

Er det nat eller dag?



OM REKONSTRUKTION AF DANSKE STUMFILM

Hvad vil det sige at rekonstruere en stumfilm? Er det overhovedet muligt?

Den svenske filmhistoriker Gösta Werner har skrevet en afhandling med titlen 'Mauritz Stiller och hans filmer 1912-16', Stockholm 1969. Den behandler 16 film instrueret af Stiller, film, der alle er gået tabt. Ved hjælp af gamle filmprogrammer, manuskripter, censurkort, anmeldelser og lignende, påtager Gösta Werner sig at rekonstruere filmene. Han bruger imidlertid ordet i en anden betydning end den gængse, for resultatet af hans arbejde er ikke, at vi nu står med de 16 film og kan vise dem på et lærred. Werners resultat er blot, at vi nu har en sandsynlig hypotese om filmenes handlingsgang, hvem der medvirkede, instruktøren, hvor de var optaget o.s.v.

Et eksempel fra en anden kunstart kan måske vise, hvad jeg forstår ved en rekonstruktion. Da Frederiksborg Slot brændte i 1859 blev det rekonstrueret. Ved hjælp af arkitekttegninger, malerier og andet materiale byggede man sten for sten

af Marguerite Engberg

slottet op, så det i dag igen står på sin oprindelige grund.

Kolorering – en meget gammel teknik

Kan man da overhovedet rekonstruere en stumfilm? Jo, hvis man ejer det oprindelige negativ til filmen. Kan man så ikke blot trække en kopi af dette negativ og køre den gennem forevisningsapparatet? Nej, så let går det ikke.

Negativerne til de fleste stumfilm fra hele verden er gået tabt i tidens løb. Men her i landet er vi så heldige, at Nordisk Films Kompagni, der som bekendt har eksisteret siden 1906, har bevaret en stor portion af deres oprindelige negativer.

Engang i midten af 1950'erne fik filmmuseet tilladelse af Nordisk Films Kompagni til at trække nye positivkopier af alle endnu eksisterende negativer af selskabets spillefilmproduktion fra stumfilmstiden. Det drejede sig om 89 film. Det var

på en måde både for sent og for tidligt.

Det var for sent, fordi det praktiske arbejde i forbindelse med fremstillingen af positivkopier af stumfilm i nogen grad var gået i glemmebogen. Det var for tidligt, fordi man i 1950'erne endnu ikke havde indset betydningen af at vise filmene i en tintet/tonet udgave og heller ikke var dygtig nok til at foretage denne operation.

Filmmuseet fik med disse 89 film en for tiden enestående samling, idet disse kopier, takket være den omstændighed, at de var trukket fra de originale negativer, var smukke og skarpe, mens mange af de kopier, man så i andre filmmuseer var mere eller mindre i forfald: Slidte originalpositiver, eller dårlige nye kopier, trukket fra gamle positiver, og ikke fra de originale negativer. De danske film var derimod af en kvalitet, der var fuldt ud på højde med de kopier, der blev udsendt ved filmenes fremkomst. Men der var et minus ved dem. De var sort-hvide.

I stumfilmstiden var det almindeligt at kolorere filmene på den ene eller den anden måde. Da Nordisk Films Kompagni begyndte i 1906 var prisen på en film 'en krone pr. meter. Ønskede man en koloreret kopi, måtte man betale 10 øre ekstra pr. meter. Fra 1907 blev alle selskabets film koloreret. Filmene kunne enten tintes eller tones (også kaldet virageres), eller de kunne være tonet og tintet på én gang.

Tintning. Hermed forstås en proces, hvorved filmstrimlen under kopieringen blev nedsænket i et farvebad. Resultatet blev, at de dele af strimlen, der ville stå hvide i en sort-hvid kopi nu fremstod i den ønskede farve. De sorte dele af strimlen forblev nogenlunde uændret. I den sene stumfilmstid forenkledes processen, idet man brugte farvet råfilm. Et eksempel på tintning fra slutningen af August Bloms 'Ved Fængslets Port' (1911). Her ser vi filmens skurk (Holger Hofman) prøve at skille sig af med et kompromitterende papir



ved at smide det i en kakkellovn. Han åbner for lugen, en rød ildtunge står ud af ovnen og dræber ham.

