byen og eksponerede sig lettere påklædt på byens badestrand, havde sine paralleller i andre film og blev vel i det mindste opfattet som seværdigt – »yndig pige, iscenesat af mand«. Det kvindelige burde smile pænt og i øvrigt holde sig i baggrunden; præcis som Anna i *Kongen bød*. Men i *Danmark* så man mange og anonyme kvinder, som arbejdede i det offentlige rum; uden for det hjemlige landskab, hvor de burde befinde sig. De arbejdede med at rense sild, malke eller klippe får, og disse sysler, som fik dem til at svede, lugte og synes, gjorde dem mandhaftige. Kvinder, der svigtede deres nation ved at gøre noget forkert, på et forkerte tidspunkt, i et forkert rum. Privatiseringen af det kvindelige var effektivt forbundet med forestillinger om, at kvinders seksualitet gør dem upålidelige i offentlige



*Kvindens seksualitet gør dem upålidelige i det offentlige rum. Men Anna (Grethe Paaske) i Kongen bød giver ikke efter for fogden (Peter Nielsen). (Billed i Det danske Filmmuseums arkiv)*

rum. Derfor er fogdens seksuelle pres mod Annas ærbarhed og kyskhed i et offentligt rum (marken) i *Kongen bød* et vigtigt og nødvendigt bidrag til hele filmens opbygning. Hun har i situationen mulighed for at give efter og svigte Jacob og nationen ved at ligge i med modstanderne (23). Kvindens seksuelle upålidelighed understreges af, at Anna bliver frelst af tililende mandlige bønder.

De anonyme kvinder i *Danmark* var naturligvis ikke PHs frie opfindelser. De illustrerede en hverdag, som de fleste kvinder uden for mellemklassen og dele af arbejderklassen faktisk levede; skønt det ikke var i overensstemmelse med den plads, de var tildelt i den nationale fortælling. Disse solbrændte, men absolut ikke solbadende (24), kvinder blev en illustration af en rest af et gammelt samfund, som den nationale fortælling fortalte, var fjernet af den samfundsmæssige, demokratiske evolution; de var almuekoner, som endnu ikke var blevet hustruer. Derved var de på en gang en trussel mod opfattelsen af det kvindelige – og en påmindelse om en del af danskeres moderne geografi, som det var vigtigt at huske at glemme.

Med betragterens øjne blev kvindernes fejlplacering i det offentlige filmiske landskab understreget af PH-filmens billedlige komponenter. Der er mange falliske symboler, som skorstene og telefonpæle, og mange kraftfuldt, mandligt svulmende, som toge, traktorer og kraner. Valget af disse billeder belyser yderligere PHs opfattelse af den moderne verden som et løfte om kraft og tempo. Hans formsprog var på dette punkt ganske i overensstemmelse med, hvad man på den samme tid så blev lavet af sovjetiske kunstnere som hyldest til det arbejdende, moderne, sovjetiske menneske (uanset køn). Dette syn fremgår også af Arbejderbladets hyldning af filmen ovenfor. Hvad der i den danske fortælling blev set som noget fortidigt, blev samtidig i den sovjetiske set som et utopisk mål.

Trods det, at der også var mange »pæne piger« i filmen, blev billederne et angreb på den nationale families moral. Og det ikke mindst i en tid, hvor PHs kamp for at befri kroppen i arbejde og fritid, havde det overordentlig vanskeligt. Ved premieren talte initiativtageren til filmen, kontorchef A. J. Poulsen om, at »Filmene ude maatte virke som Moderens Smil overfor Børnene« – og svaret faldt prompte: »det maa blive som Smilet fra den moderne Mor, der kommer hjem fra Jazzbal og møder Børnene paa Trappen, naar de skal i Skole« (BT, konservativt, 30/4 1935). PHs skildring af den moderne danske kvinde, som helt er i overensstemmelse med hans udtalelser om emnet i andre sammenhænge, blev altså oplevet som provokerende (25). Her blev den nationale families respektabilitet, dens ære og værdighed, sat over styr.

