

# Natt och dimma

FILMHANDLEDNING



Denna filmhandledning ingår i projektet "Levande historia"  
och finns även publicerad i studiematerialet *Bilden av Förintelsen*.

Svenska Filminstitutet, Box 27126, 102 52 Stockholm. Telefon 08-665 11 00.

REGI Alain Resnais  
PRODUKTION Como Films, Argos Films,  
Cocinor, Frankrike 1955  
PRODUCERAD MED STÖD AV Comité d'Histoire de la  
Deuxième Guerre Mondiale  
PRODUCENT Anatole Dauman, Philippe Lifchitz  
TEXT Jean Cayrol  
HISTORISK RÅDGIVNING Olga Wormser, Henri Michel  
FOTO Ghislain Cloquet, Sacha Vierny  
KLIPPNING Alain Resnais  
KLIPPASSISTENT Anne Sarraute  
SPECIALEFFEKTER Henry Ferrand  
LJUDLÄGGNING Henri Colpi, Jasmine Chasney  
REGIASSISTENT André Heinrich, Chris Marker,  
Jean-Charles Lauthé  
ORIGINALMUSIK Hanns Eisler  
SVENSK SPEAKER Åke Engerstedt

ANLITADE FILM- OCH BILDARKIV  
Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale;  
Fédérations de Déportés, Centre de Documentation Juive, Mission Belge;  
Institut Néerlandais de Documentation de Guerre;  
Film Polski; Główna Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce;  
Panstwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka; Panstwowe Muzeum na Majdanku.

FILMEN HAR TILLKOMMIT MED BENÄGET BISTÅND FRÅN  
Ministère des Anciens Combattants, Musée Pédagogique;  
Conseil Municipal de Paris; Conseil Général de la Seine;  
Centre National de la Cinématographie; Télévision Française;  
Centralny Urząd Kinematografii; Le Réseau du Souvenir;  
Toutes les Fédérations et Amicales des Déportés.

TEKNISKA UPPGIFTER  
ORIGINALTTITEL Nuit et brillard  
SPELTID 32 minuter  
LÄNGD 865 meter (35 mm)  
BILDFORMAT Normalbild (1:1,37)  
LJUDSYSTEM Mono  
CENSUR Tillåten från 15 år  
SVENSK ÖVERSÄTTNING Erwin Leiser  
SVENSK LJUDMIX (1998) Leif Westerlund  
SVENSK PREMIÄR 27 april 1959

BIOGRAFDISTRIBUTION  
Svenska Filminstitutet, Box 27126, 102 52 Stockholm  
Telefon: 08-665 11 00, Telefax: 08-661 18 20

KLAS VIKLUND

# Natt och dimma

FILMHANDLEDNING

*Natt och dimma* är en halvtimmeslång dokumentärfilm som berättar om nazitidens förintelsläger. Delar av bildmaterialet kan upplevas som mycket påträngande. Filmen är en kraftfull erinran om att det fasansfulla som hänt kan upprepas om vi inte håller minnet levande och är vaksamma.

Det dokumentära bildmaterialet i *Natt och dimma* presenteras medvetet på ett selektivt sätt för att skapa en allmängiltighet kring de brott som begicks under andra världskriget. *Natt och dimma* väcker därmed en diskussion om hur man i en dokumentärfilm kan använda autentiska bilder av ett historiskt förflutet för att kommentera och spegla händelser i samtiden.

Filmen, som är inspelad 1955, hade svensk premiär 1959. Inför nypremiären 1998 har filmens ljudband restaurerats med utgångspunkt från den svenska speakerinläsning som gjordes 1959.

Filmen rekommenderas från åk 9.

FILMENS HANDLING

En dokumentärfilm om nazitidens förintelsläger. Färgbilder av det idag delvis raserade och övervuxna lägret Auschwitz-Birkenau, fotograferat i paradoxal sommargrönska, växelklippas med svartvita arkivbilder föreställande de torterade och utmärglade fångar som en gång levde på platsen. Filmen beledsagas av en svensk speakerröst som kommenterar det historiska skeendet. Emellanåt görs korta reflexioner kring hur vi idag ska förhålla oss till det som hänt.

Bilder av marscherande soldater illustrerar upptakten till förföljelserna. Året är 1933. En ny regering har kommit till makten i Tredje rikets Tyskland. Folket måste inordna sig i ett samhällssystem där vissa grupper ej längre är önskvärda. Särskilda läger uppförs. Människor tvingas in i godsvagnar för att deporteras till koncentrationsläger.

Filmen beskriver de nyanländas första möte med lägret. Hygien används som en förevändning för att förnedra människorna. Fångarna rakas och tilldelas ett nummer som tatueras på armen. I lägret möter de en strikt hierarki. Fångarna övervakar till viss del varandra. En grupp särskilt privilegierade fångar, så kallade kapos, upprätthåller ordningen. Dessa män är ofta verkliga förbrytare. Ovanför dem finns SS-männen och lägerchefen.

Lokaliteterna och de dagliga rutinerna i lägret introduceras: sovplatserna, uppställningarna, slavarbetet och bestraffningarna. Matransonerna, liksom latrinerna, presenteras särskilt.

