KOSMORAMA

198 * 37. ÅRGANG * VINTER 1991 * KR. 45

50

I N D H O L D

Filmmuseet fylder 50 – ca. halvdelen af filmens eksistens. Ib Monty fortæller side 4, og kronologien er på side 11. ☆ Søren Kjørup, Niels Jensen og Christian Braad Thomsen har hver valgt en film fra museets samling – *Skaf en sensation!* side 13, *I Know* *Where I'm Going* side 18 og *Imitation of Life* side 22. ☆ Det halve århundrede mindes med fotos fra danske film side 28. ☆ Restaurering af gamle film beskrives af Ib Monty side 38, Marguerite Engberg (danske stumfilm) side 40, Klaus Volkmer (*Die freudlose Gasse*) side 44 og Jon Gartenberg (avantgarde) side 48. ☆ Forbindelsen mellem de nordiske landes film århundredet igennem er undersøgt af Carl Nørrested side 50.

Fotos fra oven: Wendy Hiller i I Know Where I'm Going, John Gavin og Lana Turner i Imitation of Life, Ghita Nørby og Dirch Passer i Baronessen fra Benzintanken, Clara Wieth/Pontoppidan i Den hvide Slavehandels sidste Offer, Asta Nielsen i Die freudlose Gasse, Aage Bendixen og Carl Schenstrøm i De keder sig på landet.

KOSMORAMA

198 * Vinter 1991 * 37. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Eva Jørholt, Dan Nissen, Lene Nordin, Maren Pust og Peter Schepelern. Layout: Kaare Schmidt. Produktion og tryk: Rounborgs grafiske hus aps Holstebro.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 150. Enkeltnumre kr. 45. Bestilling: Det Danske Filmmuseum, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 31 57 65 00 (filmhuset) og 31 57 10 03 (ekspeditionen), mandag-fredag 10-16, eller på giro 6 04 67 38.

Forsiden: *Frederik Buch i Vidunderhunden, 1915.*
T.v.: *Vivi Bak.*
Bagsiden: *Geena Davis i Ridley Scotts mesterværk Thelma & Louise, som tages op i næste nummer.*

Kunstmuseum, kulturhistorisk museum eller lagerplads for filmbranchen?

Carl Nørrested har talt med Ib Monty, filmmuseets mangeårige leder, om fortid og fremtid, om stumfilm, videomarked, film- og TV-arkiver og diverse skandaler.

Det Danske Filmmuseum runder den 11. november sine første 50 år og hører således til blandt de ældste blandt filmmuseernes første generation. Ib Monty har været med i mere end 30 år som museets direktør, en post han overtog efter Ove Brusendorff, der var en af stifterne.

af Carl Nørrested

IM: De udenlandske filmarkiver opstod i midten af 30erne og har således holdt 50-års jubilæum i 80erne. Men de skændes stadig om, hvem der kom først. Blandt de vigtigste var Cinémathèque Francaise, som Henri Langlois og Georges Franju startede på basis af en filmklub i Paris. Så var der Reichsfilmarchiv i Berlin, højt prioriteret inden for nazismen – ligesom filmarkiver har været det inden for alle andre totalitære ideologier. Dertil kom Museum of Modern Art i New York, som fandt ud af, at man også gerne ville have en afdeling for film- og fotokunst, og så endelig British Film Institute i London: de fire arkiver var dem, der i 1938 grundlagde FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film, der altså rundede de 50 år for tre år siden.

Svenskerne har altid pralet af, at de var blandt de ældste filmarkiver med Filmhistoriska Samlingerna. Det blev startet på privat basis i 1933 af Einar Lauritzen og var vokset ud af det akademiske svenske filmklubmiljø. Men det var en privat institution helt op til begyndelsen af 60erne, hvor det blev overtaget af Svenska Filminstituttet.

CN: Har politiske prestigespørgsmål spillet ind?

IM: Arkivernes fremkomst har vel først og fremmest spejlet situationen efter at stumfilmen var slut. Stumfilmen blev øjeblikkelig glemt og kopierne destrueret. Den seriøse filmopfattelse tog fart, og man begyndte at tænke på filmens historie og samlede, hvad der var tilbage.

Det var de samme tanker, der motiverede Ove Brusendorff til at oprette et filmarkiv, da han begyndte at arbejde på sin bog 'Filmen' (1939-41) i tre bind. Da opdagede han helt konkret på Nordisk Film hvor meget materiale, der allerede var forsvundet. Tanken om filmarkiver opstod jo allerede omkring 1. verdenskrig – i Danmark hos redaktør Anker Kirkeby og Ole Olsen. Det drejede sig ikke om filmen som kunst, men som et enestående nyt medium til registrering af politiske og historiske begivenheder.

AV-arkiver eller specialsamlinger

CN: Var det ikke rimeligt at samle av-materiale, der fordrer den samme konservering på et maksimalt udrustet centralarkiv?

IM: Det kommer an på hvilken sammenhæng, man ser det i. I et lille land som Danmark synes jeg, det er idio-

Ove Brusendorff gennemgik arkivalierne på Nordisk Film – i baggrunden det gamle (nu restaurerede) glasstudie, 1940.
Side 4: Brusendorff til kongres i Berlin ca. 1958.
T. h. Albert Mertz' udsmykning af museets entre i Krystalgade.

tisk at skille dokumentarfilm, spillefilm og andre former for film ad. I et stort land som USA er det derimod mere funktionelt, at der er arkiver med forskellige områder. Når man laver specialarkiver, har man en garanti for, at de bliver drevet motiveret, interesseret og entusiastisk fremfor et, der er tvunget til at dække helheden. Eller man kunne forestille sig et filmmuseum, hvor man havde råd til en tilstrækkelig mængde galninge, der sad på hver sit område og så sloges for deres syge moster.

Det store spørgsmål er i virkeligheden, om man skal inddrage de elektroniske medier i filmarkiverne. Man har f. eks. omdannet BFI til Britisk Film and Television Institute, idet man har indgået aftaler med de engelske networks udenfor BBC om at modtage deres materiale. I USA holdes medierne adskilt, med enkelte undtagelser som f. eks. UCLA – University of California, Los Angeles – der samler både film og TV.

Den tidligere overbibliotekar i Århus, mediekommissionens formand og forhenværende kulturminister, H. P. Clausen, lagde i 1987, uden at rådføre sig med os, det elektronisk baserede Mediearkiv – der principielt skal opbevare alt dansk TV – ind under sine venners varetægt på Statsbiblioteket i Århus.

TV-arkiverne er også fra 1977 blevet organiseret i en international sammenslutning, FIAT – Fédération Internationale des Archives de Television. Et af de punkter, man skændtes om i FIAF i sin tid, var netop, om man ikke skulle indkludere TV, så man ikke fik to internationale organisationer. På langt sigt betyder det, at FIAF bliver mindre betydningsfuld internationalt, fremfor FIAT som selvfølgelig vokser og vokser. Men de to arkivtyper har da også nogle fundamentalt forskellige funktioner. Mange TV-arkiver er primært *production libraries,* dvs. arkiver, der skal betjene TV-selskaberne, og hvor man ingen sikkerhed har for, at materialet bevares intakt.

Der er til gengæld ingen, der bevarer videoproduktioner. Hver gang der kommer en ny produktionsmåde, bliver man alt for sent opmærksom på, at det er et vigtigt felt at registrere. Områderne er uoverskuelige, og inden for dem alle bliver man stedse stillet i nye valgsituationer: skal man vælge alt, eller skal man være selektiv og i så fald efter hvilke kriterier?

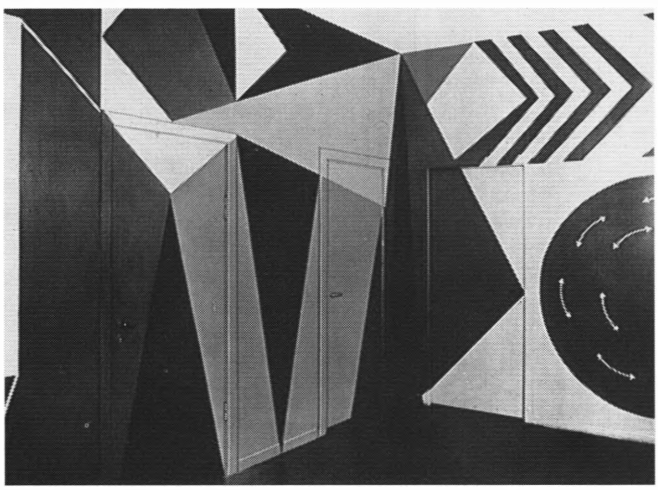
Man ville aldrig forvente, at et kunstmuseum skulle have de samme kriterier – man ville f. eks. have svært ved at afgøre, hvor grænsen mellem professionelle malere og amatører går.

På spillefilmens område kan og skal vi bevare alt, det samme gælder dokumentarfilmen, og det er overkommeligt, indtil vi når området sponsorfilm, reklamefilm, industrifilm etc., hvor man har svært ved at spore kilderne. Så er der endnu et spring til amatørfilmene, som vi også bevarer, hvis vi kan få fingre i dem. De har ingen kunstnerisk værdi, men ofte stor sociologisk interesse. Selvom det er festerne, højdepunkterne, man sædvanligvis har optaget, så kan de dog give visse informationer om konventioner, sæder og skikke.

Dansk film og den fraværende forskning

CN: Hvordan får man gjort staten opmærksom på et filmmuseum, der ikke er så begribeligt som et traditionelt museum?

IM: Det er netop ikke håndgribeligt. Du kan vise folk boksanlægget, der ligner et lager, og fortælle, at her ligger så 14.000 film. Men de er jo først noget, når de bliver vist på et lærred.



I den sammenhæng er de første faser i et filmmuseums historie enormt givende udadtil. Man lægger hånd på alt og kan prale med det, man har fundet.

Næste etape er så at få materialet ordnet, bragt i en ordentlig stand og arkiveret med dækkende oplysninger. Den epoke befinder vi os i sammen med den første bølge af filmarkiver. Nu skal vi til at bringe filmene så tæt tilbage til originalversionen som det er muligt. Det er et langsommeligt og bekosteligt arbejde, som kun påskønnes af et fåtal. Det er noget, man fra politisk side ikke er så interesseret i, fordi der ikke er så meget publicity i det. Men det er noget, der optager den internationale arkivverden. Der er et væld af seminarer, møder og festivalpræsentationer af restaurerede film. I øjeblikket gælder det værker fra stumfilmstiden, og at der herhjemme praktisk talt ingen interesse er for dansk stumfilm, er kedeligt. Man har åbenbart ikke kunnet motivere danske filmstuderende til at beskæftige sig med dette område, og det er lidt irriterende at se udlændinge som f. eks. Ron Mottram rende med den danske filmhistorie.

CN: Det har jo ligget i underbevidstheden, at det var Marguerite Engbergs private ejendom.

IM: Svenskerne har været mere bevidste. De har altid haft en god tradition via de store gamle – fra Robin Hood, Gösta Werner og Rune Waldekranz til Furhammer

og nu Jan Olsson. Vi har ikke det flow af filmhistorikere i Danmark.

Med hensyn til restaureringen af film, så har vi nu fået lavet farvekopier af *De fire djævle, Den hvide Slavehandels sidste Offer* (med danske og engelske tekster), *Dømmer ikke* samt *Dødsspring til Hest fra Cirkuskuplen*. De to første er netop (oktober 91) blevet vist i Paris på en stor international festival for restaurerede film. Vi har en originaltintet udgave af *Dødsspring . . .*, og det gør det nem-

mere at lave en farvekopi, fordi laboratoriet kan basere sig på originalmaterialet. De danske stumfilm fra Nordisk Films Kompagni der ikke er overleveret i en tintet kopi, kan nu kunstigt rekonstrueres. Marguerite Engberg sidder inde med et sindrigt registreringssystem baseret på kantnumre – og det er en slags rekonstruktionsarbejde, vi udfører så langt pengene rækker.

Det har bevillingsmæssigt intet betydet for os, at dansk film har vundet priser i udlandet, og at filmstøtten er blevet hævet, hverken for vores indsamlinger eller egne biografforevisninger. Vi har nogle øremærkede penge til bevaringen af danske tonefilm. Vi er ved at være færdige med overførslen af spillefilm til sikkerhedsmateriale og kører nu videre med danske kortfilm, som vi har fået 200.000 til i år. De problemer har vi sat Jørgen Roos på, bl. a. fordi han har presset på for at få gjort noget ved dem, og fordi han har den professionelle ekspertise på området.

Da jeg kom på museet, havde vi praktisk taget ikke en eneste dansk tonefilm, men nu har vi næsten samtlige med enkelte huller efter 1952, hvor man gik over til safetyfilm, og helt komplet efter filmloven fra 1964, hvor der blev afleveringspligt på danske film. De 12 år mellem 52 og 64 er den dårligst belyste periode, fordi den er baseret på frivillig aflevering. Når dé film er indsamlet, er vor nationale mission så godt som opfyldt på det område.

Men for at vende tilbage til det uhåndgribelige i et filmmuseum, hvis skatte først er noget, når de vises, så er visningsvirksomheden – altså vores biografvirksomhed – vores udstillingsvirksomhed. Når vi indadtil koncentrerer os så stærkt om ældre danske film, er der selvfølgelig en risiko for, at vi bliver identificeret med gamle film, men ligesom kunstmuseer veksler mellem ældre og nyere kunst, så ser vi det også som vores opgave at præsentere nyere film, som svigtes i biograferne, eller som ellers slet ikke ville være blevet vist her i landet.

Til studiebrug vil vi fremover satse mere på video, fremfor de ressourcekrævende særforestillinger i biografen. Videokopier er eminent egnede til studiebrug, og vi har da også fået indrettet et overspilningsanlæg i boksanlægget i Bagsværd. Det indebærer, at forskere kan sidde med deres egen forskningskopi, og at man ikke belaster en arkivkopi i klippebord. Om man ser film på en lille skærm eller et klippebord kan jo være hip som hap. Men arkivmæssigt må vi holde på, at film bliver overført på film i det originale format, for at der ikke skal ske en forringelse. Vi må stædigt insistere på, at materialet skal overføres og bevares i den form, det er skabt – fra 35 mm på 35 mm til video på videomateriale. Det ideelle ville være, hvis man havde hele vores filmarkiv som referencekopier på video. Det sker faktisk for danske films vedkommende, idet vi efter filmloven modtager en VHS-kopi af alle danske film, der udsendes på video. Den aftale har vi ikke angående udenlandske videokopier, og vi har i det hele taget ikke en aftale med videomarkedet om deponering af udenlandske film, men det vil jeg naturligvis forsøge at få indlemmet i de næste filmlovsforhandlinger.

Deponering – en billig lagerplads?

Når det gælder udenlandske filmkopier må vi basere os på individuelle aftaler med udlejere og producenter. Det går strygende nu, fordi vi simpelthen opfattes som gratis lagerplads, men vi havde vældige problemer med at

T. v. biblioteket Nørrebrogade, 1948 – fra venstre Bente Christiansen (nr. 3), Georg Philipp, Albert Mertz (cigaret), Kirsten Poulsen (bagest), Grethe Thygesen (= skønhedsdronningen Gretha Thyssen), Ove Brusendorff (t.h.), mand forrest uidentificeret.
Herunder: Poul Malmkjær optager personalefilmen 'Palæ 5973 optaget' (1952), der var med Marguerite Engberg, Erik Saxtorph, Verner Præge og Robert Stage Petersen.

indgå disse aftaler for 25 år siden. Nu har vi næsten et større problem med at vælge fra blandt tilbuddene. Filmselskaberne slipper lettere deres filmkopier, når deres film bliver udsendt på videomarkedet, eftersom de skønner, der ikke er brug for dem i biograferne længere.

Vi har i princippet en deponeringsordning med de fleste udlejere. Den implicerer, at de faktisk kan tage deres kopier ud igen. Vi ville selvfølgelig helst have en ordning, der medførte, at vi kunne beholde de indlemmede film. Jeg har prøvet på at overbevise kulturministeriet med det fiktive eksempel, at et tysk firma pludselig opkøbte Palladium. Det ville være utænkeligt, at firmaet blev overdraget uden de film, de havde deponeret på

filmmuseet. Det ville bl. a. resultere i, at museet mistede sine Fy og Bi-film. Vi har heldigvis endnu ikke været ude for, at firmaer ønskede deres film tilbage, men i princippet ville de kunne forlange det.

Vi har dog nogle problemer med de mindre biografer, der henvender sig til udlejere for at vise ældre film, der er blevet deponeret hos os. Vi så meget gerne, at udlejerne ikke gav tilladelse til at hente deponerede film ud fra museet, for flere gange har vi på den måde fået ødelagt kopier. Gamle film er ofte noget helt andet at have med at gøre end nye, og de ofte uerfarne operatører, man bruger ude omkring, sammen med det ofte kritisable udstyr de små biografer har, øger risikoen for ødelæggelser.

En presset branche og et konservativt publikum

Det største problem i øjeblikket er vore filmforevisninger. Jeg mener selv, at det ville være en gevinst at køre i weekenderne, men det indebærer, at dem der kører forestillingerne skal have dobbelt betaling eller afspadsering. Det er nogle personalemæssigt banale problemer, der sætter en stopper for udvidelsen. Men vi arbejder i øjeblikket med forskellige ideer til ændringer af forevisningerne.

Vi fik en helt ny impuls ved vores franske uger i Illum's biograf. Illum's spurgte os simpelthen, om vi ikke kunne arrangere en fransk serie. De gik med til at køre på vores betingelser – altså at man skulle være medlem af filmmuseet for at få adgang. Der skulle så være gratis

T. h. bibliotek og Kosmorama-redaktion Amagertorv 1955 – fra venstre Arne Krogh, Jette Storm, Esther Hansen, Erik Ulrichsen og Ove Brusendorff.
Herunder museets første forevisningssal i Frederiksberggade.

adgang, og vi lavede et program som tog sigte på det publikum, vi – måske baseret på fordomme – forventede kom i Illum's: forstadsfruer i fyrrerne, som ville være henrykte for at se f. eks. *Jules og Jim*. Så fik vi reaktioner fra udlejerne, der truede med at stoppe med leveringen af kopier til filmmuseet. Jens Jordan, der jo både repræsenterede Illum's og udlejerne, opgav projektet. Dér var et publikum – 10.000 passerede pr. dag og det ovenikøbet i dagtimerne. Men biograferne føler sig hårdt presset og ser konkurrence i alt, selvom vi kun viste film, de ikke ville drømme om at skaffe hjem. Når vi ellers har arbejdet sammen med biografer, har det altid været på deres betingelser, idet de gennem os har kunnet få fat i deponerede kopier af film, som de har villet tage op igen, men ikke ofre en ny kopi og oversættelse på.