### *En ny generation*

Med rimelighed kunne man så spørge, hvorfor PHs film, der blev mødt så ilde i 1935, siden kunne blive opfattet som: »det smukkeste og mest poetiske, man mindes at have set på film, et varmt, stemningsmættet og uhøjtideligt fædrelandsdigt«. Men det passer i virkeligheden fint ind i den skitserede fortælling om det danske.

Tredive år er en generation. De, der så filmen fra midten af 1960'erne og fremefter, kan alene se den i det livs-biografiske lys. Hvad folk i 30'erne så som en moderne dystopi for en uvis fremtid, var i 60'erne blevet til en utopi fra en folkelig, demokratisk og kendt fortid.

På kun tredive år var en fremtidig dystopi, om et urbaniseret landskab underlagt moderne rytmer, ikke alene i mangt og meget blevet virkeliggjort. Den var blevet overhalet af udviklingen og var blevet forvandlet til en fortidig, rural utopi, der forklarede nutiden; lige netop det, dansken så gerne ville se. Denne forskydning, som ikke er fri for nostalgiske elementer, sikrede filmen seværdighed.

*Kongen bød* forblev i denne sammenhæng, hvad den altid havde været: en stille, rolig og ganske entydig film, som skrev sig direkte ind i dansk selvforståelse. PHs film blev, hvad den aldrig havde været tidligere: en repræsentation af en følelsesmættet tidslig forskydning – et nationalt monument; mangetydig og en del af den samme selvforståelse og fortælling som *Kongen bød*. *Danmark* blev fra 60'erne skrevet ind i historien og gjort til en illustration af individers livsbiografi som del af det nationale kollektiv (26).

Når fremstillingen af det kvindelige i PHs film i løbet af en generation ikke længere var noget større problem, så skyldes det en omtolkning af det kvindelige, som var sket i den danske nation. Kvinderne og familierne var blevet sat i centrum for hele debatten om og den senere virkeliggørelse af en moderne velfærdsstat (27). Filmens skildring af det kvindelige, som i 30'erne blev set som en trussel mod nationens moral, var i 60'erne helt på linie ikke bare med samfundets virkelige funktioner, men også med hele tanken om kvinders frigørelse og ligestilling, som var i fremmarch. De skandinaviske velfærdsstater nævnes ofte som moderne nationer, hvor kvinder gennem ligestilling spiller en stor rolle i det offentlige liv og arbejde. Denne nye tolkning af det kvindelige gjorde det i 60'erne – muligt eller til og med ønskeligt, at kvinder etablerede sig som synlige i det offentlige rum og deltog i arbejdet. Deres fremtræden i det offentlige rum var ikke længere truende og umoralsk; – i det mindste ikke så længe, de holdt sig fra mandlige revirer og valgte at varetager opgaver, som velfærdsstaten overtog fra familierne.

Sideløbende med denne omtolkning og dens formning af fortællingen om Danmark skete der en sentimentalisering af de kvindelige arbejdsopgaver, som PH filmede. Malkning og klipning af får med håndkraft var blevet arbejder, som var flyttet til en sfærer, hvor både kvinder og mænd mere intimt plejede omgang med naturen. Særlig fårehold og -klipning var således udprægede symbolske handlinger for en del tidligere hippier, som fra omkring 1970 flyttede »ud på landet« for at leve mere »naturlige liv«.

### *Nuets forgængelighed*

Fortællinger udgør rammer for forståelser af hverdagsliv og identitet. To film og deres historier belyser, hvorledes fortællinger om det nationale fremstilles, modsiges og accepteres i processer over tid. PH skabte en filmisk geografi, hvis bevægelige stil, fremstilling af det kvindelige og fravær af sammenhæng i rummet gjorde den til et omdiskuteret samtids-billede af Danmark. Bevægeligheden og anonymiteten gjorde det fortidige utilgængeligt for betragtere og det fremtidige til en trussel.

En generation senere var PHs samtids-billeder blevet fortid; og disse for-

tids-billeder fornægtede ikke den af det store flertal accepterede fortælling om, hvordan Danmark var blevet dansk. Fordi PH ikke havde fremhævet historien og etableret en alternativ tolkning af den, kunne hans film, som en stemningsfortættende tidlig forskydning af det nationale, fra 60'erne skrives ind i fortællingen om vejen til det særlig danske. *Danmark* placerer sig således side om side med *Kongen bød*.