Olika läger har olika specialiteter: en symfoniorkester, en zoologisk trädgård, ett växthus där Himmler odlade ömtaliga blommor. I Buchenwald har man byggt lägret kring den tyske diktaren Goethes ek som vårdas omsorgsfullt.

Sulpturer och andra föremål som fångarna tillverkat under lägervistelsen visas upp som ett tecken på att människan är stark och trots stora umbäranden har en förmåga att skapa, minnas och drömma.

Lägret beskrivs som ett samhälle i miniatyr. I lägret finns en sjukstuga och en kirurgisk avdelning där fångarna utnyttjas för medicinska experiment. På behörigt avstånd ligger lägerchefens villa där han och hans anhöriga lever ett lugnt familjeliv. För fångvaktarna finns i lägret en bordell med välnärda men dödsdömda kvinnor. I lägret finns också ett fängelse.

Under 1942 effektiviseras dödandet i Auschwitz-Birkenau med hjälp av gas. Särskilda gaskamrar, utformade likt duschrum, uppförs. Nazisterna tar vara på allt som de döda människorna lämnar efter sig: glasögon, kammar, rakborstar, muggar, kläder, skor och kvinnohår. Av kvinnohår tillverkas tyg, krossade benrester används som gödsel och av människokroppar görs försök att tillverka tvål.

1945 är lägren överfulla. De har blivit storstäder med hundratusentals invånare. Nazisternas planhushållning räknar med dessa läger och de stora industrierna använder fångarna som arbetskraft. Men nazisterna förlorar kriget. De allierades styrkor

öppnar lägrens portar. Fångarna släpps fria. Fångvaktare och officerare ställs till svars, men de säger sig vara utan skuld. Speakerrösten sammanfattar sina frågor kring skuld och ondska i förhållande till den terror som förekommer i världen idag.

#### OM FILMENS TILLKOMST

*Natt och dimma* var den första seriösa dokumentärfilmen om nazisternas förintelsläger som nådde ut till en bred publik. Initiativet till filmen kom från Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale, en grupp historiker baserade i Paris som specialiserat sig på studier av andra världskriget. Denna grupp hade 1953 publicerat en bok om nazisternas koncentrationsläger, *Tragédie de la déportation 1940–1945 – Témoignages de survivants des camps de concentration allemands*. I november 1954 öppnade gruppen en utställning kring samma ämne på Institut Pédagogique National i Paris.

Till utställningen bjöd gruppen in producenten Anatole Dauman och föreslog att han skulle göra en film om Förintelsen. Regissören Alain Resnais uppvaktades med en förfrågan om att göra filmen. Resnais var först skeptisk till att ta sig an arbetet eftersom han ansåg att man inte kunde göra en film om förintelslägren utan att själv ha vistats i dem.

Efter viss tvekan accepterade Resnais erbjudandet under förutsättning att poeten och författaren Jean Cayrol engagerades för att skriva filmens speakertext och stå som garant för filmens autenticitet. Jean Cayrol var överlevande från koncentrationslägret Mauthausen och hade tidigare beskrivit sina intryck av lägervistelsen i boken *Poèmes de la nuit et du brouillard*, utgiven 1946. Vid sidan av Cayrol anlätades också de båda forskarna Henri Michel och Olga Wormser som historiska rådgivare.

I augusti 1955 besökte Resnais och hans team lägren Auschwitz och Majdanek där man filmade de nyinspelade avsnitten i färg. Samtidigt ställdes arkivmaterialet samman. Filmen redigerades och visades för Jean Cayrol som skrev speakertexten.

I december 1955 presenterades filmen för den franska filmcensuren som i ett muntligt utlåtande meddelade att filmen borde kortas eftersom man ansåg att en sekvens med högar av lik kunde välla obehag hos publiken. Censuren begärde dessutom att en stillbild från ett franskt uppsamlingsläger i Pithiviers skulle avlägsnas därför att det av bilden framgår att en fransk militär vaktar

judarna i lägret.

Alain Resnais ber att censorerna ska sända honom sitt utlåtande i skriftlig form, vilket de inte är beredda att göra. Efter tre månader nås en kompromisslösning: bilden av den franske militären behålls, men hans typiska uniformsmössa täcks med en balk som döljer hans nationalitet. Inga övriga förändringar görs i filmen.

Under våren 1956 inbjuds *Natt och dimma* att tävla vid filmfestivalen i Cannes som äger rum i april. Filmen visas dock utanför tävlingssektionen sedan dåvarande Västtyskland åberopat en paragraf i festivalens regelverk som medgav de deltagande länderna att protestera mot filmer som kunde förmodas väcka anstöt. Västtyskland menade att *Natt och dimma* kunde orsaka en internationell hatkampanj mot det tyska folket.

Inför den svenska premiären i april 1959 beordrade Statens Biografbyrå sju ingrepp i filmen, bland annat uteslöts flera bilder föreställande stympade lik och massgravar, sammanlagt 33 meter (cirka 70 sekunder). Dessa bilder har även utelämnats i den restaurerade svenska versionen 1998.

#### FILMENS TITEL

Titeln *Natt och dimma* syftar på kodorden för vissa operationer, "Nacht und Nebel Erlass", där man i Tredje riket förde bort civila meningsmotståndare för att låta dem "gå upp i rök". Begreppet lanserades i ett direktiv daterat den 7 december 1941.

