

Danskhetens landskap

Landskap, återuppbyggnad och nationell identitet
i dansk efterkrigsfilm

Andreas Marklund

Den 2 januari 1950 hade filmen *De røde heste* galapremiär på Fønix-biografen i Odense. Skådespelare och annat filmfolk trängdes med lokala dignitärer och utsända journalister från riks- och landsortspressen. Att Danmarks största filmbolag *Aktieselskabet Atelierset* (ASA) premiärvisade sina produktioner utanför huvudstaden hörde inte till vanligheterna, men *De røde heste* baserades på en roman av Morten Korch: en lokal bestseller-författare som sedan debuten 1898 hade publicerat över hundra romaner och novellsamlingar.¹ Korch var något av en bygdens hjälte, och när Köpenhamnsbaserade *Politiken* rapporterade från filmfesten var det inte utan ironiska undertoner: ”Den populære mand præsiderede selv som en landsdelsfader i sin loge i det smukke teater, hyldet af alt folket.”² Inte desto mindre var tidningens utsände imponerad av själva filmproduktionen, och reportaget avrundades med en förutsägelse om ”at *De røde heste* er sikre vindere på filmens folkelige traverbane”.³

Det var en prognos som skulle visa sig träffsäker. ASA:s nya storproduktion blev nämligen inte bara en vinnare, utan med sina 2,4 miljoner sålda biljetter räknas *De røde heste* som den mest sedda danska biofilmen någonsin.⁴ Den imponerande sällsiffran blir ännu mer hisnande om man samtidigt beaktar att Danmarks dåvarande befolkningstäthet utgjordes av cirka 4,2 miljoner invånare.⁵

I pressen fick filmen ett blandat mottagande, men kritikerna var eniga om en sak – det danska landskapet var osedvanligt vackert och suggestivt återgivet.⁶ I *Kristeligt Dagblad* kunde man läsa att landskapsskildringarna gjorde en ”både glad og stolt over at være dansker”,⁷ medan kommunistiska *Land og Folk* kortfattat konstaterade att det var ”kønne billeder af marker og mennesker og dyr”.⁸ Den huvudstadsbaserade kvällstidningen *BT* riktade uppmärksamheten mot filmfotografen Lau Lauritzen som hyllades för sin förmåga att ”reproducere danske Egne, således som vi drømmer, at de ser ud – og som vi længes efter dem”.⁹

Dessa kopplingar mellan filmlandskapet och den nationella identiteten var inte något som kritikerna skapade ur tomta intet, tvärtom. Referenserna till danskheten var noggrant inskrivna i ASA:s filmmanuskript. Ett exempel är miljöbeskrivningen till filmens slutscen: ”Solen skinner, landskabet er

typisk dansk” – en formelartad anvisning som laddades med innehåll via en referens till ljudspåret; ”(man hører mandskoret fra fortæksterne syngende om den danske bonde og Danmarks jord).”¹⁰

Det är uppbyggnaden av detta filmiska nationallandskap som är ämnet för denna artikel. Tesen är att ASA genom sina populära efterkrigsproduktioner bidrog till att kvarhålla och fördjupa en nationell identitet som baserades på en föreställd sammansmältning mellan danskheten och det uppodlade kulturlandskapet. Tyngdpunkten i analysen vilar på *De røde heste* och dess två efterföljare *Mosekongen* (1950) och *Det gamle guld* (1951), samtliga baserade på succéromaner av Morten Korch.

Den tidigare forskning som existerar om de så kallade Korch-filmerna har i huvudsak utgått från ideologikritiska frågeställningar. Ett exempel är den danske filmvetaren Dan Nissen som inleder sin analys med att karaktärisera Morten Korch som en ”småborgerskapets ideolog”.¹¹ Nissen koncentrerar sig på *De røde heste*, och enligt honom bör filmen förstås som en ”afspejling” av ”en småborgerlig bevidsthedsopfattelse af en igangværende samfundsudvikling hvor industrisektoren vokser og dermed den produktionsform og det forhold mellem mennesker der er ’fremmed’ for den danske ’nationalkarakter’”.¹² Han tolkar alltså filmen – och dess enorma publikframgångar – som en småborgerlig reaktion mot industrialiseringen av samhällsekonomin i den tidiga efterkrigstidens Danmark.

Begreppet *småborgerlig* har likaledes varit flitigt använt när Korch-filmerna presenterats i de filmhistoriska översiktsverken, stundom kombinerat med nedlåtande kommentarer om den bredare biopublikens behov av eskapism och allmänt dåliga filmsmak. I Ebbe Neergards klassiska översikt från 1960 blir Korch-filmerna avfärdade som oseriösa kulturprodukter med hänvisning till deras falska ”skin-miljø” och primitiva appeller ”til ønsketænkninger, der er inpodet de fleste gennem småborgerlige træk i opdragelsen”.¹³ Men även i ett mera uppdaterat verk som *100 års dansk film* (2001) förekommer ord som ”naive” och ”småborgerlige” när Korch-filmerna och deras skildringar av Danmark ska beskrivas.¹⁴

En viktig utgångspunkt för denna undersökning är att Korch-filmerna varken bör avfärdas som eskapism eller läsas som uttryck för socioekonomiska förändringar. Inspirerad av såväl *New Cultural History* som filmhistorisk forskning om historiebruk och minneskultur vill jag i stället analysera dem som *meningsskapande berättelser* – och ta Korch-filmernas iscensättande av det nationella på allvar.¹⁵ Jag utgår från att deras skildringar av danskhet och landskap berörde reella frågor och problem som cirkulerade i populärkulturen och den bredare samhällsdebatten under åren efter andra världskrigets slut.

I en studie av 1900-talets danska filmkultur argumenterar filmvetaren Ib Bondebjerg för att Korch-filmerna inte var så reaktionära i sin samtid

som en senare tids bedömare har velat göra gällande. Förvisso innehöll de romantiserande skildringar av ett svunnet och delvis uppdyktat "bonde-Danmark", men liksom de samtida västtyska *Heimat*-filmerna pekade de fram mot en övergripande försoning mellan tradition, modernitet och nation.¹⁶ I analysen vill jag således rikta in sökarljuset mot brytpunkten mellan filmernas historiska tillkomstsituation och den tid och det rum de gestaltade på vita duken.

Emellertid bör det påpekas att Korch-filmerna redan i samtiden kunde anklagas för att saluföra eskapism och nostalgi, till exempel betonade *Bornholms Social-Demokrat* att handlingen i *De røde Heste* var "sukkersød og virkelighedsfjern".¹⁷ Och två år senare skrev den landstäckande *Social-Demokraten* att skildringen av nationen i *Det gamle guld* var "langt fra det sande stykke Arbejds-Danmark".¹⁸ Men ingen av dessa socialdemokratiska tidningar var entydigt avvisande i sin kritik av filmerna. Tvärtom framhävdes de som perfekta "folkekomedier", och recensenten på *Bornholms Social-Demokrat* beskrev hur människorna i den fullpackade biosalongen hade gråtit, skrattat och suckat under premiärvisningen av *De røde heste*. Alltså: även om Korch-filmerna kunde uppfattas som eskapistiska var det bevisligen ett drömmeri som gick hem, som utövade en lockelse och var estetiskt tilltalande för många människor i efterkrigstidens Danmark.

Enligt den svenske historikern och filmforskaren Ulf Zander är alla filmer samtidsberoende. Ja, även till synes "verklighetsfrämmande" filmer innehåller avtryck av det omgivande samhälle där dessa artefakter en gång blev till.¹⁹ Zanders analysmodell utgår från en "dubbel tankeoperation" där filmen framhävs som såväl en historisk produkt – ett resultat av särskilda historiska omständigheter – som en aktiv medskapare och förmedlare av historia till den bredare allmänheten.²⁰ Den sistnämnda kvalitén innebär enligt Zander att filmen har fått en stor betydelse för formeringen och upprätthållandet av kollektiva identiteter. Genom att visualisera identiteternas symboliska beståndsdelar, och fläta in dem i meningsskapande berättelser, kan filmen skapa föreställda förbindelselänkar mellan individuella människoliv och överordnade kollektiv såsom kyrka och nation.²¹ Resonemanget är i högsta grad relevant för en historisk förståelse av de danska Korch-filmerna. Vilka existerande myter och berättelser använde filmerna i sitt iscensättande av danskheten? Och vad kan det ha varit som gjorde filmerna så populära att de närmast bokstavligen lyckades samla nationen framför biodukarna?

Analysen är upplagd som en kulturhistorisk närläsning av de första tre Morten Korch-filmerna. Mottagandet av filmerna i den danska pressen ingår i undersökningen som ett löpande inslag. Filmrecensioner kan naturligtvis inte läsas som uttryck för vad befolkningen i allmänhet tyckte och tänkte, utan de stammar från en skriftlig elit, som under 1950-talet ofta var knuten

till olika partipolitiska intressen. Inte desto mindre utgör de ett viktigt material för historiseringen av filmerna och deras narrativa beståndsdelar, då de åskådliggör kopplingar till samtida idéströmningar och positioner i det offentliga samtalet.

Nationallandskap och föreställda gemenskaper

Innan det är möjligt att gå vidare med filmanalysen är det nödvändigt att se närmare på de historiska förbindelserna mellan landskap och nationell identitet. Den brittiske historikern Simon Schama poängterar i sin magistrala *Landscape & Memory* att landskap ska förstås som kulturprodukter, då de i lika hög grad utgörs av myter och minnen som faktisk natur.²² Han framhäver också den starka kopplingen mellan landskap, minne och nationell identitet. Ja, enligt Schama har "the mystique of a particular landscape tradition" utgjort en viktig del av nationalismens dragningskraft och kulturella repertoar.²³

Precis som nationalismen är berättelserna om det nationella landskapet en relativt modern företeelse. Idéer om ett samband mellan *folk* och *territorium* formulerades under 1700-talet bland de framväxande nationella rörelserna.²⁴ Berättelserna vann successivt en bredare spridning, och konstnärer, myndigheter och allsköns turistföreningar har bidragit till att utsnitt ur den europeiska naturen har fått karaktären av nationalmonument i de olika länderna.²⁵

De föreställda sambanden mellan nation och natur ingår även i den nordiska nationalismen, vilket bland annat illustreras av de välkända nationalhymnerna. Sveriges *Du gamla, du fria* (1844) besjunger vildmarken, medan den danska *Der er et yndigt land* (1819) mejslar fram ett "Frejas sal" bestående av backar och dalar som "bugter" sig fram mellan bokskogar, havsstränder och uråldriga gravdösar.²⁶

Nationallandskapen tog form genom bilder och berättelser där specifika typer av natur lyftes fram som representativa för nationen.²⁷ I Danmark var det de så kallade guldåldermålarna som under 1800-talets första hälft penslade fram huvuddragen. Denna grundschablon var i allt väsentligt baserad på själländska bokskogar och kustområden, omkransade av odlingsbygder med bönder och bondgårdar. Insprängda megalitgravar och liknande forntidsminnen markerade kontinuiteten med ett avlägset förflutet.²⁸

Bilden av det danska nationallandskapet vidgades gradvis till att även omfatta annan natur, men kopplingen till bondesamhället förblev stark.²⁹ Detta ska relateras till den stora betydelse som bönderna hade för framväxten av det moderna danska samhället. Genom folkhögskolorna och den grundtvigianska bonderörelsen formerade sig landets självägande bönder

(*gårds mænd*) till en alternativ samhällselit under slutet av 1800-talet.³⁰ 1901 tog de över den politiska makten, då det liberala bondepartiet *Venstre* kom i regeringsställning vid det så kallade systemskiftet. Bondebefolkningens livsstil och kulturella värderingar kom därför att sätta en tydlig prägel på periodens berättelser om Danmark och det danska.³¹ Men naturligtvis fanns det även andra versioner – och andra aktörer, inte minst inom arbetarrörelsen. Den första socialdemokratiska regeringen bildades 1924, och precis som i Sverige genomgick partiet en politisk metamorfos från klassbaserat arbetarparti till statsbärande massparti med ambitioner om att företräda *folket*.³²