PHs moderne geografiske billeder blev indhentede af nuets forgængelighed og blev en del af den danske nations tilbageskuende, stemningsmættede traditioner.

*Noter:*

1 Dette er en grundlæggende pointe i et af de arbejder, der oftest drages frem i studier af det nationale og traditioner, Eric Hobsbawm & Terence Rangers begreb og antologi: *The Invention of Tradition*, fra 1983 (Cambridge: Canto, 1992). 2 For en diskussion af et sådant tilfælde, se min artikel om opvask: Eksilets konkretisering. Om den personlige erfaring af anderledeshed (*Tidskriftet Antropologi* nr. 28, 1993). Om medier og det nationale, se Orvar Löfgren: *Medierna i nationsbygget*. Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt (Ulf Hannerz (red): *Medier och kulturer*. Stockholm: Carlssons, 1991). 3 For en diskussion af nationale kulturprocesser i modsætning til kulturprocesser i nationer, der ikke betegner de samme følelsesmæssige forankringer, se Marianne Gullestad: *Small Facts and Large Issues: The Anthropology of Contemporary Scandinavian Society (Annual Review of Anthropology, vol 18, 1989)*. 4 Om alle nationers lignende forsøg på at besidde et fast repertoire af kulturelle repræsentationer, se Orvar Löfgren: *The Nationalization of Culture (Ethnologia Europaea XIX,1, 1989, s. 7ff)*. I et essay har jeg diskuteret relationer mellem stavnsbåndsløsningen, etableringen af et symbolsk, dansk rum omkring Frihedsstøtten, i København, og de to films historier. Se: *Danernes mark (Anders Linde-Laursen & Jan Olof Nilsson (red): *Möjligheternas landskap. Nordiska kulturanalyser*. København: Nord 1994:21, Nordiska ministerrådet)*. 5 For en diskussion af dette, se Anders Linde-Laursen: *Er Sverige interessant ....? Om modernitet og hundrede års danskhed (Nationella identiteter i Norden – ett fullbordat projekt? Sjutton nordiska undersökningar redigerade av Anders Linde-Laursen och Jan Olof Nilsson. Stockholm: Nord 1991:26, Nordiska rådet)*. 6 I virkelighedernes verden blev færdiggørelsen af monumentet i 1797 overhovedet ikke fejret. Den politiske udvikling efter 1788 både hjemme og ude – og da særlig i Frankrig – havde gjort det umuligt (Karin Kryger: *Frihedsstøtten*. Landbohistorisk Selskab, 1986, s. 50ff). 7 *Der er et yndigt land*, skrevet af Adam Oehlenschläger formentlig i 1819, er den ene af Danmarks to (!) nationalsange. Den anden er *Kong Kristjan* skrevet 1779 af Johannes Ewald. 8 Tilbagegangen i udlånet er signifikant for den forandring af fortællingen om det danske, som fra de sidste år i 1980'erne er slået stærkt igennem, og med denne den begrænsede mulighed landbruget og dets organisationer i dag har for at formulere temaerne for den offentlige debat (se diskussionen i Anders Linde-Laursen: *Er Sverige interessant ....? Om modernitet og hundrede års danskhed, op. cit. s. 51ff)*. 9 Denne gennemgang bygger på følgende arbejder: Peter Schepele: *Danmarksfilmene* (Statens Filmcentral, uden år); Jørgen Sørensen: *Danmarksfilmen og Danske billeder* (København: Gyldendal, 1980); Paul Hammerich: *Lysmageren. En krønike om Poul Henningsen* (København: Gyldendal, 1986), samt på materiale i Det danske Filmmuseums arkiv. Fra dette materiale stammer også citaterne. 10 Oprindeligt havde PH forestillet sig en »neger-dreng« (hvilket på nogen vis ville have været mere i overensstemmelse med valget af jazz som ledsagemusik). Men i komitéen blev det foreslået, at en kineser ville være mere passende. Man foreslog også den kinesiske ambassadørs søn til rollen; som han også siden fik. Hvorfor komitéen ønskede denne forandring af rollebesættningen er ikke klart. Måske var man bange for, at PH skulle gentage skandalen fra nogle få år inden,

