

Over de nordiske

De nordiske landes film har ikke været specielt populære i broderlandene. Men siden den tidlige storhedstid på det internationale filmmarked er alligevel foregået en særlig internordisk filmudveksling – i form af plots, der er vandret mellem landene som basis for lokale film.

af Carl Nørrested

Danmark og Sverige er de eneste lande i Norden, der har smagt den magts sødme at være internationalt normgivende på massemediet filmens område.

Det var i stumfilmæraen, hvor udbredelsen skete gennem Tyskland, der både havde en svaghed for det nordiske og var Europas magtcentrum og stærkeste kulturelle faktor, som Norden alene af geografiske grunde måtte orientere sig efter. Første verdenskrig afbrød kun midlertidigt Tysklands rolle som springbræt til det øvrige Europa, og det tyske nederlag ændrede ikke den overvejende påvirkning sydfra. Den fortsatte også efter anden verdenskrig, hvor bl.a. tyske film og slagere var populære i Norden, indtil amerikansk kultur for alvor rykkede ind i 60'erne.

I stumfilmtiden var internationalt gennembrud for danske og svenske kunstnere som f.eks. Asta Nielsen og Greta Garbo betinget af – og i reglen ensbetydende med – karrierens videreførsel i Tyskland. Denne talenteksport fortsatte i mindre målestok op til bl.a. Vivi Bak og Gitte Hænning for Danmarks vedkommende, mens Sverige med bl.a. Garbo og Ingrid Bergman også nåede over Atlanten, hvor USA og Hollywood gradvis overtog Tysklands og Berlins rolle som internationalt kulturelt kraftcenter i takt med den politisk-økonomiske magtforskydning og amerikanernes direkte kamp for at overvinde netop den tyske filmindustri.

Dog fik Hollywood ikke samme funktion som Tyskland i europæisk sammenhæng. Hollywood blev nøglen til verdensmarkedet, men euro-

pæisk film/kultur vandt ikke indpas i USA, og europæiske forsøg på at få indflydelse på amerikansk produktion og distribution gik i fisk – fra Alexander Korda i 30'erne til Paretis MGM-eventyr i dag. Hollywood forblev rent amerikansk talentimportør og eksportør af amerikansk kultur, mens dansk og svensk films tidlige succes var muliggjort af national filmeksport til Tyskland og den derigennem opnåede videre udbredelse, også til USA og Rusland.

Det indebar en gensidig kulturel udveksling, som også fik betydning for den senere kulturelle forbindelse mellem de nordiske lande, hvor samhørigheden lå i den fælles place-

ring i Europas udkant med orienteringen mod syd. Da den skiftede mod vest, mindskeles samhørigheden i takt med Tysklands og det øvrige Europas reducere fra verdensdominans til amerikansk filial og dermed ophør som samlende fixpunkt i nordisk kultur.

Den rolle overtog USA ikke, bl.a. på grund af manglen på gensidighed i kulturudvekslingen. Overfor den amerikanske indflydelse smuldrede den nordiske samhørighed – det blev hvert land for sig selv – som det også fremgik af den forskellige politisk-militære orientering efter den tidligere fælles neutralitet. Den aktuelle udvikling i retning af hele Nordens indlemmelse i et fælles Europa med et nyt Stortyskland kan udfylde det vacuum, som USAs dominans reelt har skabt. Og den nye germanisering er det, vi mentalt ikke ønsker – foreløbig.

De internationale udspil

Danmarks så tidligt filmens internationale potentiale, og lagde ud med den succesformel, som mange gange senere er benyttet på det internationale marked, omend ikke altid med så stort held: Reducere af de specifikke lokalt nationale referencer og fokusere på et universelt attraktivt element. Historierne udspandt sig i bred fælleseuropæiske anonymitet med en blanding af genkendelige træk fra både Tyskland, England og det zaristiske Rusland. Og det basale tema var sex.

Driftmotivert havde sine kulturelle rødder i skråkromantikens victori-

anske seksualfortrængning og kom filmisk til at ytre sig i den kvindelige vampskikkelse. Den havde en direkte metaforisk appel, som gjorde filmene vovede i samtiden. Desuden havde åbenheden, trods de faste borgerlige rammer, en emancipatorisk karakter, primært i forhold til kvindens sociale status.

Sverige fik sit efterfølgende internationale gennembrud ved delvis at gå den modsatte vej. Den barske svenske natur bidrog både med driftsymbolik og flotte production values. Med en vis national litterær ballast lykkedes det hermed at vide-

grænser

reføre den anonyme internationale melodramatradition.

Det seksuelt vovede gav igen i 50'erne og 60'erne svensk og dansk film et navn ude i verden – for Sveriges vedkommende kombineret med natursymbolikken – men nu som mere perifert fænomen.

Danmarks sidste internationale udspil skete med Fy & Bi farcerne, som naturligt ophørte ved tonefilmens fremkomst. Derefter var det sket med Nordens internationale indflydelse. Indenfor Norden vandrede til gengæld de folkelige plots, der fungerede udfra en populistisk affinitet, som gjorde dem ideologisk transporterbare. De udviser om ikke ligefrem en fællesnordisk identitet, så dog en især skandinavisk samhørighed.

Danmark bryder alle grænser

Danmark var med det erotiske melodrama et af de første lande i verden til at eksportere en formula uden nationale karakteristika til det internationale publikum. Grunden blev lagt med Asta Nielsens debutfilm *Afgrunden* (produktionsselskabet Kosmorama 1910), og det tog form efter udsendelsen af verdens første lange film på ca. 40 minutter, *Den hvide Slavehandel* (Fotorama) fra samme år. Emnet hvid slavehandel var allerede blevet taget op af Nordisk Films Kompagni så tidligt som 1906 med *Den hvide Slavinde*. Den forførte kvinde var et foretrukket emne fra Nordisk Films Kompagnis første år.

Imidlertid tror jeg ikke, det kun var det aspekt, der appellerede til det internationale publikum. Italien, Frankrig og Danmark benyttede teaterskuespillere i deres fælles Film D'Art-tradition, hvor 'kunsten' blev hentet fra teatret. Dansk teater bar præg af den store Ibsen-tradition samt franske salonstykker, og det medførte som noget nyt en fascination af den emanciperede kvinde,



Vampyrdanserinden 1911. Sensationalistisk vampyrdans sås allerede i *Afgrunden* 1910. 1911 er den selve filmens hovedtema. Clara Wieth og Robert Dinesen i 'sandhedens øjeblik'. Scenen – ekspressionistisk belyst af rampelyset – er antydet skovbund med svampevækster.

der løb helt parallelt med de italienske film-divaers glansperiode 1907-13. I Italien blev der lagt vægt på den irrationelle kvindelige farlighed, der banede vej for vampyrmotivet, mens den kvindelige emancipation i dansk film gennemgående blev skildret på et mere rationelt niveau.

Men det var i Danmark, vampyrmotivet blev introduceret. Det skete på film i en blanding af sensationsfilm og erotiske melodrama fra August Bloms *Vampyr-Danserinden* (Nordisk Films Kompagni, 1911). Kvinden som en konkret vampyr, et dyr, der sugede livskraft og fornuft fra manden via halspulsåren, blev indført med metaforisk kraft som et sensationsnummer i et ubestemmeligt europæisk varieté-miljø. Clara Wieth spillede Central-Varietéens vampyrdanserinde Silvia Lafont, der er forlovet med en greve (Henry Seemann). Hendes varieté-partner er blevet syg, og hun udvælger sig en ny partner Oscar (Robert Dinesen) blandt de talrige ansøgere. Oscar bliver forelsket i Silvia og tilbyder hende gløden, men hun forbliver sin greve tro. I filmens raffineret ekspressivt belyste klimaks 'Vampyrdansen', der ender med vampyrens kvælning og udsugning af sit offer, har Oscar taget gift, så rolle og virkelighed går i ét med Oscars død ved tæppefald.

Der var ikke udpræget erotisk frivoltet i de hvide slavehandelfilm (mens det erotiske melodrama var mere vovet). Vægten lå, som i den

typiske amerikanske efterligning *Traffic in Souls* (1913) på thrillerspektet, den mandlige undsætning. Det importerede vamptema sås tidligst eksplicit udformet i USAs ambivalente succesrige *A Fool there Was* (1914). Titlen, et direkte citat fra Rudyard Kiplings digt *The Vampire*, afspejler den moralske attitude. Theda Bara som vampen med eksplicit europæisk baggrund griber uhæmmet ind i en amerikansk diplomats karriere på hans rejse til England, driver ham fra sin familie og tømmer ham for vilje og kraft. Tematisk var filmen italiensk inspireret, men i stilistisk udformning skåret efter Nordisk Films Kompagnis konventioner for det erotiske melodrama. I dansk film var det dog næsten aldrig familieoverhovederne, men de svage hjemmeboende overbeskyttede sønner, der blev ledt på afveje af vampen. Og selve vampyrmotivet, som et bilde på seksualdriften, blev egentlig sat i baggrunden i forhold til den konkrete gældsætning, der blev resultatet af lasternes vej i restaurationsliv og smykkehandel, og som kun moderskikkelsen kunne redde sønnen ud af. Imidlertid blev det en ganske anden, ikke specifik teatralisk og mere sødladen romantisk kvindetype, der kom til at dominere amerikansk film fremover, men vampen sås dog i afskygninger hos den rastløse postwar-generation, f.eks. i film af De Mille.

Selve vamp-motivet blev direkte overført til horrorgenren, især ved

tyskernes ankomst til den amerikanske scene, men stadig skildret som et udpræget europæisk fænomen.

Svenskerne overtager

Derefter forsvandt for altid dansk indflydelse på det amerikanske filmmarked, mens den svenske Victor Sjöström/Mauritz Stiller-naturtradition vandt frem og resulterede i, at begge i en periode instruerede amerikanske film. Stillers karriere blev ganske vist kort og betydningsløs, men Sjöströms indsats blev markant i perioden 1923-30.

De havde begge indledt deres svenske instruktørkarriere i 1912 med at imitere danske erotiske melodramaer med den danske skuespillerinde Lili Beck (gift med Sjöström 1914-16). Nordisk Films Kompagni var absolut toneangivende m.h.t. det erotiske melodrama og sensationsfilmen i perioden indtil 1. verdenskrig. De blev desuden kolporteret af konkurrerende kortlivede småfirmaer, bl.a. af en svensk-dansk biografejer og producent, Frans Lundberg, der i perioden 1910-12 lavede ikke færre end 24 eksempler på den type film (foruden farcer og folkeskuespil). Det skete oftest med importerede danske folkelige teaterskuespillere. Målgruppen var ikke national – hverken specifik svensk (de blev ofte forbudt i Sverige) eller dansk, men i høj grad tilpasset et tysk og østeuropæisk marked.