Men även om utformningen av det danska nationallandskapet således kan knytas till en historisk *Sonderweg* – dansk eller möjligen nordisk³³ – måste det betonas att bönder och odlingslandskap kan återfinnas som identitetsskapande bilder och berättelser i många andra delar av Europa. I bilderna av *la douce France* (det ljuva Frankrike) framträder exempelvis ett välordnat odlingslandskap som vilar i perfekt harmoni mellan människa och natur.³⁴ Exemplet Tyskland belastas av Hitler-tidens propaganda och dess flitiga användning av så kallad *Blut-und-Boden*-retorik, men den tysknationella agrar- och hembygdsromantiken är både äldre och bredare än nazismen.³⁵ Bakåt i tiden kan en linje dras till Herder och 1700-talets folklivsforskning, men ännu under efterkrigstiden var berättelser om landsbygdens traditionella *Gemeinschaft* en viktig del av tyskt identitetsskapande – vilket inte minst visas av de enorma framgångar som 1950-talets *Heimat*-filmer skördade i Västtyskland.³⁶

Även i Sverige har idealiseringar av lantliga områden haft betydelse för de nationella föreställningarna. Vildmarken var förvisso viktig i 1800-talets framväxande nationallandskap, men med rötter i den gustavianska allmogevurmen utvecklades samtidigt en sentimentaliserad bild av ”Bonde-Sverige” som nationens själ och hjärta – effektivt visualiserad av nationalromantiska konstnärer som Anders Zorn och Carl Larsson.³⁷ Och idealiseringen av det bondska som svenskhetens kärna flyttade tidigt över till det nya filmmediet, bland annat genom den framgångsrika Selma Lagerlöf-filmatiseringen *Tösen från Stormyrtorpet* (1917). Men storhetstiden för den agrarromantiska svenska landsbygdensfilmerna var intressant nog 1940- och 1950-talen, det vill säga samtidigt som Korch- och *Heimat*-filmerna gjorde succé i grannländerna.³⁸ Ja, även i periodens franska filmproduktion var bondesamhället ett viktigt inslag, både under Vichy-åren och den tidiga efterkrigstiden.³⁹ Sålunda råder det inga tvivel om att Korch-filmernas hyllning av det agrara nationallandskapet var en del av en större europeisk trend.

Syftet med denna artikel är att undersöka hur nämnda danska populärfilmer genom sina landskapsskildringar har bidragit till det nationella identitetsskapandet i landet. En grundläggande teoretisk utgångspunkt är

att nationen ska förstås som en medierad och i högsta grad *föreställd gemenskap*, i socialantropologen Benedict Andersons bemärkelse. I sin klassiska *Imagined Communities* pläderar Anderson för medierevolutionens betydelse i skapandet av det nationella. Individerna i det moderna samhället har flätats in i ”imagined communities” med nationella ramar genom konsumtionen av lättillgängliga massmedier.⁴⁰ Särskilt tydligt betonas tidningsläsandet. De nationella dagstidningarna har skapat mängder av förbindelser – i grund och botten fiktiva – mellan läsarna och de nationella kollektiv som tidningarna dagligen konfronterat dem med.⁴¹

Men där Anderson betonar de tryckta medierna har många senare undersökningar lika tydligt pekat på radio och film. Radiosända berättelser och rörliga filmbilder har under 1900-talet haft en ännu bredare genomslagskraft än dagspressen. Framför allt har de lyckats förmedla ”a sense of participation” i de stora nationella ritualerna och myterna.⁴² Att filmmediet har en särskild slagkraft i produktionen av nationella myter och minnen betonas av bland annat den amerikanska historikern och filmforskaren Naomi Greene. I en undersökning av historiekonstruktioner i fransk efterkrigsfilm visar hon att filmen har haft en stor betydelse för hur Frankrike ”remembers its past and, consequently, conceives of its present”.⁴³ Alltså: hur ett samhälle som Frankrike har velat minnas sitt förflutna – och därigenom sökt att rotfästa sin egen nutid – är något som kan avläsas i den nationella filmproduktionen.

Förmedlingen av historia och kollektivt minne är viktiga komponenter i Greenes analys av filmen som ett identitetsskapande medium. Hon menar att filmer i gemen kan karaktäriseras som ”cinematic memories of the past”, och i fallet Frankrike har mediet sedan slutet av 1800-talet använts till att utbreda ”a certain idea of France” – baserad på föreställningar om förfluten storhet – till den bredare franska allmänheten.⁴⁴ Infallsvinkeln överensstämmer med en viktig tendens i den filmhistoriska forskningen. Exempelvis fastslår Zander att filmen har utvecklats till det tongivande mediet för förmedlingen av historisk kunskap.⁴⁵ Den svenske filmhistorikern Tommy Gustafsson talar om en sekelgammal tolkningskonflikt mellan filmmediet och den akademiska historievetenskapen – en kamp om tolkningar och representationer av det förgångna, där filmskaparnas ”audiovisuella historia” har vunnit ”tolkningsföreträde när det gäller spridningen av historien till allmänheten”.⁴⁶

En annan forskare som har arbetat med frågor om film och identitet är den danske etnologen Anders Linde-Laursen, och han utgår mer direkt från Benedict Andersons begreppsapparat. Enligt Linde-Laursen har filmmediet skapat nya nationella traditioner, och bidragit till en ”sacralization of national culture”, inte minst genom förmågan att anspela på känslor genom suggestiva bildsekvenser och laddad musik.⁴⁷ Men det är inte alla filmer som

lyckas i detta avseende. Viktiga kriterier för en nationellt identitetsskapande filmproduktion är att den innehåller narrativa element som anknyter till "the generally accepted narrative of the nation", samt iscensätter kopplingar mellan den enskilda människan och det övergripande nationella kollektivet.⁴⁸ En dansk film som verkligen lyckades med detta – och fick status som en form av nationell klenod – är det numera närmast bortglömda historiska kostymdramat *Kongen Bød* (1938), som handlade om upplysningstidens danska *landboreformer* med bonden och den familjedrivna bondgården i fokus. Däremot blev den ambitiösa samtidskildringen *Danmark* (1935) av kulturradikalen Poul Henningsen (PH) ett fiasko, både hos publiken och hos kritikerna, då den ansågs alienerande i sitt modernistiska filmspråk, bland annat genom användandet av jazzmusik i ljudspåret.⁴⁹

För att en film ska fungera nationellt identitetsskapande måste den alltså innehålla igenkännbara symboler och narrativa element som biopubliken relativt lätt kan identifiera sig med. Endast härigenom upprättas de nödvändiga förbindelselänkarna mellan individen och nationen som föreställd gemenskap. Tillämpat på det aktuella fallet är det inga tvivel om att Korch-filmernas enorma framgångar åtminstone delvis kan förklaras av deras gemensamhetsskapande funktion. Och här handlade det inte bara om innehållet i filmerna, utan även själva åskådandet fick karaktären av en nationell gemenskap. En samtida bioannons i *Bornholms Avis og Amttidende* kan konkretisera förhållandet:

Den danske kæmpesukces *De røde Heste*. En film så ægte dansk som sjælden set. Vil interessere alle, både byboere og landboere. Hidtil for fuldt udsolgte huse. Køb derfor billet i god tid, da der bliver hurtigt udsolgt. Benyt forestillingen kl. 5. Den passer med togtiderne, og der er bedst plads.⁵⁰

Exemplen ur källmaterialet kan mångfaldigas, men poängen är alltså att Korch-filmerna – med draghjälp av pressen – utvecklades till ett masskulturellt, nationellt fenomen som alla danskar helt enkelt bara måste uppleva; just precis eftersom alla andra danskar gjorde det. Att de därtill kunde beskrivas med ord som "så ægte dansk som sjælden set" bidrog naturligtvis med extra djup åt känslan av gemenskap och nationell förbrödring. Men vilka var de filmiska beståndsdelarna i denna föreställt autentiska skildring av nationen? Och vilka tolkningar av den nationella historien förmedlade Korch-filmerna till den bredare allmänheten?

Viktiga begrepp i undersökningen är *bilder*, *berättelser* och *nationella myter*. Med *bilder* åsyftas visuella framställningar av nationen och dess olika beståndsdelar, medan *berättelser* betecknar samma typ av framställningar baserade på ord, i talad likaväl som skriftlig form. Begreppet *myt* definieras

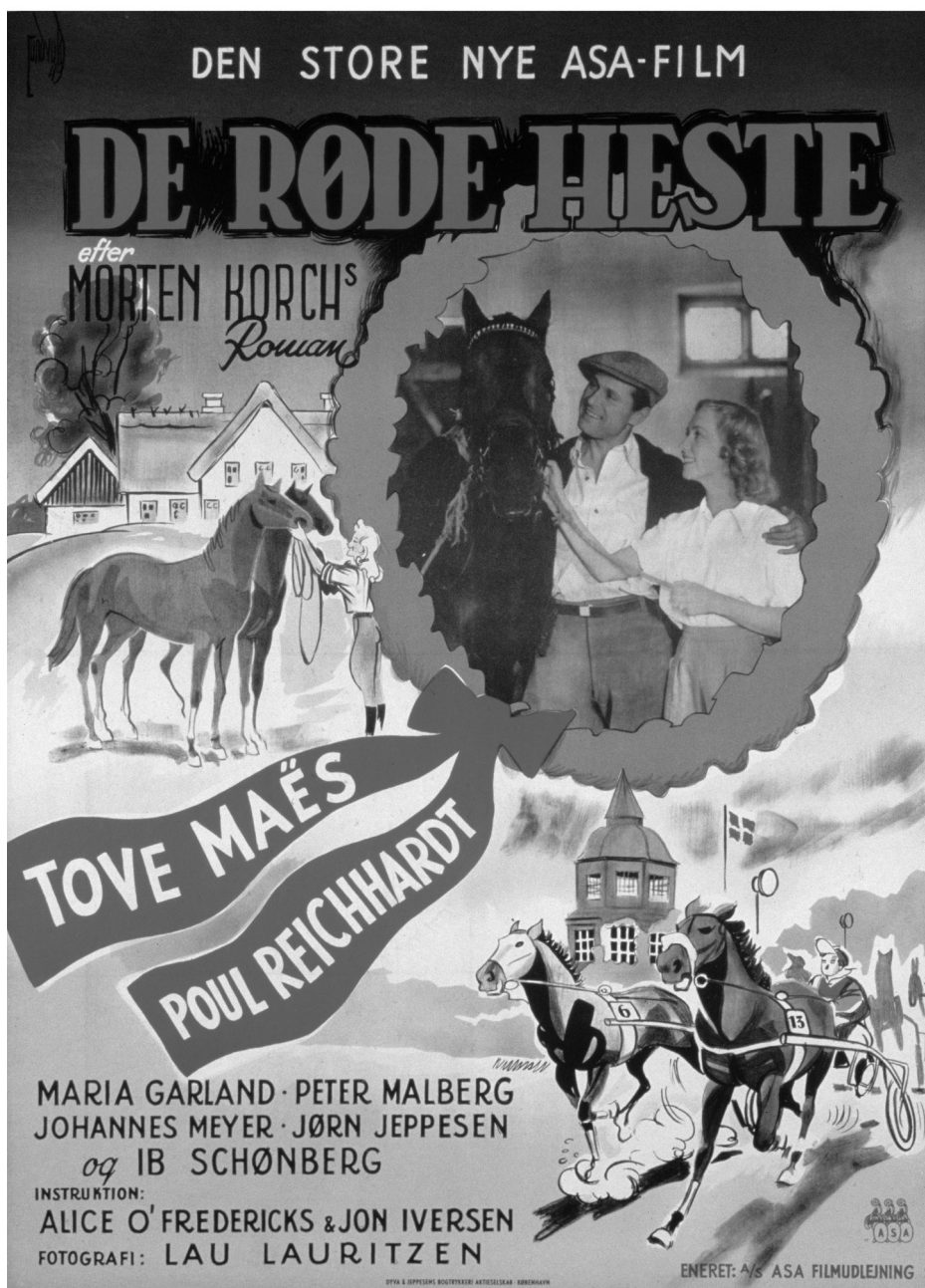
som det övergripande narrativa ramverk som bilderna och berättelserna refererar till. Det har ingenting med sant eller falskt att göra, utan myten förstås i detta sammanhang som en kosmologisk metaberättelse om nationens uppkomst, beskaffenhet och kollektiva minne.⁵¹