Publikum i almindelighed er konservativt. Folk der kommer på Nationalmuseet ville ikke drømme om at komme på filmmuseet, ligesom abonnenter i Det Kongelige Teater sjældent ville drømme om at komme i Posthusteatret. Det er helt givet, at når vi viser eksperimentalfilm i Store Søndervoldstræde, kommer der ikke den samme mængde tilskuere som på Statens Museum for Kunst, fordi publikum i deres bevidsthed forbinder filmmuseets serier med spillefilm. Det vil jo ofte være billed-

kunstnere, der har lavet eksperimentalfilm, så det vil være mere nærliggende, at publikum opsøger dem på kunstmuseet.

Film – det er noget man slubrer i sig

Så er der jo en hel anden side af vore samlinger, nemlig apparatursamlingen. Den er baseret på materiale som Brusendorff og museumsinspektør Arne Krogh samlede rundt omkring i Europa lige efter krigen. I mange år stod den opmagasineret, men da vi flyttede herud i 1966, fik vi mulighed for at indrette loftet til en slags permanent udstilling. Den stod i ca. 18 år, hvor så nogle rent ydre forhold medførte, at vi måtte lukke den, hvorefter vi deponerede samlingen på Teknisk Museum i Helsingør, hvor den nok forbliver indtil videre, og hvor der også er et større publikum end hos os.

Vi kan i hvert fald ikke gå tilbage og lave så traditionel en udstilling, som vi havde før, ikke efter det man har lavet ude i verden som f. eks. det store Museum of The Moving Image i London. Det er, sammen med et lignende i New York, et museum i moderne stil, hvor man er halvt ovre i Disneyland. Det er fantastisk underholdende, og det koster det hvide ud af øjnene at etablere. I London efter sigende 120 millioner kr., skaffet til veje bl. a. fra Getty-formuen. Den type museer er utænkelige i Danmark. Når man i dag kigger på Langlois' Musée du Cinéma i Paris, virker det unægtelig som et rustkammer. I London trykker man på knapper, er selv med i 'filmen' ved hjælp af moderne elektronik, samtidig med at folkene bag bedyrer – hvad de sikkert har ret i – en historisk korrekthed i alle detaljer.

Det rimer udmærket med vore postmoderne tid, hvor rammen er vigtigere end indholdet. Det ved vi også fra vore filmforevisninger – alt skal fremstå som en form for 'evenement'. Vi kan naturligvis ikke i dag med TV og video forvente den samme entusiasme som omkring den ugentlige forevisning i Frederiksberggade i gamle dage. Man siger nok, at film bliver set af flere mennesker end før grundet det store udbud. Derfor kan man med en vis

ret sige, at kvantiteten er steget. Men derfor kan kvaliteten i tilegnelsen godt være faldet – film er blevet en slags konsumvare, man slubrer i sig.

Vi har haft vores største besøgstal (over 30.000) i museets biograf i begyndelsen af 80erne og derefter er det gået gradvist ned. Generelt går det vel ned ad bakke for biograferne på trods af optimistiske rapporter. Det gør sådan set vor eksistens mere berettiget, men nok for et endnu mere elitært publikum, og det skulle vel næppe være af det onde. Efter at have været igennem det vældige folkelige kulturboom, er melodien ændret. Et filmarkiv er et museum, der henvender sig til et publikum, der vil se film på et lærred. Men man kan jo ikke gå mod virkeligheden, der fortæller os, at folk i almindelighed er godt tilfredse med at se film på en lille skærm, sådan er det bare, og det tror jeg ikke man kan ændre.

CN: Hvornår mærkede du, at nedskæringerne satte ind?

IM: Det startede helt tilbage i 60erne med daværende finansminister Poul Møllers personalestop. Jeg har søgt om udvidelse, siden jeg blev direktør. Jeg afløste Brusendorff, men der kom ingen afløser på den post, jeg havde indtil da. Poul Malmkjær blev erstattet af Janus Barfoed, og Per Calum var faktisk den eneste nyeansatte, der kom til, da vi startede herude i Filmhuset i Store Søndervoldstræde i 1969. Han skulle hjælpe med til at planlægge serierne.

Det er ganske urimeligt, i og med vores samlinger er vokset kolossalt. Vi har stort set klaret det hele med 19 heltidsansatte, og det tyder på, at alt går den anden vej. Sidste år måtte vi afskedige én, i år klarer vi den uden afskedigelser, men for at overleve er vi faktisk nødt til at flytte rundt på kontiene, f. eks. omdefinere lønningsposter til serviceydelser. Det er latterligt, at man skal lave alle de fiksfakserier for at overleve. Ellers har vi også i høj grad benyttet os af langtidsledig arbejdskraft. Det har givet os glimrende ansatte – bibliotekarer og magistre, og jeg ved heller ikke, hvordan vi skulle klare os uden dem. Men det er et underligt menneskefjendsk system: De får lige snuset til os i syv måneder og får arbejdet et område op, og så bliver de sparket ud. Vi kunne sagtens bruge dem til nogle af de opgaver, der er lagt i mølposen på grund af nedskæringerne.

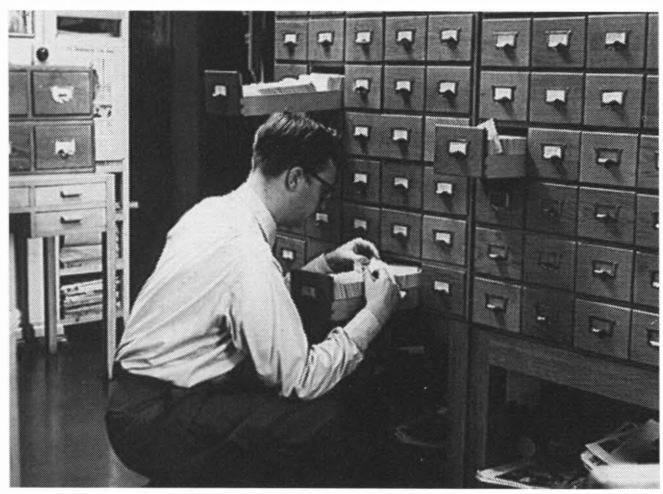
40 år for filmen

CN: Så kan vi tage fat på din personlige kontakt med filmmuseet.

IM: Jeg kom der, så snart jeg kunne – dvs. i min gymnasietid. Jeg var ikke med til de første forevisninger i Odeon, og det var jeg skuffet over. Der skulle en særlig indbydelse til. Jeg ved heller ikke, hvordan man gjorde sig fortjent til visningerne i Ungdomshuset i 1948. Det var primært for filmfolk, journalister og folk fra Justitsministeriet. Men det blev min tur i 49, samme år jeg blev student. September 49 rykkede visningerne ind i Atlantic Films gamle forevisningssal i Frederiksberggade. På universitetet begyndte jeg samtidig at læse sammenlignende litteraturhistorie hos Rubow. Midt i min studietid oprettede Torben Krogh Teaterhistorie på universitetet, og jeg var i syv sind, om jeg skulle skifte over til det. Jeg syntes, jeg var så langt i litteratur, så det gjorde jeg ikke, men dyrkede film som interesse. Jeg var ven med Jørgen Stegelmann, som tog sig af min filminteresse. Han var ansat som studenterhjælp i Undervisningsministeriet, hvor min mor arbejdede. Vi havde vores faste ugentlige dag på filmmuseet, og gennem ham kom jeg i kontakt med Erik Ulrichsen. Lidt efter lidt opstod tanken, at jeg kunne begynde at skrive de indledninger til museets filmvisninger, der dengang var en fast tradition. Jeg begyndte at skrive til Kosmorama i 1954 (nr. 3). Officielt var Brusendorff redaktør, men det var Ulrichsen, der var den drivende kraft. Han havde været journalist ved Nationaltidende, men blev senere ansat som bibliotekar på museet.

Kosmorama startede i en situation, hvor der ikke var andre tidsskrifter om film. Det var fra Ulrichsens side rettet imod dagbladsanmelderiet, som han fandt var elendigt. Men ikke nok med at man fik filmbranchen imod sig, også dagbladene rasede over en lille spalte, der oprindelig kun var tænkt som en spøg. Den hed 'Filmologi' og fik kun lov til at være der i de to første numre, hvorefter Svend Kragh-Jacobsen fik den stoppet via Tilsynsrådet. I det hele taget var dagspressen meget ude efter os med angreb, der hele tiden kørte på, at staten støttede undergravende virksomhed.

T. v. 'Hvidovre-afdelingen', Hvidovregade 24, Valby ca. 1957. Herunder Ib Monty i Vestergade ca. 1959.



I 56 blev jeg magister i sammenlignende litteratur og blev soldat, samtidig med at jeg dagligt var på museet. Ulrichsen var indforstået med, at jeg blev fast tilknyttet – og det startede med en middag på Kroghs Fiskerestaurant med Arne Krogh, Brusendorff, Ulrichsen og mig. Vi snakkede om alt muligt andet end min eventuelle ansættelse. Jeg fulgtes med Ulrichsen efter middagen, og jeg

husker, jeg sagde, at jeg ikke rigtig kunne forstå, hvad det her egentlig gik ud på: 'Tror du, jeg er ansat?' – 'Jah, Brusendorff var jo i godt humør', svarede Ulrichsen. Og det blev jeg så i 57, hvor personalet bestod af Brusendorff, der var direktør, bibliotekar Ulrichsen og billedafdelingens folk Poul Malmkjær og Grethe Olsen. Andre piger var Bente Pryds og Vibeke Brodersen – nu Steinthal.

Filmene blev opbevaret i nogle barakbygninger ved Brusendorffs landhus i Hvalsø. I Frederiksberggade huserede operatøren Erik Bay-Christensen. Han interesserede sig efterhånden mere for sit eget firma EBC Film og havde svært ved at skelne mellem, hvem han egentlig arbejdede for.

Filmmuseets direktør sigtet for hæleri

Da jeg kom til filmmuseet var Brusendorff ude over sin bedste tid. Han havde haft en alvorlig hjernesygdom, og jeg så ham egentlig ikke meget i perioden 1957-60. Han var en rigtig direktør, der kom om tirsdagen lidt op ad formiddagen, gik tidligt torsdag eftermiddag og holdt fri det meste af fredagen. Han blandede sig i alt, når han var der, og fik en del mærkelige ideer. Jeg blev f. eks. sat til at samle billederne fra alle vore plakater for forevisningerne, som han havde fundet på måtte kunne danne basis for en bog. Om der var nogen som helst sammenhæng, de billeder kunne gå ind i, bekymrede ham ikke. Men jeg sad pligtskyldigt og klippede ud og samlede. Forelæggeren, Gotfred Hartmann, jordede fuldstændig ideen, fordi tilvejebringelse af klicheer var det mindste problem ved en udgivelse. Derefter blev det øjeblikkeligt skrinlagt. Brusendorff kunne virke skræmmende på et ungt menneske og forstod også at spille på ens frygt, men var på den anden side også meget venlig. Han var i hvert fald en original og yderst interessant person.

Han tog det første hetzangreb mod filmmuseet fra maj til december 1952 i stiv arm, selvom han en overgang selv blev anklaget for hæleri. Det drejede sig om en simpel tyverisag, hvor fire medarbejdere blev fængslet for at have stjålet film fra Nordisk Films Kompagni og solgt kopierne videre til Brusendorff. Det var en sag, der gav gevaldigt genlyd i bingobladene, men den store indflydelse på den offentlige holdning havde den vel ikke. Det var selvfølgelig en pinlig affære, men bekræfter, at også dér havde museet en marginal status i den danske museumsverden. Jeg kan også huske, at der en dag ringede et rasende menneske til mig og spurgte, om det virkelig kunne være rigtigt, at den Brusendorff, som var direktør for museet, var den selvsamme som skrev disse svinske bøger om erotik. Den bibeskæftigelse var en torn i øjet på mange mennesker dengang.

Han interesserede sig ikke gevaldigt for serierne, det lod han Ulrichsen om, hvorpå han godkendte dem. Ulrichsen havde det udmærkede princip, at han ikke gad vise film, han selv havde set. Hvis man kom med et forslag, blev det ofte afvist med, at 'den har jeg set – arh, men den er der nu ikke noget ved'. Som Brusendorff mente han, at serierne for Guds skyld ikke måtte blive pædagogiske. Der var ingen linje, som det hedder, og en sådan blev selvfølgelig konstant efterlyst af pressen. Ulrichsen brugte altid det argument, at en linje forlanger man heller ikke af Det Kongelige Teater. Det ville gå nedenom om hjem, hvis man viste Holberg i serier. Dengang havde man et kort til fire film på en fast dag og en fast tid. Derved kom museets medlemmer til at se film, de ikke ville have drømt om at se, hvis der havde været frit valg. Faktisk fik vi mange positive tilbagemeldinger fra folk, der herved fik en uventet overraskelse. Også som museumskunder vælger publikum jo ud fra det, de ellers kender i forvejen.

Da jeg kom til, begyndte jeg at arrangere serier med linje, f. eks. et lands filmhistorie i store træk og udover det en instruktørserie. Jeg må indrømme, at jeg selv er kommet til at tvivle på de store auteurseriers tiltrækningskraft.

Brusendorff fortsatte som leder indtil der skete en stor sammenlægning af Filmfondens forskellige institutioner. Nogle 'raske folk' fra Forvaltningsnævnet havde til en rapport regnet ud, hvor meget hvert skridt i institutionerne kostede. Resultatet var, at alle Filmfonds-institutionerne endte med at blive sat under Erik Hauerslevs ledelse. Brusendorff ville selvfølgelig ikke underkaste sig nogen ny direktør. Det gjaldt derfor om at få Brusendorff ud – for at sige det lige ud, og man fik skaffet ham bevillingen til Carlton Teatret i 1960. Det første halve år kørte Ulrichsen, Krogh og jeg museet som en troika under Hauerslev.

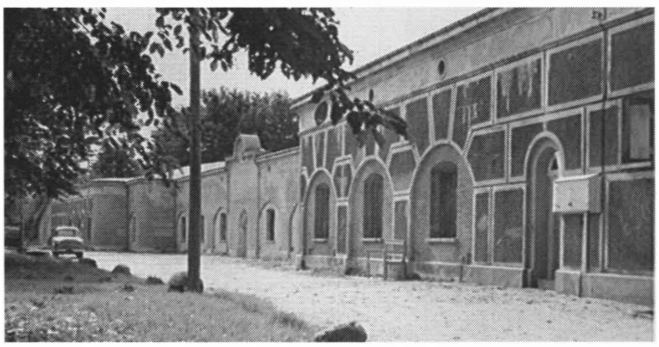
Derpå skulle der tages stilling til, om der skulle være en daglig leder af museet, og det blev altså mig. Det gav anledning til, at Ulrichsen blev dybt skuffet og smækkede med døren. Det var lidt kedeligt, også for mig, men Krogh blev, selvom også han formodentlig var skuffet. Jeg kan ikke sige, at jeg føler, jeg på nogen måde havde 'entrechambreret' med Hauerslev, det var en beslutning, der blev taget af Hauerslev i samråd med Tilsynsrådet.

Selvstændig status

Det var først i 1964, museet fik selvstændig status i filmloven, og lederen blev direktør med et direkte ansvar overfor kulturministeriet. Tilsynsrådet fortsatte indtil 78, men man bibeholdt noget, vi kaldte et filmarkiverings udvalg, hvori der sad folk fra branchen. Det har aldrig rigtig fungeret, men eksisterer formelt endnu – uden at have møder. Der sad oprindelig Flemming John Olsen fra Saga, Jørgen Nielsen fra Fox og Leo Schou fra Regina.

Rådet skulle hjælpe med til at opnå gensidige aftaler med udlejere og producenter. Efterhånden blev det til specifikke aftaler mellem de enkelte udlejere og museet, så rådet var overflødigt. Tilsynsrådet virkede mest som en kontrolinstans og ikke som et udvekslingsorgan, så det blev dér, jeg havde mine kampe.

Det største sammenstød skete, da dele af Tilsynsrådet mente, at museet skulle gøres til en afdeling af Filmfonden (jvf. Kosmorama nr. 99) før vedtagelsen af den nye filmlov i 72. Jeg holdt på, at vi skulle bevare vores status



som selvstændig institution under kulturministeriet. Der indgik i alle tilfælde to forskellige indstillinger fra Tilsynsrådet. Brancherepræsentanterne og Brusendorff mente, at det var rimeligt, at museet blev lagt under Filmfonden i fuld overensstemmelse med Hauerslev. De mente, museet kom tættere på de løstsiddende penge. Min argumentation gik på, at vi kom til at opgive en del af vor suverænitet. Jeg vil nok sige – hvis jeg skal være bagklog – at jeg er glad for, at det gik som det gjorde. Det vil altid gå hårdt ud over et arkiv, når dets drift er koblet sammen med filmproduktion.

Kosmorama kritik

Andre bataljesager var altid omkring Kosmorama eller anmeldersituationen i det hele taget. En af de første affærer, jeg kom ud for i den sammenhæng, var, at nogle i Tilsynsrådet forlangte, jeg skulle tage min afsked på grund af en anmeldelse, jeg havde skrevet af Knud Leif Thomsens *Duellen*. Man forlangte fra Tilsynsrådets side, at jeg ikke måtte fungere som anmelder og samtidig sidde som filmmuseets leder. Branchen – repræsenteret i rådet ved Ernst Klinker – ønskede mig ud. Jeg blev siddende, fordi størstedelen af rådet vidste, at det i starten simpelthen var nødvendigt med et supplement til den usle løn, jeg fik, da jeg trådte til. Jeg tror det var 900 kr. om måneden. Derfor sagde jeg i 1958 ja til et kritikerjob på Jyllands-Posten. Det har jeg endnu. Og det har faktisk været nyttigt for mig at fungere som dagbladskritiker. Jeg er blevet tvunget til at se og tage stilling til film, der senere bliver tilbudt museet.