da han havde kaldt den sorte artist Josephine Baker for: »den moderne unge pige« og »et dybt naturligt menneske« (Hammerich op. cit. s. 209). I hvert tilfælde var PH så betaget, at hun kom med i en af sangteksterne, han skrev til *Danmark*. 11 Der havde i komiteén tidligere været betænkeligheder over musikken, og PH havde skrevet et forsvar for den, hvori han peger på, at danske sange ikke er forståelige for det internationale publikum, filmen rettede sig mod. Desuden ville det i dette tilfælde ikke være muligt at tilfredsstille både »de ældre (det vil sige traditionelt indstillede)« og »de unge (eller mere moderne indstillede)«. Af hensyn til udlandet valgte PH den moderne musik, der også »taler et overalt forståeligt sprog i rytmisk og stemningsmæssig overensstemmelse med billedfilmen« (Sørensen op. cit. s. 51 f). Ifølge Børge Høst (se nedenfor) har PH fortalt, at han i sangteksterne – der ikke blev oversat til de udenlandske versioner – forsøgte at indarbejde ord, som skulle kunne opfattes på andre sprog for at understrege, at filmen var lavet for et udenlandsk publikum. 12 Det kan tilføjes, at det kan vi ikke. PHs forsøg på at undgå det forudsigelige, turistiske er ikke blevet fulgt op. I enhver senere præsentation af Danmark for internationalt publikum er Den lille Havfrue naturligvis med. Skønt monumentet ikke indtager nogen særlig fremstående plads i dansk selvforståelse og ikke kan ansues som et nationalt monument, så er det et afgørende og integreret element i det billede, man i Danmark tror, udlandet har af nationen. 13 Det skal understreges, at det ikke er helt klart, hvorledes de forskellige udgaver forholder sig til hinanden. Den udgave, jeg kender til, er Høsts rekonstruktion, der har dansk tale. 14 Anmeldelse i »Vi Gymnasiaster« (radikal-socialistisk blad, her citeret efter Hammerich op. cit. s. 277). 15 Theodor Christensen: »Problemet Danmarksfilm« (genoptrykt i Sørensen op. cit.). 16 Se Helge Strunks kommentar i *film-uv* 50, 12. årgang, nummer 6, Bagsværd: FilMovi 1978, s. 18-19. 17 Se Erik Barnouw: *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Revised Edition (Oxford: Oxford University Press, 1983, specielt s. 51-81). 18 For en illustration af dette, se teksterne i Poul Henningsen: *På Hundredåret. Tekster 1918-1967* (2. reviderede udgave. Olav Harsløf (red). København: Hans Reitzels Forlag, 1994). 19 Om hans engagement se for eksempel skriftet: *Hvad med Kulturen?* (København: Monde 1933), og artiklen: »Du er selv Nazist« fra 1933 (genoptrykt i Sørensen op. cit.). 20 Se for eksempel Jan Olof Nilssons bidrag: »Modernt, allt for modernt« (*Nationella identiteter i Norden – ett fullbordat projekt?* Sjutton nordiska undersökningar redigerade av Anders Linde-Laursen och Jan Olof Nilsson. Stockholm: Nord 1991:26, Nordiska rådet). 21 Der findes ord, som fremhæver denne kønslige dobbelthed: fædreland og modersmål, er sådanne centrale termer. Om køn og nation, se for eksempel: George L. Mosse: *Nationalism and Sexuality. Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985); Linda Colley: *Britons. Forging the Nation 1707-1837* (New Haven: Yale University Press, 1992) og Brit Berggreen: »Kvinner selv ...« Kvinners nasjonale erfaring (*Nationella identiteter i Norden – ett fullbordat projekt?* Sjutton nordiska undersökningar redigerade av Anders Linde-Laursen och Jan Olof Nilsson. Stockholm: Nord 1991:26, Nordiska rådet). 22 Om den borgerlige families verdensbillede, se Jonas Frykman & Orvar Löfgren: *Den kultiverade människan* (Lund: LiberLäromedel, 1979). 23 Om nationers ret til sine kvinders sexualitet, se Anette Warring: *Tyskerpiger under besættelse og retsopgør* (København: Gyldendal, 1994). 24 Se Niels Kayser Nielsen: Dem fra Farre med det røde V (Anders Linde-Laursen & Jan Olof Nilsson (red): *Möjligheternas landskap. Nordiska kulturanalyser*. København: Nord 1994:21, Nordiska ministerrådet). 25 Se for eksempel teksten: *Kvindemenneske*, fra 1935 (genoptrykt i Henningsen op. cit.). 26 Richard Handler og William Saxton gør sig nogle interessante overvejelser over, hvorledes ønsket om at opleve historie skyldes, at historien giver mennesker en følelse af sammenhæng, som samtidigt ikke synes at kunne byde på (Richard Handler & William Saxton: *Dyssimulation: Reflexivity, Narrative, and the Quest for Authenticity in »Living History«*. *Cultural Anthropology* vol 3, no. 3, 1988). 27 Se Jan Olof Nilssons gennemgang af situationen i Sverige: *Alva Myrdal – en virvel i den moderna strömmen* (Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994).