En af de store danske sensationsfilm, *Dødsspring til Hest fra Cirkuskuplen* (1912), udsprang sig, som det efterhånden blev almindeligt, i cirkusmiljø. Den film blev udsendt samtidig med en svensk film med næsten samme titel (*Dödsritten under Cirkuskupolen*) og handling, som manuskriptforfatteren og direktøren for Svenska Bio(graftatern) Charles Magnusson distribuerede i skarp konkurrence med Nordisk Films udgave. De forskellige versioner var ikke lavet for at slå an i de pågældende nationalstater, men for simpelthen i konkurrencen at nå hurtigst ud på det internationale marked.

Netop denne film udgør vendepunktet for magtforholdet mellem Danmark og Sverige som filmnationer, idet den svenske film fik en stor udenlandsk distribution via det franske firma Pathé. Svenska Bio søgte med denne film helt åbenlyst at tilpasse sig det internationale marked på danske præmisser, for ret hurtigt at finde et kunstnerisk sær-

præg med den mere nationalt orienterede Sjöström/Stiller-tradition. Sjöström instruerede den første egentlige prototype med socialrealistiske tendenser, *Ingeborg Holm* (1913) efter et originalmanuskript af Niels Krok, som forfatteren forgæves havde søgt afsat til Nordisk Films Kompagni i 1911.

Producenten Charles Magnusson markerede siden sin sejr i kampen ved at købe to af de vigtigste danske skuespillerhovedkræfter, Clara Wieth og Carlo Wieth, til Svenska Bios dramatiske film 1913-15, bl.a. instrueret af både Sjöström og Stiller, og fra Norge ansattes i samme periode nationaltheatrets (Oslo) ledende skuespiller Egil Eide. Til farceproduktioner ansattes for en kort periode, 1914, danskeren Axel Breidahl, der bl.a. havde fungeret som instruktør og skuespiller både på Nordisk Film, hos Frans Lundberg og i Tyskland (Kinomann).

De flittige manuskriptforfattere havde nu muligheder både i Sverige og Danmark. Det gælder f.eks. nordmændene Peter Lykke-Seest, Sven Elverstad (under der amerikaniserede pseudonym Stein Riverton), danskeren Martin Jørgensen (der også havde skrevet manuskriptet til Asta Nielsen i Berlin) og Fritz Magnusson, der efter salg af flere manuskripter blev hyret som instruktør på Svenska Bio 1915 og derefter i løbet af de næste par år kom til at instruere ni af firmaets film. Der blev givet helt frie hænder til den danske instruktør Benjamin Christensen, som oven i købet fik tildelt et dansk atelier til at lave sit filmmessay om heksekraft *Häxan*, udsendt 1922. Filmen blev enormt kostbar og var som publikumsfiasko nær ved at undergrave Svensk Filmindustri økonomi. Magnusson blev betydeligt mere påholdende i sit kunstneriske engagement efter *Häxans* økonomiske fiasko.

Svenska Bio (efter 1919 Svensk Filmindustri) kom altså til at stå både for en national kvalitetstradition med eksportmuligheder – indtil Stillers Lagerlöf-filmatisering *Gösta Berlings Saga* 1924 – og Sverige forblev det eneste nordiske land i stand til at fortsætte et anonymt kontinentalt film drama i 20'erne. Det blev orienteret specifikt mod Tyskland efter eksilinstruktøren Dimitri Buchowetzki's *Karusellen* (*Das Karusell des Lebens*) for Svensk Filmindustri 1923, hvor det svenske særpræg var totalt fraværende og indskrænkede

sig til svensk finansiering. Dermed blev det kosmopolitiske præg fra den danske storhedsperiode fortsat, bl.a. ved import af udenlandske skuespillere. Linjen fortsattes af Svensk Filmindustri's datterselskab Isepa (Svensk-Selected)*.

Isepa opløstes 1928, og dermed svandt Svensk Filmindustri's kontinentale interesser betydeligt. Det internationale marked forsøgtes dog opretholdt ved et samarbejde mellem AB Minerva og British Instructional og Hisa (Tyskland) med Gustaf Molanders Strindberg-filmatisering *Synd* (*Rausch/Sin* 1928) og en ren britisk/svensk (Minerva) coproduktion *Hjärtats triumf* (*The Triumph of the Heart* af Gustav Molander 1929), bygget op omkring den danske star Carl Brisson, som havde opnået et internationalt gennembrud i Alfred Hitchcocks *The Ring* (1927).

Nordisk Films Kompagnis næsten samtidige forsøg i perioden 1920-24 på igen at opnå en kontakt til det engelske marked med A. W. Sandbergs Dickens-filmatiseringer mislykkedes totalt. Firmaets sidste fejlede internationale redningsforsøg i 1928 var, som de ovennævnte svenske, tysk/engelsk orienteret. Den tyske instruktør Georg Jacoby instruerede Noel Scotts *Jokeren* med international besætning, men filmen medførte blot firmaets fallit.

Med Fy & Bi som eneste undtagelse var Danmarks internationale rolle hermed definitivt udspillet allerede før de barrierer, som talefilmen skabte. Danmark fik verdens bedste lydteknik, Petersen & Poulsens støjfri system, og satsede udelukkende – og forgæves – på dettes dominans på verdensmarkedet, mens de danske film alene var hjemmemarkedsorienterede. Uden egne lydfilmspionerer forsøgte Sverige derimod at fortsætte den internationale linie ved at henlægge den lydtækniske bearbejdning og endog hele

* Jvf. produktionerne: *Hon den enda* (*Sie die einzige*, coproduktion med Ufa, af Gustaf Molander), *Flickorna Gyurkovics* (*Die sieben Töchter der Frau Gyurkovics*, coproduktion med Ufa, af Ragnar Hyltén-Cavallius, 1926), *Hans Kungliga höghet shinglar* (*Majestäts schneidet Bubikopf*, coproduktion med National-Film AG, af Ragnar Hyltén-Cavallius, 1928) og man forsøgte både at nå et tysk og engelsk publikum med *Hans engelska fru* (*Die Lady ohne Schleier/Matrimony*, coproduktion med Vladimir Wengeroff, af Gustaf Molander, 1927).

indspilningen til lande med de nye lydstudier, Tyskland, England og Frankrig (fortrinsvis Paramounts franske afdeling).

Her indgik man i samarbejde med andre lande om det kortlivede internationale format, der bestod i samtidig indspilning af en film på forskellige sprog med skuespillere fra de forskellige lande, f.eks. Pagnols *Fanny* (32). Sverige opnåede dermed en langt større produktion af tonefilm end det øvrige Norden indtil 1932, hvor både formatet og Sveriges kontinentale engagement stort set ophørte.*

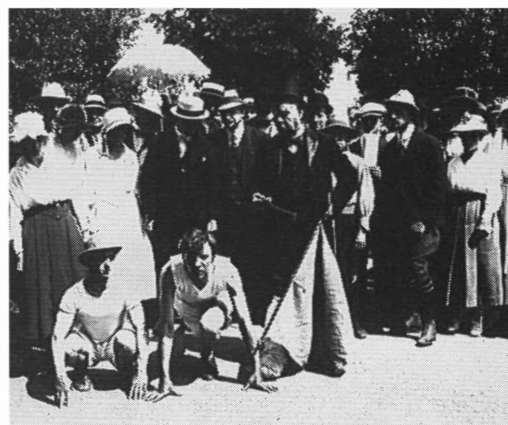
Fyrtårnet og Bivognen

Det svenske distributionsfirma Skandinavisk Filmcentral, ledet af en udbyrder fra Svenska Bio, Lars Björck, blev fra 1919 den største konkurrent til både det kriseramte Nordisk Films Kompagni og det ekspanderende Svenska Bio, som samme år indgik fusion med Skandia under navnet Svensk Filmindustri. Björck startede dette år sin egen filmproduktion på to nedlagte danske studier under navnet Palladium, opkaldt efter hans største biograf i Stockholm af en kæde på ca. 90 biografer. Hans første produktion, *Jeftas Dotter* (1919), var instrueret af firmaets kunstneriske leder, danskeren Robert Dinesen, som nylig havde haft succes med udstyrsfilmen *Ma-*

Fy og Bi-forløbere fra 1914 – samme år som Lau Lauritzen blev tilknyttet Nordisk Films Kompagni. Nogle gavytve laver numre med den trivelige skibskok Frederik Buch i A. W. Sandbergs farce *Paa de vilde Vover* (dansk NFK-distributionstitel – Frederik Buch gaar til søs). Gavytven i midten er Christian Schröder, de to øvrige er uidentificerede.



Væddeløberen og *De keder sig paa Landet* blev produceret på samme år af Nordisk Films Kompagni 1919. Begge film – instrueret af Lau Lauritzen – parrer Carl Schenstrøm med Aage Bendixen i vidt forskellige sammenhænge. I *Væddeløberen* er Stage (Carl Schenstrøm – i forgrunden t.h.) en sportsentusiast, som rentier Hurtigkarl (Lauritz Olsen) vil have gift med sin datter. Datteren foretrækker imidlertid barber Svipp (Aage Bendixen – i forgrunden t.v.). Bendixen er tydeligt modeleret over den umådeligt populære franske filmkomiker André Deed (i Norden kendt som Lehman), som Nordisk Films Kompagni forgæves havde haft bud efter allerede 1909.



Fy og Bi har fået deres genkendelige udformning, men endnu ikke fået deres navn i *De keder sig paa Landet* (1919). Den eneste forskel på parrets fremtrædelse i denne film og Palladiums *Landsvægsriddere* (Tyvepak, 1920) er, at Bendixen i sidstnævnte har stribede bukser og lange bakkenbarter, mens han i førstnævnte har mørke bukser og korte bakkenbarter. Det er ikke så underligt, at de to film ofte blandes sammen. Filmmuseets Janus Barfoed og artiklens forfatter har haft mange givtige diskussioner om emnet.



* Svensk Filmindustris første musik- og sangfilm med lyden på grammofoonplader *Säg det i toner* (1929, af Edvin Adolphson) udspillede sig i et specifikt svensk miljø med svenske skuespillere. Den ene blev dog også udsendt i en tysk version, *Glucksmelodie, Akkorde der Liebe*. Det eneste tyske særpræg ved filmen var lydpatentet Lignose Hörfilm, System Breusing. Udenlandske lydpatenter medførte desuden andre svensk-dominerede co-produktioner, bl.a.: *För hennes skull* (*Mach mir die Welt zum Paradies*) (Minerva 1930, af Paul Merzbach) og Victor Sjöströms lidet succesrige folkekomediefortolkning af Hjalmar Bergmans *Markurells i Wadköping/Väter und Söhne* (Minerva (sv) / Terra (ty) 1931). Coproduktionen mellem Svensk Filmindustri og British Instructional Pictures *Fången 53 / A Cottage on Dartmoor* (af Anthony Asquith, 1930), blev på svensk udsendt som stumfilm med tekster og på engelsk som eftersynkroniseret lydfilm. Den udspillede sig udelukkende i engelsk miljø og blev en stor fiasko i Sverige.



haradjahens Yndlingshustru for Nordisk Films Kompagni 1916.