Hitler påstås själv ha myntat uttrycket, inspirerad av några rader ur Wagners opera *Rehnguldet*. I operan förekommer en motbjudande dvärg, Alberich, som stjal guldet från Rehndöttrarna för att smida en ring med vars magiska krafter han ska överta världsherraväldet. Operans tredje scen utspelar sig i en underjordisk grotta där dvärgen Alberich provar en förtrollad hjälm som ska göra honom osynlig. Han sätter på sig hjälmen med orden "Nacht und Nebel, niemand gleich!" varefter han försvinner.

"Envar som vill förstå nationalsocialismen måste känna till Wagner", lär Hitler ha sagt. Dvärgen Alberich kan ses som en bild av hur Hitler uppfattade Tredje rikets fiender. Alberich måste förgöras både på grund av sitt handikapp och på grund av att hans anspråk överensstämmer med den bild Hitler har av judarna: en grupp som gör anspråk på världsherravälde.

Ursprungligen avsåg *Natt och dimma*-aktionerna huvudsakligen politiska meningsmotståndare, cirka 10.000 personer. Efter kriget

har begreppet i vissa fall använts för att beteckna alla de övergrepp som skedde då människor deporterats av nazisterna, oavsett etnisk bakgrund eller politisk övertygelse.

#### FILMENS ÅTERGIVNING AV HISTORISKA FAKTA

*Natt och dimma* är en dokumentärfilm som förhåller sig mycket fritt till historiska fakta, till exempel påstår speakerrösten att "Nio miljoner människor har omkommit i detta landskap", utan att närmare definiera vilket landskap och vilka människor som avses. Filmen bör ses som en personligt hållen essä där upphovsmannen tagit sig stor frihet att referera uppgifter och detaljer som inte alltså är helt vetenskapligt belagda.

Man bör notera att speakertexten i filmen i vissa fall riskerar övertolka betydelsen av enskilda detaljer för att stärka argumentationen. Att offren i gaskammaren med naglarna rivit sönder betongen i taket är ett exempel på en sådan medveten överdrift. Påståendet att hygien främst användes som en förevändning för att förnedra fångarna bör uppfattas på samma sätt.

Uppgiften om att nazisterna lät tillverka tvålvärk av människokroppar tillhör den flora av rykten som under lång tid förekommit i diskussionen om andra världskriget. Ryktet är baserat på oklara detaljer kring experiment gjorda vid ett anatomiskt institut i Danzig. Uppgifterna har aldrig med säkerhet kunnat fastställas. Klart är dock att tvålvärkning av människokroppar inte var någon storskalig verksamhet och det förekom definitivt inte någon sådan verksamhet i Auschwitz eller vid något annat förintelsläger.

Till de oklara detaljerna i *Natt och dimma* hör också påståendet att 3.000 spanjorer dog under bygget av en trappa som leder till stenbrottet i Mauthausen. Allt talar för att bygget av trappan förväxlats med bygget av en väg som lär ha kostat 3.000 spanska slavarbetare livet.

#### EN KONTRAPUNKTISK KOMPOSITION

*Natt och dimma* är en konstnärligt gestaltad dokumentärfilm vars stil tydligt skiljer sig från de journalfilmer om andra världskriget som ända in på 1960-talet brukade visas som förspel på biograferna. Regissören Alain Resnais var medveten om journalfilmernas form och sökte ett sätt att använda samma material som förekommit i vissa journalfilmer, men infogat i ett lyriskt och mer komplext

sammanhang.

För den publik som såg *Natt och dimma* i slutet av 1950-talet var växlingen mellan färg och svartvitt ett av de mest slående inslagen. Genom dessa pendlingar skapas en känsla av att vi färdas mellan nutid och dåtid. Gårdagens fasor skildras i svartvita dokumentärbilder medan färgbilderna visar vad som idag återstår av lägret. Detta berättargrepp har numera blivit en konvention men ansågs banbrytande då det första gången medvetet användes i *Natt och dimma*.

Pendlingen mellan färgfilm och svartvitt är bara ett exempel på hur olika uttryck samspekar med varandra i *Natt och dimma*. Filmen har en liknande konstruktion vad gäller förhållandet mellan ljud och bild samt mellan statisk kamera och rörlig kamera.

Man kan säga att *Natt och dimma* som helhet har en kontrapunktisk uppbyggnad. Denna term används inom musiken för att beteckna en kombination av två eller flera melodiskt självständiga stämmor men kan också användas för att beskriva ett likartat sätt att bygga upp kompositioner inom andra konstformer.

I *Natt och dimma* förenas emellanåt två motsägelsefulla element i en och samma bild. Andra gånger uppstår motsättningarna då de nyinspelade bilderna och arkivmaterialet ställs mot varandra. Se till exempel på montage i filmens inledning. Öppningsbilderna visar det igenväxta lägret i högsommargrönska, som om naturen själv uppmuntrade oss att glömma, innan kameran sänks och visar taggtråden som fortfarande löper runt området. Kameran glider fram genom lägret i långa åkningar från vänster till höger – innan vi konfronteras med det svartvita arkivmaterialet där ett antal soldater marscherar in i bild från motsatt håll.