Museet havde langt større problemer med kritikervirksomheden kombineret med museumsvirksomhed i Ulrichsens tid. Han skrev jo hele tiden i aviserne eller Kosmorama i 50erne. På et vist tidspunkt lukkede Ellen Nielsen simpelthen smækfornærmet for overførslerne af Palladium-film til museet, fordi han havde skrevet noget negativt om en af hendes film. Det var i det hele taget et konstant pressionsmiddel fra branchens side.

Reaktionerne har været særdeles aggressive, vel især fordi vores aktiviteter dengang også omfattede filmklubvirksomhed i provinsen. Det var en af mine første opgaver i slutningen af 50erne at udarbejde lister til klubberne over hvilke film, der stod til rådighed for hver sæson. Denne liste skulle godkendes af Tilsynsrådet, og hver filmklub skulle derefter indhente tilladelse fra de respektive lokale biografejere til at vise de film, de ønskede at vise. Det var film, der stadig var i cirkulation, og som var på vej over i vores varetægt. De filmklubsordninger var lange og seje procedurer. Jeg var godt motiveret til i 60erne at støde filmklubberne fra os, idet jeg mente, det var en fordel, at den sammenslutning af filmklubber, der var på landsplan, ikke blev identificeret med museet. Dermed mistede branchen simpelthen et pressionsmiddel overfor os, og filmklubberne blev ikke som i Brusendorffs tid styret af museet.

Det andet store sammenstød var redaktørskiftet på Kosmorama efter Martin Drouzy, der i 72 holdt op af egen fri vilje. Jeg havde bl. a. overfor Tilsynsrådet foreslået Per Calum, som havde siddet i den foregående redaktion. Tilsynsrådet gik ind for Per Calum, men i den påfølgende offentlige debat var der nogle, der fandt det forkert, at en så vigtig stilling ikke blev slået op. Dertil kom det mere personlige, at Per Calum blev opfattet som 'min mand'. Der var sågar en hel gruppe af skribenter, der svor, at de ikke længere ville skrive i Kosmorama – bl. a. Morten Piil, Flemming Behrendt og Christian Braad Thomsen. Det har nok været den hidsigste polemik jeg har deltaget i.

T. v. Bagsværd-fortet fra Københavns gamle vestvold, der huser filmene. Herunder: Alfred Hitchcock besøger museet og Ib Monty.

CN: Kan jeg til slut få en øjeblikkelig status?

IM: Vi kan jo aldrig få penge nok. I øjeblikket bliver der som bekendt konstant skåret på lønningsbudgetter. Det er en horribel situation, at vi betaler i dyre domme for at restaurere film, men på grund af mandskabsmangel er vi så langt tilbage, at vi knap kan nå at kontrollere de mastere, vi får fremstillet. Fejl skal opdages her og nu, hvor man er sikker på at have et intakt basismateriale, hvis der er ting, der skal forbedres i kopieringen.

Desuden vælter det ind med film i disse år, langt mere end vi kan nå at følge med i bare at reparere og registrere ordentligt. Vi har fået computeriseret biblioteket, der er landets hovedfagsbibliotek på området og et af verdens bedste biblioteker for film- og TV-litteratur. Vores billedafdeling er stadig en af verdens største og på dokumentationens område har vi al grund til at være stolte. Så selvom de politiske odds for tiden er imod den slags arbejde, vi udfører, lader vi os ikke slå ud.

Det Danske Filmmuseums historie

af Ib Monty

Filmmuseets billedarkivar Janus Barfoed med en Tom Mix-plakat hentet fra museets store samling.

Foråret 1937:
Dr. phil. Frederik Schyberg drøfter med direktøren for Nordisk Film Ko., vekselerer Carl Bauder, mulighederne for at skabe et dansk filmmuseum.

Sommeren 1937:
Frederik Schyberg og forfatteren Ove Brusendorff gennemgår løseligt Nordisk Films Kompagnis beholdning af billednegativer, der opbevares i Frihavnen. Man begynder en sortering af materialet.

Eftersommeren 1938:
Frederik Schyberg, Ove Brusendorff, Carl Bauder og direktør Holger Brøndum fra Nordisk Films Ko. besigtiger beholdningen af historisk materiale hos Nordisk Films Ko. i Valby. Man drøfter placeringen af museet.

Efteråret 1939:
Drøftelse mellem direktør Thomas P. Hejle fra Dansk Kulturfilm og vekselerer Carl Bauder om, hvorledes materialet fra Nordisk Films Ko. kan bevares.

Vinteren 1939, foråret og sommeren 1940:
På Nordisk Films Kompagnis opfordring sorterer Ove Brusendorff billedmaterialet. Man er nu nået så langt, at man kan se, at der er så meget materiale (negativer til spillefilm, reportagefilm, apparater, etc.), at der er tilstrækkeligt grundlag for et filmmuseum. Man mener også, at det ikke skal indskrænke sig til kun at omfatte Nordisk Films Kompagnis materiale. Vekselerer Carl Bauder indbyder til et møde. I dette møde deltager fra Nordisk Films Ko. ingeniør Axel Petersen, direktør Olaf Dalsgaard-Olsen og direktør Holger Brøndum. Endvidere deltager i mødet vicepræsident Robert Hove og kontorchef Vilhelm Boas fra justitsministeriet, direktør Thomas P. Hejle fra Dansk Kulturfilm, Frederik Schyberg og Ove Brusendorff.

Der nedsættes et arbejdsudvalg med Thomas P. Hejle som formand og med Robert Hove, Vilhelm Boas, Axel Petersen, Frederik Schyberg og Ove Brusendorff.

29. november 1940:
Møde i arbejdsudvalget. Man enes om, at tiden er inde til at realisere tanken om et filmmuseum. Vekselerer Bauder har tilsagt økonomisk støtte, men det er en stiltiende forudsætning for støtten fra Nordisk Films Kompagni, at museumstanken bliver ført ud i livet i tilknytning til Nordisk Films Kompagni, og at dette firmas navn under en eller anden form bliver knyttet til museet. Alle var enige heri, og man er ligeledes enige om, at museet allerførst skal arbejde på at redde den danske filmproduktion. Et nyt arbejdsudvalg bliver nedsat. Medlemmer er Robert Hove, Thomas Hejle, Vilhelm Boas, Axel Petersen, Frederik Schyberg og Ove Brusendorff.

23. december 1940:
Det første møde i filmmuseumsudvalget finder sted. Robert Hove er fraværende. Direktør Holger Brøndum fungerer som sekretær. Man enes om følgende program med hensyn til materialet fra Nordisk Films Kompagni: 1. sortering af plader og aftryk. 2. Aftryk af bevarede plader. 3. Sortering og katalogisering af bevarede plader og aftryk. Man vil ansøge Nordisk Films Kompagni om 15.000 kr. til dette arbejde.

11. marts 1941:
På et møde foreslår Ove Brusendorff, at man nu søger statsstøtte, men et flertal af udvalgets medlemmer mener, at det er for tidligt.

Foråret og sommeren 1941:
Ove Brusendorff katalogiserer på Nordisk Films Kompagni 800 programmer, 2000 fotos, breve etc.

7. november 1941:
På et udvalgsmøde bakker Nordisk Films Kompagni ud af museumsplanerne. Man vil ikke overlade sit materiale til et museum, der ikke i første række skal være et museum for Nordisk Films Ko.

11. november 1941:
På et forslag fra Thomas P. Hejle vedtager Dansk Kulturfilms bestyrelse, at Dansk Kulturfilm skal realisere museumstanken. Man vil anvende overskuddet fra Toftegaard Bio, ca. 15.000 kr. om året, til oprettelse og drift. I første omgang vil man anvende Dansk Kulturfilms opsparede kapital på 15.000 kr. og man engagerer Ove Brusendorff til at indsamle og katalogisere film, programmer etc. hos de udenlandske selskabers filmudlejere. Museet skal have lokaler hos Dansk Kulturfilm.

I skrivelse til justitsministeriets udvalg angående Statens arkiv for historiske film og stemmer meddeler Dansk Kulturfilms museumsudvalg, at formålet er 'at tilvejebringe en Studiesamling til Brug for vordende og fungerende Filminstruktører og -teknikere samt for videnskabeligt eller kunstnerisk Interesserede og folkelige Studiekredse.' Museet skal beskæftige sig med filmens kunstneriske udvikling i Danmark og i udlandet, og derfor først og fremmest med spillefilmen, kun med reportage- og dokumentarfilm i den udstrækning, hvor disse bidrager til filmkunsten. De to arkiver vil derfor have vidt forskellige formål. Nationalmuseets arkiver er interesseret i filmen som registrator af sæder og skikke, etc.

Hermed er museet grundlagt.

19. november 1941:
I et brev fra vekselerer Carl Bauder meddeles, at Nordisk Films Kompagni løser sig fra museumsplanerne. Der kan ikke afgives løfte om afgivelse af materiale, og Nordisk Films Kompagni ønsker at stille alt praktisk arbejde vedrørende museumssagen i bero indtil videre.

23. december 1941:
På et møde mellem Thomas P. Hejle, Robert Hove, Vilhelm Boas, Holger Brøndum, Axel Petersen, Frederik Schyberg og Ove Brusendorff, dvs. det hidtidige museumsudvalg, meddeler Thomas P. Hejle Dansk Kulturfilms beslutning om at realisere museumstanken. Når man har indsamlet det udenlandske materiale, vil man atter henvende sig til Nordisk Films Kompagni.

21. februar 1942:
På et møde mellem Thomas P. Hejle, Robert Hove, Vilhelm Boas, Frederik Schyberg og Ove Brusendorff besluttes det, at der skal bygges filmbokse.

1943, 44 og 45:
Ove Brusendorff fortsætter filmmuseumsarbejdet under Dansk Kulturfilm.

Januar 1946:
Filmarkivet har 4 medarbejdere inklusive Ove Brusendorff. Samlingerne består af 190 film, 160 bøger og 12.000 udklip. Palladium er det eneste danske selskab, som har overdraget materiale til filmarkivet.

29. november 1946:
Dansk Kulturfilm vedtager, at filmarkivet skal have sit eget budget.

Efteråret 1947:
Der udarbejdes selvstændige vedtægter for filmarkivet, der herefter får navnet 'Det danske Filmmuseum'. Museet er stadig underlagt Dansk Kulturfilm, men der oprettes et tilsynsråd for museet med Thomas P. Hejle som formand og med følgende medlemmer: kontorchef Blom-Andersen, justitsministeriet, folketingsmand Chr. Christiansen, AOF, Vilhelm Boas, justitsministeriet og Frederik Schyberg. Museet finansieres ved tilskud fra staten og fra Dansk Kulturfilm. Museet bliver medlem af 'Fédération Internationale des Archives du Film'.

Fra den 8. til den 15. februar 1947 havde arkivet i samarbejde med 'Politiken' arrangeret en filmuge i Stærekassen. Det var museets første forevisningsvirksomhed.

1. december 1947:
Museet flytter med Dansk Kulturfilm fra Dahlerupsgade til lokaler på Nørrebrogade 10.

September 1948:
Den årlige FIAF-kongres afholdes i København og Ove Brusendorff indvælges i FIAF's bestyrelse som kasserer.

Oktober 1948:
Museet afholder sin første række af filmforevisninger. Den er kun for indbudte og finder sted i Odeon.

Januar 1949:
Museet begynder regelmæssige filmforevisninger en gang om ugen i Odeon og i Ungdomshuset, Nørrevoldgade 23.

Finansåret 1948-49:
Museets budget forøges væsentligt til 260.000 kr. Heraf yder Filmfonden 200.000 kr.

Juli 1949:
Museet flytter til lokaler hos Møller & Landschultz i Krystalgade 15B.

September 1949:
Museet får sin egen forevisningssal med 84 pladser på 3. sal i Frederiksberggade 25. Fra oktober er der forevisninger tre gange om dagen. Samtidig oprettes en udlånsafdeling.

Finansåret 1949-50:
Museets budget forøges til 385.000 kr.

1. april 1950:
Det danske filmmuseum godkendes som en selvejende institution. Ledes af en direktør, Ove Brusendorff, og med et tilsynsråd, hvori sidder Thomas P. Hejle (formand), kontorchef A. Blom-Andersen og ekspeditionssekretær Henrik Urne fra justitsministeriet, sekretær Erik Hauerselv (AOF) og Frederik Schyberg.

31. august 1950:
Museet får nye vedtægter, og tilsynsrådet omdannes til en bestyrelse, der bl.a., skal ansætte direktøren. De nye vedtægter godkendes af justitsministeriet den 1. maj 1951.

1. januar 1951:
Museets bibliotek indeholder nu 4000 bøger. Museet udgiver 5 pjecer, og de første filmklubber oprettes.

Foråret 1952:
Museet får filmbokse i træbarakker i Hvalsø.

5. januar 1953:
Museet flytter til Illums ejendom på Amagertorv 10.

Oktober 1954:
Museet begynder udgivelsen af tidsskriftet 'Kosmorama'.

Oktober 1955:
Museet flytter til Hvidovregade 24 i Valby, hvor det får til huse sammen med Statens Filmcentral og Dansk Kulturfilm.

27. marts 1957:
Museet flytter til Vestergade 27 sammen med Statens Filmcentral og Dansk Kulturfilm.

1. november 1958:
Erik Hauerslev bliver direktør for filmfondsinstitutionerne, herunder museet, der administrativt bliver underlagt den nye direktør. Han overtager bestyrelsens funktioner, og bestyrelsen omdannes til tilsynsråd.

1. februar 1960:
Ove Brusendorff forlader museet og bliver direktør for Carlton-biografen. Han indvælges i museets tilsynsråd.

1. juni 1960:
Ib Monty bliver konstitueret som leder af museet.

1. januar 1961:
Erik Hauerslev forlader filmfondsinstitutionerne, og efterfølges som direktør af Werner Pedersen. Ib Monty bliver ansat som leder af museet.

Januar 1962:
Museets og Statens Filmcentrals boksanlæg, der er blevet indrettet i det tidligere Bagsværdfort, Møllemarken 28, tages i brug.

27. maj 1964:
I følge den nye lov om film og biografer lovfæstes museet for første gang selvstændigt som en statslig institution under ministeriet for kulturelle anliggender.

1. april 1965:
Museet udskilles administrativt fra Statens Filmcentral og får nye vedtægter.

Sommeren 1965:
Boksanlægget i Bagsværd udvides fra 9 til 11 bokse.

November 1965:
Erik Hauerslev indvælges i museets tilsynsråd som repræsentant for Filmfonden, hvorfra museet får sit tilskud via ministeriet for kulturelle anliggender.

Foråret 1966:
Museets negativer overføres fra filmlaboratorierne til boksanlægget i Bagsværd, hvor hele museets beholdning af film derefter er samlet.

Juni 1966:
Museet flytter til Filmfondens ejendom i Store Søndervoldstræde, hvor museet lejer lokaler.

1. november 1966:
Forsvarsministeriet overdrager boksanlægget i Bagsværd til ministeriet for kulturelle anliggender. Administrationen overlades til museet.

8. januar 1968:
Museet flytter sine forevisninger til en ny biograf på 158 pladser, der er bygget i tilknytning til Filmfondens ejendom og til brug for museet.

26. februar 1969:
Museet indvier sin permanente udstilling på anden sal i Store Søndervoldstræde.

Marts 1971:
Vært for møder i FIAF's Preservation, Cataloguing og Documentation Commissions.

1. januar 1972:
FIAF's Periodical Indexing Project starter på dansk initiativ. Administreres indtil februar 1973 på museet. Derefter til London.

Efteråret 1973:
Der oprettes en filial af museets forevisningsvirksomhed i Århus i samarbejde med Århusstudenternes Filmklub.

1. april 1975:
Ny arkivbygning på 200 m^2 i Bagsværd som fjernarkiv for bibliotek og billedafdeling.

1975:
Museet overtager Carl Th. Dreyers efterladte papirer og A/S Nordisk Films Kompagnis kontorarkiv fra 1906 til 1960.

15.-27. august 1977:
Organisator af 3rd FIAF Summer School, der afholdes på Schæffergården i Gentofte.

1. februar 1978:
Tilsynsrådet nedlægges. Museet konstituerer et filmarkiveringsudvalg, hvis medlemmer er 1 repræsentant for de danske producenter, 1 for de amerikanske, 1 for de europæiske, 1 repræsentant for kulturministeriet og museets direktør.

Marts 1981:
Lejer lokaler i Holmens Kanal 7 til bibliotekets fjernarkiv.

1984:
Museets udstilling lukket hele året på grund af tagreparationer.

1985:
Nyindrettet udstillingslokale åbner.

1987:
Museets udenhus udstillingsvirksomhed indstilles på grund af personalereduktion.