Toning. Dette var en mere kompliceret proces end tintning. Først skulle de sorte dele af strimlen affarves ad kemisk vej, derefter blev de indfarvet i den ønskede farve. Filmstrimlens hvide dele stod uforandret hvide i en tonet kopi. Et eksempel fra August Bloms 'Atlantis' (1913). Her ser vi skibet 'Roland' pløje sig gennem havet med et vældigt skumsprøjt. Skibet, skumsprøjtet og den lyse himmel i baggrunden står hvidt, mens havet har en smuk dyblå farve.

Tintning plus Toning. Man kunne, hvis man ønskede to farver på strimlen først tinte filmen og dernæst tone den. Jeg har set en sådan udgave af 'De tre kammerater', August Blom 1912. Her er en scene, hvor en kvinde går på en grøn eng (toning) iført en rød kjole (tintning).

I den sene stumfilmsperiode anvendtes koloreringen mere afdæm-

Edith bortføres fra sine bortførere af endnu en skurk i Den hvide Slavehandels sidste Offer. S. 40 Edith i slavehandlernes hus.

pet end i den tidligere periode. Man nøjedes nu ofte med at give hele filmen en gyldenbrun tone. Ved overgangen til lydfilmen, forsvandt koloreringen automatisk. Filmstrimlens lydspor kunne ikke fungere med en toning eller tintning af strimlen.

Denne farvning af filmen var ikke blot til pynt, men havde ofte betydning for forståelsen af filmen. F.eks. fortalte en blå tintning straks publikum, at nu foregik scenen om natten. Desuden var farverne med til at understrege en scenes følelsesmæssige og psykologiske indhold, som for eksempel de varme, røde farver var det.

Arbejdsmetoden – og en meget gammel dame

Da museet overtog de nye sort/hvide kopier, skulle disse først redi-

geres, førend de kunne vises, for de negativer, som kopierne var trukket fra, lå ikke i kronologisk orden, men som det var skik og brug i stumfilmstiden, ordnet på den måde, at scener, der skulle tintes i samme farve, lå i fortsættelse af hinanden. Man arbejdede i almindelighed med seks til ti farver. Der skulle med andre ord et stort redigeringsarbejde til.

Det blev to af filmmuseets faste medarbejdere Erik Ulrichsen og nu afdøde Arne Krogh, der gik igang med arbejdet. Krogh tog sig af den praktiske del, sad ved klippebordet og klippede strimlerne fra hinanden, skar overflødigt materiale væk og klippede endelig strimlerne sammen. Ulrichsens arbejde har ifølge ham selv været af teoretisk art, d.v.s. sammen med Krogh en bedømmelse af handlingsgangen, psykologien o.s.v. Jeg hørte f.eks. en gang, hvordan de diskuterede, hvor en bestemt tekst skulle anbringes.

Jeg husker, at jeg dengang un-

drede mig lidt og tænkte, at der da måtte være et eller andet system, man kunne arbejde efter.

Hvilken metode brugte Krogh og Ulrichsen? De fik fat på de biografprogrammer, der var blevet udsendt ved filmens fremkomst. I sådanne programmer fandtes der altid en ret udførlig gennemgang af filmens handling, en såkaldt »beskrivelse«. Foruden denne beskrivelse, fandtes i de såkaldt tekstbøger en komplet fortegnelse over alle mellemtekster til Nordisk Films Kompagnis stumfilm. Disse mellemtekster var ofte til stor hjælp ved redigeringen. Foruden disse to hjælpemidler benyttede Krogh og Ulrichsen sig af et common sense princip: De klippede to klip sammen, hvis de syntes, at klippene logisk fulgte efter hinanden. Denne arbejdsmetode gav et ret godt resultat, men var ikke fejlfri. At der også kunne opstå uløselige problemer for de to redaktører, har Erik Ulrichsen selv beskrevet i en indledning, han skrev i maj 1957, da August Bloms *'Den hvide Slavehandels sidste Offer'* (1911) og af de første resultater af redaktionsarbejdet, fik sin repremiere i Filmmuseets biograf. Ulrichsen skriver her blandt andet:

Det har været et meget stort Arbejde at sætte de mange Stumper rigtigt sammen, og vi kan ikke med absolut Vished sige, at hver enkelt scene sidder nøjagtigt, hvor den skal. Gang paa Gang ønskede vi, at vi havde haft August Blom (der døde for 10 Aar siden) siddende ved Siden af os under Arbejdet.