En stor del av arkivmaterialet i *Natt och dimma* består av svartvita stillbilder. Dessa bilder är avfotograferade med en statisk kamera som skärper vår uppmärksamhet inför enstaka detaljer. Mot dessa bilder ställs de nyinspelade avsnitten i färg som är fotograferade med en kamera som ständigt rör sig i långsamma, glidande kameraåkningar. Det förflutna är fruset och dött, medan nuet är i rörelse och fortfarande formbart.

Speakertexten understryker denna läsart. Under de nyinspelade avsnitten i färg består texten av retoriska frågor. I de svartvita sekvenserna klipps från bild till bild samtidigt som speakerrösten styr vår uppmärksamhet genom fragmentariska påståenden, ofta utformade som uppräknings.



Retoriken i speakertexten återspeglar perspektivet hos de båda upphovsmännen som gjort filmen. Regissören Alain Resnais kan liknas vid besökaren som i modern tid närmar sig lägret; författaren och före detta koncentrationslägerfångnen Jean Cayrol framstår som filmens vittne som delar med sig av sina impressionistiska och osorterade minnesbilder.

Vi ser de svartvita bilderna av hur fångar förs samman och hör speakerrösten redogöra för deras härkomst: "Deporterade från Warszawa och Łódź, Prag och Bryssel, Aten och Zagreb, Odessa och Rom. Internerade från Pithiviers och Val-d'Hiv. Motståndsmän från Compiègne och folk som tagits på bar gärning eller bara av en slump."

Vi ser nakna människor uppradade inför nazisternas inspektion medan speakerrösten korthugget kommenterar: "Rakad, namnlös, med ett nummer tatuerat på armen. Underkastad en rangordning man inte begriper, i en blårandig fångdräkt, ibland brännmärkt."

Speakertexten förhåller sig kyligt lakonisk till bilderna och ibland kan man till och med uppfatta en ironisk ton: "Man bygger läger som garage och turiststationer, i japansk stil, och utan någon stil alls." Eller som i beskrivningen av vardagen för lägerchefens hustru: "Ibland får hon det att likna tillvaron i en mindre garnisonsstad. Det kan dock hända att hon har det lite tråkigare."

Speakertextens sätt att fästa vår uppmärksamhet vid bristen på stil i lägrets arkitektur eller graden av tristess hos lägerchefens hustru utmanar vår uppmärksamhet. Dessa kommentarer understryker hur lätt vi kan ignorera grymheterna som ägde rum i dessa läger genom att fokusera på ovidkommande detaljer.

Samtidigt är det just de små detaljerna som ger oss insikt om lägrets fasor. Först när kameran gör en panorering över en stillbild med ett berg av människohår får vi en uppfattning om hur många människor som faktiskt mördades. Först när kameran åker längs de tomma hälen i den kollektiva latrinen kan vi föreställa oss vilka övergrepp på den personliga integriteten som vistelsen i lägret innebar. Först när speakerrösten antyder att offren med naglarna rivit sönder betongtaket i gaskammaren anar vi skräcken och desperationen hos de människor som i detta rum mötte döden.

Vid sidan av bilderna och dialogen spelar musiken en viktig roll i filmen. Musiken, som komponerats av den tyske tonsättaren Hanns Eisler, framförs av en kammarorkester. Även musiken används i filmen på ett kontrapunktiskt vis: ju mer våldsamma och

skrämmande bilderna är, desto mildare är musiken.

- Rekapitulera innehållet i *Natt och dimma*. Diskutera hur olika inslag i filmen kontrapunktiskt relaterar till varandra.

#### PLATSEN FÖR HANDLINGEN

I *Natt och dimma* anges aldrig exakt vilket läger som beskrivs. Huvudvaktornet och delar av ruinerna går att identifiera som Auschwitz-Birkenau. Avsnittet där kameran gör en åkning utmed krematorieugnar är fotograferad i Majdanek. De svartvita stillbilderna och arkivfilmerna härrör från ett flertal olika läger.

Inte heller förklaras att Auschwitz i själva verket var ett helt system av koncentrationsläger och förintelsläger. Någon tydlig kronologisk beskrivning av hur koncentrationslägret Auschwitz etablerades och utvecklades ges ej i filmen. Därför blir det förvirrande när speakerrösten i *Natt och dimma* plötsligt säger: "En dag är lägren färdigställda." Arbetet med att upprätta och utveckla olika typer av koncentrationsläger och förintelsläger var en kontinuerlig process under hela nazitiden, 1933–1945.

Auschwitz började byggas i maj 1940 och i juni samma år kunde lägret ta emot de första fångarna. Redan från början utnyttjades fångarna som arbetskraft för olika industrier som lockats till platsen, bland annat anlade IG Farben, Siemens och Krupp fabriker i anslutning till lägret. Det blir därför något missvisande när speakerrösten först i slutet av filmen kopplar ihop de överfyllda lägren med industrins behov av arbetskraft genom att säga: "Storindustrin upptäcker denna aldrig sinande tillgång på arbetskraft". I själva verket växte lägren fram i samspel med industrin.