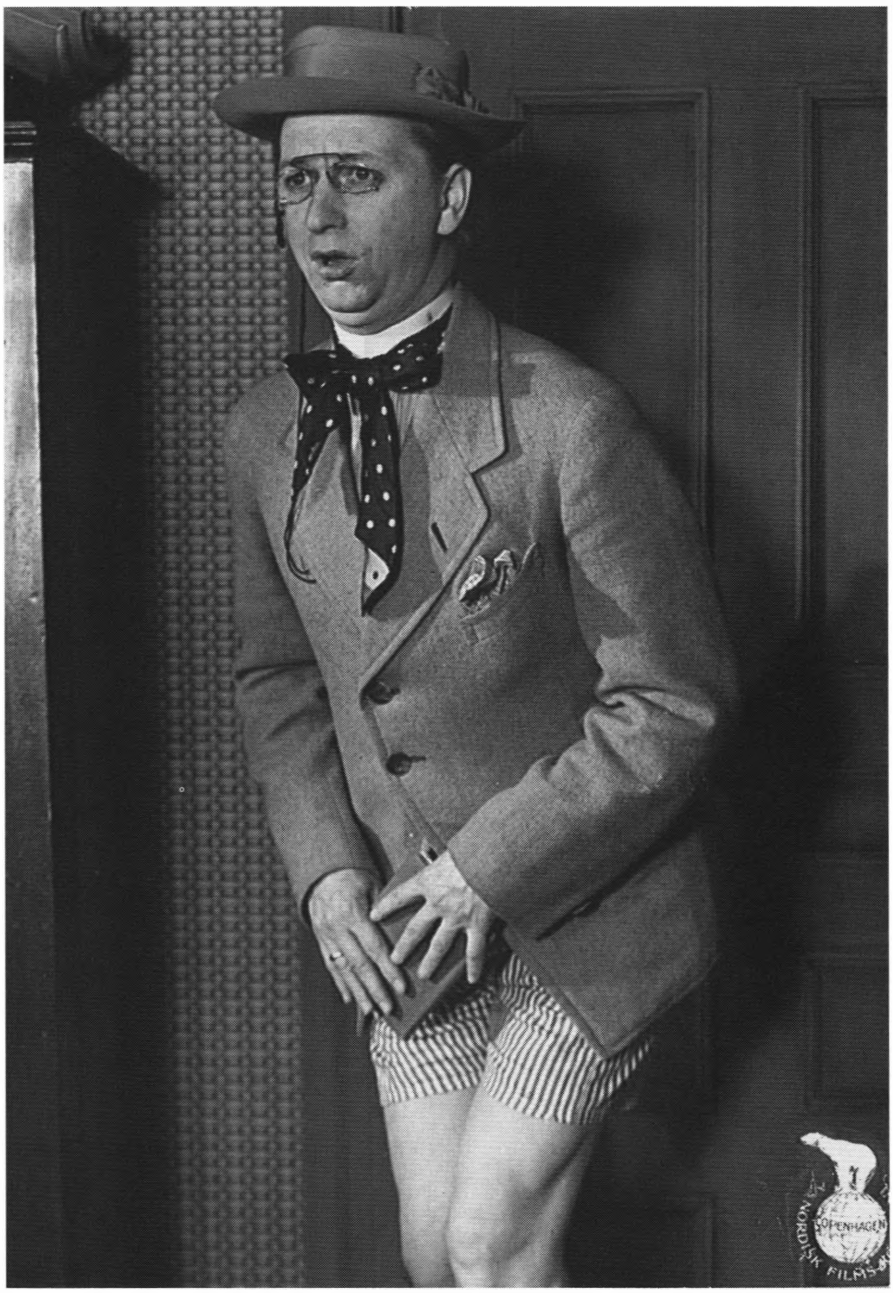
1988:
Museet overtager Nationalmuseets filmsamling fra De Audio-Visuelle Samlinger, som nationalmuseet nedlægger.

Sommeren 1988:
Museets biograf renoveres.

Juli-august 1989:
Museets fjernarkiv flyttes fra Holmens Kanal 7 til Njalsgade 19.

Maj 1990:
Der udarbejdes en samarbejdsaftale mellem Filmmuseet og Statens Museum for Kunst om indsamling af film lavet af billedkunstnere.

Folkelig underholdning før fjernsynet



Skaf en sensation! er ingen sensation, men et godt eksempel på, at en gang var biografen leveringsdygtig i den slags underholdning TV i dag sender i stride strømme.

af Søren Kjørup

'Skaf en sensation' sagde redaktøren til mig. 'Skriv en grundig artikel om en film som næppe var bevaret hvis ikke Filmmuseet havde den i sine gemmer. Og helst naturligvis om et overset mesterværk!'

Men det er ikke sådan at komme op med et overset mesterværk fra museets samlinger nogenlunde på stående fod. Så jeg fandt på at tage redaktøren på ordet på en mere bogstavelig måde.

Emanuel Gregers' *Skaf en Sensation!* fra 1934 (med manuskript af de erfarne teater- og filmskræddere Fleming Lynge og Paul Sarauw, og med Valdemar Christensen som fotograf) er mildest talt ikke nogen sensation og meget langt fra noget mesterværk. Så er det slået fast. Og den har aldrig været regnet for noget særligt blandt dem der overhovedet har kendt til den eller følt at det var umagen værd at nævne den.

Dårlige anmeldelser da den kom frem.

Ikke nævnt i Ebbe Neergaards *Historien om Dansk Film* fra 1960 (men skrevet først i halvtredserne), der ellers (side 101) opremser titlerne på fem andre af Gregers' tilsammen syv film fra 1930'erne: *Saa til Søs* (33), *Min Kone er Husar* (35), *Mille, Marie og Mig* (37), *Bolettes Brudefærd* (38) og *Komtessen på Steenholt* (39). (Den anden overspringelse er *Cocktail* fra 1937).

Og i Erik Nørgaards *Levende billeder i Danmark* fra 1971, en bog der hvad trediverne angår stort set følger Neergaards meget negative vurderinger, bringes der ganske vist et still fra *Skaf en Sensation!* men uden at det oplyses er det er fra den (nederst til højre side 145), hvorefter filmen lidt senere (side 150) bruges som anledning til en slags opsummerende betragtninger over hvor eskapistiske tredivernes folkekomedier var:

> En af 1934's mest omtalte film hed 'Skaf en Sensation' og fortalte om en bladredaktions nyhedsnød, men for os at se i dag var det lidt af en falliterklæring både for bladet og manuskriptforfatteren: valutacentralen var netop oprettet for at modvirke arbejdsløsheden, Kanslergadeforliget var indgået med socialreform og forbud mod strejker og lockout, socialdemokratiet varslede ny forsvarspolitik osv., og lige syd for grænsen for Danmark: en strøm af flygtninge, stribevis af meningsløse porno-domme osv. Dramaet og menneskelige konflikter lå lige uden for døren og råbte på at blive taget op.
>
> Men alt dette sansede man ikke i dansk film (...)[1].

Man kan roligt se det som karakteristisk for den gængse holdning til disse film at Nørgaard dels angiver titlen forkert (han glemmer udråbstegnet), dels har overset at der faktisk er to manuskriptforfattere.[1] Og man kan lige så roligt gå ud fra at de færreste ville græde andet end allerhøjst knastørre tårer hvis alle de gamle nitratkopier forlængst var blevet til skosværte eller var gået op i røg.

Netop det turde til gengæld være et af de stærkeste argumenter for at have et filmmuseum der tager vare ikke blot på mesterværkerne, men også på makværkerne – og dermed på disse vidnesbyrd om filmkulturen i hele dens bredde. For selv om makværkerne næppe nogensinde kan gro op til at blive oversete mesterværker i en senere tids øjne, vil de dog altid være værdifulde medie- og kulturhistoriske dokumenter.

De mange svagheder

Lad os bare starte med at få de mange svagheder i *Skaf en Sensation!* trukket frem, så vi kan blive færdige med dem.

F.eks. er filmens historie forbløffende leddeløs, selv sammenlignet med andre folkekomedier fra perioden, og først og fremmest med de bedste af George Schnéevoigts som *Odds 777* (32) og *Rasmines Bryllup* (35). De to manuskriptforfattere (som også Schnéevoigt brugte) har sandelig ikke gjort sig umage med at få sammenhæng og bare en minimal realisme ind i forløbet.

En rød tråd er der ganske vist – eller rettere to eller måske tre. Den ene hovedtråd følger avispigen Sus eller Suzanne Bruun (Marguerite Viby) og er i sig selv dobbelt, men på gammelkendt vis: En historie om avispigen der træner til og vinder verdensmesterskabet i 100 meter brystsvømning for damer, er flettet sammen med en historie om at hun forelsker sig i, og til sidst også får, den journalist fra bladet *Byen* som står for arrangementet af konkurrencen. Og den anden hovedtråd følger Sus' ven, den talentløse digter og forfatter Stille (Christian Arhoff), og handler om at digteren ikke kan få sine skønlitterære produkter optaget i bladet, men i stedet så jager en sensation – og til sidst faktisk indfanger en sådan, nemlig ved at afsløre en juveltyv.

Men ingen af de to tråde tages altså rigtig alvorligt fra filmskabernes side – og for publikum er det heller ikke nemt at blive indfanget af dem. Den splejse Marguerite Viby ligner ikke ligefrem en svømmestjerne, og hendes svømmeteknik er ikke just imponerende. Sportsjournalisten Max Berg spilles så træet af Edgar Hansen at man ikke forstår at han skulle være noget at samle på. Stilles sensationsjagt går helt i opløsning. Og der er godt med løse ender.

En anden svaghed er at filmen er forbløffende umorsom. Det vrimler ganske vist med vitser, hovedsageligt vitser af rent ordspilsagtig karakter, men de er alle utroligt vandede – måske fordi filmen blandet andet foregår i Østerbro Svømmehal, kan man tilføje (for at efterligne dens humoristiske niveau). Det vrimler også med sketches og andre former for 'komiske situationer', men heller ikke de fænger. De fleste vil nok også finde den centrale komiske skikkelse, Chr. Arhoff-figuren Stille, mere barnagtig end skæg, selv om han har enkelte gode momenter (som det visuelle gag da han fanger redaktionssekretæren om nakken med sin evindelige paraply, og lader sig trække hen over en skranke til han hænger vandret i luften).

Men stort set ler man pinligt lidt under *Skaf en Sensation!* – og så må jeg alligevel indrømme at jeg har svært ved at stå for den lille, gamle dame i sporvognen til sidst, der bliver ved med at insistere på at den store slagsbror af en juveltyv må være en af hendes naboer hjemme fra 'Hans Majestæt Kong Frederik den Syvendes Gade'.

I en komedie af Schnéevoigt vil der altid være i hvert fald nogle få uforglemmeligt ikke blot smukke, men først og fremmest udtryksfulde billeder. F.eks. det dybdekomponerede billede i *Skal vi vædde en Million?* (32) af Marguerite Viby og Hans W. Petersen ved klaveret i forgrunden (de spiller 'Titte til hinanden'), Lilli Lani og Hans Kurt der danser bagved, og Frederik Jensen der sidder og skumler allerbagest i rummet. Eller billedet i *Odds 777* af den mismodige Emanuel Gregers (her altså som skuespiller) mod en trævæg, da han har opdaget at den Liva Weel-figur han troede var en 'konsulinde' faktisk er bakkesangerinde. Men i *Skaf en Sensation!* er der praktisk talt ikke et billede eller billedforløb som der er grund til at skrive hjem om på grund af den slags kvaliteter.

Som 'Titte til hinanden' minder os om, møder man også i praktisk talt alle tredivernes folkekomedier (og også i de mere dramatiske film) en række uforglemmelige sange, som har haft et liv langt ud over filmene og helt uafhængigt af dem. Hvem husker at 'Titte til hinanden' (af Kai Normann Andersen og Børge og Arvid Müller) er fra *Skal vi vædde en Million?* Så husker flere i hvert fald nok at 'En dag er ikke levet uden Kærlighed' (af Dan Folke) er fra *Tango* (33). Men hvem gør sig klart at Liva Weel-nummeret 'Glemmer du' (også af Normann Andersen og brødrene Müller) er fra *Odds 777*?

Og så kan man desværre konstatere at ingen af Normann Andersens og Børge Müllers sange i *Skaf en Sensation!* er til at huske bare til man forlader biografen. Det eneste man husker er formodentligt det sære rim af 'udsigt' på 'pudsigt' i en af sangene.

Nej, skal man, halvvejs på trods, argumentere for en vis filmisk kvalitet i traditionel forstand i tredivernes danske folkekomedier, er det ikke *Skaf en Sensation!* man skal støtte sig til.

---

1. Jeg kan ikke nære mig for at fortælle at passagen næsten ord til andet (og med gentagelse af fejlen i filmtitlen) er hugget fra Ebbe Neergaard, se selv: 'En af 1934s mest omtalte danske film var 'Skaf en sensation'. Premieren fandt sted omtrent samtidig med, at det danske socialdemokratiske parti vedtager en resolution, der betyder ændrede signaler i forsvarssagen. Forud for premieren var Dollfuss blevet myrdet i Wien og Hindenburg var død, hvorefter Hitler havde taget titlen: Det tyske riges fører. Alligevel er handlingen i filmen den, at en københavnsk bladredaktion er i bekneb for sensationer!'

Dette er imidlertid ikke fra Ebbe Neergaards filmhistorie, men noget han (under pseudonymet Nosferatu) skrev allerede i 1948 i tidsskriftet Film 48 som en *parodi* på Sigfried Kracauers paralleføring af film og samfundsudvikling i From Caligari to Hitler!

Marguerite Viby. Side 13 Christian Arhoff.

Men *Skaf en Sensation!* sætter ikke blot de øvrige trediverfilm i relief ved at være blandt de ringeste. Den sætter dem også i relief ved at være blandt dem, der tydeligst viser, at hvad det kommer an på i disse film måske slet ikke er fortællingen, men at den tynde røde tråd kun er et påskud for en række forskelligartede episoder, situationer og forskellige slags underholdende eller interessante indslag (først og fremmest sangene, naturligvis) – altså nærmest som i en revy. Den giver os en anden måde at se de andre film på, hvadenten vi nu vil komme til den konklusion, at en film som f.eks. *Odds 777* også først og fremmest skal opfattes som en sådan række episoder osv., eller snarere til den modsatte, altså at *Skaf en Sensation!* på grund af sit farce- og revypræg hører til en genre for sig.

En anden slags film

Samtidig minder en film som *Skaf en Sensation!* os om en helt anden mediesituation end den vi kender i dag. 1934 er jo en snes år før fjernsynet kommer til Danmark – og vel nærmest et halvt århundrede før fjernsynet begyndet at finde sin form og sin placering i den moderne tilværelse.

I dag får vi stort set vores hunger efter allehånde levende billeder tilfredsstillet af fjernsynet. I biografen søger vi kun en bestemt slags oplevelse, nemlig den mere dybtgående, sammenhængende, medrivende – oftetst i velkonstruerede fortællinger i et forholdsvis realistisk univers. Den mere flakkende oplevelse henter vi i fjernsynets tilbud, i den vekslende programflade, og i de programtyper der selv blander en mængde forskellige elementer. F.eks. dem der kaldes 'infotainment', altså blandinger af faktastof (reportager, diskussioner) og rent underholdningsstof (sange, quizzer), som i skrækeksemplet *Eleva2ren.*

Skaf en Sensation! minder os om at biografen i gamle dage var leveringsdygtig i en stor del af det fjernsynet tilbyder os i dag. Hvis vi her søger en sammenhængende og medrivende fortælling, så er vi tydeligt nok gået galt. Ligesom vi er gået galt, hvis vi forventer nogen form for realisme i historie og personskildring (mens der faktisk, som jeg skal komme tilbage til, ikke er noget i vejen for at finde stumper af en realistisk miljøskildring).

I det hele taget er det tydeligt at *Skaf en Sensation!* på ingen måde prøver at være en spillefilm i den mest velkendte forstand. Den lader med forkærlighed hånt om en række traditionelle spillefilmsnormer, og ikke blot normen om den sammenhængende fortælling og karaktertegning, men også f.eks. normen om aldrig at

bryde fiktionen ved at lade skuespillerne få direkte øjenkontakt med tilskuerne.

Tydeligst er dette sidste i slutscenen, hvor skuespillerne på teatrets vis tager hinanden under armen og går frem mod os, næsten som for at modtage applaus. Men langt tidligere i filmen har Marguerite Viby flere gange smilet og vinket ud til os, f.eks. efter at vi har set hendes lille nummer hvor hun som avisbud fordeler aviserne i en opgang ved at kure ned ad gelænderet og kaste aviserne ind ad brevsprækkerne. Da hun er kommet ned i bunden af opgangen, får vi et fugleperspektivisk billede af hele trappeskakten, og dernedefra gør hun så kækt honnør op til os tilskuere.

De løse episoder

Det er ikke småting der bliver spundet ind i de spinkle handlingstråde. Det er lige før denne nærmest handlingsløse film kan virke helt overlæsset.

En del er allerede nævnt, nemlig netop sange, vitser og sketches – som f.eks. sketchen med damen der tilsyneladende beskriver et mord for den sensationshungrende Stille, og så viser det sig at hun hele tiden har talt om sin døde kanariefugl. Men hertil kommer f.eks. satiren over tabloidavisen *Byen* der ikke vil nøjes med at rapportere om hvad der faktisk sker i verden, men vil give folk hvad de vil have, nemlig sensationer – om nødvendigt medieskabte (som hele svømmekonkurrencen). Eller selve konkurrencen, som formodentlig er tænkt som et spændende indslag (selv om ingen er i tvivl om at vor lille heltinde nok skal vinde). Eller det gentagne sideblik ned til den 'polske' (læs: jødiske) skrædder Kolinsky (spillet af en ung Sam Besekow) og hans familie.

Scenerne hos skrædderen må naturligvis bringe en moderne tilskuer frem på kanten af stolen. Hvad er egentlig filmens forhold til disse indvandrere med deres mærkelige jiddische (og gebrokne dansk-tyske) sprog, og med deres fagter og sange? Er dette en antisemitisk spøg?

Jeg synes det ikke. Der er naturligvis ingen tvivl om at sprog og miljø skal være et morsomt sideelement – men der er jo stort set ikke noget i filmen som *ikke* skal opfattes sådan. Faktisk er der omvendt næsten et moment af alvor i en scene hvor der fejres fødselsdag nede hos Kolinsky, og hele hans store familie (spillet af en gruppe ægte jødiske indvandrere) begynder at synge en af deres hjemlands vemodige sange. Stemningen brydes imidlertid da Sus og Stille begynder at synge med på de stadig gentagne ord de mener at have opfanget; de jiddische fraser bliver for dem til 'Lilian Harvey, Lilian Harvey, Lilian Harvey – og Willy Fritsch!' Men spørgsmålet er igen om ikke satiren her snārere rammer danskerne end indvandrerne.

Seksualitet og drømme

Et ganske overraskende træk i denne film fra 'Dansk films anden barndom', som Ebbe Neergaard kaldte perioden, er den rolle seksualiteten både spiller og ikke spiller. Først og fremmest er filmen komplet usekset; der er f.eks. ikke antydning af erotisk gnist mellem Sus og journalisten (eller mellem Sus og Stille, for den sags skyld). Men til gengæld vrimler det med seksuelle hentydninger både på overfladen og i de lidt dybere lag.