Släktgården i nationens centrum

I centrum för Korch-filmernas nationella landskap står alltid släktgården, oftast en bondgård men ibland ett gods. Så länge någon i trakten kan minnas har gården ifråga gått i arv inom en och samma familj. Därför har den också ett namn, en historia och en identitet. I *De røde heste* introduceras släktgården redan i öppningsscenen. Kameran vilar på en ung blond kvinna (Tove Maës) som vandrar genom ett solupplyst sädesfält. I bakgrunden syns en gammal bondgård med halmtak och vitkalkade stenväggar. Detta är gården *Enekær* och det är runt den som filmens handling kretsar. En mera närgående visualisering levereras något senare i filmen, när den manliga huvudpersonen Ole Offor (Poul Reichardt) anländer till platsen. Närbilder av den trelängade gårdsbyggnaden suppleras med skildringar av gårdsbaserat kroppsarbete. Bilderna är tagna i strålände solsken och i fonden utsträcker sig ett kuperat sommarlandskap med kohagar, sädesfält och frodiga skogsdungar.⁵² Släktgården är därtill avbildad på filmaffischen, bakom den kvinnliga huvudpersonen och de poserande ”röda” hästarna. (Se illustration 1.)

Denna gamla danska bondgård blir fundamentet för huvudpersonernas identitetsutveckling. Det sker dock inte utan ett initialt motstånd. Ole Offor, en nyutexaminerad jordbrukare, är nedslagen efter en misslyckad kärleksaffär, och i filmens början överväger han att emigrera. Pappan övertalar honom emellertid att stanna: ”Men er det ikke lige så godt at lægge sine krafter herhjemme, i den danske jord. Det er dog her, vi hører til.” Efter att sålunda ha markerat att äkta danskhet är förankrad i jorden presenterar pappan *Enekær* – en bondgård utanför Roskilde som tillhör en gammal vän till familjen: hemmansägare Munk. Gården är berömd för sina präktiga ”røde heste”, men Munk har blivit sjuk och den skuldsatta gården vacklar på ruinens brant. Då pappan ber Ole att rädda *Enekær* överger han sina utvandringsplaner utan att blinka. Han tar omedelbart itu med det tidskrävande gårdsarbetet, pyntar in sina besparingar för att inlösa skulderna och gifter sig snart med Munks dotter Bente (Tove Maës). Kärleken blomstrar innan filmen når sin slutscen, men det är plikten och ansvarskänslan som får Ole att fria. Missionen i filmen är inte kärlekslivets fulländning, utan kampen för att rädda släktgården och hålla arvslinjen intakt.

Med små variationer återkommer detta släktgårdstema i samtliga ana-



Illus. I: *De røde heste*, filmaffisch, 1950. © Nordisk film A/S

lyserade Korch-filmer. Människorna är bundna till jorden och historien genom den nedärvda bondgården. Temat anslås med storslagen dramaturgi i inledningen till *Det gamle guld*. Filmen börjar med att tenoren Aksel Schiøtz sjunger orden "I Danmark er jeg født" – från H.C. Andersens alternativa nationalhymn med samma namn (1850) – och i samma ögonblick framträder ett böljande odlingslandskap med vitkalkade bondgårdar i mitten. Medan Schiøtz sjunger vidare visas en bildrapsodi med tydlig inspiration från guldåldermålarnas nationallandskap: soliga bokskogar, skumbrusande stränder och mäktiga megalitgravar, med inflätade närbilder på arbetande bönder.⁵³ Omedelbart efter sången introduceras *Dybegården* – "en smuk gammel gård med 300 tønder land; ager, skov og eng." Denna gård har varit i samma familjs ägo i över 150 år, förklarar berättaren Dines Mikkelsen (Ib Schønberg). Han berättar också om en runsten som visar att platsen hette Dybe redan på 800-talet, och att han själv har plöjt upp ett flertal flintstensyxor och liknande stenåldersredskap när han bearbetat åkrarna på gården intill.

Dessa inledande skildringar av gård och landskap fick närmast genomgående ett positivt mottagande i pressen. Till exempel skrev Köpenhamnsbaserade *BT* att största förtjänsten med *De røde heste* var "de mange meget smukke billeder af danske landskaber, livet på landet og den gamle gård".⁵⁴ Samma tidning hyllade i sin recension av *Det gamle guld* de "animerede sommerbilleder fra det danske bondeland",⁵⁵ medan Venstre-anknutna landsortstidningen *Kolding Folkeblad* framhävde "de kønne landskaber" och att "Aksel Schiøtz synger *I Danmark er jeg født*, mens landskaber og arbejdende bønder illustrerer sangteksten".⁵⁶

I filmernas skildring av "det danske bondeland" har "den gamle gård" en dubbel funktion som landskapets och nationens *naturliga* mittpunkt. Släktgården fungerar som en länk i tiden som förenar karaktärerna i filmernas nutid med vetskapen om ett uråldrigt förflutet – liksom hoppet om en ljusnande framtid. Banden går genom den danska jorden där gården står förankrad med sin solida husgrund. Men förankringen är hotad i samtliga tre filmer, och det är aldrig någon tvekan om varifrån hotet stammar. Skurkrollen är nämligen alltid förknippad med tidstypiska storstadsattribut: vräkiga bilar, blänkande lackskor, dubbelknäppta kostymer och pomada i håret. Hjälterollen, å andra sidan – som i de första Korch-filmerna innehåller av nämnda Reichardt – har enkla bomullskläder, uppkavlade skjortärmar och gamla träskor, och visas ofta med grep i handen eller på andra sätt engagerad i det praktiska gårdsarbetet. Han är en man som uppenbart hör hemma härute, i "det danske bondeland". Skurkkaraktären, däremot, är i konflikt med omgivningarna, trots att han suktar efter att överta – och senare sälja – gården. Det enda han ser i släktgården är möjligheten att göra

snabba ekonomiska vinster.⁵⁷ Dess högre moraliska och nationella värde är honom fullständigt likgiltigt.

Genom denna övertydliga skurkroll iscensätter Korch-filmerna ett motsättningsfullt förhållande mellan land och stad. Landsbygden framhävs som nationens vagga, medan stadskulturen står för något främmande, ja närmast suspekt i förhållande till det nationella arvet. Det sistnämnda är särskilt tydligt i *Det gamle guld*, där det framgår att hjälten varit aktiv i motståndsrörelsen under andra världskriget, medan skurken – en viss ”Direktør Davids” – i stället har ett förflutet som nazikollaboratör. Men i samtliga filmer står stadens liksom det ekonomiska kapitalets representanter för något moraliskt tvivelaktigt och nedbrytande. De är ute efter att förhindra arvsföljden på gården och underminerar därigenom grundförutsättningen för danskhetens landskap.

Efterkrigspressen raljerade ofta över det repetitiva släktgårdstemat. Till exempel skrev den konservativa huvudstadstidningen *Berlingske Tidende* att intrigen i *Det gamle guld* fortfarande var ”den gamle historie. Slægtgården er stadig i fare”.⁵⁸ Den förutsägbara intrigstrukturen relaterades ofta till Korchs författarskap och den brist på variation som många kritiker fann i detta, men ”den gamle historie” om den hotade släktgården var i själva verket mycket äldre än de korchska landsbygdsromanserna. Morten Korch var verksam inom en agrarromantisk tradition som alltsedan slutet av 1800-talet hade utgjort en viktig kulturell och politisk underström i stora delar av Nordeuropa. Till samma strömning hörde civilisationskritiska skribenter som Oswald Spengler, T.S. Elliot, Knut Hamsun och Vilhelm Moberg, så gjorde även den svenska egnahemsrörelsen och den framväxande ekologiska jordbruksrörelsen i Storbritannien.⁵⁹ Agrarromantiken spretade i olika riktningar och presenterade aldrig någon sammanhängande ideologi, men utgångspunkten var kritiken av det moderna industrisamhället och den uttalade viljan att försvara eller återupprätta det traditionella bondesamhället. Dessutom var många av de agrarromantiska skribenterna fiender av kapitalismen och det moderna bankväsendet, då den tilltagande liberaliseringen av kredit- och kapitalmarknaden betraktades som ett hot mot böndernas äganderätt till den livgivande jorden.⁶⁰ Temat gavs understundom en antisemitisk skrud, och ett återkommande tema i mellankrigstidens tyska *Bauernromanen* var kampen för att rädda den nedärvda släktgården från det giriga judiska finanskapitalet.⁶¹

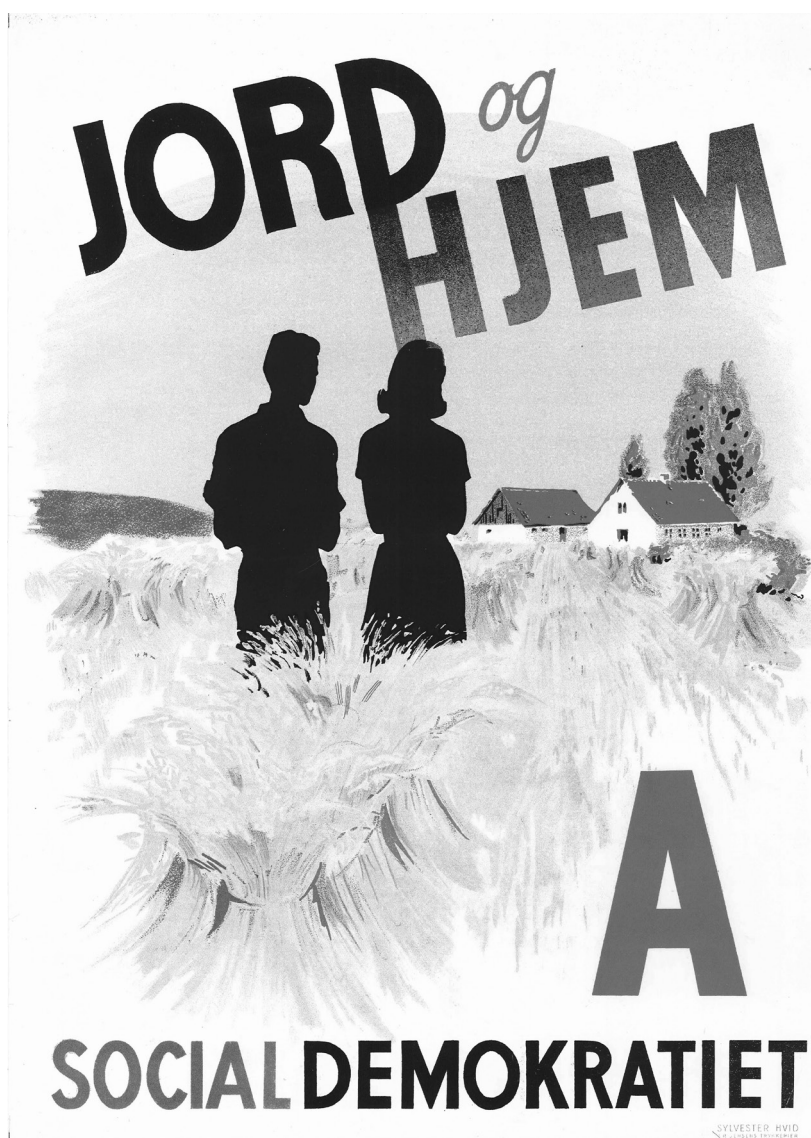
Den agrarromantiska modernitetskritiken hade radikaliserats betydligt i samband med 1930-talets jordbrukskris. Huvudfåran inom den danska bonderörelsen var egentligen politiskt liberal – och hade länge satt en ära i att utgöra moderniseringens spjutspets – men under krisåren blev landsbygdsbefolkningen i stigande grad mottaglig för de antimoderna strömningar som

florerade på den yttersta högerkanten.⁶² Liksom sina förebilder i Tredje rikets Tyskland gjorde *Danmarks Nationalsocialistiske Arbejderparti* (DNSAP) ett aktivt bruk av agrarromantiska berättelser i sin politiska propaganda. Bland annat talade de om att återlämna jord som "højfinansens" eller "plutokratiet" påstods ha stulit från bönderna.⁶³ Sommaren 1940 kunde man exempelvis läsa följande i den partianknutna veckotidningen *National-Socialisten*: "Danske gårde skal ikke være en handelsvare, men de skal tilhøre de danske bondeslægter og gå i arv fra generation til generation."⁶⁴ Sentensen korresponderar till punkt och pricka med det narrativa grundelementet i ASA:s Korch-filmer, dock bör det framhållas att varken Korch eller filmernas två regissörer Alice O'Fredericks och Jon Iversen var nazister. Och varken i filmerna eller i romanförlagorna är de negativa skildringarna av staden och finanskapitalet kryddade med antisemitiska stereotyper.⁶⁵ Men Morten Korch delade nazisternas syn på den storstadsbaserade moderniteten som skadlig för samhället, och liksom nazisterna menade han att räddningen låg i allmogens jordbundna värderingar.⁶⁶