Hösten 1941 utvidgades Auschwitz till att rymma 30.000 fångar. Dessutom uppfördes ytterligare ett läger avsett för 100.000 krigsfångar. Det nya lägret placerades i Birkenau, 3 km från lägret i Auschwitz. Komplexet Auschwitz-Birkenau innefattade ytterligare ett läger, kallat Auschwitz III-Monowitz, ett särskilt läger för straffångar.

De första försöken att gasa ihjäl människor med Zyklon B utfördes i Auschwitz i september 1941 då ett antal sovjetiska krigsfångar dödades på detta sätt. Under 1942 förvandlades Auschwitz till ett förintelsläger i stor skala. Totalt mördades cirka

en miljon judar i detta läger fram till november 1944 då Himmler gav order om att förstöra alla anläggningar i lägret som kunde avslöja hanteringen.

I en depå, kallad Kanada, bestående av 35 magasin, lagrades i Auschwitz-Birkenau kläder och föremål som tillhört offren. Den 23 januari 1945 stack SS-männen detta förråd i brand. Den 27 januari 1945 sprängdes det sista krematoriet. Samma dag befriade sovjetiska trupper Auschwitz-Birkenau.

Ibland används koncentrationsläger och förintelsläger som synonyma begrepp. Det kan därför vara av betydelse att påtala skillnaden mellan dessa typer av läger.

I koncentrationslägren utsattes fångarna i månader eller år för omfattande brutalitet och svält. Det var i dessa läger, som Dachau, Ravensbrück, Bergen-Belsen och Mauthausen, som fångarna förvandlades till skelett som ett resultat av det utdragna och systematiska lidandet. Människor dog när deras kroppar bröts ned; andra misshandlades eller mördades på annat sätt.

I förintelslägren, ofta lokaliserade längre österut, som Treblinka, Sobibor, Belzec och Chelmo, förpassades flertalet av de nyanlända fångarna direkt till gaskamrarna varefter deras kroppar omedelbart brändes. Detta skedde inom loppet av några få timmar efter att de anlät till lägret. Bara de fångar som valdes ut att ta hand om de nyanlända tilläts överleva, innan deras tur kom.

Auschwitz-Birkenau och Majdanek användes som både koncentrationsläger och förintelsläger.

I filmen omnämns även slottet Hartheim där det sägs att bussar med ogenomskinliga glasrutor hämtar "passagerare som aldrig återvänder". På slottet Hartheim, beläget nära koncentrationslägret Mauthausen i Österrike, inrättades en av de första eutanasianstalterna där man med giftgas dödade handikappade och sjuka. I slottets källare byggdes ett mindre krematorium. Eutanasianstalterna blev efterhand betydelsefulla för utbildning och experiment. På slottet Hartheim utprovades de metoder som senare användes i industriell stordrift i förintelslägren Auschwitz och Treblinka.

- Diskutera koncentrationslägrens organisation. Hur kontrollerades verksamheten i lägret? Vilka var offren? På vilket sätt har offren marginaliserats och fått sin identitet ifrågasatt långt innan de deporterades till lägret?

## VAD SOM INTE BERÄTTAS

*Natt och dimma* är å ena sidan en konkret skildring av vardagen i nazitidens koncentrationsläger. Den fasansfulla hanteringen beskrivs kortfattat och sensationsfritt med klarsynta reflexioner som kopplar händelserna till vår tid.

Å andra sidan är filmen uppbyggd av relativt fria och associativa kommentarer kring ett oklart presenterat bildmaterial. I filmen sägs till exempel aldrig i klartext i vilket läger vi befinner oss. Resultatet blir att filmen upplevs som allmängiltig. Filmen förutsätter dock att åskådaren har vissa förkunskaper kring det andra världskriget.

*Natt och dimma* ger ingen politisk bakgrund till det historiska skeendet: "1933 började maskinen rulla. En ny regering önskar att alla skulle lyda", är speakerröstens enda kommentar. Adolf Hitler flimrar förbi, men den enda politiker som nämns vid namn är SS-chefen Heinrich Himmler.

Filmen pekar aldrig ut några särskilda grupper som lägrens främsta offer; det vill säga judar, zigenare, homosexuella, handikappade, utvecklingsstörda, oliktankande samt krigsfångar och tvångsarbetare av olika nationaliteter. I filmen talas uteslutande om fångarna, eller "skeletten".

I speakertexten refereras antalet dödsoffer vid två tillfällen. "Tre tusen spanjorer dog under bygget av en trappa som leder till stenbrottet i Mauthausen", förklarar speakerrösten. Och i slutet av filmen säger speakern: "Nio miljoner människor har omkommit i detta landskap." Om tre tusen spanjorer förtjänar att nämnas, varför anges då inte att sex miljoner judar dödades av nazisterna?

Man kan hävda att publiken bör vara förtrogen med denna information. Men som filmen är berättad tillåts aldrig publiken associera till de judiska offren. Istället antyds vid återkommande tillfällen att människor fängslats och dödats av politiska skäl. I uppräknningen av de deporterade utpekas särskilt "motståndsmän från Compiègne". Det är underförstått att de tre tusen spanjorerna som dog i Mauthausen stod i opposition till den spanske diktatorn Franco. Den typiska Davidsstjärnan som judarna tvingades bära i lägren omnämns aldrig. Istället förevisas "den röda triangeln för politiska fångar" och "fängelsekunder med grönt märke". Antisemitismen beskrivs eller förklaras inte.