En del af intrigen (hvis man tør kalde den sådan) bygger på et par motiver vi genkender fra *Odds 777*, nemlig dels den detalje at det unge par først mødes i badedragt (her endda ved at de svømmer ind i hinanden under vandet), dels det træk at manden tager fejl af pigens sociale herkomst. Han tror hun er af fin familie og slet ikke en avispige, og derfor tør hun ikke lade ham se hvordan hun går klædt til daglig. Det kan der blive en del vitser ud af: 'Han må aldrig få mig at se med tøj på!'

Størstedelen af det seksuelle stof er imidlertid bundet til Chr. Arhoff-figuren. En god del heraf er ren underbuksekomedie. Stille har kun ét par bukser, og derfor har han problemer hver gang bukserne er ned hos skrædderen for at blive presset. På filmens overflade skal det være uhyrligt morsomt at se ham forsøge at skjule at han ind imellem altså kun er iført underbukser.

Men hele Stille-figuren har et mærkværdigt tvetydigt erotisk præg, på en gang barnlig og bøsset. Både med og uden bukser er han blottet for erotisk udstråling, men i hvert fald en moderne tilskuer kan ikke undgå at opfatte de manglende bukser som et kastrationssymbol – og specielt da ikke når det i filmen hele tiden hedder at 'benklæderne' er hos skrædderen 'for at få et jern'!

Den erotiske Stille-historie kulminerer dog i filmens skildring af tre sensationelle begivenheder, tæt efter hinanden, som filmen lader avisen fortælle os at det altså er lykkedes Stille at få til veje.

Den første sensation går ud på at han har skaffet Greta Garbo til byen (eller rettere sagt til Klampenborg galopbane), og nu interviewer han hende med tåbelige spørgsmål á la 'Hvem er størst, De eller Marlene?'. Og hun – der tydeligt nok, men unægteligt til vores undren, spilles af Arhoff selv – svarer slagfærdigt på dårligt svensk i denne stil: 'Det är Marlene – när hon står på en stol!' Sidste spørgsmål er hvad der er hendes dybeste hemmelighed, og beredvilligt fortæller hun at den er at hun i virkeligheden er en mand – hvad hun afslører ved at tage parykken af.

Den anden sensation er et besøg hos en storvildtjæger, hvor Stille må overnatte i et gæsteværelse udstyret med en masse udstoppede uhyrer. I fuld udrustning indretter han sig i dobbeltsengen. Pludselig begynder dynen ved siden af ham at bevæge sig, og frem kommer en levende alligator. Vild panik.

Endelig er den tredie sensation et forholdsvis almindeligt mareridt: Stille skal hoppe ud fra Rådhustårnet, kun med sin paraply som faldskærm. Og så dratter han ud af sengen derhjemme. Det hele var en drøm.

Men hvilken! Jeg behøver vel ikke at udbrodere det. Lad mig blot fastholde de tre pointer: Stilles kønsforvirring, hans angst for hvad sengekammeraten fra underbevidsthedens dyb kan finde på at bide af ham, og hans udspring fra det knejsende tårn.

Havde Lynge og Sarauw læst Freud? Det havde de vel næppe – men det er ikke umuligt at de faktisk havde fulgt nogle af de første debatter om Freud i den danske offentlighed i psykoanalysens gennembrudsår i Danmark, altså 1933: Det år udgav Sigurd Næsgaard sit tobindsværk *Psykoanalyse*, i maj slog Wilhelm Reich sig ned her, men blev få måneder senere udvist (delvis fordi en klient havde forsøgt selvmord), og der blev dannet hele to konkurrerende psykoanalytiske foreninger.

Det mediebevidste publikum

At se Stilles treleddede drøm som en slags parodi på psykoanalytisk symbolisme er nok at forudsætte et

større raffinement af filmens skabere og dens tiltænkte publikum end godt er. Til gengæld er der ingen tvivl om at filmen forudsætter en ganske raffineret grad af mediebevidsthed hos sit publikum, for ud over skildringen af avisen er den gennemvævet med hentydninger til en række andre film. På det punkt står den ikke langt tilbage fra vor tids bevidst filmciterende film.

En dag er ikke levet uden kærlighed, får vi at vide, og 'Gå med i lunden' (fra *Odds 777*) citeres med fornøjelse. Andetsteds er det – som allerede antydet – den i Danmark så indflydelsesrige tyske musikalske lystspiltradition der refereres til (som i andre af filmene fra perioden), idet Lilian Harvey og Willy Fritsch altså nævnes. Tydeligt nok forudsættes det også at publikum ikke blot kender Garbo og Marlene Dietrich, men også kan genkende noget så specielt som kigget ned i trappeskakten fra Fritz Langs *M* (hvor vi jo i dag snarere vil komme til at tænke på Hitchcocks *Vertigo*).

Men allermest oplagt er måske den forudsatte mediebevidsthed i Stille-figuren – og i det hele taget i Sus og Stille-parret. Sus og Stille var nemlig allerede et kendt par i 1934, for de var parret fra Emanuel Gregers' første tonefilm, *Saa til Søs* (med manuskript af Lynge og Mogens Dam), der ikke for ingenting deler de mange S'er med den følgende. Og Stille selv var en ti år ældre figur som Christian Arhoff havde udviklet for revy-scenen sammen med Robert Storm-Petersen, nemlig halvdelen af parret Storm og Stille.

En københavnerfilm

Jeg så *Skaf en Sensation!* første (og indtil for nylig eneste) gang for en snes år siden og havde faktisk glemt alt om hvad den egentlig gik ud på. Men én ting havde alligevel brændt sig ind i min erindring: dens billeder fra København, sommeren 1934. Og hvis sandheden skal frem, så var det dem der fik mig til at foreslå netop denne film til denne jubilæumsfejring af filmmuseet.

De mange københavnerbilleder i *Skaf en Senstion!* er ikke en tilfældighed. Selv om historien og personerne er komplet urealistiske, er der ingen tvivl om hvor det hele foregår. Blandt de mange ting filmens skabere mere eller mindre helhjertet har villet, er netop at lave en københavnerfilm. Den avis en del af filmen handler om, hedder ikke for ingenting *Byen*. Og filmen slutter med at chefredaktøren (Johannes Meyer) udbringer en skål 'for denne glade By, som altid har sit Smil i Behold.'

På mange måder er Københavns gader og pladser slet og ret den væsentligste baggrund for det der foregår i filmen. Det er helt bogstaveligt markeret i dekorationen til chefredaktørens kontor, et hjørneværelse ud mod Rådhuspladsen, hvor et levende oversigtsbillede ned mod pladsen (ikke ganske vellykket visuelt) er trickset ind i det store vindue. Men nok så markant er det at væsentlige dele af filmen er optaget *on location* – ganske utraditionelt for disse tidlige tonefilm – og en god del heraf igen ude i det fri (mens andet f.eks. er fra Øbrohallen, hvor man i øvrigt under svømmekonkurrencen har fornøjelsen af at se Nazitysklands hagekorsbanner ophængt).

Det begynder allerede under forteksterne, der er en dokumentarisk montage af avisens færdiggørelse i de tidlige morgentimer og starten på dens distribution. Vi ser de traditionelle billeder af rotationspressen i arbejde, og vi ser pakker med aviser blive fordelt og kørt af sted fra bladhusets gård, tilsyneladende i Vestergade. Kort efter ser vi Rådhuspladsen ved hjørnet af Frederiksberggade, med 'Stoppenålen' (den længe efter krigen kendte søjle med trafiklys) og B.T.-Centralen som kendemærker.

Sus og Stille holder til i et hus i Adelgade, får vi tydeligt at vide, hun i en kiosk i en kælder, han på kvisten. Både kiosk og kvist er naturligvis kulisser, men selve gaden får vi adskillige værdifulde glimt af – værdifulde, naturligvis, fordi de gamle 1700-talsbygninger blev revet ned under og efter krigen for at give plads til nutidens betonelendighed og Dronningegården (hvor Dronningens Tværgade krydser). Det er korte glimt, men dog nok til at vi kan danne os et indtryk af det myldrende liv i denne del af København (som også er bevaret på levende billeder i kortfilmen *Det København der forsvinder* fra 1941).

De mest udførlige byskildringer kommer dog i forbindelse med to længere cykelture gennem byen, hvor de cyklende faktisk følges næsten kontinuerligt hele vejen – og så sammenhængende at ingen kan tvivle på at det netop er meningen at vi der kender byen, skal kunne følge med og glæde os over at se denne levende virkelighed.

Den ene tur foregår på tandem og er visuelt akkompagnement til en af filmens sange ('Altid et Smil i Øjet'): Sus og Stille kører fra Adelgade, gennem Nyboder, forbi Kastelsgraven og Østerport station, ud ad Østerbrogade, forbi Trianglen, og helt ud til Øbrohallen, hvor Sus skal træne. Desværre hugges de autentiske optagelser af denne tur midt i den intetanende trafik op med indskudte studieoptagelser af de to på deres tandem, tydeligt ubevægelige mod et rullende bagtæppe.

Den anden tur foretager Stille alene på en budcykel han har tyvlånt. Den starter i nærheden af Botanisk Have, og vi ser næsten kontinuerligt Stille forfølge nogle brandbiler ned ad voldgaderne og over Jarmers Plads og Rådhuspladsen til Hovedbrandstationen bag Rådhuset. Påskuddet for denne skildring er at Stille (med rette, vil jeg mene!) tror at brandbilerne er på vej mod en brand, for de bruger nemlig deres udrykningshorn, så han håber på at kunne skaffe en sensation ved at forfølge dem. Og så skal de altså bare hjem. En aldeles umorsom episode – men en vidunderlig københavnerskildring.

Men der er mange andre, mindre stumper af autentiske byskildringer i filmen, f.eks. en del mere fra Østerbrogade og pladsen foran Øbrohallen, fra pladsen og kanalen foran Christiansborg i glitrende sol (med en tur over til Den røde Bygning, altså statsministeriet, som her gør det ud for 'Finanshovedkassen'), og nogle herlige natbilleder bl.a. fra Kongens Nytorv.

Hvad der trods alle forbehold gør *Skaf en Sensation!* seværdig endnu den dag i dag er alligevel ikke kun disse autentiske glimt af København i trediverne. Det er mindst lige så meget det indblik den giver os i en folkelig medietradition fra for 60 år siden.

Godt at der er nogen der ikke kun tager vare på mesterværkerne!

Længslen efter et dødeligt sår

Der er kendere af engelsk film, som vurderer Emeric Pressburger som det største manuskript-talent i landets filmhistorie overhovedet, og der er de, der ser hans og instruktøren Michael Powells samarbejde – en snes film blev det til gennem fyrrerne og halvtredserne – som det ypperste Storbritannien har at fremvise fra denne periode. Sammen dannede de selskabet The Archers, og i dag kan Martin Scorsese fortælle, at når han dengang så deres logo på lærredet, vidste han, at noget særligt forestod. 'Jeg tror ikke at noget andet logo fyldte mig med en sådan forventning om fantasi og vidunder – eller snarere fantasi og magi – virkelig film magi.'

af Niels Jensen

Selv så jeg Powell og Pressburger-filmene alt som de dukkede op efter befrielsen, men snarere end de store ambitiøst tænkte og grandiost udførte fabler *A Matter of Life and Death* (1946), *Black Narcissus* (1947), *The Red Shoes* (1948) og *Tales of Hoffmann* (1951), der dengang vakte opsigt, var det beredskabsfilmene, genistregen *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943) og de dokumentarisk prægede *One of Our Aircraft Is Missing* (1942) og *I Know Where I'm Going*

Powell & Presseburgers fortælling om pigen, hvis liv lige med ét ændres, sådan som pigers liv kan blive det.

(1945) der gjorde indtryk, og af disse sidste især den sidste.

Tiden mellem dengang og nu har ikke haft megen sans for The Archers. Free Cinemafolkene og køkkenvaskrealismen i tresserne ville slå dørene op til en anden virkelighed end Powell og Pressburgers, som man i det hele taget ikke mente formåede at registrere efterkrigstidens England. Netop den hverdagstrivialitet og de materielle mål, der var bestemmende for middelklassens og arbejdernes øjeblikkelige livsbetingelser og håb for fremtiden, og som folk som Lindsay Anderson, Tony Richardson, Karel Reisz og John Schlesinger solidariserede sig med og bragte op på lærredet, står i en film som *I Know Where I'm Going* for noget negativt. Industrikulturel åndløshed og standardisering. Filmen, der kom frem netop som Labour overtog styret, er umiskendelig Tory ikke bare ved sin fascination af ekcentrisk landadel men ved hele sit værdisæt. En aristokratisk film.

Om man dengang oplevede den som sådan er så en anden sag. Mange englændere har selvfølgelig gjort det, været kendere af en anden virkelighed, men her til lands var det næppe tilfældet. Filmen var britisk, og tonen i den lignede så meget andet fra Albions Ø. Det der gjorde indtryk var da heller ikke maleriske Manor Houses eller de tweedklædte amatør-gentlemen med deres forfinede tidsfordriv men derimod filmens autenticitet. Skotlands høje himmel, klippeøerne i det blinkende hav, de formidable optagelser af samme i oprør, friskt og sanset som også spillet, der var præget af selvfølgelig lethed og en erotisk underdrivelse, der på en og samme tid virkede poetisk henrivende og elementært genkendelig midt i tidens strøm af noir-vamp både her hjemme fra og fra Hollywood.

I Know Where I'm Going blev til i de sidste krigsmåneder, hvor alene nedslagene fra de tyske V-våben var en fare og enhver invasions-trussel så fjern, at der igen kunne købes generalstabskort i landets boghandler. Alligevel er det rigtigt at betegne filmen som en beredskabsfilm. Ikke til brug i den øjeblikkelige situation

T. v. Wendy Hiller og herover Hiller og Roger Livesey i I Know Where I'm Going (Det hændte i Skotland).

ganske vist. Ikke til mobilisering af kampånd overfor nazismen, men med henblik på efterkrigstiden, i hvilken ophavsmændene øjnede en ny fare. Det, der for dem at se måtte blive den fremtidige udfordring, var at ruste sig til modstand mod en materialisme, som de mente til skade for folkesjælen ville få så alt for nemme vilkår efter lidelsernes og afsavnenes år.

Alt godt fra havet

Det hele begyndte med, at Emeric en dag fortalte sin makker, at han altid havde haft lyst til at lave en film om en pige, som ønsker at komme ud på en ø, men som ved rejsens endemål forhindres i at krydse et sidste snævert sund på grund af uvejr. Pointen i historien bliver så, at pigen, da vinden endelig lægger sig, slet ikke vil ud til sit bestemmelsessted, fordi – sagde Emeric, 'at hendes liv lige med ét ændres, sådan som pigers liv kan blive det'.

I al kortfattethed er idéen, som den refereres af Powell i hans åbenhjertelige og bredt fortællende erindringer 'A Life In the Movies', filmens synops om end ikke dens præmis. Hvad med den? Hvorfor ville pigen i det hele taget absolut ud til øen til at begynde med? Pressburger besvarede spørgsmålet med 'Let's make the picture and find out', og selvom den replik ikke var noget svar, så var den dét, der var bedre – æggende for fantasien. På vej hjem i bussen – nr. 9 fra Piccadilly Circus – fortalte Powell da også optaget derom til sin kæreste, der ikke alene var usædvanlig smuk, men som også reagerede prompte ved at sige, at den historie skulle hedde I Know Where I'm Going. Forklaringen gav hun ved at henvise til en sang af den titel, der ikke alene karakteriserer den beslutsomme hovedperson, men i hvilken et par linier også giver løsningen på, hvorfor pigen alligevel ikke vil ud til den ø, hun har rejst så langt for at nå og nu er så tæt ved. Frankie sang første vers i bussen og andet da hun og Michael var stået af overfor Fortnum & Masons:

I know where I'm going
And I know who goes with me
I know whom I love
But the dear knows whom I'll marry.

Some says he's black
But I say he's bonny,
The fairest of them all,
My handsome, winsome Johnny.

I know whom I love/But the dear knows whom I'll marry. Ud af det altsammen kommer så historien om bankbestyrerdatteren Joan Webster fra industriens England, der allerede som et-årig vidste hvad hun ville nemlig hverken til højre eller venstre men lige frem, og som på sin fem-års ønskeseddel bad om ikke at få dukker med silkestrømper. Ægte silke vel at mærke!

Det blev det nu ikke til, og Joan kommer til at vente 13 år før det blir det, uden at hun af den grund mister sin determinisme. Stadig ved hun, where she is going, og fortfarende tror hun at kunne gå den lige vej til de mål hun sætter sig. Som for eksempel det seneste, der skal føre hende ud på en ø, hvor hendes tilkommende, der også er hendes chef som direktør for Consolidated Chemical Industries, venter med alt godt fra havet – og vel at mærke ikke fisket i det men hentet i overdådigt forsynede butikker langvejs fra – og hvor en swimmingpool snart vil tilbyde anderledes tempereret vand end det, der omkranser øen. Man har penge og position og det i en grad, der får Joans far til ængstelig at spørge til hans alder, der må være nærmere hans egen end hendes. Det svar han får er selvfølgelig, at han skal lade bekymringerne fare og i stedet glæde sig. Giftermål venter, oven i købet på et sted med sand og fugle og får og dekorative atlanterhavssæler.

At en ø i Hebriderne har andet at byde på end et smukt arrangement omkring en resolut piges bryllup erfarer Joan imidlertid snart, for nu står hun der, hvor Pressburger hele tiden har villet have hende: Så nær sin ø og dog så langt derfra på grund af stormenes sus. Det hvirvlende træk ikke blot over havet men også i hendes eget sind.

Ventetiden kommer hun nemlig til at fordrive med en indfødt, søofficeren Torquil MacNeil, der også – omend uden egocentriciteten – ved hvad han vil, og som nu stilfærdigt men virkningsfuldt lægger an på hende godt hjulpet af naturindtrykkene og den lokale mystik, der rører sindet og vækker fantasien, og som rykker filmen fra det psykologiske trekantsdramas sfære over i sagaens og gør den til et spil også om modsætningerne mellem en moderne, materialistisk og højkirkelig orden og så en traditionsbunden keltisk/mytologisk.