På et senere tidspunkt, omkring 1960 bad museet mig om at redigere nogle af de film, der endnu ikke var ordnet. Jeg tror, Krogh var kørt træt af arbejdet eller ikke længere havde tid til at sidde ved klippebordet, og Ulrichsen havde forladt museet. De film, det nu drejede sig om, var af en lidt senere dato. Det var blandt andet nogle A.W. Sandberg film som *'Kærlighedens Almagt'* (1918) og *'David Copperfield'* (1922), Hjalmar Davidsens *'Pjerrot'* fra 1916, Holger Madsens *'Folkets Ven'* (1918) og Robert Dinesens *'En Fare for Samfundet'* fra 1915.

Så snart jeg fik den første film i klippebordet, bemærkede jeg en række forskellige tal: Nogle sorte på hvid baggrund, andre hvide på sort baggrund, nogle horisontale, andre vertikale, nogle arabiske tal, andre romertal. Desuden stod med hånd-

skrift angivelser af, hvilke farver, der skulle anvendes. Hvad mon tallene betød? Jeg forestillede mig, at de måske kunne hjælpe mig ved redigeringsarbejdet. Derfor ringede jeg op til Nordisk Film Kompagnis Fabrik, der endnu på det tidspunkt lå ude i Frihavnen, i den bygning på Redhavnsvej, der blev bygget i 1917. Jeg spurgte, om man ikke kunne sætte mig i forbindelse med et menneske, der i stumfilmstiden havde arbejdet i den såkaldte samlestue, det vil sige i det lokale, hvor en række mennesker sad og redigerede de mange filmpositiver, som selskabet sendte ud i verden.

Man gav mig navnet på en dame, der boede på Østerbro. Hun forklarede mig, hvad de forskellige tal betød. Det var et ganske kompliceret system, hvor nogle tal var vigtigere end andre, men ikke altid var at finde på samme sted på filmstrimlen.

Da jeg mente, jeg havde forstået systemet, gik jeg i gang med den ny redigering af filmene. Den første var Sandbergs *'David Copperfield'*. Den bestod af 556 klip. Følgelig blev filmen klippet op i 556 stykker. Hvert klip blev hængt op på et søm, hvorefter jeg ordnede klippene efter det meddelte system.

Efter endt arbejde var der ingen tiloversblevne klip, ingen uløste problemer. Men var denne redigering nu helt sikker? Havde jeg forstået det komplicerede system i alle enkeltheder? Og den tidligere medarbejder ved Nordisk, som jeg havde oplysninger fra, var jo en meget gammel dame.

Jeg havde brug for en kontraprøve!

Kontraprøven – og en meget gammel film

For et par år siden foreslog jeg museet at lave en nyredigering af *'Den hvide Slavehandels sidste Offer'*. Denne film fra 1911, instrueret af selskabets kunstneriske leder August Blom, er et af hovedværkerne inden for denne periodes film.

Siden Krogh og Ulrichsen havde redigeret filmen i 1950'erne havde museet fra en privatmand i Køge, Svend Aage Jensen, i 1974 fået et brudstykke af en original positiv kopi, det vil sige en kopi, fremstillet omkring 1911, hvilket igen vil sige, at den har absolut sandhedsværdi.

Jeg kørte både museets original, Kroghs udgave og det originale positiv i klippebordet. Mens jeg så filmene, noterede jeg hvert enkelt klip,

klippenes længde, og for negativets vedkommende også de forskellige tal og tintningsanvisningerne. For brudstykkets vedkommende noterede jeg desuden hvilke farver, der var anvendt, og hvor teksterne sad.