Det var emellertid inte enbart bakåtblickande modernitetskritiker som använde berättelser om "den gamle bondegård" till att framhäva nationella och politiska ideal. I den tidiga efterkrigstidens Danmark var det småskaliga familj jordbruket fortfarande en realitet: socialt, ekonomiskt och politiskt. Men den övergripande samhällsutvecklingen var liksom i Sverige präglad av en omfattande strukturomvandlingsprocess där människor, produktion och ekonomiskt kapital i stigande grad koncentrerades till storstäderna. Processen förlöpte något långsammare än i Sverige, men den danska migrationen från land till stad hade varit stadigt stigande sedan 1930-talets jordbrukskris – även om naziokkupationen hade medfört ett kortare avbrott i utvecklingen.⁶⁷ Under åren närmast efter andra världskriget försökte det jordbrukardominerade partiet *Venstre* – som hade regeringsmakten 1945–47 och 1950–53 – att minska utflödet av människor från landsbygden: "der skal dæmmes op for en fortsat udvandring fra landet til byerne", som det hette i 1946 års partiprogram.⁶⁸ Och en av de strategier som partiet lovordade var *udstykningsen* av de danska storjordbruken till flera mindre och självständiga enheter. Idealet var det familjebaserade småjordbruket: "Brugene bør være af en sådan størrelse, at Ejeren og Hans familie kan hente deres hele udkomme på bruget."⁶⁹

Intressant nog kunde de danska socialdemokraterna anspela på samma berättelse, trots att flera partianknutna tidningar avfärdade Korch-filmerna som eskapistiskt nonsens. Ett exempel på socialdemokratisk bondgårdsromantik är valaffischtemat *Jord og Hjem*, som partiet återanvände i flera av de danska riksdagsvalen från 1920-talet till mitten av 1950-talet. Själva bildtemat förblev i allt väsentligt oförändrat, men Socialdemokraterna

framställde nya versioner inför varje riksdagsval. 1950 års utgåva framstår i sammanhanget som särdeles intressant, på grund av dess tidsmässiga sammanfall med den första Korch-filmatiseringen. Under Socialdemokraternas vid det laget ikoniska valslogan *Jord og Hjem* visar affischen ett yngre par som långtansfullt blickar mot en tvålängad bondgård. (Se illustration II.)



Illus. II: Jord og Hjem, valaffisch för Socialdemokratiet 1950.
Arbejdermuseet og Arbejderbevægelsens Bibliotek og Arkiv, København.

Mannen och kvinnan är framställda i siluettform, medan omgivningarna är tecknade i klara sommarfärger: sädesfältet är gult, himlen rosa och gårdsbyggnaderna har vitkalkade stenväggar med röda tegeltak. Bilden har stora likheter med Korch-filmernas landskapsskildringar, därtill är siluetterna av det drömmande paret närmast klippta och skurna för att intas av Poul Reichard och Tove Maës. Några direkta inspirations- eller orsakssamband har inte varit möjliga fastställa, men det är givetvis notabelt att valaffischen användes cirka nio månader efter premiären på *De røde heste*.

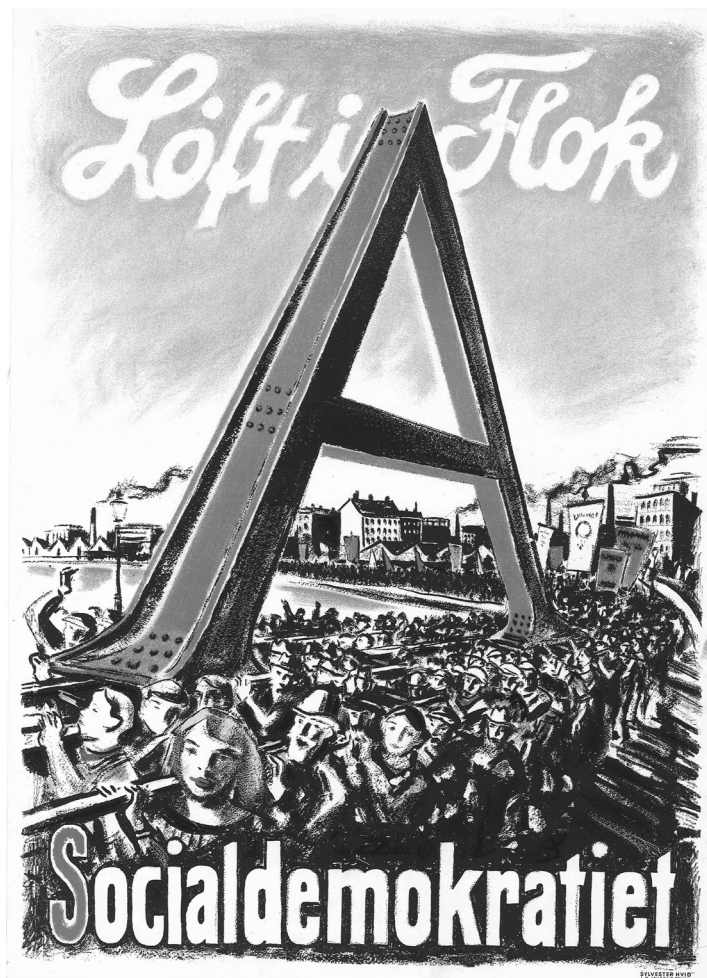
Det bör dock påpekas att Socialdemokraternas visuella propaganda siktade brett. Partiets valaffischer under 1940- och 1950-talen visade även upp ett Danmark bestående av rykande fabrikk skorstenar, funktionalistiska bostäder och asfalterade vägar.⁷⁰ Denna visualisering av nationen kan exemplifieras av det återkommande valaffischemat *Løft i Flok*. 1947 års version visar ett väldigt demonstrationståg som beslutsamt marscherar mot framtiden. Bakgrunden utgörs av fabriker och moderna arbetarbostäder i tidig funkisstil, medan främre ledet av den månghövdade människoskaran lyfter en enorm skulptur föreställande den socialdemokratiska partibokstaven A – framställd av industriella stålbjälkar. (Se illustration III.)

Till skillnad från *Jord og Hjem*-temat var detta en tydligt modernitetsbejakande skildring av Danmark; en visuell hyllning av de nya möjligheter som industrialiseringen, storstadskulturen och inte minst arbetarrörelsen hade skänkt landet. Och i stället för bondgårdsmotivets småskaliga familjegemenskap visualiserade den danskarna som *flok*: ett väldigt kollektiv av samarbetande men också tämligen anonyma individer.

Men samtidigt var alltså bondgårdar och solupplysta odlingslandskap viktiga beståndsdelar i den socialdemokratiska paletten – precis som det fortfarande var partiets politik att stödja skapandet av nya småbruk genom den så kallade utstyckningsprocessen.⁷¹ Till och med *Danmarks Kommunistiske Parti* (DKP) kunde under åren 1945–60 använda sig av romantiserade landsbygdsskildringar i sin valpropaganda.⁷² Den politiska höger-vänsterskalan utgjorde således ingen tydlig skiljelinje i detta avseende. Både som bild och berättelse var ”den gamle bondegård” en viktig del av de politiska framtidsvisioner som riksdagspartierna målade upp under återuppbyggnaden av landet efter andra världskriget.

Jorden som nationens sköte

I den agrarromantiska föreställningsvärlden hade jorden en oomtvistad särstatus som samhällets och befolkningens livsgrundlag.⁷³ Synsättet kom tydligt till uttryck i 1950-talets Korch-filmer. Jorden var filmlandskapets viktigaste naturelement, långt mera laddat och mytologiserat än exempelvis



Illus. III: Løft i Flok, valaffisch för Socialdemokratiet 1947. Arbejdermuseet og Arbejderbevægelsens Bibliotek og Arkiv, Köpenhamn.

havet och bokskogarna. Genom suggestiva panoramabilder av böljande sädesfält, och närbilder av bönder i arbete på åkrarna, blev jorden framhävd som essensen av det visualiserade danska nationallandskapet.

Anknytningen mellan danskheten och den fosterländska jorden utbroderades genom referenser till historien och kulturarvet. I början av *De røde Heste* visas ett citat av NFS Grundtvig (1783–1872), chefsideologen bakom den danska bonde- och folkhögskolerörelsen: ”Hvad solskin er for den sorte muld, er sand oplysning for muldets frænde.” Citatet är återgivet i gotisk frakturstil, vid huvudingången till en dansk lantbruksskola. Kame-

ran zoomar in på de arkaiska orden, därpå görs ett snabbt scenbyte till själva föreläsningssalen, där skolans rektor håller tal om ”dansk landbrugs stolte traditioner”. Rektorn är placerad under en dansk nationalflagga, och framför honom i publiken sitter Reichardt i rollen som Ole Offor. Jorden, nationen och det grundtvigianska kulturarvet sammankopplas alltså redan i filmens inledning.

Den danska jorden hyllades också i metaforiska former, ofta kopplade till det kvinnliga könet. Som tidigare omnämnt börjar *De røde heste* med en panoramaäkning där bondflickan Bente (Tove Maës) strövar genom ett kuperat odlingslandskap. Medan kameran följer Bente genom grödorna hörs en manskör sjunga Johannes V. Jensens ”Hvor fager smiler den danske kyst” – en naturromantisk *fædrelandssang* från 1925:

Den danske mark i en bølge går,
 som åndedræt af en venlig kvinde.
 Sødt gynger byggen [kornet] sit silkehår
 og rugen ånder med sol i sinde,
 og vinden iler,
 til hvedens bryst.
 Hvor fager smiler,
 den danske kyst.

Jorden och det som därur växer ges således en kvinnlig gestaltning, men det är ingen nationell modersgestalt à la Mor Danmark. Snarare framträder en vacker ung jungfru, som passivt lockar med sina spirande könsattribut.⁷⁴ Filmens ”jungfru” är dessutom i nöd, då såväl markerna omkring *Enekær* som den oskuldsfulla Bente lider under den hänsynslösa gårdsförvaltaren Villers. Det blir en definierande uppgift för Reichardts huvudperson att beskydda denna dubbelt hotade kvinnlighet.