En malstrøms brølende sug

Filmens morale udtrykkes i et replikskifte mellem Joan og Torquil, da hun spørger om ikke folk er fattige der på stedet og så får svaret, at det er de ikke. De har blot ingen penge! Hun har m.a.o. noget at lære og historien om hende kunne have endt som et opbyggeligt lærestykke til åndens højnelse, hvis det ikke var for parringen af autentisk ægthed og digterisk frimodighed i milieuskildringen. Og så Wendy Hiller, kommunal og eventyrlig. I Michael Powells karakteristik: 'She had a lovely body and lovely legs, a real-life down-to-earth personality and an impudent face'.

Hendes Joan er ren poesi, fordi hun er en ganske almindelig kæk pige men samtidig et menneske under forvandlingens lov. Én hvis liv med et kan ændres – sådan som pigers liv kan gøre det. Og det er så nerven i fortællingen, der bliver historien om en kvinde, der med begge ben på jorden mister fodfæstet, fordi livet pludselig stikker en kniv i hende, hvad Jean Cocteau siger, at livet altid gør. Joan segner derunder, men hendes segnen er også en hengivelse, som hun drages imod, og som hendes liv havde været ufuldbyrdet foruden.

Joan Webster har det som præstens datter i Ingmar Bergmans *Djævlens Øje,* hvis dyd er Fanden en plage, hvorfor han sender Don Juan tilbage til jorden for at gøre noget ved sagen. De to – præstedatteren og alle tiders største forfører – passiarer i en fløj af hendes nydelige gård. Hun fortæller om sin kærlighed til Karl-Henrik, som er fornuften selv – 'Han forklarer mig alle mine reaktioner' – og som hun venter sig alt godt af og først og fremmest en *väldig tryghet.* Dette sagt spør hun, hvem hun egentlig taler med, men den fremmedes svar er henholdende, hvilket får pigen til at udbryde: 'Ja, jeg ved ikke hvem De er, men ét ved jeg, og det er, at De kan give mig et dødeligt sår. Det frygtelige er bare, at jeg længes så forfærdeligt efter det sår'.

Kæresten, der har lejet sig ind på øen, som køber sig til havets goder og anlægger swimmingpool på Atlanterhavets bred, er Karl-Henrik i *I Know Where I'm Going,* og Joan nærer al præstedatterens længsel efter et sår. Mens det gamle hus knager i stormen, vender hun sig forvildet og lidenskabeligt til årsagen for sin uro – Torquil – og ber ham om at hjælpe hende over det gyngende hav til en tryggere ø – eller…

Øjeblikket er fuld af den magi Scorsese priser dets skabere for, mens til gengæld filmens slutning står svagere, mere postuleret.

Torquil er af en slægt med stærke bindinger til den lokale mytologi, der blandt andet forbyder ham og hans at betræde en bestemt borgruin. Nu har han imidlertid taget afsked med den fremmede pige, for hvem havet er blevet farbart, og oprevet over afskeden tænker han 'what the hell' og bryder den uskrevne lov. Under den forvitrede

murs vedbendhæng finder han en inskription om, at han fra nu af og i al fremtid skal være bundet. Men bundet i kærlighed. Fri med andre ord! I et fanden-i-voldsk øjeblik, hvor han ikke slår sig til tåls med, hvordan det altid har været, finder han med andre ord sig selv. Ved at nægte lydighed mod det, som alene hævder sin ret pr. tradition, træder han ud i lyset – eller ind i sit eget – ligesom hun omvendt ved mødet med en verden behersket af andre kræfter end de rationelle og materielle får kontakt med det eventyrlige lag, med uforklarligheden, med mørket i sit sind. Kærligheden forbinder hvad der er rationelt og irrationelt i sjælen. Livet opleves som et hele.

Joans og Torquils vej til selvrealisation og interferensen imellem dem er fint tænkt, men forløsningen heraf desværre bleg, hvilket har sin forklaring i, at Roger Livesey som søofficeren slet og ret er fejlplaceret. Livesey var en fremragende skuespiller, hvilket *Colonel Blimp* er et overbevisende udtryk for. Men han er lys, hvor mørke er det fornødne. Klar hvor det dunkle er kravet. Livesey er helt og aldeles af denne verden, hvor han skulle være fra en anden. Powell havde da også en ganske anderledes natur i tankerne og henvendte sig tidligt til en ukendt skuespiller, romantisk, mørk og med en mystisk, lokkende og lidt skræmmende stemme. Men den unge James Mason afslog, fordi han ikke mente filmen ville være praktisk gennemførlig. Et afsnit af den er en fuldstændig desperat sejltur på kanten af en gigantisk malstrøms brølende sug, som unægtelig med god grund kunne skræmme enhver, der blev foreslået deltagelse. Mason eller – mener Powell ikke uden malice – hans kone tog imidlertid ikke højde for Argosys tekniske brillians. Halsbrækkende lokationoptagelser blev ikke fornødne. Bagprojektioner og luftfotos skaber sammen, hvad der den dag i dag er et aldeles svimlende crescendo. Med til – langt hen – at holde filmen så frisk som for 46 år siden.

Lyset over Skagen

I Know Where I'm Going er komponeret over en lang række modsætninger. Det skotske overfor det engelske, det mørke overfor det lyse, traditionalisme overfor materialisme, irrationalisme overfor rationalisme o.s.v. Når disse konstellationer endnu engang tages op her, er det fordi der er grund til at gøre opmærksom på deres funktion også i en nyere dansk film, der er beslægtet med *I Know Where I'm Going* ved sin motivkreds om end ikke ved sigte. Den danske films anliggende er ikke moralsk.

Helle Melanders *Aprilsvejr* foregår som historien om Joan Webster på den yderste punkt. Ikke på Skotlands Hebrider men i vort eget Skagen. I sit yderste lag er filmen en hyldest til lyset over det nordligste Danmark, som det kendes også fra et hovedkapitel i vor malerkunst uden at filmen iøvrigt refererer anmasende dertil. Blot er dagens skift usædvanlig følsomt sanset og registreret i Andreas Fischer-Hansens fotografi. Det kontrasterende aprilsvejr. Samtidigheden af varme og kulde i det tidlige forår. Solens brand og vindens biden. Men modsætningerne går videre. Som Powell og Pressburgers Hebrider er også Skagen set som en mødeplads mellem uindskrænket natur og intens civilisation. Ørken og rosenhave. Dér mellem hvide strande, golde klitter og spættet tundra ligger den lille by med velplejede huse og sirlige haver præget af gedigent håndværk og med en stærk tradition for såvel fiskeri og handel som for musisk udøvelse.

Historien er den enklest tænkelige. Mens én pige øver sin cello i en fin, harmonisk stue, går en anden på opdagelse i naturen. Mens den ene ved hvad hun vil, er den anden i tilfældets vold. Alt mens Rosa ved slid gør sig dueligere, oplever Anna helt uforskyldt et fjernt havs brusen ved at lytte til en konkylies susen, da hun i en eneboers, en gammel søfarers hytte, lægger den til øret. Hendes sjæls træghed svinder, hun åbner sig for eventyret. Sindet trives ved at være uden bestyrelse, siger filmen, man uddrager heraf ingen enkel lære, for ligesom *I Know Where I'm Going* gør opmærksom på at færdighed er nødvendig for livets opretholdelse, således også her. Pigen hjemme ved celloen blir ikke sorteper i spillet. Hun blir bedre til det hun kan.

'Du kommer for sent', siger hendes lærerinde til et af Rosas anslag i begyndelsen af historien, der så til gengæld ender med et smukt gennemført spil, mens lysene står tændt i vinduerne og aftenhimlen udenfor stribes sort som fløjl og gylden som rav. Blandt tilhørerne er Anna bevæget af øjeblikkets fuldkommenhed. Den, som sindet udvides ved.

Anna og Rosa: To piger. To sider af vort behov. Længslen efter det ufærdige, det oprindelige, naturen. Og behovet for at perfektionere. For form, for udtryk.

Trods casting-problemer der siger spar to til Michael Powells – dilletantspillet i dansk kortfilm er virkelig en plage – er *Aprilsvejr* en smuk og dybsindig lille film om intuition og disciplin. Om distraktionens vækstlag og om arbejdsmæssig vedholdenhed. De nødvendige forudsætninger ikke bare for kunstnerisk skaben men for intensiteten i det liv, vi kan håbe bliver os forundt.

Melodramaets mester

Douglas Sirk balancerer i sine bedste film suverænt mellem gråden og den hulkende latter. Hans Hollywood-'weepies' er iscenesat med en patos, som var de græske dramaer på hans ungdoms tyske provinsscener. Den største af dem er Imitation of Life.

af Christian Braad Thomsen

'Den eneste, der aldrig svigtede mig i Hollywood, var mit kamera.' (Douglas Sirk).

Rigtige mænd græder vel ikke i en biograf. Og hvis gråden alligevel er ved at melde sig, findes der heldigvis afledningsmanøvrer. Man kan bide sig i tungen eller nappe sig i låret, for på den måde at flytte smerten til en ydre lokalitet, hvor den er lettere at beherske. Eller man kan tage sine professionelle briller på og begynde at studere de kameravinkler, det lys og den dramaturgiske konstruktion, der øver vold mod tårekanalerne, for på den måde at reducere følelsespresset til et teknisk problem.

Ingen af disse metoder har dog virket på Douglas Sirks *Imitation of Life*, den største af alle Hollywoods 'weepies'. Jeg så den første gang for 15 år siden sammen med min kæreste. Vi gik helt stille ud af biografen med blikket diskret fikseret på vore fødder, og først da vi var ude på gaden og kom til at se hinanden i øjnene, opdagede vi, at tårerne trillede ned ad kinderne på os begge. Så brød vi hulkende sammen af grin over at være hoppet på sådan noget, – samtidig med at vi også nøje vidste, at for en gangs skyld var det egentlig i orden. Vi var fuldstændig sønderknuste over de menneskeskæbner, Douglas Sirk havde oprullet for os, og samtidig kåde af latter over den ekstreme kunstighed, hvormed han skildrede dem.

Forleden genså jeg *Imitation of Life* sammen med min 14-årige datter, og reaktionen var den samme, bortset fra at tårerne ikke denne gang blødtes op med latter. Vi har nemlig begge nået en alder nu, hvor vi godt vil være vore følelser bekendt uden at have behov for samtidig at distancere os fra dem med latterens hjælp.

Da Detlef Sierck begyndte som en ufatteligt flittig teaterinstruktør på 20'ernes tyske provinsscener, tydede intet ellers på, at han som Douglas Sirk skulle afslutte sin karriere med at lave en række af Hollywoods største tårepersere. I perioden 1923-33 instruerede Sierck mindst 75 teaterforestillinger i Bremen, Leipzig og Berlin, deriblandt stykker af Shakespeare, Molière, Ibsen, Hamsun, Strindberg, Goethe, Kleist, Schiller, Pirandello, Brecht, Calderon og Lope de Vega. Med andre ord: en teaterproduktion så alsidig, så intellektuelt krævende og stilistisk varieret, at man ikke umiddelbart ville forvente, at instruktøren af Hollywoods største 'weepies', har befundet sig på dette intellektuelle niveau.

Blandt Siercks tidligste iscenesættelser var en opførelse af det største af alle melodramaer, Sofokles 'Kong Ødipus', hvorom en af datidens kritikere lidt forbeholdent skrev, at 'via en moderne psykoanalytisk tolkning blev den gamle skæbnetragedie til tragedien om en monoman galning, som blindet af sine seksuelle drifter bukker under for sine freudianske komplekser. Her resulterer instruktørens besættelse af sin egen tid i en opløsning af originalens mystisk-mytiske grundlag.'

Hvad anmelderen formulerer som kritik, lader sig naturligvis ud fra en anden grundholdning end anmelderens også opfatte som ros.

Fra den nazistiske magtovertagelse i 1933 fik Detlef Sierck problemer. Han havde forberedt et stykke om justitsmordet på de to anarkister Zacco og Vanzetti, men det blev forbudt. Hans sidste teaterforestilling, Georg Kaisers og Kurt Weills 'Die Silbersee' (1933), førte konstant til SA-optøjer i teatret, og Sirk har senere beskrevet det som den sidste frie teateropførelse, før vandene lukkedes til.

'Der Führer havde selv set Stützen der Gesellschaft og holdt meget af den. Hitler var jo ret vild med film: han fik kørt en film næsten hver aften. Jeg følte mig både lettet og dybt deprimeret: det må være en dårlig film, hvis den mand kan lide den. Jeg var bekymret, men så bad jeg nogle venner om at se den, og de sagde, den var i orden.' (Douglas Sirk).

Få uger før magtovertagelsen var Detlef Sierck blevet lovet stillingen som leder af Berliner Stadttheater, men det blev nu afblæst, fordi han var gift med en jødisk skuespiller, Hilde Jary. Paradoksalt nok herskede der de første år af nazismen endnu en vis kunstnerisk frihed inden for filmindustrien, og Sierck begyndte derfor at instruere film for UFA-studierne.

Blandt hans første film var *Das Mädchen vom Moorhof* efter en roman af Selma Lagerlöf og *'Stützen der Gesellschaft'* efter et stykke af Henrik Ibsen, som begge kunne accepteres af nazisterne på grund af deres 'nordiske' indhold. Nazisterne kunne heller ikke have noget imod, at Siercks måske bedste film *Zu Neue Ufern* (1937) samtidig var ret anti-engelsk, en kritik af den engelske kolonialisme i Autstralien. Det var med denne film og med *La Habanera* (1937), at Sierck gjorde Zarah Leander til stjerne. Det blev hun ved med at være under hele nazi-styret, mens Sierck i 1937 valgte at flygte, iøvrigt under omstændigheder så melodramatiske, at de mageligt kunne have dannet grundlag for en af hans senere Hollywood-film.

Detlef Siercks pas var blevet indraget, men det lykkedes ham og hans jødiske kone at komme til Rom under påskud af, at han skulle forberede en ny film. I Rom meldte han sig syg, mens han undersøgte mulighederne for at komme videre til et ikke-fascistisk land, men i UFA-studierne troede de ikke rigtig på, at han var syg. De sendte et privatfly af sted for at hente ham hjem, og da han erfarede herom, lod han sig med gode venners hjælp indlægge på et hospital hos katolske nonner. For at den kernesunde mand kunne tage sig lidt sølle ud, gav nonnerne ham en skoldhed varmedunk, som han skulle holde mellem hænderne under dynen, så da UFA-repræsentanterne kom ind og trykkede ham i hånden, følte den feberhed. Det var indlysende, at patienten ikke kunne flyttes.

Fra oven: Douglas Sirk (t.h.) med Jane Wyman og Conrad Nagel (All That Heaven Allows); fra optagelserne til Imitation of Life; Rock Hudson og Dorothy Malone i Written On The Wind. S. 25 Lana Turner foran spejlet i Imitation of Life.

Detlef Sierck havnede i USA, hvor han i 1942 under navnet Douglas Sirk lavede sin første Hollywood-film, *Hitler's Madman,* om mordet på nazi-bødlen Heydrich og den efterfølgende massakre på Landsbyen Lidice, hvor mordet havde fundet sted. Året efter lavede han *Summer Storm* efter Anton Tjekovs 'Jagtselskabet'. Men efter denne agtværdige start på sin nye karriere kastede den tidligere så eksklusive teaterskaber sig snart ud i den kunstnerisk set mest foragtede af alle filmgenrer: Hollywood-melodramaet, 'the weepies'.

'Jeg tror, at hvis Shakespeare havde været i live i dag, ville han trykke min hånd og sige: 'Gamle dreng, jeg ved godt, hvordan der var i Hollywood. Jeg var selv nødt til at tjene penge, og en masse af mine historier var underlødige' – hvad de rent faktisk var. Shakespeare lagde sin sjæl i sonetterne, men en del af hans stykker var faktisk ikke ret gode.' (Douglas Sirk).

Der var i første omgang tungtvejende økonomiske grunde til, at Douglas Sirk lavede sine tårepersere balancerende på parodiens rand. Det gjaldt jo om at overleve. Men at melodramaet i enkelte storslåede tilfælde blev rendyrket langt hinsides det parodiske og ind i en sfære af vulgært-sublim patos, udspringer naturligvis af en personlig tilbøjelighed. Denne tilbøjelighed har bl.a. at gøre med eksilkunstnerens forstærkede behov for at holde sammen på sin identitet. Ifølge Sirk selv stod hans barndoms første filmoplevelser i melodramaets tegn, og det var barn-

dommens oplevelser, han specielt forsøgte at fastholde, da han skulle arbejde i det fremmede. Dertil kommer, at for en intellektuel europæer som Sirk må *The American Way of Life* tage sig netop så grotesk ud, som Sirk har beskrevet det i sine tre hovedværker *All That Heaven Allows* (1955), *Written on the Wind* (1956) og *Imitation of Life* (1958). Med disse værker har den politiske flytning skabt mere ærkeamerikanske melodramaer, end nogen amerikansk instruktør har dristet sig til, formentlig fordi den tilrejsende ser mangt og meget klarere end den, der fra fødslen af har været nødt til at tilpasse sig i en grad, så selv det rablende vanvid smager af modermælkens normalitet.

Og Douglas Sirks bedste film er vanvittige. Han har med megen selverkendelse sagt, at »der er kun kort afstand mellem stor kunst og trash, og trash, som indeholder et element af galskab, ligger af samme grund kunsten nær.«

Det er Douglas Sirks kunst, at han inden for den trivialgenre, som han valgte at overleve i, har forstørret genrens kulørte virkemidler op til noget, som egentlig bliver pop-kunst for de små biografer i midtvesten adskillige år før Andy Warhol indførte det begreb i metropolernes kunsttempler. Og som en af de vigtigste ingredienser i dette univers skabte Sirk det totale kunstprodukt, 'skuespilleren' Rock Hudson, der er så kunstig, at hans erhverv bør stå i gåseøjne. Sirk-filmens visuelle univers er 50'ernes Familiejournal-æstetik, men ved at arbejde så demonstrativt med denne æstetik hæver han den op fra det trivielle til det aggressive og bruger den til en afsløring af de familieidealer og samfundsnormer, som æstetikken oprindelig skulle hylde. Den tidligere instruktør af græske tragedier i den tyske provins behandler nu sine Familiejournal-historier netop som man kan forestille sig, de visualiseres for deres provinspublikums indre blik, nemlig som græsk skæbnedramatik i nutidige miljøer. Selv »Kong Ødipus« kunne jo med handlingsforløbet i behold, men med en ny replikside nemt komme til at ligne en fortælling fra Familiejournalen.