Ved at sammenligne mine notater til negativet og Kroghs kopi, så jeg, at visse scener i Kroghs udgave ikke stemte overens med de angivelser, som tallene i negativet angav. Filmen består af 66 klip plus 2 ekstraklip. Krogh havde været mere forsigtig i sin redigering af stoffet, end filmens instruktør August Blom havde været.

Et eksempel vil vise det: I klip 17 ser vi den mandlige hovedperson, ingeniør Faith spillet af Lauritz Olsen, sidde ved sit skrivebord med en notesbog, der tilhører Edith, den kvindelige hovedperson, spillet af Clara Pontoppidan. Næste klip viser ham på besøg hos Ediths tante, hvor han vil aflevere notesbogen. Tredie klip viser Edith i et bordel. Hun ved endnu ikke, hvor hun befinder sig og sidder meget nydeligt og drikker the med en kunde. I fjerde klip er vi tilbage i Faiths stue.

I alt 4 klip. I den oprindelige version er disse scener klippet ind imellem hinanden, således at der bliver seks klip. Resultatet bliver, at situationen virker mere dramatisk, mere spændende. En så livlig klipning, som August Blom viser i denne scene, var meget ualmindelig i en film fra 1911. Jeg omredigerede nu Kroghs film, idet jeg fulgte de anvisninger, jeg havde fået af den gamle medarbejder ved Nordisk Film.

Et endegyldigt bevis på, at min måde at redigere filmen på er den rigtige, fik jeg, da jeg gennemså brudstykket af den originale positiv kopi. Dette brudstykke sammenholdt jeg med min rekonstruktion af *'Den hvide Slavehandels sidste Offer'*. Der viste sig, at være fuldstændig overensstemmelse i klippenes rækkefølge og i mellemteksternes placering. Det var kontraprøven. Samlesystemet var godt nok.

Da jeg var færdig med arbejdet, foreslog Ib Monty mig også at omredigere negativet, så det lå i den rigtige rækkefølge, lige til at lave en ny kopi efter. Desværre var der den hage ved det, at hvis vi gjorde det, ville det medføre, at vi aldrig senere kunne lave en tintet kopi af filmen. For negativet ligger jo som nævnt ordnet efter den farve, som en kopi skal tintes i. Hvis vi nu klippede negativet op, ville vi samtidig miste angivelsen for senere tintning. Vi fandt

så frem til i stedet for at få lavet en ny, tintet kopi af filmen.

Filmen anvender 6 forskellige farver: *Gul* til dagslysscener i svagt solskin. *Brandgul* til dagslysscener i stærkt solskin. *Blå* til udendørs nat-scener. *Lilla* til indendørs nat-scener. *Rød* til indescener i stærkt belyste rum. *Brun* til dårligt belyste dagslysscener.

Negativet ordnede jeg nu i seks ruller efter farverne. Oprindeligt lå det i 20 ruller. Det blev derefter sendt ud til Ankerstjerne til kopiering og tintning. Det var første gang i mange år, at de stod overfor et sådant arbejde. Samtidig fik vi lavet mellemteksterne: gule bogstaver på sort baggrund. Der er 21 mellemtekster til denne film. Da vi er så heldige også at have de engelske originaltekster til filmen, blev også de anvendt, så der i hvert eneste tilfælde øverst står den danske mellemtekst, nedenunder den engelske.

Det var med stor spænding, at vi så den nyredigerede, tintede udgave af *'Den hvide Slavehandels sidste Offer'*. Var der vundet noget næneværdigt? Det var der. Filmens fortællestil var på grund af en livligere klipning blevet mere spændende, mere inciterende. Jeg har allerede nævnt et eksempel fra klip 17-23. Et andet eksempel vil understrege dette indtryk. Det drejer sig om det afsnit, hvor kreolerinden (spillet af Thora Meincke) har påtaget sig at aflevere et brev, som den indespærrede Edith har skrevet til sin tante. Igen er scenen redigeret forskelligt i de to udgaver. Den nye udgave har således 6 klip mod den gamle udgaves 5 klip, og rækkefølgen af klippene er forskellig.