Den narrativa dynamiken mellan en beskyddande manlighet och ett feminiserat hemland har länge utgjort en viktig del av västvärldens nationella berättelser.⁷⁵ Framför allt har motivet använts i olika former av krigspropaganda.⁷⁶ Under andra världskriget var bildspråket särdeles utbrett i den antinazistiska motståndpropagandan runtomkring i Europa, där kvinnokroppen ofta fick konkretisera de ideal som motståndskämparna skulle riskera sina liv för.⁷⁷

Metaforiska framställningar av land och nation som hotade jungfrur användes även i de agrarromantiska berättelserna, ofta med en koppling till den fosterländska jorden. Till exempel kunde periodens brittiska jordbruksideologer påstå att de skyddade ”England Herself” mot ”the Rape of the Earth” – exploatering, förföljning och andra faror som emanerade från

de växande storstäderna.⁷⁸ Det ideala förhållandet mellan människor och jord kunde dessutom ges karaktären av ett äktenskap, med bonden som brudgum och kvinnan som representant för jordens, naturens och livets mysterium. Jämförbara tankegångar cirkulerade i den skandinaviska samhällsdebatten. Enligt den svenske jordbruksideologen Per Jönson Rösiö – en av egnahemsrörelsens starkaste förkämpar – stod kvinnan både naturen och hemmet närmare än mannen, därför var det också hon som skulle rädda samhället undan industrialismens faror.⁷⁹

Som exemplet Rösiö visar var den agrarromantiska könskodningen i allt väsentligt baserad på den förhärskande borgerliga äktenskapsideologin: den goda kvinnan var en hustru och moder, medan positiv manlighet förknippades med arbete och självdisciplin. Denna hegemoniska och starkt bipolära berättelse om kön och äktenskap utövade även ett stort inflytande på 1940- och 1950-talens svenska landsbygdsfilmer, liksom på periodens västtyska *Heimat*-filmer.⁸⁰ På vita duken var könsstereotypiseringen ofta sammanflätad med motsättningsförhållandet mellan land och stad: emanciperade kvinnor med bakgrund i storstaden blev på ett ofördelaktigt sätt kontrasterade mot landsbygdens jäntor. En sådan könsstereotypisering förekommer i samtliga analyserade Korch-filmer. De negativa kvinnoporträtten relateras nästan uteslutande till städer och urbana värderingar, direkt eller indirekt; från den svekfulla men eleganta *gold digger*-hustrun Zita i *De røde heste* till den bortskämt intrigerande Clara i *Det gamle guld* – som efter en längre sejour i Paris och Köpenhamn återvänder till landsbygden för att förföra huvudpersonen (Reichardt). Till saken hör att de ”dåliga kvinnorna” alltid är mörkhåriga, medan Maës – som är kvinnlig huvudrollsinnehavare i de första tre Korch-filmerna – är blond och blåögd.⁸¹ Kontrasteringen avspeglar sig också i namngivningen, jämför till exempel det danska allmogenamnet Bente med det latinska Zita. Landet, jorden och deras kvinnliga personifikation fick sålunda en moralisk och tydligt nationell inramning. Hotet mot allt detta framstod i stället som omoraliskt, urbant och i grund och botten odanskt.

Recensionerna visar att könskodningen gick hem hos den samtida publiken. Det samma gäller kopplingarna mellan landskapet och den dygdiga kvinnorollen. Reichardts roller beskrevs med ord som ”mandlig”, ”stærk” och ”brav”, medan Maës bondjäteroll hyllades för sin kvinnlighet; ja, hon var själva ”indbegrebet af kvindelig ynde og dyd” som det hette i *Kolding Folkeblad*.⁸² I *Bornholms Avis og Amttidende* bakades den borgerliga köns-polariseringen ihop med berättelsen om den hotade jungfrun, i sammanhanget presenterad som ett fornnordiskt naturväsen:

Hans fysiske og sjælelige styrke danner en god kontrast til den svage, barnlige, unge pige Tove Maës, der er henrivende og sart [ömtålig] som

en Elverpige – hun hører til den type, man uvilkårlig føler trang til at beskytte mod al livets ondskab [...].⁸³

Många fler exempel kan anföras ur recensionsmaterialet. *Fyns Stifttidende* skrev att Maës gav ”den kvindelige kvindelighed lys og Poesi”,⁸⁴ medan konservativa *Nationaltidende* menade att hon hade ”selve morgenduggen i øjnene under mælkingen”.⁸⁵ Ironiska kommentarer förekom också, men pressen uttryckte sig överlag positivt om Maës, i ord som framhävde hennes oskuldsfulla bondjäteroll som en del av det filmatiserade landskapet.

De föreställda sambanden mellan jorden och danskheten utbroderades även i den nationella sångskatten. Ända sedan mitten av 1800-talet hade sjungandet av så kallade *fædrelandssange* utgjort en viktig del av Danmarks nationalmytologiska ceremoniel, integrerat i både skolundervisningen och kulten av nationalflaggan.⁸⁶ Sedvänjan fick en patriotisk nytändning under naziokupationen, då mängder av *alsangsstævner* organiserades i landet som nationella manifestationer av motståndskraft och sammanhållning.⁸⁷ En användbar ingång till repertoaren vid dessa ceremonier är den utgåva av *Dansk Folkesangbog* som framställdes 1940 i samband med Kristian X:s 70-årsdag – tveklöst en av de mest spridda böckerna i Danmark vid den här tiden.⁸⁸ Och 23 av bokens 50 sånger har naturromantiska motiv, av vilka 15 innehåller strofer som uttryckligen besjunger jorden och grödorna. Exempelvis ingår den ovan citerade *Hvor fager smiler den danske kyst*, men även mera handgripliga titlar som *Jeg er havren* (1916) och *Vort hjem, du danske jord* (1906).

Många av dessa sånger användes i de tidiga Korch-filmerna. *Mosekongen* börjar med en naturlyrisk panorering över den solupplysta mossen, samtidigt som Aksel Schiøtz – som genom allsångsmötena hade fått en status som ”Danmarks stemme” – högtidligt artikulerar sig genom *Her har jeg stået i tusinde år* (1905).⁸⁹ Något senare i filmen traskar bonddottern Hanne (Tove Maës) omkring bland tuvorna i samma mosse, medan hon sjunger Holger Drachmans sommarvisa *Se det summer af sol over engen* (1897).⁹⁰ Kopplingen mellan jorden och den nationalromantiska lyriken är dock tydligast framhåvd i *Det gamle guld*, där handlingen baseras på den välkända berättelsen om de danska guldhornen – de forntida blåsinstrument i massivt guld som under tidigmodern tid hade blivit upplöjda ur danska åkermarker. Berättelsen om dessa guldhorn var ett viktigt inslag i 1800-talets nationalromantiska diktning, bland annat figurerade de i H.C. Andersens *I Danmark er jeg født* – en sång som alltså användes i ljudspåret till *Det gamle guld*: ”Plovjernet guldhorn finder, Gud give dig fremtid, som han giver dig minder.” Denna lätt arkaiska versrad – levererad av Aksel Schiøtz – illustrerades i filmens inledande bildrapsodi med en inzoomning på en plöjande bonde. Jorden

blev härigenom iscensatt som en del av ett större nationalmytologiskt sammanhang, och själva marken under danskarnas fötter fick karaktären av en nationell helgedom; en naturlig minneskammare där nationens förflutna levde vidare genom efterlämnade minnen och skatter.

Dessa inflätade referenser till den nationalromantiska symbolvärlden var en viktig ingrediens i Korch-filmernas landskapsskildringar. Danskheten blev essentialiserad som en del av naturen och Danmark framstod lika tidlöst och tilltalande som en solupplust sommaräng. Detta bör relateras till vad filmforskare som Zander, Greene och Gustafsson har skrivit om filmmediet som historieförmedlare till den bredare allmänheten. 1800-talets nationalromantik hade i allt väsentligt varit ett elitprojekt, vars primära mottagare utgjordes av det urbana bildningsborgerskapet och *gårdsmændene* i de grundtvigianska folkhögskolorna. Men genom Korch-filmerna blev nationalromantikens skildringar av danskheten integrerade i 1900-talets audiovisuella masskultur: en uppdatering av formspråket som med all sannolikhet föranledde en betydande utvidgning av antalet mottagare.

En nation under återuppbyggnad

Men varför fick detta iscensättande av danskhet och nationallandskap ett så oerhört stort genomslag i början av 1950-talet? Borde inte erfarenheterna av andra världskriget – och komprometteringen av 1930-talets högerörelser – ha minskat dragningskraften i nationalismens symbolspråk, i synnerhet i dess agrarromantiska, delvis nazianstrukna utgåva?⁹¹ I den tidigare forskningen och de filmhistoriska översiktsverken framhävs i huvudsak två faktorer som förklaring till Korch-filmernas popularitet: behovet av verklighetsflykt från kalla krigets konflikter samt utvandringen från den danska landsbygden.⁹² Dan Nissen menar alltså att *De røde heste* ska förstås som en ”småborgerlig” reaktion mot industrisektorns tillväxt, och framhäver ”landmanslivets fascination” för de nyblivna stadsbor som under 1950-talet ännu hade bondesamhället färskt i minnet.⁹³ Bondebjerg talar mera allmänt om att danskarna kunde identifiera sig med Korch-filmernas kompromiss mellan ”tradition og modernitet” – en kompromiss som han relaterar till övergången från bondesamhälle till urbant industrisamhälle.⁹⁴

Utan att avfärda dessa tolkningar som felaktiga är tesen i den här artikeln att Korch-filmernas stora publikframgångar i första hand ska relateras till den danska återuppbyggnadsprocessen efter andra världskriget. Vid premiären för *De røde heste* låg landets industriella efterkrigsboom ännu några år i framtiden, detsamma gäller den stora utvandringen från land till stad. Däremot var Danmark ännu präglad av ärren efter kriget och naziokupationen. Den 1 januari 1950 – dagen innan urpremiären för den

första Korch-filmen – höll landets socialdemokratiska statsminister Hans Hedtoft ett radiosänt nyårstal där han tog avsked av 1940-talet med följande konstaterande: ”Formelt sluttede krigen for fem år siden, men eftervirkningerne mærkes endnu og vil langt frem i tiden præge sind og forhold verden over.”⁹⁵ Efter detta poängterade han betydelsen av FN och kampen för en tryggare världsordning, men huvuddelen av anförandet ägnades åt Danmarks och Västeuropas socio-ekonomiska återuppbyggnad inom ramarna för den amerikanska Marshallhjälpen.⁹⁶

Talet är symptomatiskt för stämmningsläget i landet under den tidiga efterkrigstiden. Danmark var långt ifrån lika krigshärjat som exempelvis Frankrike och Benelux-länderna, men ”eftervirkningerne” var ändå en märkbar realitet som genomsyrade samhällslivet och den offentliga samhällsdebatten. De materiella villkoren var bistra: produktionsapparaten var nedsliten, bostadssituationen alarmerande och det rådde allmän brist på industriella råvaror. Härtill kom de impopulära kristidsransoneringar som ännu reglerade konsumtionen i landet.⁹⁷ Juridiskt ägde ett smärtsamt efterspel rum i form av det så kallade *retsopgøret* mot misstänkta kollaboratörer, dessutom hade kriget skänkt en extra dimension åt motsättningarna mellan land och stad, då delar av arbetarrörelsen ondgjorde sig över bönder som påstods ha blivit rika på att handla med tyskarna.⁹⁸