Palladium tabte penge på firmaets dramatiske film, og Björck afskedigede Dinesen og manuskriptforfatteren Laurids Skands i 1919. Kun farceproduktionen blev rentabel. 1920 blev den forestået af Nordisk Filminstruktøren Hjalmar Davidsen, der allerede samme år blev udskiftet med Nordisk films ledende farceinstruktør siden 1914 Lau Lauritzen, der indledningsvis arbejdede sammen med den svenske komiker Axel Hultman og to danske komikere fra Nordisk Films Kompagni, Aage Bendixen og Carl Schenstrøm. Dem havde Lauritzen lanceret som komikerpar på Nordisk Film i løbefarce *Væddeløberen* 1919 og samme år i *De keder sig paa Landet* som vagabonder i biroller – forløbere for figurerne Fyrtornet (Fyrtårnet) og Släpvagnen (bivognen). – I negativprotokollens tekster (nr. 1823) benævnt h.h.v. Langemand og Lillefinger. I denne film spillede Lauritz Olsen en grosserer, der for at adspredde sin landlige viv, udklæder sig som vagabond sammen med en forretningsven (Frederik Buch), efter han har beordret konen til at opvarte de førstkomende vagabonder. Imidlertid er et par ægte vagabonder (Bendixen og Schenstrøm) kommet dem i forkøbet og er løbet med sølvtojet.

Den første Fyrtornet och Släpvagnen-film, hvor figurerne var navngivet således, blev instrueret og skrevet af Lau Lauritzen på Palladium og udsendt 24.1. 1921. Dens titel var *Landsvägsriddare*. Filmen var en stærkt revideret remake af en farce, *Tyvepak* (med manus af Emanuel Rex), som Lau Lauritzen havde ind-

Samme situation med 10 års mellemrum: Han, hun og Hamlet 1922 og 1932. I 1922-versionen er det Lissen Bendix, i 1932 Marguerite Viby, der hjælpes til hemmelig teaterprøve over internatskolens fængselsagtige mure af de rare gartnere Fy og Bi. Blandt Byens Børn (1923) med egen lejlighed.



spillet på Nordisk Films Kompagni i 1914 med komikerne Oscar Stribolt og Frederik Buch som betjente. Vagabonderne bestjæler grosseren, og bejlerne til hans to døtre bliver mistænkt. Bejlerne får dog døtrene, og vagabonderne må flygte uden tyvegods. Skønt de tyvagtige vagabonder var tiltænkt funktion på andet plan, stjal Fy og Bi billedet fra den egentlige hovedrolleindehaver Axel Hultman. I 1914-versionen drejede det sig om to kvinder ('Baronesserne') der bestjal en politiassistent (Lauritz Olsen), idet en kollega (Oscar Stribolt), der blev sat til at vogte huset mens politiassistenten var til brandforhør, kommer til at

byde baronesserne indenfor i stedet for den ventede fæstemø og hendes mor, der havner i kachotten.

Landsvägsriddare, der på dansk fik samme titel som 1914-versionen, blev Palladiums eneste større økonomiske succes under Lars Björcks ledelse. Han havde dog forinden opgivet firmaet og solgt det til sin danske inspektør, Svend Nielsen, der i 1922 omdannede det til aktieselskabet Dansk Filmindustri Palladium. Resterne af Skandinavisk Filmcentral indgik i Svensk Filmindustri.

Produktudvikling af Fy og Bi i Danmark

Efter Palladiums overgang til dansk

eje i 1921, satsedes udelukkende på produktudvikling af Fyrtårnet og Bivognen til eksport med ca. fire film pr. år med alittererende titler. Den ranglede Aage Bendix blev indledningsvis 1921 skiftet ud med den runde og vedvarende Bivogn, cirkusklovn Harald Madsen, der havde debuteret i Stillers *Alexander den Store* (Svenska Bio 1917). Filmene benyttede sig i høj grad af venlig dansk landskabelig pragt og lagde sig kun i idyllisk henseende efter Sjöström/Stillers-naturtraditionen.

Ideologisk og klassetilhørmæssigt var komikerparret ikke specifikt defineret, men ændrede status efter publikumskravenes konjunkturer. Det vakte dog ikke udelt begejstring, at de i en enkelt af deres sene film, *Højt paa en Kvist* (1929), blev gift med de søde borgerlige piger (Marguerite Viby og Nina Kalckar). Parret stillede sig altid kritisk overfor det bedre borgerskab (repræsenteret ved gullaschbaroner), hvilket medførte, at handlingen foregik i det samme miljø som det erotiske melodrama. Borgerskabet opfattedes som stivsinde forældre, der hindrede deres døtre i kærlighedsbetingede parningsvalg, som overskred klassekonventionerne. Fy og Bi fik efterhånden fast funktion som hjælpere til det rette parringsvalg – samtidig med at de helst skulle fungere som hovedroller, en konvention, der også er bekendt fra amerikansk filmfarce. Det afstedkom visse genresammenstød mellem folkekomedie og farce.

Fy og Bi fungerede lige fra tyveagtige anarkistiske vagabonder og retsindige arbejdsløse udstationeret af Arbejdsformidlingen, til lavere funktionærer (havemænd, butiksmedhjælpere osv.) og undtagelsesvis som småproducenter med egne produktionsmidler. En ting stod dog fast, tøjet skulle altid være for småt for at markere de ekstreme kropslige kontraster, selv da lurvetheden svandt med den opnåede internationale succes.

Oprindeligt kunne parret tages til indtægt for fri natur kontra byens borgerlige kultur, men allerede 1922 opnåede de en fast bopæl i et københavnsk fattigkvarter i *Blandt Byens Børn*, hvor de hjalp en enlig fabriksarbejdende mor med at frelse sit barn fra dets onde far og sørge for moderens giftermål med fabriksejeren.

1924 var de blevet så populære, at de blev sendt på en stor skattejagt i Europa (Amsterdam, Paris, Rivié-



Fy og Bi som populistiske filmhelte i *Grønkøbings glade Gavtyv* 1925. Filmen blev optaget i Køge. *Højt paa en Kvist*, 1929. Fy og Bi gift med h.h.v. Nina Kalckar og Marguerite Viby.

raen, Pisa) som fastansatte svende i et gipseri (*Raske Riviera rejsende*). Selv Sovjet var samme år blevet vundet som europæisk marked (gennem det danske firma Danrustorg), hvor Fy og Bi ansås for gode proletarerer indtil begyndelsen af 30'erne.

Allerede 1922 sad en tysk distributør, Lothar Starck, på samtlige europæiske rettigheder på Fy og Bi (fraset Skandinavien) og havde derfor betinget sig, at Palladium producerede mindst fire Fy og Bi-film pr. år.

Den anti-amerikanske trust

Den russiske eksilproducent Vladimir Wengeroff realiserede 1923 i Tyskland den indledende fase af sin plan om en fælles europæisk produktionstrust imod den amerikanske filmindustri. På langt sigt skulle indgå bl.a. Ufa, Svensk Filmindustri, Pathé samt Pittaluga (Italien), bakket op af kapital fra den tyske industrimagnat Hugo Stinnes og den svenske tændstikkonge Ivar Kreuger, der allerede var involveret i Svensk Filmindustri ved fusionen med Skandia (december 1919). 1922 oprettede Svensk Filmindustri et specielt produktionsdatterselskab AB Svensk Filminspelning, ledet af Kreugers økonomiske direktør, Olof Andersson, hvor Sjöström og Stiller skulle være aktieejere, men med produktionsbetingelser, der reelt gjorde dem lede og kede af at arbejde i Sverige. Firmaet WESTI



(Wengeroffs og Stinnes forbogstaver) stod bag første fase af Abel Gances *Napoléon* indtil Stinnes død i 1924. Juli samme år gik Wengeroff og sekretæren Givalovsky i forhandlinger med Palladium og foreslog, at firmaet skulle fremstille 2-3 Fy og Bi-film pr. år med de hidtidige production values og instrueret af Lau Lauritzen, samt at tyske eller andre europæiske firmaer med tilknytning til WESTI skulle producere det samme antal Fy og Bi-film med store internationale production values og udenlandske instruktører. De eneste andre nordiske kunstnere, firmaer havde interesser i, var Lars Hanson og Jenny Hasselquist – Sjöström var allerede i USA, Stiller og Garbo i Tyskland.

Palladium viste sig principielt interesseret, men Lothar Starck, der havde de udenlandske rettigheder,



Cocktails (1928). Fy og Bi starter i deres vagabondudstyr som blinde passagerer på en Atlanterhavsdamper. De blandes ind i en indviklet smuglerintrige med talrige forklædningsituationer i en accelererende forfølgelsesfarce.



Et nyt kontrastfuldt Palladium-komikerpar til tonefilmen: Arthur Jensen (t.v. som Lille Mikkell) og Ib Schønberg (t.h. som kokken) i *Barken Margrethe af Danmark*, instrueret af Lau Lauritzen.

kunne ikke blive enig med Svend Nielsen og Lau Lauritzen om de danske afståelser, og forhandlingerne mellem Starck og Wengeroff strandede i København, november 1924. Wengeroff fortsatte forhandlingerne med Svensk Filmindustri og dannede februar 1925 Nord-West i med Oscar Hemberg som svensk direktør. Nord-West kom til at afslutte den store internationale Selma Lagerlöf-tradition med Gustaf Molanders kæmpeopsætninger af *Ingmars arvet* (1925) og *Till Österland* (1926) efter romanen Jerusalem.

Nord-West trådte i likvidation juli 1925, og Nord-Westis forpligtelser blev overtaget af Ufa. Oscar Hemberg fortsatte sit samarbejde med Ufa som direktør for det ovenfor omtalte produktionsselskab Isepa. Hovedrolleindehaveren Lars Hanson indledte efter de to Lagerlöf-film sin Hollywoodkarriere.

Fy og Bi tager udenlands

Da Svend Nielsen og Lau Lauritzen efter 1924 blev overambitiøse, kunne Palladium ikke så let overholde deres af Lothar Starck fastsatte produktionskvote, og han fik langt om længe sit ønske opfyldt, om at få Fy og Bi anbragt i hænderne på bedre udenlandske instruktører end Lau Lauritzen, hvad han dog ikke selv fik megen glæde af.

Gustaf Molander blev den første med *Polis Paulus' Påskasmäll* (1925) for Svensk Filmindustri. Han forfinede spillestilen, øgede tempoet og

anvendte dem som lovens lokale håndhævere med Harald Madsen som politimester Paulus, mens Schenstrøm var omstrejferen Lunken, der endte som politimedhjælper i kampen mod spritsmuglere. Svenskerne ønskede at give Fy og Bi en højere og mere etableret social position end danskerne gjorde.

I det øvrige Norden kneb det med populariteten, mens den var stor i Mellemeuropa, især i Tyskland, og parret genvandt endog det ellers tabte engelske marked. Mønstreret lignede i mindsket målestok udbredelsen af det danske melodrama, mens de kun slog spagfærdigt an i USA 1926 på vestkysten (med de mange nordiske udvandrere) som Ole and Axel. Norge og Finland indspillede ingen Fy og Bi-film. Det skyldtes nok, at betingelserne for deltagelse forudsatte en økonomisk placering i det internationale distributionsnet. 1923 indspillede Lau Lauritzen dog i Norge *Vore Venners Vinter*, der nærmest chokerede nordmændene med deres hang til fortidens dyder ved at vise Fy og Bi i *samtidens* sportslige vinterudfoldelser, hvor de prøver at sælge iskager til flotte piger på ski.