Vi ser i den nyredigerede udgave følgende:

Klip 37: Kreolerinden går med brevet ud af det hus, hvor Edith er indespærret, og vi ser i samme klip, at tre kumpaner fra den hvide slavehandel opsnapper brevet.

Klip 38: Hos Ediths tante, hvor kreolerinden kommer og fortæller om overfaldet.

Klip 39: I bordellet, hvor slavehandlerne læser det opsnappede brev.



Fra oven: Faith (Lauritz Olsen) med notesbogen; Faith hos tanten; og Edith (Clara Wieth/Pontoppidan) hos bortføerne.

Klip 40: 4 mænd ankommer i taxa til det hus, hvor Edith holdes fanget og går ind i huset.

Klip 41: I Ediths stue, hvor kreolerinden fortæller om overfaldet og om besøget hos tanten.

Klip 42: Ingeniør Faith, redningsmanden, ankommer i taxa til det hus, hvor Edith er. Han går også ind i huset.

I 50'er udgaven er klippenes rækkefølge: 37, 39, 38, 41, 40, 42. Når denne udgave kun har 5 klip skyldes det, at de to klip 40 og 42 er sat sammen til et, altså et eksempel på det omtalte common sense princip, hvor man sætter to klip efter hinanden, fordi de er optaget samme sted og tilsyneladende på samme tidspunkt.

Det er især placeringen af klip 41 i den nye udgave, der intensiverer

stemningen. Ved at anbringe dette klip mellem klip 40 og 42, giver det en udstrækning i tid, som vi helt mister, når klip 40 og 42 er anbragt lige efter hinanden.

Den ægte gamle oplevelse

Også tintningen af filmen tilføjer noget, som den gamle sort-hvide udgave manglede. Vi har i mange sort-hvide kopier af danske stumfilm ærgret os over filmenes nat-scener. Disse scener, der skulle være tintet blå for at give en måneskinsagtig belysning, virker i de sort-hvide kopier, som om de foregår i fuldt dagslys. Man kan f.eks. nævne en scene fra *'Ved Fængslets Port'* fra 1911, hvor vi ser Clara Pontoppidan gå ned ad gaden og ind i et hus. Hun skal på aftenbesøg hos sin elskede, men på grund af den manglende tintning virker det som om scenen foregår midt på dagen. Med andre ord: tintningen er i et sådant tilfælde betydningsbærende, fonematisk.

Et tilsvarende eksempel findes i *'Den hvide Slavehandels sidste Offer'*. Det er scenen, hvor mr. Bright, en af bordellets kunder, går ud af bordellet efter et aftenbesøg. Han træder ud på trappen, tilsyneladende i fuldt solskin, og helt usandsynligt ugenert. Takket være den blå tintning, står han nu mere diskret i måneskin.

Et andet eksempel viser, hvordan vi takket være tintningen får at vide, at der er gået adskillige timer mellem de to klip, vi ser. Dette eksempel stammer fra filmens begyndelse. Vi har her en blåtintet natteoptagelse med Edith og hendes ledsagereske på vej i en taxa ned til en båd, der skal føre dem til London. Næste klip viser os de to kvinder, der spadserer på dækket af Englandsbåden. Denne scene er tintet brandgul for at angive, at scenen foregår i fuldt dagslys. Uden en mellemtekst, udelukkende ved farveskift, altså kunstnerisk mere tilfredsstillende, får vi at vide, at mange timer er gået, siden de to kvinder gik ombord i Englandsbåden. Det er smukkere, mere dramatisk og klarere psykologisk. Og så er det som filmens instruktør dengang ønskede det. En ægte rekonstruktion.

Det er dejligt at se en tintet udgave af en dansk stumfilm, og Ankerstjerne har gjort sit til det smukke resultat. Hvis man vil rekonstruere den fulde oplevelse af stumfilmen, kommer det lydlige akkompagnement ind (musik, reallyd). Men det er en anden historie.