Åren då Korch-filmerna intog biograferna genomsyrades således av ett allestädes närvarande återuppbyggnadsprojekt. Och det var inte enbart en fråga om materiella förhållanden, utan återuppbyggnaden handlade även om skapandet av nya nationella myter och berättelser.⁹⁹ I ”fem forbandede år” hade dansk jord besudlats av tyska militärkängor, samtidigt som befolkningen hade slitits mellan oförenliga krav om samarbete, motstånd eller ren och skär överlevnad. Nu skulle nationen lappas ihop igen – och danskarna hitta tillbaka till det som förenade dem som befolkning: ”På Krigens mørke Baggrund vil et helt nyt Folk vokse op”, hette det i Socialdemokraternas uppmärksammade efterkrigsprogram *Fremtidens Danmark* i augusti 1945.¹⁰⁰ Korch-filmernas fokus på jorden och kulturarvet bör därför förstås som en symbolisk återerövring av Danmark och det danska – en re-nationalisering av jord och territorium, liksom av de bärande nationella bilderna och berättelserna. Den tidlöshet som implicerades av filmernas landskapsskildringar underbyggde kontinuiteten i det nationella identitetsskapandet med ett äldre, tryggare och oskyldigare Danmark; ett Danmark som hade överlevt den tyska ockupationen och som definitivt skulle klara sig igenom ”eftervirkningerne”. Ironin var sålunda kärvänlig när kulturradikala *Politiken* konstaterade att *Mosekongen* kallade fram minnen om ”de gode gamle førkrigsdage, da dansk film gik med dansk jord under træskoerne”.¹⁰¹

I sitt monumentala översiktsverk *Postwar* skriver Tony Judt att stäm-

ningsläget i Europa från 1945 till cirka 1953 karaktäriserades av en "sense of suspended time".¹⁰² Européerna klängde sig fast vid en "older order of life", inklämda som de var mellan samtidshistoriens fador och ovissheten om vad framtiden hade i sitt sköte.¹⁰³ Det är i detta sammanhang som framgången för de tidiga Korch-filmerna ska betraktas. Kriget kastade fortfarande sin skugga över landet och framtiden var allt annat än ljus – "Truende [hotande] skyer hviler over denne verden", som kung Frederik IX förkunnade i sitt radiosända nyårstal 1951.¹⁰⁴ Det betyder dock inte att Korch-fenomenet kan avfärdas som bakåtblickande eskapism. Filmerna var i högsta grad nutidsorienterade, men de framhävde nuet som en del av något större; en nationell kontinuitet, med utsträckning i både tiden och rummet, där allting som var Danmark låg förankrat i naturen och det tidlösa odlingslandskapet.¹⁰⁵

Den nutidsorienterade dimensionen är särskilt tydlig i *Det gamle guld*, där intrigen är uppdaterad med explicita referenser till efterkrigstidens danska samhällsdebatt. Romanförlagan från 1923 har naturligtvis inga hänvisningar till någon tysk ockupation, men i filmen framgår det tidigt i handlingen att hjälten har varit motståndsmän och kämpat mot nazisterna – medan film-skurken har ett fängelsestraff för *landsförraderi* i bagaget. Dialogen där detta framgår refererar till såväl Danmarks vid det laget kraftigt mytologiserade *befrielsesdag*, den 5 maj 1945 ("Jeg var med og arresterede ham den 5 maj ...") som till motståndskampens *faldne helte* ("Ja, de fik taget seks af os ..."; "... to døde i koncentrationslejr").¹⁰⁶ Skurken, den alltigenom osympatiske "Direktør Davids", antyds ha såväl *værnemageri* (ekonomisk kollaboration) som *stikkeri* (angiveri av motståndskämpar) på sitt kriminella CV. Uppbyggnaden av denna fränstötande filmkaraktär – som i recensionerna omtalades med tillmälen som "den fule landsviger"¹⁰⁷ – anspelade på en viktig tendens i återuppbyggnadsberättelserna, nämligen framställandet av kollaboratörerna och de danska nazisympatisörerna som 'outsiders', gärna kriminella eller psykiskt sjuka.¹⁰⁸ Obekväma frågeställningar om anpassning och samarbete kunde härigenom projiceras på ett begränsat antal asociala individer, medan den stora tysta danska majoriteten retroaktivt kunde identifieras med motståndsrörelsen. I *Det gamle guld* kopplas motståndskampen dessutom ihop med naturen och kulturarvet, medan kollaborationen markeras som odansk och naturstridig. Att detta utgjorde en tilltalande berättelse i *retsopgøret* och den nationella återbyggnadens Danmark insåg exempelvis högertidningen *Jyllands-Posten*, som här menade sig ha funnit hemligheten bakom hela filmkonceptet:

Man tager 1 del dansk natur, 2 dele populære skuespillere og -inder, 650 gram nutid i form af værnemageri, stikkeri, traktorer, combinere, kreditstramning, 2 kg fortid – rent guld – med mystisk kraft og nøgtern guldværdi [...]¹⁰⁹

Tonen är skämtsam, men kommentaren pekar mot pudelns kärna. Filmens framställning av det nationella landskapet – där national- och agrarromantiken var sammanflätad med referenser till ockupationstidens konflikter och efterkrigstidens återuppbyggnadsarbete – fick dåtid, nutid och framtid att smälta samman i en audiovisuell folkgemenskap med rötter i jorden och dess föregivet eviga, nationella värden.

Även de traktorer som *Jyllands-Posten* noterade var en viktig samtidsmärk i filmen. I de tidiga Korch-filmerna dominerar landskapsskildringarna av hästar och hästdragna redskap, men traktorer och annan motoriserad teknologi förekommer också, i synnerhet i *Det gamle Guld*. Exempelvis slutar den med att filmens kärlekspar (Reichardt och Maës) vinkande kör iväg mot horisonten på en traktor – vilket kan jämföras med slutscenen i *De røde heste*, där samma par skumpar hem till släktgården med ett traditionellt, hästdraget hölass. Dessa bilder bör delvis förstås som en spegling av en pågående förändringsprocess på den danska landsbygden, där hästen som arbetsredskap successivt ersattes av traktorer och motoriserade skördetröskor. Men de utgjorde också en kommentar till den USA-inspirerade modernitet – kulturell, ekonomisk, teknologisk – som allt tydligare satte sin prägel på efterkrigstidens Danmark.¹¹⁰ Tidens nya jordbruksmaskiner var i första hand införskaffade inom ramarna för det amerikanska Marshall-programmet och marknaden dominerades av USA-producerad teknologi, exempelvis var hälften av landets traktorer av det amerikansk-brittiska märket Ferguson.¹¹¹

I delar av pressen blev Korch-filmerna mottagna som vapen i kampen mot det amerikanska kulturinflytandet, men i *Det gamle Guld* är budskapet snarare en förlikning eller rent utav förening mellan danskt och amerikanskt.¹¹² Förutom den omtalade slutscenen – där traktorn blir en del av det solskimrande nationallandskapet – innehåller filmen en duettscen där hjälten putslustige medhjälpare Jens (Peter Malberg) sjunger om sitt förflutna som cowboy i Texas på en hemmasnickrad dansk-amerikansk dialekt. Den bråkiga nonsenspoesin interpunkteras av Reichardt, som traskande runt en runsten med ett dragspel i händerna repeterar ett omkväde med patriotiska övertoner: ”Jeg kender bare Danmark, men det er nok for mig, min fødeegn jeg elsker, jeg kender hver en vej.” Här bör det framhållas att Amerika-vännen Jens är en positivt framställd karaktär i filmen. Han är skrävländ och svärbegriplig, men har hjärtat på rätta stället och är obrottsligt lojal mot filmhjälten och släktgården. Förhållandet mellan danskheten och det amerikanska inflytandet bör därför relateras till Bondebjergs rön om Korch-filmernas försoning mellan tradition och modernitet – med tillägget att USA fick representera den positiva modernitet som i slutändan visade sig kompatibel med det traditionellt och autentiskt danska.

Sammanfattande diskussion

Behovet av sammanhållning och kontinuitet i nationen var det överordnade narrativa tema som de första Morten Korch-filmerna iscensatte. Genom att kombinera romanförlagornas agrarromantiska världsbild med bilder och berättelser ur 1800-talets nationalromantik – sånger, citat och visuella blinkningar till guldåldermålarnas landskapsskildringar – uppbyggde ASA en drömbild av nationen där danskheten framstod som en del av naturen, lika tidlös och stark som den jord den var sprungen ur.

Många historiker har tidigare pekat på den starka nationella konsensusmyt som i tiden efter andra världskrigets slut tog form i den danska samhällsdebatten.¹¹³ Myten blev avgörande för minneskulturen omkring ockupationstiden, och den lade vikt på den nationella enigheten under kriget – mellan myndigheter, motståndsrörelse och befolkning i stort. De konflikter och motsättningar som hade präglat ockupationstiden – inte minst mellan motståndsgруппerna och det officiella Danmark – förträngdes till förmån för ett narrativt ramverk som betonade den gemensamma överlevnadskampen mot nazisterna. Korch-filmerna ingick i samma mytbildningsprocess. Deras iscensättande av nationallandskapet och livet på släktgården var i grund och botten en berättelse om ett folk som hade sett döden i vitögat, men som hade klarat sig genom krisen med både värdegrundlag och inre sammanhållning i behåll. I filmerna användes explicita samtidsmarkörer som refererade till omdebatterade fenomen och företeelser, exempelvis amerikaniseringen och de pågående rättsprocesserna mot misstänkta kollaboratörer och landsförrädare. Härigenom blev de agrarromantiska filmberättelserna också till dramer om återuppbyggnaden av Danmark efter naziokkupationens ”fem förbandede år”.

Emellertid vore det felaktigt att tolka Korch-filmerna som medveten ideologisk eller politisk propaganda. ASA var ett kommersiellt filmbolag och deras övergripande målsättning var till syvende og sidst att locka så många danskar som möjligt till biograferna.¹¹⁴ Korch-filmernas användning av myter och berättelser – som alltså hämtades ur både nationalromantiken och den samtida idédebatten – ligger därför nära den narrativa strategi som filmforskaren Ulf Zander har kallat för ett *kommersiellt historiebruk*: en filmisk användning av myt och historia som i huvudsak har genomsyrt de större produktionerna, och vars syfte är att tilltala så många mottagare som möjligt genom symboler, personer och berättarknep som ”väcker stort intresse men ringa anstöt i de breda folklagren”.¹¹⁵ Zanders forskarkollega Tommy Gustafsson har från ett liknande perspektiv beskrivit den kommersiella spelfilmen som ”pluralistiskt inkluderande”: för att bekosta produktionen görs filmberättelserna breda och fylls med symboler och referenser

till idéströmningar som kan appellera till flera olika befolkningsgrupper på samma gång.¹¹⁶

Att de tidiga Korch-filmerna vann genklang hos ”de breda folklagren” bevisas av deras enorma popularitet. Trots deras fokus på det lantliga Danmark är det uppenbart att de fungerade ”pluralistiskt inkluderande”, i det att både stadsbor och bybor flockades till biograferna. Och att döma av mottagandet i samtida medier innehöll de narrativa element och symboler som även danskar med arbetarbakgrund kunde identifiera sig med. En viktig orsak är att Korch-filmernas huvudregissör Alice O’Fredericks anpassade sitt berättande till efterkrigstidens samhällsklimat. Filmerna förhöll sig inte slaviskt till romanförlagorna, och förutom de samtidsmarkörer som redan har diskuterats är det notabelt att de förstärkte det nationella anslaget – genom det oförmälda bruket av nationalromantiska referenser, av vilka sångmaterialet även hade kopplingar till ockupationstidens allsångsmöten och således kan ha varit extra laddat för många av dåtidens biobesökare. Dessutom tonade filmerna ned de dystra förutsägelser om bondesamhällets försvinnande som präglade i synnerhet de äldre Morten Korch-romanerna.¹¹⁷ Samtliga Korch-filmer hade lyckliga slut där samtid, dåtid och framtid smälte samman i bildlyriska kameraåkningar över danskhetens landskap. Och den manliga huvudpersonen – som var det huvudsakliga identifikationsobjektet – fick alltid förenas i lyckligt äktenskap med den renhjärtade bondjanta som förkroppsligade nationallandskapet och kontinuiteten på den urgamla släktgården.