Fra udgangen af 1925 ophørte Lothar Strack med at være Fy og Bis mellemeuropæiske forhandler. Han førte injuriesag mod Svend Nielsen for uretmæssigt at have stjålet de tyske betegnelser 'Pat und Patachon', mens Lau Lauritzen, der følte sig krænket af Starck, hævdede, at Starck bag firmaets ryg havde indregistreret navnene i Tyskland, efter Palladium i forvejen havde indarbejdet de franske betegnelser 'Doublepatte et Patachon'. Svend Nielsen blev godt træt af det hele, og truede i marts 1926 med at opsiges sin stilling som øko-

nomisk leder af Palladium og rykke hele produktionen til Tyskland, hvorved firmaet kunne spare de 10.000 dollars, der skulle betales i kontingent for at komme ind på det tyske marked. Den store Don Quixote-film (1926) havde alligevel begrænset de aftalte fire film til kun én for dette år i Danmark. Planerne var derpå kun at optage en eller to danske Fy og Bi-film pr. år og ellers indgå i fast samarbejde med producenten Hugo Engel i Wien (som havde kontrakt med Starck om to Fy og Bi-film) foruden en tysk og en fransk producent. 2.10. 1926 åbnede Palladium et salgskontor i Paris, hvis hovedopgave var at af-sætte *Don Quixote* til det latinske marked, men man indspillede aldrig franske Fy og Bi-film, trods parrets store popularitet.

Problemet med de udenlandske Fy og Bi-film blev, at man aldrig kunne nå at oprette et stabilt teamwork, og at man havde for stor veneration for de fastlagte typer. De kunne heller ikke fraviges radikalt. Det havde Lau Lauritzen i konkurrencens bitterhed fordret i de udenlandske kontraktbestemmelser. Kun i England kom Fy og Bi i kontakt med svage bindeled til den amerikanske farce. Den amerikanske veteraninstruktør og gagman Sidney fra Triangle Kay-Bee blev 1928 ansat til at skrive og instruere den første 'Long and Short'-film *Cocktails* for British International Pictures. Han døde imidlertid under manuskriptarbejdet og blev i hast erstattet med



I de gode gamle dage. Nostalgi og ælde (1940).

en amerikansk farceskuespiller af italiensk herkomst, Monty Banks, der arbejdede i England og som hermed fik sin debut som instruktør. *Cocktails* blev det nærmeste Long and Short kom til en timet action-packed farce – et forsøg som desværre aldrig sidenhen blev fulgt op. Nordboerne fandt, at forsøget afveg for meget fra de fastlagte mønstre, men filmen blev en succes i det øvrige Europa, og British International fortsatte 1929 med Will P. Kellinos *Alf's Carpet* – der var en follow up til Cecil Hepworths tryllefarce *Alf's Button* (med Lislie Henson, 1924). *Alf's Carpet* strandede i forsøg på eftersynkronisering og blev udsendt som lydfilm i England og stum i Norden.

De østrigske og tyske instruktører, der blev sat på 'Pat und Patathon',



Calle og Palle. Fy og Bi post mortem. Harald Madsen og Carl Reinholdz (sv/da 1947).

var fortinsvis habile komedieinstruktører, bl.a. E. W. Emo, Karel Lamac, Carl Boese og Fred Sauer, som fik komikerparret tilpasset tonefilmkomedien. Lau Lauritzen og Svend Nielsen tvang dem med vekslede held tilbage i de oprindelige stumfilmsmønstre helt indtil 1932, hvor Lau Lauritzen instruerede deres første klodsede danske tonefilm *Han, hun og Hamlet* som trofast remake af stumfilmversionen fra 1922. Lauritzen havde tydeligvis mistet sit engagement i Fy og Bi, og Palladium opgav dem så småt efter 1932. Han forsøgte oven i købet af opdyrke et komikerpar tilpasset lydfilm. Overtaget fra den danske teaterscene repræsenterede det også fundamentale fysiske kontraster hos Ib Schønberg og Arthur Jensen i

Barken Margrethe af Danmark (1934).

Det blev mere end skæbnens ironi, at Lothar Starck efter Hitlers magtovertagelse flygtede til Danmark og sammen med Arthur Gregory kom til at fungere som 'Long and Short's udenlandske managers, hvilket i sig selv udelukkede det tyske marked. Efter 2. verdenskrigs udbrud udsendte Palladium nostalgisk den definitivt sidste ægte Fy og Bi-film *I de gode gamle Dage* (9.8. 1940), instrueret af firmaets yngste instruktør Johan Jacobsen. 1942 døde Carl Schenstrøm. 1948 forsøgte Palladium og det svenske firma Sandrews for absolut sidste gang atter at genoplive parret som en skandinavisk alliance i *Hjältar mot sin vilja* (sv)/ *Calle og Palle* (da) med Harald Madsen som Palle og den svenske skuespiller Carl Reinholdz som Calle. Året efter døde Harald Madsen. Carl Reinholdz havde med Nils Poppe fra 1939-46 dannet komikerpar med forskellige navne i syv svenske film, før Poppe introducerede Fabian Bom-figuren i 1948.

Norge, der for størstedelen udsendte eskapistiske folkekomedier under okkupationen, introducerede endelig deres variant af komikerparret med Leif Juster og Ernst Diesen i et par lavkomiske farcer, *Den forsvundne pølse-maker* (1914) og *D'ække te å tru* (1942).

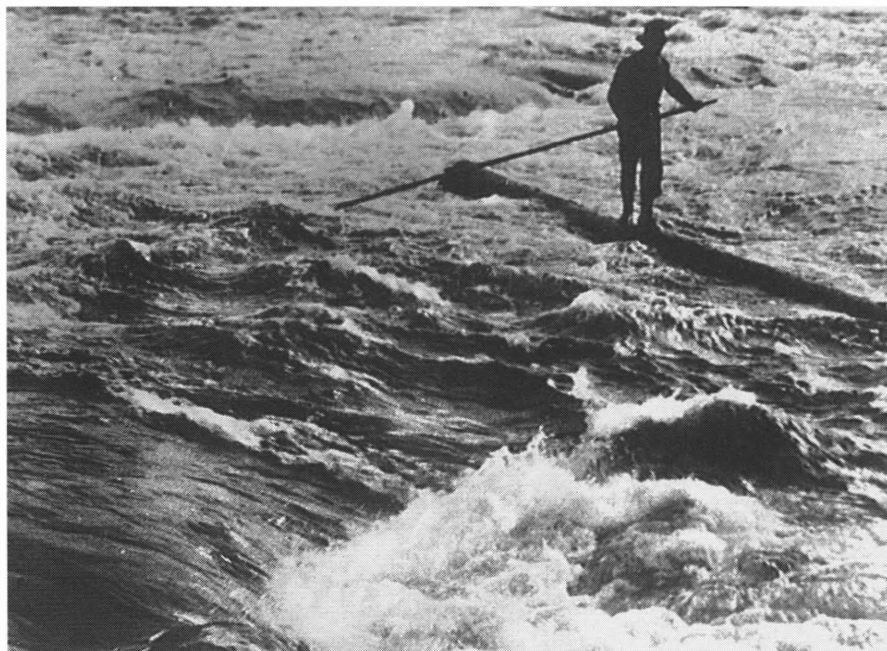
Internordiske initiativer efter 1920

Det internordiske særpræg manifesterede sig primært i folkekomedien og i mindre grad i melodramaet. Chauvinistiske tendenser var sporbare i mellemkrigstiden især i det dominerende Sverige.

Efter 1923 fortsatte Palladiums bagmand, Lars Björck, sit nordiske engagement med det svenske produktionsfirma AB Triumvir, hvis produktioner – jvf. firmanavnet – var beregnet for de tre skandinaviske lande. De blev indledt med *Hälsingar* (1923), der opnåede stor succes i Sverige og ligefrem satte skub i produktionen af svenske almueskildringer (genindspillet 1933. Indspillet i finsk version af Teuvo Tulio 1940). Björck fik mindre held med firmaets følgende film, der udviste et mere radikalt populistisk engagement og ikke opnåede nævneværdig afsætning i nabolandene. Björck døde i 1926.



Nordisk bygdefilm. Carl Th. Dreyers Prästänkan (1920). Einar Roed (t.v.).



Sången om den eldröda blomman (1919). Olof Koskela (Lars Hanson) som tømmerflåder.

20'erne udviste i det hele taget de første tendenser til fællesnordiske filminitiativer, ofte med Sverige som udgangspunkt. Det skete nok i erkendelse af tabet af det internationale marked. Charles Magnusson regnede Benjamin Christensen for det altoverskyggende geni, men måtte opgive ham efter *Häxans* økonomiske fiasko. Fra 1923 fortsatte Christensen sin karriere i Tyskland og i Hollywood. Magnussons vurdering af de danske forhold kan udlæses af en rapport om danske filmhold til det danske Udenrigsministerium (forfattet af Marinus Yde UMP 115. A. 3. SF) november 1920:

Han [Magnusson] lagde dog ikke skjul på de store vanskeligheder, der var til stede, idet det syntes at skorte Danmark noget på instruktører. De enkelte der fandtes, var lidt for påvirket af tysk filmkunst, til at de ville være i stand til at skabe den nationale danske filmkunst, mente han. Svenskerne har jo prøvet adskillige af dem, således hr. Dinesen hvis *Jefthas dotter* synes at være blevet en stor skuffelse, og hr. Carl Th. Dreyer, der karakteriseres som en brugbar kraft, men ikke nogen særlig fremragende.

Carl Th. Dreyer instruerede i 1920 *Prästänkan*, den første egentlige samnordiske film for Svensk Filmindustri. 1600-talspræget blev indfanget i Norge på et bydemuseum i Lillehammer med skandinaviske skue-

spillere: Hildur Carlberg (præsteenken), Grete Almroth (præstekandidatens forlovede) fra Sverige, Einar Roed (præstekandidat), William Ivarson (nabopræst), Lorentz Thyholt (klokker) fra Norge, samt Mathilde Nielsen (tyende på præstegården) og Emil Helsingreen (tjenestekarl på præstegården) fra Danmark. Filmen blev fotograferet af Dreyers danske fotograf George Schnéevoigt.

Svensk Filmindustri store patriotiske kostumefilm *Två Konungar* af Elis Ellis i 1925, om Bellman og Gustav III, lanceredes ligeledes med internordiske skuespillere: Arne Weel, Danmark (Gustav III), Åke Claesson, Sverige (Bellman) og Harald Schwenzen, Norge (Ture Hjelm). Desuden var Sverige flittig med at producere film henvendt til de enkelte nordiske landes markeder.