## Summary

### *National Image. The story of two movies and their portrayal of the Danish imaginet community*

Two of the greatest Danish movies from the 1930s, i.e., *The King Commanded* (1938) and Poul Henningsen's *Denmark* (1935) present the Danish nation from two entirely different angles.

*The King Command* was produced in honour of the 150th anniversary of the Abolishment of Serfdom in 1938. The movie's tribute to peasantry, family farming, and the long, peaceful evolution of Danish democracy as well as to the historical tradition of the same elements was adhering to the generally accepted narrative on Danishness. The epic structure of the film offered ample opportunities for individuals indentification with the national collective and its history. *The King Commanded* won an instant popular acclaim that was sustained until about 1990.

In 1935 the Ministry of Foreing Affairs commissioned a film that was to present Denmark to audiences abroad. The movie entitled *Denmark* – directed by Poul Henningsen (PH for short) gave a kalejdoscopic picture of everyday live in Demnark. It stirred up a controversy and PH was subsequeently forced to make a number of changes. A formal analysis shows that it was the movie's metaphorical language, its way of presenting women and modern life that made it extremely unpopular with its contemporaries.

The vision expressed by PH through his images became synonymous with a sombre view of the future harboured by many. However, to PH modern life signified also *liberation*. Others viewed it only as a threat, a loss of context, individuality, and biography. Thus, both form and content of the film presented a stark contrast to the portrayal of specifically Danish qualities and their historical origins.

In 1964 the original version og PH's film was reconstructed and it became very popular. Many werwe wondering why thirty years earlier the film had caused such at stirr. The intervening generation had made people view PH's images from a different perspective. In the 1930s they were perseived as a dystopia, a contemporary vision of a futuristic, urbanized landscape subjected to modern rytms. In the 1960s, however, the same images had become the utopia of a well-known, democratic and popular past. Similarly, the film's portrayal of the female role that was considered a threat to the moral of the nation in the 30s, had in the 60s become the norm for gender roles and an accurate picture, consistent with the advancement of the women's liberation movenment.

The movie by PH – its style, its way of presenting women, and its lack og traditional spatial continuity became a much-discussed presentation of contemporary Denmark. A generation later PH's contemporary images had become a thing of the past and they did not in any way refute the narrative generally accepted by the majority of how Denmark had become typically Danish. Hence, since the 60s PH's movie *Denmark* has become an intergral part of the story about the road to becoming Danish. Thus, eventually it was given the same status as *The King Commanded*, to whose message it had been an antithesis during the 1930s.

The fate of these two movies demonstrate how various narratives on the nation epic emerges, are rejeced, the eventually accepted over a period of time. The images and the shift in the interpretation of them constitutes an illustration of the way in which an understanding of everyday life and identity within national borders has undergone chages.