Korch-konceptet blev en kassako för dansk filmindustri och under perioden 1950–76 producerades det hela 18 filmer med utgångspunkt i det agrarromantiska författarskapet. Ingen av efterföljarna kom emellertid i närheten av de första tre Korch-filmernas publikframgångar.¹¹⁸ 1968 försökte ASA blåsa nytt liv i fenomenet med en nyinspelning av *De røde beste*, där både handling och estetik var tydligt uppdaterade till 1960-talet. Motsättningen mellan land och stad var kraftigt nedtonad, detsamma gällde det nationella temat – exempelvis var *fædrelandssangene* utbytta mot nyskriven filmmusik av den unge kompositören Bent Fabricius Bjerre. Men nyinspelningen blev ett fiasko på alla nivåer: den sveks av publiken, sågades av kritikerna och blev den sista Korch-filmen som ASA producerade.¹¹⁹

Under den senare efterkrigstiden tynade Korch-fenomenet bort ur populärkulturen och samhällsdebatten i Danmark. Men både filmerna och författaren gjorde comeback på 1990-talet. På annandag jul 1993 visa-

des *Mosekungen* av privatägda TV2, och om prisen räknas så inhöstade filmen ett samlat tittartal på närmare 2 miljoner människor. Efter detta blev Korch-filmerna ett återkommande inslag i de danska tv-tablåerna.¹²⁰ 1996 köpte Lars von Triers filmbolag Zentropa upp filmrättigheterna till Morten Korchs författarskap, och några år senare började romanförlagorna att utkomma i nya utgåvor med efterord av debattören Carsten Berthelsen – som även utkom med *Morten og det danske guld* om författarens syn på det nationella.¹²¹ 1999 började den Zentropa-producerade tv-serien *Morten Korch – Ved Stillebækken* att visas på TV2 och i maj 2000 hade den nyproducerade spelfilmen *Fruen på Hamre* premiär på 38 danska biografer.

Parallellt med detta förde medierna en diskussion om hur Korch-renässansen skulle tolkas i ett bredare samhällsperspektiv. I samband med nyutgivningen av *Det gamle guld* publicerade *Politiken* en intervju med den ovannämnde Berthelsen, som levererade följande förklaring till fenomenet:

Jeg tror i høj grad at den har noget at gøre med, at Danmark er blevet afnationaliseret. Det er da påfaldende, at vi griber til ham på et tidspunkt, da landet nærmest ikke længere eksisterer som selvstændig nation.¹²²

Det var alltså för att Danmark höll på att gå i upplösning som befolkningen sökte sig tillbaka till Korch. Berthelsen var långt ifrån ensam om denna tolkning. Efter tv-premiären 1999 fick en handfull danska kulturpersonligheter i uppdrag av *Berlingske Tidende* att inplacera fenomenet i tidsandan. Litteraturprofessorn Hans Hertel talade om ett verserande ”opgør med værdnihilismen eller postmodernismen, som den kaldes”.¹²³ Enligt Hertel hade hans egen generation av akademiker kolporterat en subversiv filosofi ”der vendte alt på hovedet”, därför återvände ungdomsgenerationen till de stora berättelserna för att få ”orden på omverdenen, fortiden och sit eget liv”.¹²⁴

Dessvärre är det inte plats i denna studie för någon djupare analys av den danska Korch-renässansen, men ändå bör det påpekas att det inte bara var i Danmark som det nationella påstods befinna sig i kris under 1900-talets sista decennium. Berlinmurens fall och kalla krigets avslutning genererade ett behov av nya berättelser om nationernas beskaffenhet och relationer till varandra, och ett tydligt uttryck för dessa strömningar i tiden var det växande intresset för historia och ursprungsmyter.¹²⁵ Historikern och filmforskaren Naomi Greene skriver att det förgångna antar ”a dramatic intensity” i perioder när framtiden blir osäker, vilket inte minst gäller *representationerna* av det förgångna på den vita duken.¹²⁶ Greene fokuserar på den franska identitetsdebatten, men förmodligen är det i ett liknande ljus som Korch-filmernas comeback ska betraktas. Den första Korch-vågen hade burits fram av återuppbyggnadsprocessen efter andra världskriget och

handlade om att rekonstruera en krigsplågad nation med utgångspunkt i jorden och ”den gamle bondegård”, men på 1990-talet tycks efterkrigsfilmerna snarare ha fått en status som audiovisuella relikter från en föreställd nationell guldålder.

The landscape of Danishness: landscape, reconstruction, and national identity in Danish post-war film

The article examines the visualization of landscape and national identity in post-war Denmark. At the centre of the analysis is the blockbuster *De røde heste* ('The Red Horses', 1950), along with its two immediate sequels *Mosekongen* ('The Marsh King', 1950) and *Det gamle guld* ('The Old Gold', 1951). These highly popular movies on rural themes were based on the writings of Morten Korch, a prolific Danish author, who since his debut in 1898 had worked in the tradition of agrarian Romanticism. On the basis of these idyllic novels, the Danish film company ASA created an agrarian dream-version of Denmark, where national identity was rooted in the soil and the age-old, inherited peasant farm. Urban culture, on the other hand, was depicted as treacherous and essentially un-national. The national theme was further emphasized through historical references, patriotic songs, and folklore classics, stemming primarily from the nineteenth century and the age of National Romanticism. Thus, national culture was woven into the physical environment, and Danishness appeared as a part of Nature. This depiction of Denmark – and its enormous popularity amongst critics and cinema-goers – is viewed as a part of the Danish reconstruction process after 'the five accursed years' of Nazi Occupation. Interestingly, these countryside movies experienced a major revival in the 1990s, along with Morten Korch himself. The phenomenon was keenly discussed in the media, which regularly connected it to the notion of a 'crisis' in Danishness and the Danish nation-state. Hence, in this new context, the post-war representation of a naturalized nation, turned into a token of historic nostalgia and a relic from an imagined golden age.

Keywords: Denmark, national identity, post-war, landscape, film

Noter

- 1 Det existerar dessvärre inte någon större seriös biografi över Morten Korch. Intressanta tolkningar av själva författarskapet kan dock extraheras ur Frantz Smolle Anderson et al., *Bogen om Morten Korch. En småborgers virksomhed*, Köpenhamn 1977. Se särskilt s. 204–256, om synen på jorden och det nationella.

- 2 "Glad fynsk premiére", *Politiken*, 3/1 1950.
- 3 *Politiken*, 3/1 1950.
- 4 Ib Bondebjerg, *Filmen og det moderne. Filmgenrer og filmkultur i Danmark 1940–1972*, Köpenhamn 2005, s. 100.
- 5 Benito Scocozza & Grete Jensen, *Politikens Etbinds Danmarkshistorie*, Köpenhamn 2004, s. 417.
- 6 Detta noteras också av filmvetaren Dan Nissen i "Morten Korch-filmatiseringer. Mellem national samling og truet småborgerskab", i *Visuel Kommunikation II*, Bent Fausing & Peter Larsen (red.), Holte 1998 [1980], s. 39of.
- 7 "De røde heste", *Kristeligt Dagblad*, 11/1 1950.
- 8 "Morten Korch finder lykken på traverbanen", *Land og Folk*, 10/1 1950.
- 9 "Til Urpremiere i Fyns Hovedstad", *BT*, 3/1 1950.
- 10 *Røde Heste, De. (DK, Alice O'Frederiks & Jon Iversen, 1950)*, DTO92, Opublicerat originalmanuskript vid *Det Danske Filminstitut*: Köpenhamn, s. A.
- 11 Nissen 1998, s. 378.
- 12 Nissen 1998, s. 387.
- 13 Ebbe Neergaard, *Historien om dansk film*, Köpenhamn 1960, s. 141.
- 14 Peter Schepelern & Eva Jørholt, *100 års dansk film*, Köpenhamn 2001, s. 177.
- 15 För uppdaterad presentation av den nya kulturhistorien, se Anders Ekström, *Representation och materialitet. Introduktioner till kulturhistorien*, Nora 2009.
- 16 Bondebjerg 2005, s. 107f.
- 17 "Folkekomedie fra a til Z", *Bornholms Social-Demokrat*, 4/2 1950.
- 18 "Det gamle guld og den gamle historie", *Socialdemokraten*, 22/12 1951.
- 19 Ulf Zander, *Clio på bio. Om amerikansk film, historia och identitet*, Lund 2006, s. 30.
- 20 Zander 2006, s. 15.
- 21 Zander 2006, s. 27.
- 22 Simon Schama, *Landscape and Memory*, London 2004 [1995], s. 7.
- 23 Schama 2004, s. 15.
- 24 Inge Adriansen, *Nationale Symboler i Det Danske Rige 1830–2000. Bind II: Fra undersætter til nation*, Köpenhamn 2003, s. 357–363.
- 25 Björn Hettne, Sverker Sörlin & Uffe Østergård, *Den globala nationalismen. Nationalstatens historia och framtid*, andra upplagan, Stockholm 2006 [1998], s. 336.
- 26 Se exempelvis Orvar Löfgrens avsnitt i Billy Ehn, Jonas Frykman & Orvar Löfgren, *Försvenskningen av Sverige. Det nationellas förvandlingar*, Stockholm 1993, s. 91f.
- 27 Hettne, Sörlin & Østergård 2006, s. 329.
- 28 Adriansen 2003, s. 365.
- 29 Adriansen 2003, s. 379f.
- 30 John A. Cambell & John A. Hall, "Defending the Gellnerian compromise: Denmark in historical and comparative context", *Nations and Nationalism* 2010:1, s. 95f.
- 31 Ole Vind, "Grundtvig og det danske – med sideblik til Sverige", i *Grundtvig. Nyckeln till det danska?*, Hanne Sanders (red.), Lund 2003, s. 24f.
- 32 Ove Korsgaard, *Kampen om folket. Et dannelsesperspektiv på dansk historie gennem 500 år*, Köpenhamn 2004, s. 417–420.
- 33 Om böndernas stora betydelse för framväxten av "det moderna" i Norden, se Øystein Sørensen & Bo Stråth, "Introduction: The cultural construction of Norden", i *The Cultural Construction of Norden*, Øystein Sørensen & Bo Stråth (red.), Oslo 1997, s. 3–7.
- 34 Schama 2004, s. 15.
- 35 Elisabeth Boa & Rachel Palfreyman, *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture*, Oxford 2000, s. 2–5.
- 36 Var femte film som producerades i Västtyskland mellan 1947–60 betecknades som en så