Finland i svensk fortolkning

Finland i nordisk perspektiv er i stumfilmperioden blevet tolket mere i svensk film end i finsk. Finnen Mauritz Stiller var selvskreven til finske fremstød og vandt ligefrem efterkrigstyskland som marked for Svensk Filmindustri med sin meget effektfulde filmatisering af *Sången om den eldröda blomman* (1919) efter finnen Johannes Linnankoskis roman. Den er blevet indspillet gang på gang sidenhen både i Sverige (1934 af Per-Axel Branner, 1956 af Gustaf Molander) og Finland *Laulu tulipunaista kukasta* (1938 af Teuvo Tulio, 1971 af Mikko Niskanen), de nyeste i farver og den svenske i bred-

format. 1919-versionen udgør tydeligt en overgangsfase mellem dansk melodrama og sensationsfilm (filmatiseringsretten blev købt fra et lille dansk filmselskab) og stemningsfuld svensk naturdramatik. Filmen kom ligefrem til at udgøre grundstammen for finnernes filmiske selvforståelse i talrige bygdefilm med dens vægt på voldsomme dramatiske situationer, som udbyggedes med Ivar Johansons debutfilm *Rågens Rike* (1929, efter Jarl Hemmer) med druk og knivkampe.

Film af typen *Sången om den eldröda blomman* ville – som de fleste naturdramatiske nordiske film – være utænkelig i en version udspillet i Danmark, da følelsesanskeligheden forudsætter voldsom landskabelig bjergpragt – i dette tilfælde en direkte symbolsk kodning af bjergfossen som hovedpersonen Olof Forsfarares utæmmede lidenskabelighed.

Det var også Stiller, som instruerede trekantdramaet *Johan* (1921) efter Juhani Aho's roman med den finske skuespiller Urho Somersalmi i samspil med den svenske danserinde Jenny Hasselquist, der her yder en af de smukkeste sensuelle præstationer i stumfilmperioden. *Johan* blev genindspillet i egentlige finske talefilmversioner som *Juha* af Nyrki Tapiovaara (1937) og Toivo Särkkä (1956).

John W. Brunius introducerede Finlands specifikke kulturelle situation under russisk dominans med international production values i sin filmatisering af *Johan Ulfstjerna* (1923) efter svenskeren Tor Hedbergs drama. Emnet var forøvrigt allerede blevet primitivt præsenteret to år efter Finlands selvstændighed 1919 af den finske instruktør G. Krol med *Bolshevism i keen alla*, dvs. under bolsjevismens åg. Ivan Hedqvist spillede den store (fiktive) finsk-nationale digter Ulfstjerna, der påtager sig at dræbe den russiske guvernør, hvilket igen baserede sig på et faktisk attentat på den russiske guvernør i Helsingfors 1904. Gustaf Edgren indspillede filmen i lydversion for Svensk Filmindustri 1936. Efter *Johan Ulfstjerna* fortsatte svenskeren Brunius med store historiske kostumefilm, der i høj grad var inspireret af de samtidige tyske *Fridericus Rex*-film (indledt 1922): *Karl XII* (1925), samt endnu en film om Finlands frihedskamp mod Rusland *Fänrik Ståls sägner*. Den var udarbejdet over en digtcyklus af Johan Ludvig Runeberg. Den var tidligere blevet filmatiseret hos Charles Magnus-

son så tidligt som 1909 og udsendt i en finsk version af Brunius og Roland af Hallström 1939.

De mange påtagede forsøg på at servere finsk historie i svensk fortolkning vakte modstand i finske chauvinistiske kredse.

Natur og litteratur

De store nordiske film i svensk regi var naturligvis en effektiv demonstration af svensk films nordiske magtposition i 20'erne. Selve opstarten til Sjöströms/Stillers naturtradition havde sin rod i den norske litteraturskat, nemlig Henrik Ibsens episke digt 'Terje Vigen' filmatiseret 1917 af Victor Sjöström, med manuskript af Gustaf Molander og indspillet i den svenske skærgård og islænderen Jóhan Sigurjónssons drama 'Berg-Ejvind och hans hustru' (Sjöström 1918, indspillet i Lappland). Samme år gav Sjöström sig i kast med *Tösen från Stormyrtorpet*, den første filmatisering af Selma Lagerlöf. Hun havde som den første svenske forfatter modtaget Nobels litteraturpris 1909: 'Tösen från Stormyrtorpet' blev udsendt i finsk version så sent som 1940 (*Sutorpan tyttö*), samt i dansk version som *Husmandstøsen* i 1952.

Svensk Filmindustri drev en sand klappjagt på litterære nordiske Nobelpristagere. Brunius fortsatte den naturromantiske tradition med en filmatisering af den norske Bjørnstjerne Bjørnsons *Synnøve Solbakken* (1919). Den blev optaget on location i Guldbrandsdalen (Norge) og havde forøvrigt skandinavisk skuespillerbesætning – de svenske skuespillere Lars Hanson og Karin Molander samt den danske Ellen Dall.

Efter Knut Hamsun modtog Nobelprisen i 1920, filmatiserede Brunius hans roman *Svømmere – Hårda viljør* – for en stor del besat med norske skuespillere og indspillet i Norge. Et norsk produktionsfirma, Norrøna Film, havde dog rettighederne til hovedværket Markens grøde og udsendte 1921 den danske instruktør Gunnar Sommerfeldts filmatisering.

Brunius havde også haft fat i de danske Nobelpristagere fra 1917, Henrik Pontoppidan og Karl Gjellerup, med filmatiseringer af Lille Rødhætte (1920, *Thora van Denken*) og Møllen (1921, *Kvarnen*). Disse svenske filmatiseringer lagde ikke vægt på voldsom natur, men udpenslede lokaliteter – i dette tilfælde henholdsvis en herregård og en



mølle, som ganske vist blev sat i brand. Man forsøgte dog på svensk grund at give dansk natur symbolistisk prægning i Sigurd Walléns uprætentiose filmatisering for Minerva af Jenny Blicher-Clausens roman *Farbror Sven* (1926), en elegi, som man lod indspille i et stejlt dansk klintemiljø.

Danmarks eneste ekspressive naturmiljø, Vesterhavet, blev først senere anvendt af Lau Lauritzen i Fy og Bi-filmen *Vester Vov Vov* (1927). Den eneste danske film, der forsøgte at tage konkurrencen op med den svenske naturtradition, henlagde optagelserne til bjerglandet Island med *Borgslægtens Historie I-II* (Nordisk Films Kompagni 1919, instrueret af Gunnar Sommerfeldt efter Gunnar Gunnarssons roman).

Skåne

Skåne havde indtil 1658 været en dansk landsdel, der jo forøvrigt har landskabelig lighed med Sjælland. Film produceret i Skåne har ofte større appel til et dansk publikum end et svensk i deres ofte djærve populistiske appel. Netop i 20'erne bliver dette aktualiseret, da nordiske film mister deres internationale distributionsmuligheder. Men man har aldrig kunnet drive produktionsfirmaer, der bevidst satsede på det kombinerede skånske og danske publikum. Forsøget blev gjort 1924-26 af det lille danske, senere svenske firma, Aktuelfilm, der producerede et par film i Malmö, som til gengæld hverken blev afsat i Danmark eller Stockholmsområdet. Nordisk Films

Victor Sjöström i sin egen *Terje Vigen* 1917.

Kompagni forsøgte forgæves at nå både et dansk og skånsk publikum med A. W. Sandbergs skildring af svenskerkrigene *Lasse Månsson fra Skåne* (1919) med Poul Reumert som Lasse.

Det blev film, baseret på udpræget lokale populistiske typer fra teatrets folkelige repertoire, der slog an, og hvis slagkraft intensiveredes betydeligt i talefilmsperioden. Den trivelige student Sten Stensson Stéen i Elis Ellis' skikkelse (*Sten Stensson Stéen från Eslöv* 1924, *Sten Stensson Stéen på Nya äventyr* 1932) forblev dog langt mere populær på scenen end på film. Var skikkelsen populær i Sverige, havde den overhovedet ingen gennemslagskraft i Danmark, heller ikke i Nils Poppes fire versioner af samme figur, der havde overtaget pedantiske træk fra hans i Sverige meget elskede (og i Danmark tålte) Chaplin-inspirerede Fabian Bom-skikkelse.

Norge

Den tidlige norske film baserede sig udelukkende på folk med erfaring fra dansk og svensk film. I denne sammenhæng bliver den hidtil upåagtede *Strandvaskeren* lidt interessant, hvis dens anslåede produktionsår 1916 holder stik. Om produktionen er dansk eller norsk vides ikke med sikkerhed. På tekstbillederne i den dansk tekstede kopi figurerer et varemærke med et elghoved og navnet Victor I Mohn, Drammen, hvilket plejer at implicere pro



Skurken Jens (Gustav Helios) klatrer stedse fordækt rundt med syd-vest på norske skærgårdsklipper i Strandvaskeren fra 1916.



Eskimo (1930). En stumoptagelse på en grønlandsk isflage. Paul Richter i forgrunden som helten Norton, der sættes i den rette dramatiske stemning ved hjælp af en rejsegrammofon.

ducenten. Instruktøren er imidlertid den danske fotograf Karl Wieghorst. Filmen kontrasterer ganske voldsomt med den danske teatertradition ved udelukkende at være indspillet on location i den norske skærgård og ligger produktionsmæssigt året før Sjöström udsender *Terje Vigen*. Så tidlige realistiske tendenser er i sig selv interessante, selvom

handlingen er naiv melodramatisk med norsk/danske skuespillerpræstationer med islet af pantomime.

Perioden 1916-20 er i norsk film ellers domineret af dansk inspirerede melodramaer, udelukkende med lokal udbredelse skabt af storleverandøren af manuskripter til Nordisk Films Kompagni og Svenska Bio Peter Lykke-Seest. Fra 1920 do-

minerer den svenske naturtradition, ligeledes med lokal udbredelse, inspireret af de svenske Bjørnstjerne Bjørnson-filmatiseringer der påbegyndtes i 1919. Den første af denne type var *Fante-anna* fra 1920, som var en ren norsk produktion. Carl Th. Dreyer bidrog også til traditionen med *Glomdalsbruden* 1926.

På folkekomediens hjemmebane i 30'erne

Visse nordiske fælleskarakteristika blev i 20'erne lagt fast primært via internordiske film i svensk regi. Den finske almuetradition var den voldsomste med hang til alkohol og knivkampe. Norge og Sverige udgjordes af karrige stoute karakterer, noget mildere med hang til hjemmebrænderi og smugleri, mens Danmark i almuesammenhæng forblev den største idyl i sin milde liden-skabsløshed, uinteressant for selv det internordiske marked. Den omgivende naturs overensstemmelse med menneskenes karakter forblev en rodfast arv i nordisk films selvforståelse, hvor den finske foss dog efterhånden udviklede sig til de mere resignerede vandløb og søer, som det bedst sås i Matti Kassilas *Elokuu* (Høstmåned, 1956).

Efter tonefilmens fremkomst blev det helt udpræget, at de enkelte nordiske lande ønskede deres egen version af folkelige vandreplots med deres egne folkeelskede skuespillere på eget sprog, uden at der i og for sig blev ændret noget som helst i pågældende forlægs indhold.