Den öppna frågan om varje människa har potential att begå grymheter mot sina medmänniskor, som antyds i slutet av *Natt och*

*dimma*, löper som en röd tråd genom hela filmen. I filmens inledning presenteras de skilda lägerkonstruktionerna utifrån nationella variationer. Den franska originaltexten lyder: "Style alpin, style garage, style japonais, sans style." Underförstått antyds att bödlarna kan vara vilka som helst, från alla nationer och kulturer.

Även de presumtiva offren representerar olika delar av mänskligheten: "Burger, tysk arbetare. Stern, judisk student i Amsterdam. Schmulzki, köpman i Kraków. Anette, gymnasist i Bordeaux." Vid det enda tillfället i filmen som det specifikt judiska omnämns sker det alltså i en uppräkningslista där judarna jämföras med andra offer.

Om man i filmen hårdare knutit lägren till utrotningen av judar hade det förmodligen kullkastat filmens möjlighet att skapa allmängiltighet kring sitt ämne. Att vara jude i nazitidens Tyskland var inte ett politiskt brott, utan ansågs som ett biologiskt faktum som föranledde utrensning.

Oviljan att i *Natt och dimma* lyfta fram judarnas särställning kan lätt göras till en symbolfråga. På ett sätt kan man säga att filmens försök att dölja förföljelserna mot judarna återspeglar SS-chefen Heinrich Himmlers order om att inför allmänheten aldrig tala om judarnas evakuering eller utplåningen av det judiska folket. Frågan är känslig, eftersom vissa av de allierade länderna under lång tid var ovilliga att medge att judarna var de centrala offren för Förintelsen.

- Diskutera filmens retoriska uppbyggnad. Vad betyder det för vår förståelse av filmen att vissa förklarande fakta utelämnas? Vad är det filmen fokuserar på istället?

#### DOKUMENTÄRFILM OCH ALLEGORI

Filmer som skildrar en autentisk verklighet brukar samlas under begreppet dokumentärfilm. *Natt och dimma* är en sådan film som med hjälp av autentiska bilder skildrar en händelse som faktiskt har inträffat.

Ofta brukar man tala om dokumentärfilm i motsats till fiktionfilm eller spelfilm. Uppdelningen ger lätt intryck av att dokumentärfilmen skulle vara mer sann eller objektiv än andra genrer därför att den tar sin utgångspunkt i ett autentiskt material och saknar skådespelare som agerar framför kameran.

Man måste dock komma ihåg att filmens bilder av verkligheten inte är detsamma som verkligheten. Precis som i fiktionfilmen eller

spelfilmen är bilderna och ljudet i en dokumentärfilm noga utvalda och redigerade av en person som har en bestämd avsikt att berätta något. Dokumentärfilmen är en filmgenre bland många andra. I *Natt och dimma* är detta tydligt då filmen har formen av en personligt hållen essä, snarare än ett journalistiskt utarbetat reportage.

Den kronologiska uppläggningsen av *Natt och dimma* kan dock förleda oss att enbart betrakta filmen som en historisk kommentar. Istället bör man se *Natt och dimma* som ett försök att använda valda delar av en historisk händelse för att ge perspektiv på händelser i samtiden. Filmen är inte enbart en tillbakablick, utan ett påstående om framtiden; en varning om att alla och envar är kapabla att begå grymheter.

Den avslutande speakertexten i *Natt och dimma* är inspirerad av slutraderna i Albert Camus roman *Pesten*, utgiven 1947, där huvudpersonen reflekterar över att "pestens bacill aldrig vare sig dör eller försvinner, att den under decennier kan slumra i möbler och källare, koffertar, näsdukar och pappersluntor och att den dag måhända skulle komma, då pesten, människorna till olycka och varnagel, ånyo skulle väcka sina rättor och sända dem ut att dö i en lycklig stad".

Vi anar ekot av denna text i slutorden till *Natt och dimma*: "Kriget sover, men håller alltid ett öga öppet." På samma sätt som Albert Camus roman var en allegorisk beskrivning av den franska motståndsrörelsen under andra världskriget kan också *Natt och dimma* läsas som en allegori. Men över vad?

Den dominerande frågan på den politiska agendan i Frankrike i mitten av 1950-talet gällde Frankrikes förhållande till Algeriet, som varit fransk koloni sedan 1830. I samband med andra världskrigets slut i maj 1945 utbröt i Algeriet stora demonstrationer för självständighet, men det egentliga befrielsekriget inleddes först den 1 november 1954 då flera väpnade aktioner genomfördes. Befrielsekriget fortsatte fram till 1962 då den franska regeringen gick med på att ge Algeriet total självständighet. En miljon algerier dödades under kriget och två miljoner tvångsförflyttades.

Med denna händelse i minne kan man se hur Alain Resnais tar hjälp av dokumentärt material från nazilägren för att kommentera de grymheter som begicks av algeriska rebeller – och de vedergällningsaktioner som fransmännen utsatte den algeriska befolkningen för. Några av de mest våldsamma händelserna i kriget om Algeriet inträffade parallellt med att Alain Resnais förberedde

sin film. I augusti 1955 skedde vad som kallades Philippeville- och Ain-Abid-massakrerna.