I Sirks bedste film er alt så gennemført kunstigt, at selv kampen for det formodet ægte liv bliver kunstig. Derfor er kampen også tabt, når filmene slutter med den happy ending, som Hollywood-konventionen pålagde Sirk. Han kan nemlig fremstille en lykkelig slutning så demonstrativt, at den bliver til endnu et kunstigt låg over personernes livsmuligheder og ikke det postulerede gennembrud for disse muligheder.

Det er særlig tydeligt i *Written on the Wind,* som Sirk frækt forsyner med to slutninger, først virkelighedens, så Hollywoods. Vi ved alle, at filmens rige, ødelagte og forsmåede pige vil tage hævn over Rock Hudson ved i retten at angive ham som morder, så han vil blive uskyldigt henrettet som Zacco og Vanzetti blev det i Sirks teaterungdom. Sirk lader hende vitterligt i sidste scene vidne falsk i retten, hvorefter Rock Hudson ikke kan reddes af andet end netop den happy ending, som Sirk derpå tilføjer helt selvfølgeligt og uironisk ved at lade pigen ganske umotiveret af andet end Hollywood-konventionen ændre forklaring. Om ikke før, så går det i hvert fald op for os nu, hvad det er for et kunstigt univers, vi også selv er med til at skabe: det er jo os, der insisterer på denne happy ending, som Sirk holder frem for os i et kunstgreb.

Hvad der imidlertid adskiller Sirk fra den Brecht, han iscenesatte som ung, og fra den Godard, der som ung hyldede Sirk, er, at Sirk ikke som Brecht og Godard bruger sine Verfremdungseffekter for at modvirke tilskuernes identificeringsbehov. Han formår tværtimod at drage os ind i sine film til grådens rand, mens han samtidig under hele processen grumt afslører, hvad det er for en kunstig verden, der sætter gang i følelser, som vi dog ikke tør kalde andet end ægte.

'Spejlet er en efterligning af livet. Hvad der er interessant ved spejlet er, at det ikke viser dig, som du er, det viser dig din egen modsætning… Der er et vidunderligt bibelsk udtryk: 'at se som i et spejl'. Alt, selv livet, bliver uundgåeligt fjernet fra dig. Man kan ikke nå eller røre ved det virkelige. Man kan bare se spejlinger. Hvis du prøver at række ud efter lykken, støder dine fingre kun mod glasset. Det er håbløst.' (Douglas Sirk).

Kunstigheden har aldrig været så gennemført som i Douglas Sirks sidste spillefilm *Imitation of Life* (1958), en film, som helt ud i sin titel signalerer, hvad man mildest talt ikke havde ventet af en Hollywood-film, nemlig at den 'kun' er en imitation og 'kun' beskæftiger sig med simililivet, ikke med det ægte. Det er en titel, som kan dække alle Sirks vigtigste film: han skildrer med forkærlighed personer, der er indfanget af andres eller deres egne klicheer om, hvordan livet bør leves, og som søger at efterligne dette liv, men kommer fortvivlet til kort, fordi forsøget endegyldigt koster dem den identitet, de havde håbet at finde.

Denne problematik gennemlyser snart sagt hver eneste scene i *Imitation of Life:* alt er så forløjet, at sandheden om personerne kun kan komme frem i deres løgne, – og filmen selv er vel også i sit grundplot forløjet. Når den unge, arbejdsløse skuespiller Lora (Lana Turner) har et barn, gør filmen udtrykkeligt opmærksom på, at hun er enke. Men hvordan hendes mand er kommet af dage, eller hvordan hun måtte være bundet til ham, fortælles der intet om, hvilket er så påfaldende, at man

uvægerligt kommer på den tanke, om ikke hendes 'enkestand' er udtryk for en filmkonvention: i 50'ernes Hollywood kunne man ikke have en heltinde, der var blevet gravid uden for ægteskab, – i hvert fald ikke, hvis hun er hvid. Så er det mere acceptabelt, at hendes sorte hushjælp (Juanita Moore) også har et barn uden en mand. Negre har jo sværere ved at styre sig.

Hvis filmen således skjuler sandheden, gør personerne det mildest talt også, fra først til sidst: da Lora får et job, er det kun, fordi det afsløres, at hun er god til at lyve om, hvor meget hun har at lave, og hvor fint hun bor: lyver man overbevisende, må man være en sand skuespiller.

Det frygteligste aspekt ved *Imitation of Life* er, at de sociale løgne, dens personer er nødt til at overleve på, også griber ind i det kærlighedsliv, der jo er umuligt, hvis ikke en smule 'sandhed' dukker op. Det antydes fra starten, hvor Loras nye tilbeder, en fotograf (John Gavin) annoncerer sin interesse i hende med ordene: 'My camera could easily have a love affair with you.'

Selv følelser opleves 'som i et spejl', f.eks. kameraets eller butiksvinduets: da den sorte husholderskes datter Sarah Jane (Susan Kohner) vokser til, viser det sig heldigvis, at hun er så hvid i huden, at hun kan skjule for sine klassekammerater, at hun har en sort mor. Men da hun får sig en kæreste, og han finder ud af, at hun egentlig er sort, filmer Douglas Sirk afsløringen spejlet gennem en butiksrude, hvor den sorte pige udstilles blandt andre varer – og til sidst slås ned af sin skuffede kæreste ved en skraldespand.

Hovedtemaet i *Imitation of Life* er, at identiteten er en så problematisk affære, at vi i det hele taget bedst udtrykker vor kærlighed ved at holde os fra dem, vi elsker. Dette tema kulminerer, da Sarah Jane er stukket af fra sin sorte mor for at få lov at gøre karriere som 'hvid' pige. At det så ikke kan blive til mere end striptease-danserinde, er dog bedre end ingenting. Men pludselig står moderen i omklædningsrummet og må se i øjnene, hvad datteren er blevet til, og datteren må se i øjnene, at nu har hendes anmassende mor også ødelagt denne karriere, som hun ødelagde hendes første kærlighed. Det er her, at tårerne for alvor maser sig på; tænk at moderen kun kan vise kærlighed til datteren ved aldrig mere at se hende.

Det er ved på det mest skamløse at operere med disse store, ubærlige modsætninger, at Douglas Sirk fra nu af orkestrerer et tårebad på tilskuerpladserne: Loras egen datter er også så fremmedgjort i forhold til sin mor, at hun kun kan betro sig til sin sorte barnepige. Og det er da til barnepigen, at den hvide pige kan fortælle, at hun er forelsket i moderens fotografven. Men da hun siger det, er barnepigen død – og ud af vinduet ser hun nu, at moderen kysser fotografen.

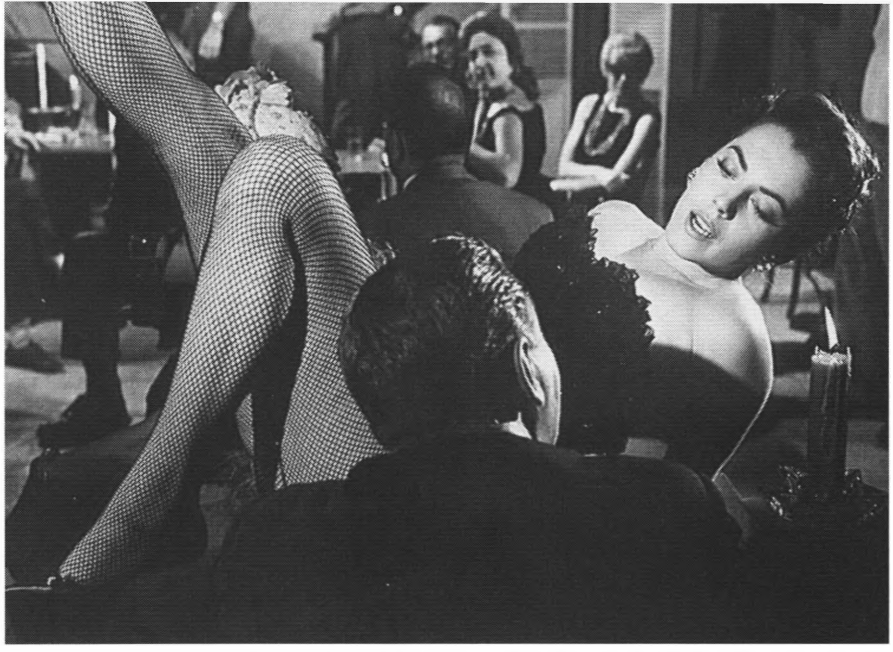
'Vor bryllupsdag og vor dødsdag er de store begivenheder i vort liv', nåede den sorte kvinde lige at sige, da hun lå på sit yderste og håbede, at hendes 'hvide' datter ville komme og sige farvel til hende. 'Holdt jeg for meget af hende, var det dog ikke for at gøre hende fortræd', når hun også at sukke, før hun forlader en verden, der er sådan indrettet, at kærlighed sjældent fører til andet end fortræd.

Datteren når først frem, da moderen føres til graven, – og sanseløs af sorg kaster hun sig nu over den blomsterbesmykkede kiste. Først døden får datteren til at vedkende sig sin identitet, men vil man nu ud fra moralen 'bedre sent end aldrig' se dette som en happy ending, er det på den anden side ikke til at overse, at fra nu af vil hendes identitet være domineret af et livslangt savn i stedet for at være livsopfyldelse.

At et menneskeliv kan tvinges ind i så forløjede rammer, at det først er i døden, vor sande identitet træder frem, var Douglas Sirk-skuespilleren Rock Hudsons død et ægte Sirk'sk eksempel på: først da Rock Hudson lå døende af aids, gjorde han det klart for alverden, at melodramaets superelsker, denne udklipshelt for 50'ernes teenage-pige, hele sit liv havde været bøsse.

'Mødet med Sirk har hjulpet mig ud over angsten for på sæt og vis at være profan. Douglas Sirks film befrier hovedet. Jeg har set seks film af Douglas Sirk. Det var samtidig de smukkeste i verden.' (Rainer Werner Fassbinder).

Hvis Douglas Sirk i Hollywood filmede sine 'weepies', som om de var



græske dramer på hans ungdoms tyske provinsscener, så var det den unge Rainer Werner Fassbinder, der bragte Sirks Hollywood-stil tilbage til den tyske provins. Sirks betydning for Fassbinder blev fuldstændigt skelsættende. Da Fassbinder havde lavet sine første 10 avantgardefilm for næsten ingen mennesker, besluttede han, at nu måtte tiden være inde til at få et større publikum i tale, og det var Douglas Sirk, der hjalp ham med at tage den beslutning. Fassbinder så seks foragtede Sirk-melodramaer på filmmuseet i München, – og endnu engang kom disse film til at ændre filmhistoriens forløb! Da Fassbinder erfarede, at Sirk tilbragte sit otium i Schweiz, kørte han med sine nærmeste medarbejdere til Lugano for at besøge ham – og bad ham læse drejebogen til *Frugthandlerens fire årstider.* Sirk syntes om den, og Fassbinder behandlede i den film sine skuespillere, som var de Sirk-stjerner på besøg fra Hollywood. Det var hans første skridt på vej mod et stort biografpublikum, og sådan fortsatte han. Med 'Angst æder sjæle op' filmede Fassbinder ikke blot en episode, han tidligere havde ladet Margarethe von Trotta fortælle i *Den amerikanske soldat,* men modellerede også filmen over *All that Heaven Allows.* Og i sin måske bedste film, *Martha,* vedkender han sig arv og gæld: Martha bor på Detlef Sierck-strasse.

Regnes *Imitation of Life* for Sirks sidste spillefilm, så er det dog ikke ganske rigtigt: 10 år senere spurgte filmskolen i München Douglas Sirk, om han ville lave en 25 minutters øvelsesfilm sammen med skolens elever. Det ville han gerne, da han erfarede, at Fassbinder gerne ville spille hovedrollen. Resultatet blev *Bourbon Street Blues* (1978) baseret på Tennessee Williams' enakter 'The Lady of Larkspur Lotion' om to fortabte og fordrukne eksistenser på et billigt luderhotel i New Orleans. Hun drømmer i sine alkoholtåger, at hun ejer en gummiplantage i Brasilien, han drømmer, at han hedder Anton Tjekov og er ved at fuldbyrde et af verdenslitteraurens hovedværker. Da hun ydmyges af hotelværtinden, fordi hun ikke kan betale sin regning, forsvarer han hende: alle har vi de drømme, som er nødvendige for vores overlevelse, drømmene er givet os af Gud, og ingen har ret til at tage dem fra os. Filmen er en vemodig og perfekt realiseret hyldest til disse drømme, et smukt testamente af en kunstner, der mere effektivt end nogen anden har lavet film, der kunne bekræfte Hollywoods ry som drømmefabrik. Men man tør samtidig kalde Douglas Sirk en betydelig kunstner, fordi han netop formåede at producere disse drømme så tvetydigt, at de gav os den smertelige indsigt, at drømmene så langt fra at være livsopfyldelse, er netop en imitaition af livet, en erstatningsdannelse, et mangelsymptom ved en virkelighed, der er så tragisk indrettet, at drømmene bliver nødvendige.

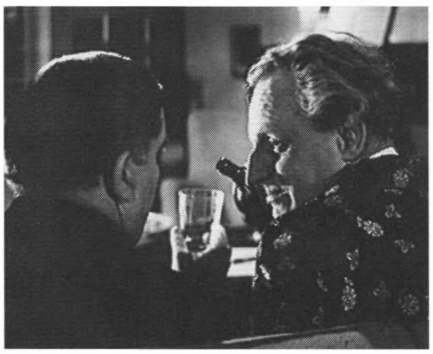
Bourbon Street Blues var samtidig en realisering af Fassbinders drøm. Hans mor Lilo Eder har fortalt, at han i optagelsesperioden inviterede Douglas Sirk med hjem til aftensmad hos hende. Han havde udtrykkeligt bedt hende om at lave sin barndoms enkle yndlingsret, kålroulade. Og så sad han ved bordet, stille og stolt som en dreng, der nu endelig har opnået, hvad han ville: at bringe en far til huse, som han selv havde valgt i stedet for at få ham påtvunget. Fassbinders egen far havde forladt hjemmet, da Rainer var fem år og havde efterladt et monstrøst savn. Nu ville Fassbinder vise, at en far ikke behøvede at være en biologisk katastrofe, men også kunne bringes til huse ved et frit og selvstændigt valg. Der var kun det problem ved hans projekt, at det var for sent, så at også han til syvende og sidst måtte nøjes med *Imitation of Life*-moralen: 'My camera could easily have a love affair with you.'

Og foran Douglas Sirks kamera gav Fassbinder da sin bedste præstation som skuespiller. Han optræder som en skoledreng, der er oppe til eksamen hos sin yndlingslærer og nu for alvor skal vise, hvad han kan, på een gang beskeden og selvbevidst, intenst hudløs og eminent sikker i sin stiliseringskunst, – som Sirks bedste film er det.

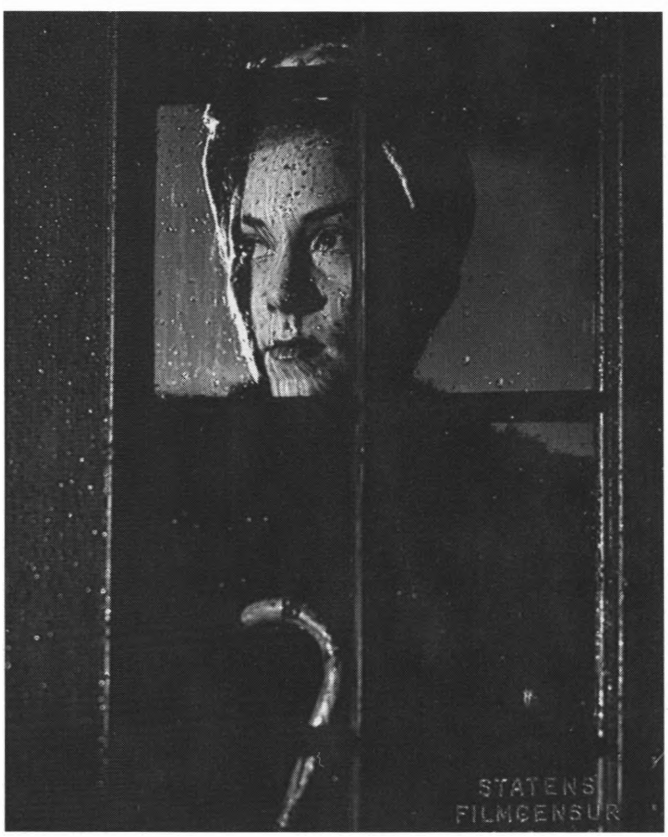
Douglas Sirk-citaterne er hentet fra Sirks egen beretning om sit liv og sine film i Jon Hallidays interviewbog 'Sirk on Sirk (Secker & Warburg/British Film Institute 1971). Rainer Werner Fassbinder skriver om sit forhold til Sirks film i essaysamlingen 'Ingen stjerne, kun et svagt menneske som os alle', redigeret af Christian Braad Thomsen (Levende Billeders Forlag 1983).

Dansk film i 50 år

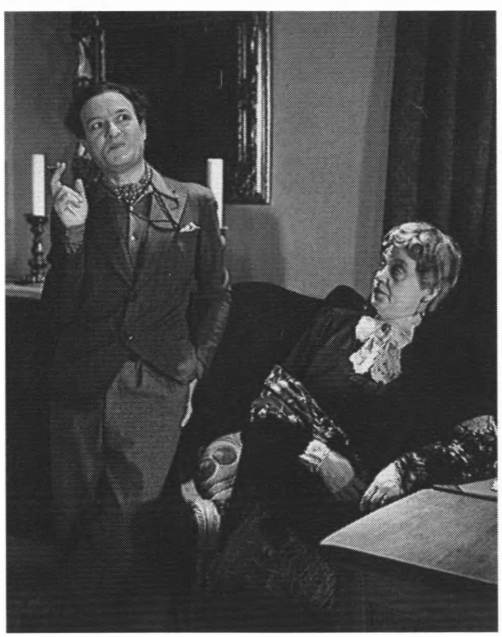
40erne – en billedkavalkade



Tre år efter (48) om modstandsmandens møde med værnemagerne efter krigen – øverst Ib Schønberg og Angelo Bruun, nederst Lily Weiding. T.h. lystspillet Frk. Kirkemus (41) med Poul Reumert og Marguerite Viby, der avancerer til direktørfrue. Nederst t.h. gyseren Mordets melodi (44) med Angelo Bruun og Gull-Maj Norin.