Meget sjældent slog kunstnerne an over grænserne. I så fald skete transporten mellem Danmark og Sverige, Norge og Norge, næsten aldrig mellem Danmark og Norge og heller ikke mellem Finland og det øvrige Norden. De internordiske produktioner i svensk regi ophørte og udviklede sig til dobbeltversioneringer. Sverige forblev det centrale bindeled, der undertiden forlagde indspilningen til nabolandene, da det var billigere at producere i det øvrige Norden end Sverige. Men nationale versioner blev henvist til at spille sig hjem i oprindelseslandet.

1930 og tonefilmen startede i opstemte internordiske præntioner med George Schnéevoigts norsk-danske filmatisering af Ejnar Mikkelsens Grønlandsroman John Dale (*Eskimo*). Danskeren Schnéevoigt havde indledt en norsk instruktørkarriere med bygdefilmen *Baldesvins bryllup* (1926 – udsendt i svensk version som Edvard Persson-film 1938) og fortsatte med en eksotisk film fra Lapplandsområdet med Mona Mårtenson i titelrollen, *Laila* (1929), som

han genindspillede i dansk-svensk lydversion 1937 med Aino Taybe i titelrollen, efter han forinden nordpå havde indspillet en svensk-dansk film om Finlandskrigen 1808-09, *Fredløs* (1935).

Opfindelsen af det danske Petersen & Poulsen lydsystem gav Schnéevoigt lyst til at lave synkronoptagelser i eksteriører på Grønland med en decideret lydfilmekspedition til Godhavn og Appat/Ritenbenk. Han fik i Tyskland tilslutning til Eskimo-projektet fra den norske kvindelige producent Aud Egede-Nissen, der var gift med skuespilleren Paul Richter (internationalt kendt som Siegfried i *Die Nibelungen I*, 1923-24), der kom til at spille eventyreren Jack Norton. Til hans eskimo-kæreste anvendte man ikke en indfødt, men den forhenværende norske Laila, Mona Mårtenson, der fungerede lidet overbevisende som grønlænderpige. Filmen blev indspillet i 4 forskellige versioner: En nordisk med norsk som talesprog, da man opfattede dette sprog som en slags konglomerat af de nordiske

sprog (en konvention der for øvrigt fulgte flere af de senere Lapplands-film), en tysk (*Der weisse Gott*), en fransk (*Eaïmau*) samt en stum version. Filmen blev en klodset blanding af realoptagelser, atelierkonstruktioner og melodramatisk kitsch. Grønland var desuden netop i disse år et sprængfarligt emne, da Norge og Danmark kæmpede en sand kolonikrig om øen. Filmen nåede hverken et nordisk eller internationalt publikum.

Fiaskoen med norsk som internordisk universalsprog medførte indledningsvis, at interskandinaviske talefilmproduktioner (svensk/danske, svensk/norske og en enkelt norsk/dansk blev indspillet på hvert lands sprog samtidig med skiftende nationale besætninger, fuldstændig som det var gængs praksis ved f.eks. franske Paramounts internationale samlebåndproduktioner og i samarbejdet 1931 mellem Minerva/Svensk filmindustri og Films Jacques Haik (Frankrig).*

Dette samtidighedsprincip blev senere i 30'erne opløst til fordel for deciderede nationale versioner indspillet i oprindelseslandet med egen



Sluseområdet som en symbolsk selverkendelsesramme for en alkoholiseret kanalvagt (Toivo Mäkelä) i *Matti Kassilas Elokuu* (1956).

besætning og med de ofte forskellige productions values, de enkelte landes firmaer valgte at opsætte deres film med.

En mere integreret arbejdsform var co-produktioner mellem landene, hvor holdene var faste og af blandet nationalitet og undertiden også valgte at arbejde med tosprogede versioner. Finland og Sverige havde således ingen samtidige produktioner i 30'erne, men udelukkende co-produktioner og nationale versioner.*

Axel Frische – en dansk inspirationskilde

Svenskerne var de flittigste til at udnytte de ærkefolkelige filmkvaliteter hos den danske småborgerlige populist Axel Frische. 1920 var hans og Christian Bogos sentimentale og rodede teaterstykke 'Den ny Husassistent' blevet uropført i København.

Året efter blev det en kæmpesucces på Folkteatern i Stockholm med Dagmar Ebbesen i hovedrollen, som hun i 1923 spillede i det svenske Bonnierfilms produktionsfilm med titlen *Hemslavinnor*. Den store folkelige appel lå i den opbyggelige historie om den stakkels enlige mor, der for at genoptage kontakt med sin datter lader sig hyre som husassistent hos en småborgerlig familie, hvor datteren tidligere har været anbragt som tyende hos sin biologiske far. Konen i huset dominerer og er en sand plage for både familie og husassistenter. Efter mange forviklinger vil faderen afslutningsvis godt kendes ved sin datter, samt den forhenværende elskerinde, mens den skrappe kone lærer at tilgive. Som det ses et udpræget folkeligt stof, men knyttet i den grad til familieintrigen, at det ikke ligefrem kan siges at have populistisk effekt. Filmen blev af samme instruktør, Ragnar Widestedt, genindspillet af det svenske firma Nordisk Filmproduktion 1933 både i dansk og svensk version samtidig med henholdsvis danske og svenske skuespillere. Dagmar Ebbesen havde atter hovedrollen i den svenske version og yderligere i en svensk genindspilning fra 1942, *Vi hemslavinnor/Familien Larsson*. Her blev plottets pointe med den nu opblødte konsmoral forskubbet fra problemet om 'det uægte barn' til spørgsmålet om den rette magtfordeling i familien. Faderen er så meget under tøflen, at han bl.a. må sørge for morgenteen til fru, og

* Svensk/danske produktioner indspillet samtidig:

1931: *Hotel Paradis*, dansk besætning) / *Hotell Paradisets hemlighet* (svensk besætning). Begge instrueret af George Schnéevoigt for Nordisk Tonefilm efter dansk roman.

1933: *Den ny husassistent* (da) / *Hemslavinnor* (sv). Begge instrueret af Ragnar Widestedt for Nordisk Filmproduktion efter dansk forlæg.

De gamles oprør (da) / *Farmors revolution* (sv). Begge instrueret af Per-Axel Branner for Film AB Triumvir efter dansk forlæg.

Dansk/norsk produktion indspillet samtidig:

1932: *Odds 777* (da) / *Lalla vinner* (no). Begge instrueret af George Schnéevoigt for Nordisk Tonefilm og Erling Bergendahl og Finn Myklegård efter dansk originalmanuskript.

Svensk/norske produktioner indspillet samtidig:

1932: *Vi som går köksvägen* (sv) / *Vi som går kjøkkenveien* (no). Henholdsvis instrueret af Gustaf Molander (sv) og Tancred Ibsen (no) for Bild & Ton, Oslo Talefilm efter norsk roman af Sigrid Boo. Udsendt i dansk version af Nordisk Films Kompagni 1953. Udsendt i finsk version 1940 (*Kyökin puolella*), instrueret af Risto Orko.

1934: *En stilla flirt* (sv) / *En stille flirt* (no). Begge instrueret af Gustaf Molander for Svensk Filmindustri efter norsk roman af Edith Øberg.

Synnöve Solbakken (sv) / *Synnöve Solbakken* (no). Begge instrueret af Tancred Ibsen for Irefilm efter Bjørnstjerne Bjørnson.

* Nordiske co-produktioner i 30'erne: Svensk/finske: *Tystnadens hus* (sv) / *Hiljaisuuden talo* (fi) 1933. Aldrig distribueret i Finland. *Falska Greta* (sv) / *Vale-Greta* (fi) 1934. Henholdsvis Elma og Film-Union sammen med Finlandia Film.

De svensk-danske var domineret af det rekonstruerede Nordisk Films Kompagni/Nordisk Tonefilm, instrueret af George Schnéevoigt (bl.a. *Fredlös* (sv) / *Fredlös* (da) 1935, *Lalla* (sv) / *Laila* (da) 1937 og *Cirkus* 1939). Det norske Merkur film producerede 1938 sammen med Svea film *Eli Sjursdotter* instrueret af Leif Sinding og Arne Bornebusch, efter Johan Falkbergets roman om Karl XIs felttog mod Norge.



Den nye Husassistent i dansk version 1931 med Frederik Jensen som direktør Rasmussen for bordenden, t.v. hans 'uægte datter' som husassistenten Grethe (Inger Bolvig) t.h. ses Schiøler Linck som husvennen lektor Sørensen sammen med konen (Olga Svendsen).

Ebberød Bank (1926). Harald Madsen som bankdirektør Vipperup. Carl Schenstrøm som Tadæus er blevet ophøjet til chauffør og til højre for ham sidder den hjemvendte svensk-amerikaner Viggo (Bengt Djurberg – med tydelig lighed med Harold Lloyd).



husassistenten træder til og sikrer, at han får genetableret sin rette position som familiens overhoved. Ydermere er den uægte datter blevet til en uægte søn, som selvfølgelig tjener i det svenske beredskab og forelsker sig i husets datter. Husassistenten har naturligvis i denne version ikke haft et tidligere kærlighedsforhold til husfaderen, i så fald havde plottet jo impliceret incest.

Svenskerne var også først til at filmatisere Frisches og Axel Breidahls populistiske folkekomedie *Ebberød Bank* (*Ebberöds Bank*) med Fy og Bi, instrueret af Sigurd Wallén for Minerva Film. Fy og Bi var sjældent populister, og blev her anbragt i deres første folkekomedie. Deres funktioner var for det meste knyttet til familieetableringen og intimssfæren og ikke til en protestholdning mod samfundsskabte kapitalistiske fænomener – bortset fra deres rolle som uetablerede.

1925 have Lau Lauritzens foretrukne manuskriptsforfatter, A. V. Olsen, for første gang anbragt Fy og Bi i eksplicit populistisk stof med *Grønkøbings glade Gavytve*, hvor Fy og Bi fungerede som hjælpere for en progressiv sagfører, der forsøgte at bringe det teknologiske fremskridt til en hensyngende dansk købstad – en holdning til 'det moderne', som i populismen kunne svinge fra total accept til total forkastelse, eller både-og. Den inkonsekvente hold-

ning er meget sigende for den manglende ideologiske enhed i Fy og Bi karakterer. Det er en dobbeltholdning til det uafklarede 'fremskridt', der går igen i den nordiske populistiske ideologi fra 20erne til 80erne. Det sker ganske på trods af, at en af de oftest genkommende drømme i populismen netop er genetableringen af førkapitalistiske produktionsforhold. I *Grønkøbings glade Gavytve* er Fy og Bi 'det moderne' forkæmpere, mens de i *Ebberöds Bank* nærmest er uafklarede, men dog mest kan tages til indtægt for at være modstandere. Her er det en svensk-amerikaner, der er talerør for 'det moderne' (USA er mest af alt et skræmmebillede i 30ernes nordiske folkelige film). Banken er netop et billede på den uheldssvangre amerikansk-inspirerede spekulationskapital, der bringer kaos i den i sig selv hvilende landsby, hvor den lokale skrædder Vipperup som uduelig bankdirektør bliver hæmningsløs forvalter af fremskridtet.