Alain Resnais utformade *Natt och dimma* som en varning till sina egna landsmän i hopp om att de inte skulle nedlåta sig till att visa samma brutalitet som präglat bödlarna i Mauthausen, Buchenwald och Auschwitz. Kopplingen till det franska kolonialväldet fördjupar också innebörden av speakertextens formuleringar kring SS-männens överhöghet, som i filmen kallas "övermänniskan" eller "gudarna". Varje kolonialmakt legitimerar sin terror genom att utmåla sin egen kultur överlägsen sina koloniers.

- Är det rimligt att läsa *Natt och dimma* som en allegori? På vilket sätt kan filmens innebörd ha förändrats under åren?

#### SKULDFRÅGAN

I slutet av *Natt och dimma* redogörs för hur fångarna släpps fria och hur bödlarna ställs till svars. Speakerrösten meddelar att både kapon och SS-officern säger sig vara utan skuld. "Lägren angår dem inte längre. Men vem angår de då?"

Tyngdpunkten förskjuts från en individuell skuld hos personerna i lägerledningen, till en kollektiv skuld som tycks beröra oss alla. Det handlar om skulden hos det tyska folket, som i de inledande arkivbilderna beskrivs som soldater och arbetare i blind lydnad inför regimen, men det handlar också om oss andra – "som undviker att se oss om i världen".

Utifrån ett filosofiskt resonemang kan naturligtvis alla anses skyldiga. Men på ett juridiskt plan är det omöjligt att förneka nazisternas roll i det som skett. Bevisen finns. Nazisterna dokumenterade sina övergrepp i bild och text. Flera av de arkivbilder som förekommer i *Natt och dimma* härrör från nazisternas egna arkiv.

Verksamheten i lägren var organiserad i en lydnadspyramid med fångar, kapos, SS-män och lägerchef. Men den personliga skulden hos eventuella ledare kommenteras aldrig i speakertexten. I filmen visas hur Heinrich Himmler tittar på ritningar inför Auschwitz utbyggnad. Dessa bilder används mer för att visa med vilken kylig precision lägren projekteras, snarare än för att peka ut ingenjörerna bakom planeringen.

Den avslutande speakertexten bortser från den individuella

skulden för att istället föra fram frågan till vår tid:

Numera är gravarna fyllda av sumpmarkens vatten, som är lika kallt och grumligt som vårt dåliga minne. Kriget sover, men håller alltid ett öga öppet. Ogräset växer på platsen för uppopen. Lägret ligger övergivet, men hotelserna finns kvar i luften. Krematoriet används inte längre. Nazisternas metoder har blivit omoderna. Nio miljoner människor har omkommit i detta landskap. Vem bevakar det för att varna oss för nya bödlar?

Någonstans bland oss går kapos som kommit undan, lägerchefer som fått ny makt, angivare som ingen har upptäckt. Deras ansikten är inte annorlunda än våra egna. Det finns folk som inte tror på det, utom då och då.

Det finns folk som vi, som tittar på dessa ruiner, som om koncentrationslägret vore ett spöke som försvunnit bland spillrorna. Vi låtsas återvinna hoppet när denna bild försvinner. Det är nödvändigt om vi ska bli fria från terrorns färor. Därför låtsas vi tro att den hör till en svunnen tid och ett enda land. Men vi undviker att se oss om i världen och låtsas inte höra de oupphörliga skriken.

- Om koncentrationslägren används som en symbol för den ondskan som finns hos oss alla, då är vi alla skyldiga. Och om vi alla är skyldiga, då kan ingen utpekas som ensam ansvarig. Diskutera.

#### DU HAR INGENTING SETT

Under de nyinspelade avsnitten i *Natt och dimma* ställer speakertexten ofta frågor: "Långsamt går man samma väg som nattens skuggor. Vad söker man? Kropparna som stupade när portarna öppnades? Gamla fångar som kolvarna knuffade fram till lägrets huvudingång medan hundarna skällde och strålkastarljuset vandrade runt? Gasugns lilla låga?"

Frågorna handlar om vårt sökande efter en historisk sanning, om vår oförmåga att förstå det lidande som människor utsattes för – och om vår eventuella skuld.

Att ställa frågor tycks enligt Alain Resnais vara det enda accepterade sättet att förhålla sig till det förflutna. Det finns anledning att misstro både bilden och det talade ordet eftersom de inger en falsk säkerhet. Nazisterna tog själva hjälp av språket och



propagandabilderna för att dölja sina brott. De nazistiska ledarna höll känslomässigt medryckande tal inför folkmassor vilka avkrävdes total lydnad. Utrymme för frågor gavs aldrig. I lägret återfinns nazisternas lika absurda som cyniska slagord: "Renlighet är hälsa", "Arbete är frihet", "Alla får sin del", "En lus är döden".

Trots sin starka emotionella laddning är *Natt och dimma* utformad för att hjälpa oss inse hur omöjligt det är att utifrån olika dokument förstå de fasor människor utsattes för i lägren. De fragmentariska filmbilderna förmedlar enbart en glimt av hur det måste ha varit. Bilderna är chockerande, men speakerrösten påminner oss om att vi måste föreställa oss något som är betydligt värre:

Vi söker lägrets verklighet som föraktades av dem som skapade dem, och tryckte ned dem som var utsatta för dem.