- kallad *Heimat*-film. Se Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies 1939–1990*, London 1991, s. 100f.
- 37 Se exempelvis Sverker Sörlin, "Bonden som ideal", i *Bonden i dikt och verklighet*, Bo Larsson (red.), Stockholm 1993, s. 28.
- 38 Per Olov Qvist, *Jorden är vår arvedel. Landsbygden i svensk spelfilm 1940–1959*, Stockholm 1986, till exempel s. 131–135.
- 39 Margaret Butler, "Paysan, Paysage, Patrie: French films and rural life 1940–1950", *Rural History* 2003:2, s. 219.
- 40 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revised edition, London 2006 [1983], s. 33–36.
- 41 Anderson 2006, s. 35.
- 42 Paul Ward, *Britishness since 1870*, London 2004, s. 19.
- 43 Naomi Greene, *Landscapes of Loss. The National Past in Postwar French Cinema*, Princeton 1999, s. 3.
- 44 Greene 1999, s. 6–13.
- 45 Zander 2006, s. 14.
- 46 Tommy Gustafsson, "Filmen som historisk källa. Historiografi, pluralism och representativitet", *Historisk tidskrift* 2006:3, s. 472.
- 47 Anders Linde-Laursen, "Taking the national family to the movies: Changing frameworks for the formation of Danish identity, 1930–1990", *Anthropological Quarterly* 1999:1, s. 18.
- 48 Linde-Laursen 1999, s. 26.
- 49 Linde-Laursen 1999, s. 19–25.
- 50 *Bornholms Avis og Amttidende*, 6/2 1951.
- 51 För en liknande definition av mytbegreppet, se Nils Ekedahl, "En dynasti blir till", i *En dynasti blir till. Medier, myter och makt kring Karl XIV Johan och familjen Bernadotte*, Nils Ekedahl (red.), Stockholm 2010, s. 13–18.
- 52 Vid sidan av de opublicerade originalmanuskripten studerar jag Korch-filmerna i de DVD-versioner som utgivits under 2000-talet, i detta fall *De røde heste*, Scanbox Entertainment, 2003.
- 53 *Det gamle guld*, Scanbox Entertainment, 2003; samt *Gamle guld, Det*, DT108/a 1950, Opublicerat originalmanuskript vid *Det Danske Filminstitut*: Köpenhamn.
- 54 "Til Upremiere i Fyns Hovedstad", *BT*, 3/1 1950.
- 55 "Alle gode Gange er tre", *BT*, 22/12 1951.
- 56 "Det gamle Guld", *Kolding Folkeblad*, 27/12 1951.
- 57 Detta noteras också i äldre filmvetenskapliga studier. Se Bondebjerg 2005, s. 103 samt Nissen 1998, s. 392.
- 58 "Guldmagerne", *Berlingske Tidende*, 22/12 1951.
- 59 Den klassiska analysen av tysk agrarromantik är Klaus Bergmann, *Agrarromantik und Grosstadfiendschaft*, Meisen am Glam 1970, se särskilt s. 361–363. Det brittiska fallet behandlas av David Mattles, *Landscape and Englishness*, London 1998, s. 103–170.
- 60 Se Matless 1998, s. 120f.
- 61 Bergmann 1970, s. 233–237.
- 62 Se bland annat Henrik S. Nissen, "Folkelighed og frihed 1933. Grundtvigianernes reaktion på modernisering, krise og nazisme", i *Dansk Identitetshistorie. Bind 3: Folkets Danmark 1848–1940*, Köpenhamn 1992, s. 603f.
- 63 Bägge begreppen var vanligt förekommande i den danska nazipressen. De var starkt negativt laddade och kopplades ofta ihop med judendom, anglosaxiska värderingar och internationella konspirationer.
- 64 "Loft over prioriteringerne: Jordproblemet kan kun løses af Nationalsocialismen", *National-Socialisten*, 10/8 1940, s. 5.

- 65 *Det Gamle Guld* utkom 1923, *De røde heste* 1943 och *Mosekongen* 1948. Angående stereotyper bör det ändå lyftas fram att skurkkaraktären i samtliga tre romaner har en koppling till utlandet, vilket även går att ana i filmadaptionerna. Gårdsförvaltaren Villers i *De Røde Heste*, exempelvis, beskrivs i filmmanuskriptet som en svarthårig polack med ett "könt brutalt ansigt", och han "taler dansk med en ganske let accent." Se *Røde Heste, De*, 1950, *Det danske filminstitut: Köpenhamn*, s. 22.
- 66 Smolle Andersen et al. 1977, s. 205–209.
- 67 Henrik S. Nissen 1992, s. 606.
- 68 *Hvad Venstre er og vil*, 1946, s. 4. Går att studera online via *Det Kongelige Biblioteks* hemsida: [http://www.kb.dk/pamphlets/dasmaa/2008/feb/partiprogrammer/object14607/da/\(2012-03-30\)](http://www.kb.dk/pamphlets/dasmaa/2008/feb/partiprogrammer/object14607/da/(2012-03-30)).
- 69 Ibid, s. 9. Venstre var under dessa år beroende av stödet från Radikale Venstre, som av tradition företrädde de danska småbrukarna (*husmændene*) gentemot de mera välmående *gårdsændene*. Se Erik Helmer Pedersen, *Det danske landbrugs historie IV: 1914–1988*, Odense 1988, s. 179–180.
- 70 Studier företagna i *Arbejderbevægelsens Bibliotek og Arkiv*. Se även *Et råb fra muren. 100 års politiske plakater*, Margit Bech Larsen (red.), Köpenhamn 2012, i synnerhet bildöversikten på s. 56–98.
- 71 De danska socialdemokraterna appellerade här till potentiella väljare bland småbrukare och lantarbetare. Långsiktigt hade de emellertid samma jordbrukspolitiska mål som sitt svenska systerparti, det vill säga stordriftsbaserad rationalisering och en successiv nedläggning av olönsamma småbruk. Se Pedersen 1988, s. 182f.
- 72 På *Arbejderbevægelsens Bibliotek og Arkiv* finns till exempel en odaterad DKP-affish från perioden 1945–60 där Danmark visualiseras som ett kuperat odlingslandskap med vita bondgårdar och lummiga skogsdungar.
- 73 Matless 1998, s. 104f.
- 74 Johannes V. Jenssens sångtext analyseras i Adriansen 2003, s. 380.
- 75 Till exempel Hettne, Sörlin & Østergård 2006, s. 186–198.
- 76 Andreas Marklund, "Bocken, raven och dygdiga damen. Könsmetaforer i svensk-dansk propaganda under Stora nordiska kriget", *Historisk Tidsskrift* (dansk) 2005:1, s. 106ff.
- 77 Se Anette Warring, "Køn, seksualitet og national identitet", *Historisk Tidsskrift* (dansk) 1994, s. 303ff.
- 78 Matless 1998, s. 106.
- 79 Se Nils Edling, *Det fosterländska hemmet. Egnahemsolitik, småbruk och bemideologi kring sekelskiftet 1900*, Stockholm 1996, s. 33f.
- 80 Qvist 1986, s. 202–205. För det västtyska fallet, se Boa & Palfreyman 2000, s. 96–100.
- 81 De tidiga Korch-filmerna var svartvita, men den blå färgen på Maës ögon var framhävad på filmaffischerna och kommenterades ofta i recensionerna.
- 82 "Mosekongens Indtog", *Kolding Folkeblad*, 6/2 1951.
- 83 "De røde heste", *Bornholms Avis og Amttidende*, 4/2 1950.
- 84 "En folkelig Sejr", *Fyns Stifttidende*, 3/1 1950.
- 85 "Guldgraveri", *Nationaltidende*, 22/12 1951.
- 86 Adriansen 2003, s. 59–98.
- 87 Claus Bundgård Christensen, Joachim Lund, Niels Wium Olesen & Jakob Sørensen, *Danmark besat. Krig og hverdag 1940–45*, Köpenhamn 2005, s. 179f.
- 88 *Dansk Folkesangbog – Udsendt paa Kong Christian Den Tiendes 70 Aars Fødselsdag 26. September 1940*, Odense 1940. Boken trycktes i 1,1 miljoner exemplar och skulle enligt planen utdelas till samtliga danska hushåll.
- 89 *Mosekongen*, Scanbox Entertainment, 2003.
- 90 Scenen kritiserades dock som sötsliskig i delar av pressen. *Berlingske Tidende* menade

- att sånginslaget var "ganske umotiveret" och "virkede ufrivillig komisk". Se "En sveske for meget i sødesuppen", *Berlingske Tidende*, 27/12 1950.
- 91 Den danske pedagogikhistorikern Ove Korsgaard för en intressant diskussion om nationalismens status i Danmark efter 1945, där politikerna exempelvis började tala om *befolkningen* i stället för att använda det komprometterade begreppet *folk*. Se Korsgaard 2004, s. 461–473.
- 92 Neergaard 1960, s. 140f.
- 93 Nissen 1998, s. 396f.
- 94 Se Bondebjerg 2005, s. 97–111.
- 95 Tal återgivet i Eva Fischer Mellbin & Franz-Michael Skjold Mellbin, *Nu gælder det Danmark! Statsministrenes nytårstaler*, Köpenhamn 2011, s. 97.
- 96 Mellbin & Skjold Mellbin 2011, s. 99–101.
- 97 Till exempel Bo Lidegaard, *En fortælling om Danmark i det 20. århundrede*, Köpenhamn 2011, s. 247.
- 98 Palle Roslyng-Jensen, *Danskerne og besættelsen. Holdninger og meninger 1939–1945*, Köpenhamn 2007, s. 126f.
- 99 Tolkningen ligger i linje med det historievetenskapliga paradigmskifte som har skett i synen på Europa efter 1945. Som det poängteras i förordet till en nyutkommen antologi var perioden inte bara präglad av det kalla kriget, utan i minst lika hög grad av "the lasting and persistent after-effects of the Second World War". Se Frank Biess, "Introduction: Histories of the aftermath", i *Histories of the Aftermath. The Legacies of the Second World War in Europe*, Frank Biess & Robert G. Moeller (red.), New York 2011, s. 1–5.
- 100 Se online-versionen av det berömda partiprogrammet: [http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/fremtidens-danmark-socialdemokratiets-valgprogram-1945/\(2012-03-30\)](http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/fremtidens-danmark-socialdemokratiets-valgprogram-1945/(2012-03-30)).
- 101 "I mose til halsen", *Politiken*, 27/12 1950.
- 102 Tony Judt, *Postwar. A History of Europe since 1945*, London 2007 [2005], s. 227.
- 103 Judt 2007, s. 236f.
- 104 Återgivet i exempelvis "Vi maa holde Haabet højt, selvom det ser mørkt ud", *Jyllandsposten*, 2/1 1951.
- 105 Liknande berättelser förekom i den franska efterkrigsfilmen. Filmhistorikern Margaret Butler talar om hur filmiska närbilder av ett landskap i återväxt signalerade ett budskap om att Frankrike levde vidare och att nationens ande var okuvlig. Butler 2003, s. 233f.
- 106 Om högtidlighållandet av befrielsedagen i dansk efterkrigskultur, se Nils Arne Sørensen, "En traditions etablering og forfald. Befrielsen fejret 1946–1985", *Den jyske Historiker* 1995:71, s. 113–124.
- 107 "Det gamle guld og den gamle historie", *Socialdemokraten*, 22/12 1951.
- 108 Se till exempel John T. Lauridsen, "Opgør og udrensning. De danske medier efter befrielsen i 1945", *Den jyske Historiker* 1995:71, s. 59–65.
- 109 "Mortens Kogebog", *Jyllandsposten*, 22/12 1951.
- 110 Se exempelvis *Dansk mediehistorie 2, 1880–1960*, Klaus Bruhn Jensen (red.), Köpenhamn 1997, s. 308–322.
- 111 Se Henrik S. Nissen, *Landet blev by, 1950–1970. Gyldendal og Politikens Danmarks historie 14*, Köpenhamn 1993 [1991], s. 34–37.
- 112 För denna del av mottagandet, se Bondebjerg 2005, s. 117f.
- 113 Till exempel Uffe Østergård, "Swords, shields or collaborators? Danish historians and the debate over the German occupation of Denmark", i *Nordic Narratives of the Second World War. National Historiographies Revisited*, Henrik Stenius, Mirja Östberg & Johan Östling (red.), Lund 2011, s. 36.
- 114 Om ASA, se exempelvis Bondebjerg 2005, s. 66ff.

- 115 Zander 2006, s. 25.
- 116 Gustafsson 2006, s. 483.
- 117 Ett exempel är Morten Korch, *Det gamle Guld*, Köpenhamn 1923, s. 117: "Det var en skøn sommerdag i slutningen af forrige aarhundrede, paa den tid, da den gamle danske bondekultur duftede med en egen ynde, som om den vidste, at den snart skulde spredes for alle vinde."
- 118 Bondebjerg 2005, s. 100–110.
- 119 Morten Pil et al., *Gyldendals filmguide. Danske film fra A til Z*, Köpenhamn 1998, s. 426f.
- 120 Maria Rytter, "Morten Lykkesmed", *Siden Saxo* 3:1998, s. 37.
- 121 Carsten Berthelsen, *Morten og det danske guld – Morten Korch for begyndere*, Köpenhamn 1998.
- 122 "Danskheden svinder – Morten Korch svulmer", *Politiken*, 22/1 1998.
- 123 "Med historien i hælene", *Berlingske Tidende*, 28/2 1999.
- 124 *Berlingske Tidende*, 28/2 1999.
- 125 Bo Stråth, "Introduction: myth, memory and history in the construction of community", i *Myth and Memory in the Construction of Community. Historical Patterns in Europe and Beyond*, Bo Stråth (red.), Bryssel 2000, s. 42.
- 126 Greene 1999, s. 29.