Det er den imaginære papir- og spekulationskapital, der er et onde. Den positive produktive kapital baseres på de lokale mineraler, der opdages efter bankens krak. En fabrik bliver oprettet, professionelt ledet af svensk-amerikaneren. Amerikaneren tilkendes trods alt en nødvendig

sans for fremtidens management.

Ebberød Bank forblev en sejlived succes på danske og svenske scener siden 1923. Som populistisk budskab stod stykket sig bedst i tonefilmperioden, hvor det da også 1935 blev genindspillet af Wallén med ham selv i skrædder Vipperups rolle, som han ofte havde spillet på scenen og derfor kun nødtigt havde instrueret på film med de to importerede kunstnere Fy og Bi.

Svenskerne filmatiserede stykket igen i 1947 med Adolf Jahr som instruktør og skrædder Vipperup. En af de mest folkeelskede danske populister, Osvald Helmuth, som til gengæld ikke var særlig populær i Sverige, instruerede en dansk version med sig selv i hovedrollen 1943. Stykket dukker i moderniserede udgaver stadig op på de danske scener, senest i København 1984.

Osvald Helmuth er nok Danmarks mest gennemførte bypopulist i 30erne. Han blev ofte anbragt som købmand, vicevært eller lignende, der som sjælesørger gemytligt løser de omkringboendes lokale problemer: Skaffer f.eks. aflastning for den enlige mor ved at skaffe hende job og passe hendes barn, og småfilosofere à la Edvard Persson med mændene over talrige pilsnere. Kun én gang overførtes Helmuths danske



Osvald Helmuth som direktør Vipperup i *Ebberød Bank* (1943).
Edvard Persson i *Kalle på Spången* (1939).



bypopulisme, efter hans eget rodede manuskript (skrevet sammen med adskillige andre uprofessionelle forfattere) fra den danske film *En fuldendt Gentleman* (1937) til svensk film som *Svensson ordnar allt* (1938) med svensk manusbearbejdelse af Theodor Berthels og Gösta Werner. Den danske version var instrueret af det utrættelige instruktørpar Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, jr., der nok må betegnes som nordens vigtigste populistiske instruktør igennem 30'erne og 40'erne. Sammen med Arne Weel var de bl.a. Osvald Helmuths foretrukne instruktører. Den i Danmark meget populære Shirley Temple-replikant Lille Connie blev overført til den svenske version, skønt hun ikke var med i den pågældende danske. Det var en indgroet vane i danske film, at hun ofte optrådte med Osvald Helmuth som erstatningsfar.

Men det blev især Axel Frische, der lavkomisk satte sit markante præg på 30'ernes og 40'ernes danske og svenske film. Frische og Fleming Lynges teaterstykke *Den mandlige Husassistent* hvis underholdningsværdi bl.a. lå i ændrede kønsroller – mænd i køkkenet – udviklede sig hurtigt til lavkomiske forklædningsfarcer a la Charley's Aunt, jvf. Frisches egen pinlige Charleys tante-variant *Moster fra Mols*, 1943, der kun blev udsendt i Danmark. *Den mandlige Husassistent* blev udsendt i dansk filmversion 1936 med Osvald Helmuth og vandrede til Sverige 1939 som *Herr Husassistenten* med Elof Ahrlé i tilsvarende rolle.

Axel Frische spillede hovedroller i mange danske film, der affødte nordiske vandreploster, men han var aldrig ønsket i de øvrige nordiske lande som skuespiller og blev i dansk sammenhæng primært opfattet som jysk heimat-skuespiller, jvf. *Livet paa Hegnsgaard* (1938), *Niels Pind og hans Dreng* (1941).

Militærfarcer

Danmark havde ingen interesse i militærfarcer på film i 30'erne og 40'erne. De fremkommer først ved forberedelsen til velfærdsstaten i 50'erne og indledtes 1954 med netop en dansk bearbejdning af Frisches gamle soldaterfarce, nu kaldet *I kongens klær* og fortsattes med Henrik Sandbergs seriefilm *Soldaterkammerater* (1958-62).

Axel Frisches teaterstykke *65, 66 og mig* var en militærfarce, som blev optaget i svensk version 1936 (*65, 66 och jag*) og finsk version 1943 (*Varuskunnon 'pikku' morisan*). Sverige, der havde tradition for et stærkt militær til at beskytte sin neutralitet, havde i 30'erne en vedvarende produktion af militærfarcer, som blev taget op til debat i 1934 omkring udsendelsen af *Kungliga Johansson*. Denne resulterede i, at man stadig i svensk tradition kunne fortsætte med at holde sjov med militærmagten. Indstillingen ændrede sig radikalt ved verdenskrigens udbrud og udviklede sig i de såkaldte beredskabsfilm, der alle demonstrerede, hvor gemytligt opofrende for fædrelandet de svenske mænd og kvinder var.

Finland, der var i konstant beredskab, havde jævn produktion af militærkomedier efter Erkki Karus seriefilm *Meidän poikamme* (1929). Traditionen svækkedes under krigens tragiske udvikling, men fortsatte dog som eskapistisk underholdning sammen med enkelte deciderede beredskabsfilm. Emnet blev til gengæld tabu efter nederlaget i 1944. Senere – fra 1954 – blev militærtjenesten kun taget op som national selvransagelse i forbindelse med vinterkrigen.

Norge har ikke nogen markant tradition for militærfarcer på film. 1933 kan opvise en gemytlig beredskabsfilm, mens efterkrigstiden koncentrerede sig om internationale produktioner om den heroiske norske partisanbevægelse, der lå fjent fra den trivielle tematik omkring værnepligten.

Edvard Persson

Den stærkt overvægtige Edvard Persson opnåede legendarisk popularitet både i Sverige og Danmark. Han blev lanceret som filmskuespiller og instruktør af en skånsk biografefjer, som producerede filmversionen af et af Perssons egne primitive turnéskuespil *Studenterna på Tröstehult* (1924) om bedagede studenteres muntre alkoholiserede tilværelse og ægteskab på tværs af classeskellene. Filmen slog kun an i det sydlige Sverige, men resulterede i fortsat produktion af Persson-film. Han forsøgte 1926 a la Fy og Bi at danne komikerpar med Adolf Jahr, men stod sig bedst alene og fandt først sin private populistiske linie



Ellen Gottschalch som huskors i *En Pige uden lige* (1943) sammen med de to snurrige brødre Peter Malberg og Rasmus Christensen (t.h.), den tredje spilles af Johannes Meyer.



Bröderna Östermans huskors i svensk 1945-version med Emy Hagman som huskors sammen med de tre brødre: fra venstre John Elfström, Adolf Jahr og Artur Rolén.

sent i tonefilmsperioden. Allerede 1927 oprettede han sammen med Carl O. Hertzberg et kortlivet produktionsfirma.

Med tonefilmen introduceredes han hos Europa Film i en birolle som en gemytlig stockholmer-snedker i pilsnerfilmen *Söderkåkar* (1932) og rykkede frem i første plan som malermesteren Edward Larsson i *Flickorna från Gamla Stan* (1934) og som titelfigur i *Kvinnorna kring Larsen*, denne gang som skomager, 1934. Han fortsatte som jovialt dovne pilsnerdrikkende håndværker eller småhandlende i pittoreske stockholmske bydele hos Europa Film indtil 1936, hvor selskabet atter anbragte ham i hans rette element Skåne som populistisk livsnydende lomme filosof i tre hovedværker *Söder om landsvägen* (1936), *Skånör – Falsterbo* og *Kalle på Spången* (begge 1939), der i attitude ikke afveg fra de samtidige tyske heimatfilm. Den sidste blev Perssons største folkelige succes både i Sverige og Danmark. Krigen var brudt ud, Sverige neutralt, Danmark mønsterprotektorat – og Kalle filosoferer sporadisk over civilisationens elendighed, mens han passer sin kro med de snurrige gæster – der venter på den forløsende udskænkning efter kl. 12 – spreder humør, synger en masse viser om livets små goder, mens øvrigheden og konen gør, hvad de kan for at gøre ham livet surt.

I det besatte Danmark fik filmen premiere på tre biografer og sidenhen på en centrumsbiograf i København – Nørreport, hvor den gik et halvandet år og dermed udskød det

tyske repertoire, eftersom besættelsesmagten havde krævet, at hver anden premiere i centrumsbiograferne skulle være tysk. Filmen fik derved en aura af betydning for den danske modstandskamp. Perssons karriere fortsatte med beredskabsfilm og samtidslustspil for Europa Film indspillet i henholdsvis Skåne og Stockholm. Beredskabsfilmen *Snapshamar* (1942), dansk premiere 3.12. 1942, der handlede om en dansk partisanbevægelse i Skåne under Skånske Krig 1675-79, nød – trods emnet – ikke tilnærmelsesvis så stor opmærksomhed i Danmark som *Kalle på Spången*.

Persson opretholdt sin popularitet både i Danmark og Sverige indtil ca. 1950, men udsendte film til året før sin død i 1957.

Tancred Ibsen – en norsk pendler

Norges ubetinget største 30er-instruktør Tancred Ibsen, sønnesøn af digteren Henrik Ibsen, var blevet uddannet som instruktørassistent hos Sjöström i USA, og instruerede efter et resultatløst gæstespil hos Nordisk Films Kompagni den første norske tonefilm *Den store barnedåben*, 1931, sammen med Einar Sissener. 1933 blev Ibsen ansat på det sven-

ske Irefilm, hvor han bl.a. i samarbejde med Ragnar Arvedson instruerede fire svenske film indtil 1936, hvoraf kun *Synnøve Solbakken* blev udsendt i dobbeltversion. Ibsen fik etableret den første egentlige kontinuitet i norsk film, kulminerende med de to Alfred Maurstad-film *Fant* (1937) og *Gjest Baardsen* (1939), som blev folkelige hovedværker. *Fants* succes gav Maurstad et par roller i svensk film i 1938.

Ibsen udgør en central folkelig faktor i hele den nordiske produktion ved sin flittige pendlen mellem Norge og Sverige igennem 30erne. 1939 instruerede han sammen med Anders Henrikson *Vålfangaren*, stor dokumentarisk spillefilm om hvalfangst i Nordhavet. 1940 stod han for instruktionen af en af de mest vellykkede populistiske film i Norden *Torres Snortevold*, der opnåede så stor popularitet, at den som en af de få nordiske film opnåede adaptioner i alle skandinaviske lande (i Danmark *Søren Sønder vold*, 1942, i Sverige *Jacobs Stege*, 1942).

Populismen

Populismen opstod som et produkt af den industrielle udvikling, som en agrarbaseret tværpolitisk protestbevægelse mod de radikale ændringer, der var ved at ske ved omstillingen fra agrarsamfund til industrisamfund, en udvikling, der tilspidsedes i

Norden i 30erne.

Filmmediet var selv et industrielt produkt og særdeles velegnet til at spejle denne udvikling netop i sin egenskab af massemedium.