Dessa träbaracker, dessa britsar som skulle rymma tre trötta kroppar, dessa hål där man gömde sig, åt i smyg och kände att till och med sömnen var farlig. Ingen beskrivning, ingen bild kan återskapa denna verklighet som var en oavbruten skräck. Man skulle behöva ta fram halmmadrassen, som var både skafferi och kassaskåp, och filten, som man slogs om. Man skulle vara tvungen att höra angivelserna, svordomarna och kommandoropen. Man skulle behöva uppleva SS-männens nyckfulla kontroller och straff.

Men vi hittar bara dekoren. Tomma sovrum, byggnader som också kunde vara stall. Lador, verkstäder, ödemark under en kall hösthimmel. Räcker det för att vi skulle kunna föreställa oss hur dessa nätter var, där man måste sova fort för att sedan kunna vakna till en plågsam dag som börjar med att man knuffar sig fram till sina kläder och letar efter stulna ägodelar?

Efter att *Natt och dimma* blivit en framgång hos publik och kritiker erbjöds Alain Resnais av sina producenter att göra ytterligare en kort dokumentärfilm. Producenterna ville ha en film om atombomben över Hiroshima som släpptes den 6 augusti 1945. Resnais valde att tacka nej. Hans motivering var att bomben över Hiroshima på inget sätt skilde sig från nazisternas förintelseläger. Även om händelserna till det yttre skiljer sig åt genom att

människor dödas med olika teknik och i olika syften, så var det allmängiltiga perspektivet detsamma, menade Resnais.

Lösningen blev att Resnais bytte genre och i samarbete med författarinnan Marguerite Duras gjordes spelfilmen *Hiroshima – min älskade* (1959). Filmen handlar om en fransk skådespelerska som under ett besök i Hiroshima inleder ett kärleksförhållande med en japansk arkitekt.

Arkitekten har filmens öppningsreplik: "Du har ingenting sett i Hiroshima. Ingenting." Skådespelerskan svarar: "Allt har jag sett. Allt." Hon hänvisar till museet, filmerna och rekonstruktionerna, men arkitekten framhärdar: "Du har ingenting sett i Hiroshima." Skådespelerskan berättar om bilderna – och hur hon drabbats av dem: "Filmerna gjordes så seriöst som möjligt. Illusionen, så enkelt är det, är så perfekt att turisterna gråter. Man kan alltid häna men vad kan en turist göra annat än just gråta?"

I spelfilmen *Hiroshima – min älskade* fullföljer Alain Resnais den diskussion som han inledde i *Natt och dimma*. Trots att vi sett allt i förintelselägren, allt i Hiroshima, så menar Resnais att vi ändå ingenting har sett. Resnais båda filmer bygger på motsättningen mellan vår tilltro till filmernas bilder och regissörens försök att undergräva deras innebörd. Mellan att se "allt" och "ingenting" skapas en syntes: vi ser faktiskt någonting.

- Fundera över hur vi bygger vår kunskap kring företeelser där vi inte har någon egen erfarenhet. Vilken roll spelar film, TV och övriga massmedier? I vilken utsträckning har vi möjlighet att kritiskt pröva den information vi tar emot?

#### MER ATT LÄSA

Richard Raskin har i boken *Nuit et Brouillard: On the Making, Reception and Functions of a Major Documentary Film* beskrivit filmens tillkomst och mottagande. Boken innehåller filmens manuskript samt en intervju med Alain Resnais gjord 1986. (Aarhus University Press, Aarhus 1987).

En analys av innehållet i *Natt och dimma* finns i ett kapitel i William Rothmans bok *Documentary Film Classics* (Cambridge University Press, Cambridge 1997) liksom i det inledande kapitlet till översiktsverket *Screening the Holocaust – Cinema's Images of the Unimaginable* av Ilan Avisar (Indiana University Press, Bloomington 1988).

Den allegoriska tolkningen av *Natt och dimma* finns presenterad i uppsatsen "Teaching Night and Fog: History and Historiography" av Charles Krantz, publicerad i *Film & History*, Volume XV, No. 1, February 1985.

Relationen mellan Alain Resnais båda filmer *Natt och dimma* och *Hiroshima – min älskade* beskrivs i essän "Vision Denied in *Night and Fog* and *Hiroshima Mon Amour*", publicerad i *Literature/Film Quarterly*, Volume 15, No. 3, 1987.

Marguerite Duras manuskript till Alain Resnais film *Hiroshima – min älskade* finns utgivet på svenska (Interculture, Stockholm 1984).

En genomgång av de nazistiska koncentrationslägrens uppbyggnad och organisation ges av Eugen Kogon i boken *SS-staten – De tyska koncentrationslägrens system* (Berghs Förlag AB, Stockholm 1977).

En beskrivning av hur nazisterna kom att lokalisera koncentrationslägret Auschwitz till den polska staden Oświęcim ges av Debórah Dwork och Robert Jan van Pelt i specialstudien *Auschwitz – 1270 to the Present* (W.W. Norton & Company, New York 1996). I boken redogörs även för lägrets konstruktion och uppbyggnad.