Populismen var både et by- og landfænomen, men manifesterede

sig kun som deciderede folkebevægelser udgående fra landbruget. Bypopulismen ytrede sig ved indædt borgerlig skepsis overfor arbejdssocialismen og beskæftigede sig artikuleret med de ændrede kønsroller, men skabte sjældent stof til andet end harmløse komedier om de stakels mænd i køkkenregionerne. Men den nåede trods alt et interessant artikuleret niveau i 50ernes norske populisme, der ofte hyldede den materielle og teknologiske velfærd som f.eks. i *Støv på hjernen*, Norge 1959 og dansk version i 1961. Agrarpopulismen var på film nok mest udpræget i danske folkekomedier bl.a. under kraftig indtryk af den sydlige nabos fritvoksende 'Blut und Boden'. Herfra var udvekslingen med Sverige intens i 30erne, og derfra skete udbredelsen til det øvrige Norden.

Farens materielle manifestationer lå nok primært i de politiske systemer, der havde skabt så fremmedgjorte og fremmedgørende samfund som det hektisk kapitalistiske USA, det totalitære, kommunistiske Sovjet, Italiens og Tysklands fascisme. Det var dem, de populistiske bevægelser i Norden garderede sig imod, primært resulterende i gennemført skepsis overfor politik.

Fra Danmark udgik to deciderede populistiske agrarbevægelser. Den ene, Landbrugernes Sammenslutning (L.S.), havde sin konkrete rod i landbrugets økonomiske krise og opstod som en protestbevægelse mod bondepartiet Venstres parlamentariske praksis. Man stillede direkte krav til regeringen om gældssanering, hvilket resulterede i dannelsen af Bondepartiet 1938, der igen mistede mange tilhængere ved alliancen med det danske naziparti DNSAP, der havde et eksplicit bondeprogram udgående fra Blut og Boden. Den anden bevægelse, Dansk Samling, udgik som en mere intellektuelt formuleret opposition fra den danske folkehøjskole og resulterede også i tværpolitisk partidannelse i 1936. Dansk Samling indgik under 2. verdenskrig aktivt i den danske modstandsbevægelse. Partistifteren Arne Sørensen indledning til handlingsprogrammet fra Fuglsølejren 1936 røber holdninger, der stedste dukker op i det mere artikulerede niveau af den danske folkelige film:

Vi sættes igang af en ny historisk situation. Englandseksportens varige nedgang, det stærke Tyskland

mod syd, de gamle interessepartiers goldhed, ungdommens tvivl og rodløshed, storbyens mekanisering af mennesket i både arbejde og fritid, bondens fortvivlede økonomiske stilling og den arbejdsløses forsumpning udenfor det skabende samfund er hovedårsagerne til, at der må handles *nu* og *kraftigt* af alle, der vil være mere end tilskuere til en situation som *alle* ved er uudholdelig.

Situationen er idag således, at det er uansvarligt for noget politisk parti at gå ud og *tilbyde fordele*. Indsatsen kan kun magtes af den, der tør *forlange* modige handlinger af hele folket.

Ser man på vandreplots indenfor Nordens film i 30erne, er det karakteristisk, at kønsrolleændringerne (bypopulisme) tages op som aktuelle debatindlæg, mens agrare ideer har en mere bastant sammenhængende gennemslagskraft.

Hverken indenfor den ene eller den anden type er der ideologiske forskydninger i de forskellige landes adaptationer. De skal blot tilpasses lokale forhold og besættes med populære nationale skuespillere.

F.eks. var ændringerne naturligvis minimale i de samtidigt indspillede skandinaviske versioneringer 1930-34. Kvantitativt er der fra 1935-39 størst vandring af ideologisk ladede folkelige plots fra Danmark til Sverige, mens plotvandringen fra Sverige til Danmark i samme periode overhovedet ikke omfatter populisme.* For den samlede udvikling 1930-39 drejer det sig øjensynlig om ikke mindre end 37 basisplots, der går på nordisk indbyrdes udveksling. Jeg vil fokusere på et par af de mest sejlivede eksempler på agrare og bypopulistiske plots.

Et af de mest sejlivede agrare plots med konservative kønsroller er *Bröderna Östermans huskors*, der bygger på et svensk folkelystspil af Oscar Wennersten fra 1913. Den udspiller sig på en ø og handler om tre dovne brødre, der lader slægtsgården forfalde. De averterer efter en

* Det drejer sig dels om en svensk adaptering af en fransk komedie af Marcel Archard – lokaliseret til svenske forhold (1939), ført direkte over til dansk samme år. Dels om en svensk teaterfarce filmatiseret i Sverige 1925, igen 1938 og som danskerne først så sig i stand til at give de rette production values i 1958 (mens det periodisk havde holdt sig på de danske scener).

husholderske og får en skrap bykone ud, der for alvor sætter brødrene i arbejde. De ønsker at slippe af med hende, men affinder sig efterhånden med situationen, og hun bliver så uundværlig, at de alle frier til hende.

Stykket har en masse sideplots, hvor pointerne altid er, at huskorset har overblikket og manøvrerer de tre snurrige brødre ind i situationer, der i sidste ende fører til alles bedste (jvf. *Hemslavinnor*) samt slægtskontinuitet, selv om hun bryder op til slut. Film AB Triumvir filmatiserede stykket i den svenske skærgård 1925 med Frida Sporrang som huskorset Anna. Filmen blev så populær, at Frida Sporrang blev anbragt i en lydversion 1932 for Publikfilm – nu blot placeret i Roslagen. 1943 blev den uændret ført til den danske ø Tåsinge med danske skuespillere og titlen *En pige uden lige* (ASA), 1945 flytter den atter til den svenske skærgård med nyt huskors. I 1967 udsendes den i ny dansk version og langt om længe i eksplicit populistisk fortolkning som *Mig og min lillebror* (Lau Lauritzen Film A/S – Just Betzer).



Mig og min lillebror (1967). Dirch Passer og Poul Reichhardt som de gemytlige brødrene Severinsen på Bomø sammen med den forhen-værende servitrice fra Nyhavn (Lily Broberg) og en gæv lokal sømand (Jesper Langberg).

Den fiktive ø Bomø er nu en isoleret idyl omgivet af økologiske trusler som olieudslip, rygende skorstene og larmende jetfly. Filmen indledes med indvielse af en bro til øen, og hele idyllen er truet. De tre brødre er blevet til to (Poul Reichhardt og Dirch Passer), samt en søster der ønsker dem umyndiggjort for vanrøgt af slægtsgården, som både hun og sognerådsformanden ønsker skal forvandles til industrielt landbrug. Brødrene har hidtil fungeret som eneste kontakt til omverdenen i deres egenskab af færgemænd, og de ser både deres verden og deres



Vi som går kökswägen (1932) i Gustaf Molanders version med Tutta Rolf (t.v.) sammen med kokkepigen Karen Swanström og køkkenhjælpen Rut Holm på godset Frigård.

arbejde truet (jfr. Storebæltsbroen!). De foretager et protesttog til Justitsministeriet i København, hvor de i rædsel flygter fra det kaotiske papirbureaukrati til et folkeligt værtshus, hvor de træffer en gemytlig servitrice, som de får lyst til at anbringe som bestyrer af gården. Derpå følges den traditionelle storyline. Den populistiske transformation gjorde filmen så populær i Danmark, at den blev gjort til seriefilm (hvilket ikke var ualmindeligt for danske folkelige succeser i 60'erne) med to yderligere episoder med samme besætning – 1968 og 1969. Den populistiske drejning af det oprindelige teaterstykke blev til gengæld ikke eksporteret tilbage til de øvrige nordiske lande.

Sigrid Boos norske roman, 'Vi som går kjøkkenveien' (1930), er en folkelig bestseller på nordisk plan og kan betragtes som et tidstypisk oprør med 'den moderne kvindetype'. En vigtig forudsætning for den nordiske popularitet var, at kvindetypen ikke lod sig definere ud fra den modeskabte amerikanske kvindetype, men ud fra den samtidige nordiske. Det var en omdefinering, der med modifikationer lå helt på linje med den opposition, der var sporbar mod tyvernes amerikanske opportunistiske flappergirl, som bl.a. sås i Robert Riskins og Frank Capras film *It Happened One Night* (1934). Den mo-

derne kvinde var den veletablerede, veludannede og selvstændige direktørdatter uden økonomiske problemer og uden lyst til at binde sig til mænd udover en flirt. Hun indgår et væddemål med sin 'boyfriend' om, at hun også evner at klare sig på gammeldags principper ved igennem et år at ernære sig uden faderens økonomiske støtte som hushjælp, så hun ikke kommer på den traditionelle dannelsesrejse. Hun oplever den borgerlige facade som husassistent hos en kaotisk disponentfamilie og opnår den egentlige lære for livet på et stort gods, hvor hun definitivt opgiver sin egen snobisme i oprigtig kærlighed til den alvorlige chauffør, der sparer op til ingeniøruddannelse. Hun lærer ved at skrubbe gulv og lave mad at værdsætte sin tante, der i det skjulte har holdt sammen på hendes eget hjem og ser frem til et forestående ægteskab med glæde. Hun nægter at modtage væddemålets præmie – en diamantring – fra den overfladiske ven. Det egentlig moderne i kvindrollen er, at hun erkender sig selv som selvforsynende.

Plottet har nogle stabile humoristiske rammer med udprægede muligheder for stjerne- og situationskomedie baseret på klassesammenstød, så det var oplagt filmstof. Den svensk/norske film fra 1932 lagde vægt på udviklingen på herregården



Husalf med sexappeal. Birgitte Reimer i *Vi som går køkkenveien*, instrueret af Erik Balting 1952.

og var i Gustaf Molanders version i høj grad stjernekomedie omkring Tutta Rolf, mens f.eks. den langt senere danske version lagde vægt på de klassemæssige aspekter, idet manuskriptet var udarbejdet af den socialt engagerede forfatter Leck Fischer. *Vi som går kjøkkenveien* er et af de få bypopulistiske plots, der er understøttet med så almene træk, at det slår igennem over en lang periode og ikke kun har aktualitetens interesse, som det ellers var almindeligt for disse plots.

De moderne nordiske vandreplots har ofte deres egentlige basis i 30'ernes ustabile politiske situationer. De optrådte i nationale versioner med lokale skuespillere, mens de ganske vandedes ud i krigens eskapisme, hvor til gengæld skuespillermateriale kunne overvinde grænsebarriererne (f.eks. Marguerite Viby) og gav implicitte signaler om situationen i nabolandet. De populistiske transformationer ses først eksplicit udformet og 'modnet' i 60'erne – hvad transformationen af *Bröderna Östermans huskors* er et godt eksempel på. *Olsenbanden*, der opnåede en vis europæisk popularitet, viser gennemslaget for 30'ernes populisme-ideer i 70'erne og begyndelsen af 80'erne.

At land/by-konflikten er ophørt kan ligefrem konstateres ved folkekomediens uddøen i 70'erne og 80'erne, hvor landbruget er blevet industrialiseret og den agrare populisme et levn.