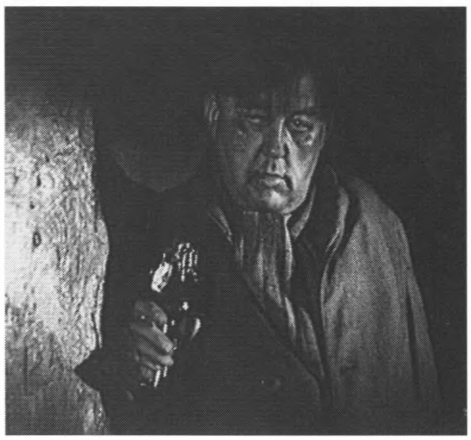


T.h. 40 ernes par Bodil Kjer og Ebbe Rode i krimien John og Irene (49). Herunder Peter Malberg som charmørsvindler i Hans onsdagsveninde (43) med Maria Garland.



Herover Bodil Kjer som pigen fra landet der forføres i den store by. Herunder Ib Schønberg, som spillede tre roller, ligesom partneren Christian Arhoff i farcen Panik i familien (45).

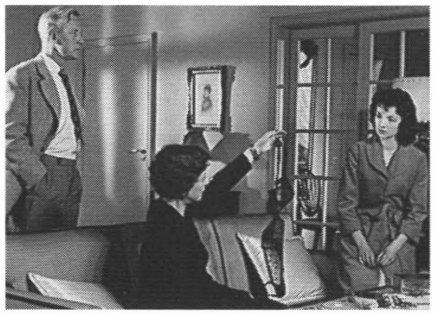
50erne



Øverst t.v. Ib Schønberg som forretningsmanden med alkoholproblem i Café Paradis (50). Herover Ghita Nørby, Poul Reichhardt og Ib Mossin i vagabonderne på Bakkegården (58) i Morten Korch-serien. T.h. komedien Det var på Rundetårn (55) med Buster Larsen, Ove Sprogøe og Dirch Passer.

Den første Far til fire-film (53) med Ib Schønberg, Ole Neumann, Birgitte Bruun/Price, Otto Møller Jensen og Rudi Hansen som den ærkedanske familie, klar til opgangstiden og udflytningen til parcelhus. Herunder musicalen Styrmand Karlsen (58) med Frits Helmuth, Ove Sprogøe og Bodil Udsen i en forløber for Rottehullet. T.h. Pigen i søgelyset (59) med Buster Larsen og Vivi Bak som skønhedsdronningen, der vil til filmen.

Den farlige ungdom på stenbroen i film for unge, skildret som forældregenerationen oplevede 'problemet'. Øverst Bundfald (57) – sikken titel – med bl.a. Lone Hertz, Bent Christensen og Preben Kaas. Nederst og t.h. Ung leg (56) – og hvilken leg – med bl.a. Anne Werner Thomsen og Klaus Pagh (kåret som Danmarks James Dean), Emil Hass Christensen og Berthe Qvistgaard med datterens – Anne Werner Thomsen – afslørende bh. Nederst t.h. sød, ung og frisk – Mimi Heinrich.

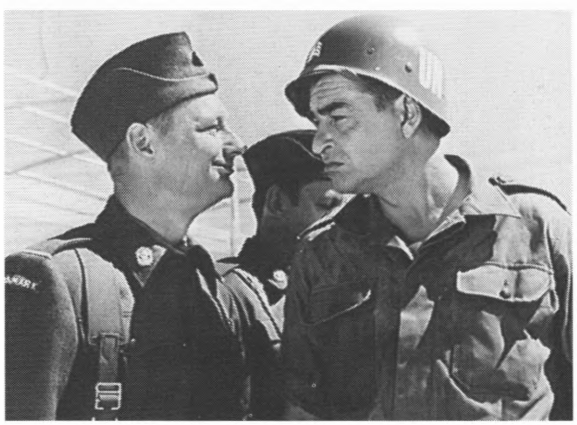


60erne

Hanne Borchsenius var frisk og farlig i bl.a. Landsbylægen (61) i Ib Henrik Cavling-serien. Derunder førsteelsker Ebbe Langberg med Birthe Wilke i Jetpiloter (61).

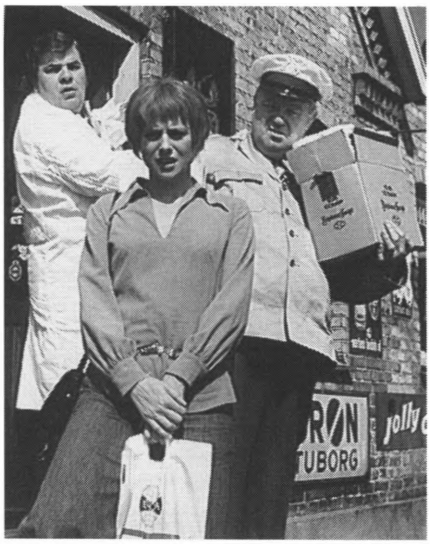
Dirch Passer som vicevært i sovebyen i Støv på hjernen (61), og i Skibet er ladet med (60) som to diktatorer i en bananrepublik, hvor Jørgen Reenberg indregistrerer sin 'Radio Mercur' i satiren over statsradiofonien.

Herunder Soldaterkammerater på vagt (60) i Gaza med Poul Hagen og Carl Ottesen i charterrejsernes fodspor. T.h. Morten Grunwald som agent i spøg og skæmt med Ove Sprogøe i 007-parodien Slå først, Frede! (65).



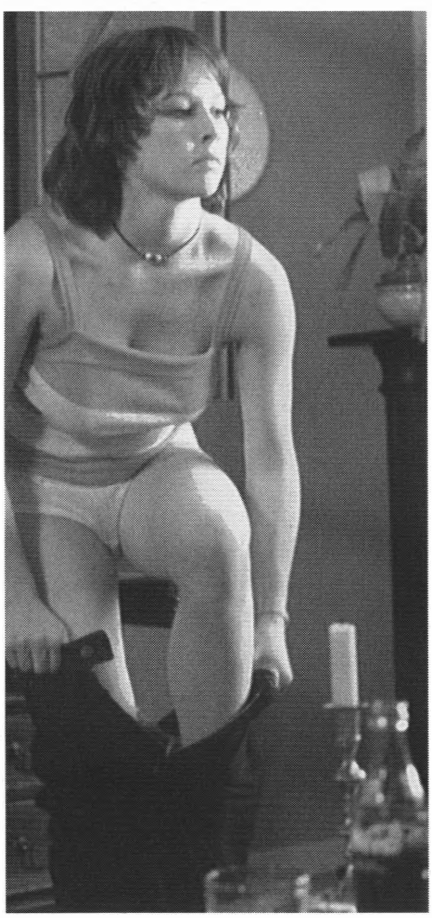
Det blev sjovt at være ung i Stine og Drengene (69) med Ole Busck og Sisse Reingaard, og i Jeg er sgu min egen (67) med Daimi og protestsangeren Cæsar, mens Malene Schwartz og Frits Helmuth havde eksistentielle problemer i Duellen (62), hvorom Politikens ATS skrev: Du Ellen/Ja, hvad er der?/ Skal vi gå i biffen?/ Hvad skal vi se?/Duellen/Ja, hvad er der?/Skal vi gå i biffen? – osv.

70erne



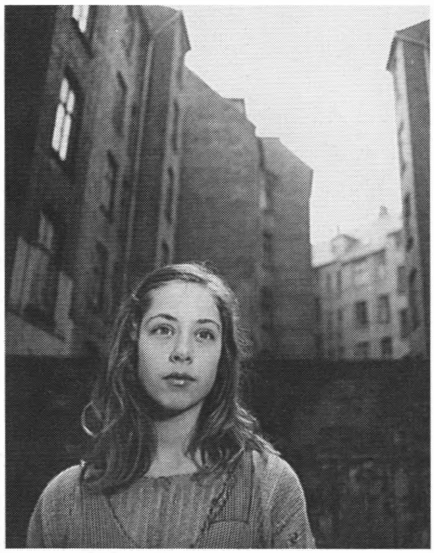
T.v. dansk politifilm Strømer (76) med action og Jens Okking (og Bodil Kjer).

Folkekomediens sidste årti. Familien Gyldenkål (75) øverst t.v. med Martin Miehe-Renard, Karen Lykkehus, Axel Strøbye, Birgitte Bruun og Kirsten Walther. Olsen-banden ø.t.h. med Morten Grunwald, Poul Bundgaard og Ove Sprogøe i – sidste bedrifter (74), som ikke blev de sidste. Midten t.h. Pigen og drømmeslottet (74) med Lisbeth Dahl og Karl Stegger. T.v. sexkomedien Mazurka på sengekanten (70) med Ole Søltoft.

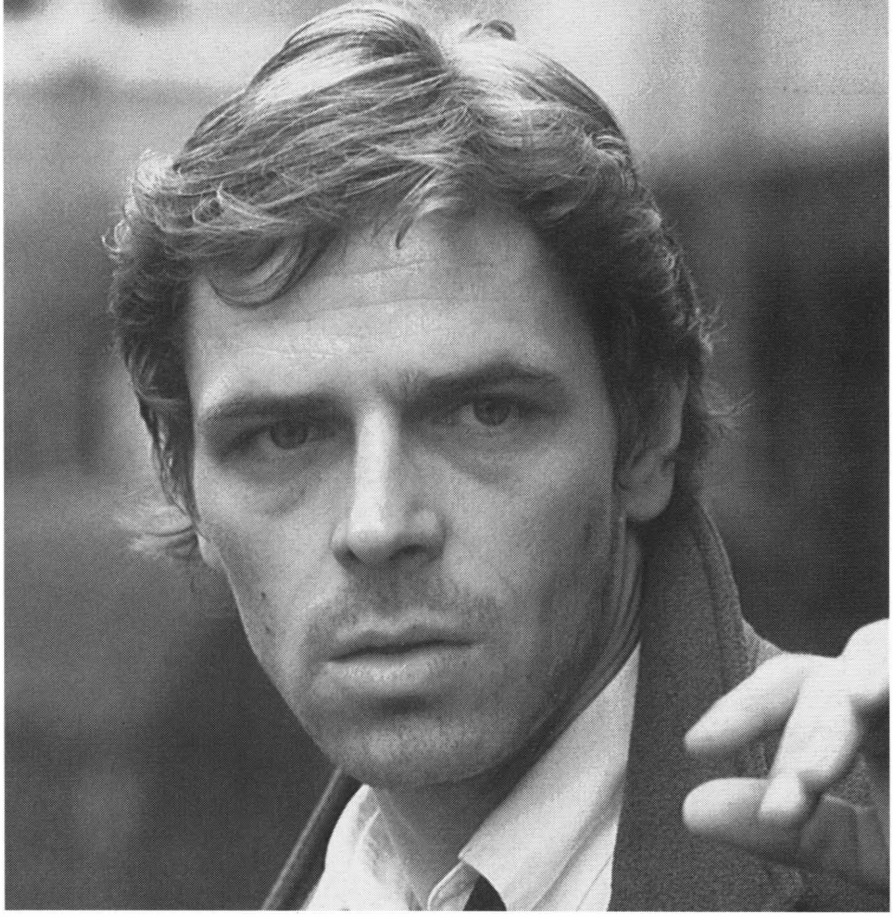


Kønsroller – Kirsten Olesen i Honning Måne (78) om ægteskabet, der svigter – t.h. Tove Maës i satiren Ta' det som en mand, frue (75), der vendte rollerne om – nederst Frits Helmuth som transvestit i Lille spejl (78) – t.v. ungdomsdramaet Skal vi danse først (79) med Lene Gürtler som teenageren, der svigtes – og yderst t.v. Claus Nissen (og Liselotte Norup) i debatfilmen Rapportpigen (74).

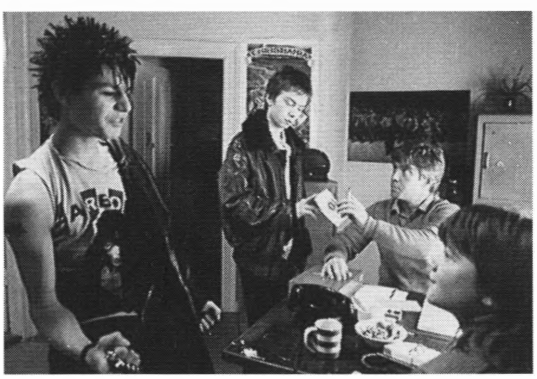
80erne



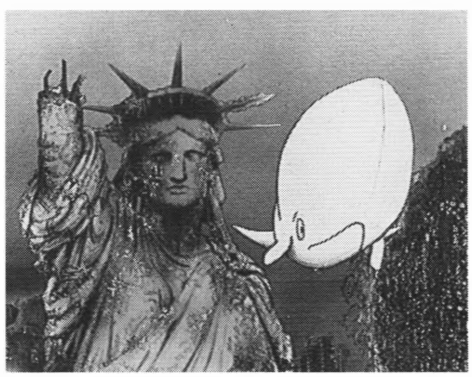
Sofie Gråbøl i Barndommens (socialrealistiske) gade (86). T.h. Michael Falch, der viste stjerneudstråling i krimien Mord i mørket (86).

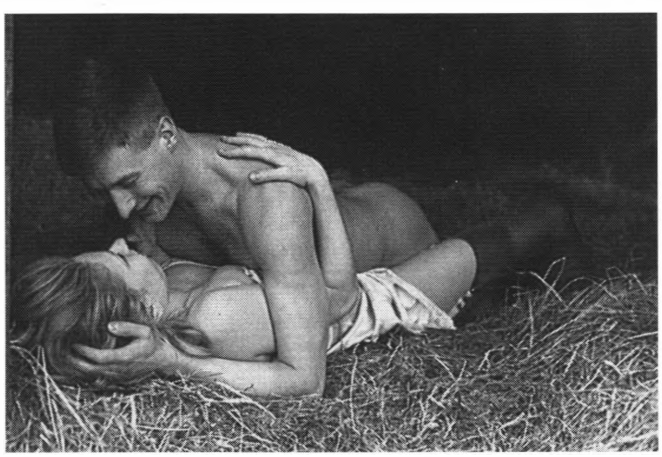


Den danske socialrealisme – Slingrevalsen (81) t.v. med Solbjørg Højfeldt og Kurt Dreyer – Flamberede hjerter (86) med Torben Jensen og Kirsten Lehfeldt – nederst t.v. Pelle Erobreren med Pelle Hvenegaard og Max von Sydow – og Ved vejen (88) med Tammi Øst. Gensyn med folkekomedien i Walter og Carlo Op på fars hat (85) med Ole Stephensen og Jarl Friis-Mikkelsen (t.v. producenten Per Holst).



Forbrydelsens element (84) med Michael Elphick og MeMe Lai. Punkere i ungdomsfilmen Har du set Alice (81) med Ole Ernst. Økologi i tegnefilmen Samson og Sally. Besættelse og besættelsen i Forræderne (83) med Allan Olsen og Sanne Salomonsen – og i det nye årtis Drengene fra Sankt Petri (91).





For ikke at tale om alle disse gamle film

af Ib Monty

OM NOGLE ÅR KAN FILMEN FEJRE SIT 100 ÅRS JUBILÆUM.

Inden for de sidste 5-6 år har en lille håndfuld af verdens ældste filmarkiver kunnet fejre deres 50 års jubilæer. Og nu er det blevet Det Danske Filmmuseums tur. En 50-årsdag er traditionelt en anledning til at gøre status. Og hvordan er da filmarkivsituationen i verden i almindelighed og i Danmark i særdeleshed netop nu?

Meget er nået i de forløbne 50 år og meget står tilbage at blive gjort. I filmarkivernes barndom og ungdom drejede det sig naturligvis først og fremmest om at lægge hånd på så mange film som muligt. Det var indsamlingens periode. Filmarkiverne etableredes først efter at stumfilmen var afgået ved døden, og producenterne derfor ikke kerede sig om stumfilm. Derfor forsvandt og destrueredes mængden, og selv trods arkivernes møjsommelige indsamlingsarbejde er i gennemsnit kun ca. 15-20% af den totale stumfilmproduktion i hele verden bevaret i dag.

Med hensyn til tonefilmene mødte arkiverne i begyndelsen en massiv modstand fra producenterne, og det tog mange år før man fik tålelige samarbejdsvilkår, der efterhånden afløstes af det reelle samarbejde, som man må sige, at der stort set er i dag.

Efter indsamlingsperioden, der naturligvis aldrig slutter, er fulgt den mere trælse, men også meget spændende fase med restaurering af de indsamlede film. Film er blevet og bliver stadig mishandlet i en grad som ingen andre produkter inden for kunst- og medieverdenen. Mange af de film, der ligger rundt omkring i filmarkiverne, er forkortede og ufuldstændige versioner af originalerne. Og det har været svært for filmarkiverne at afse mandskab og midler til det langsommelige arbejde med at bringe kopierne så nær på originaludgaverne som muligt. Først har man rent fysisk skullet redde de gamle film ved at overføre dem fra nitratfilm (brandfarligt materiale, der uundgåeligt vil gå i opløsning) til acetatfilm (sikkerhedsmateriale), som man først begyndte at bruge til 35mm filmkopiering i begyndelsen af 1950erne. Dette arbejde er langtfra afsluttet ude omkring i verden.

En opgørelse fornylig fra 25 filmarkiver i de 12 EF-lande viser, at mere end 620.000 filmtitler, repræsenterende næsten 1.300 millioner meter film og omfattende alle nationaliteter, emner (lange og korte film og newsreels) og formater, opbevares i disse arkiver. 350.000 af titlerne er fra EF-lande, og 70 millioner meter nitratfilm venter stadig på at blive overført til acetatfilm. Flere end 800 mennesker arbejder i disse arkiver og mere end en fjerdedel, 250 mennesker arbejder på fuld tid på opgaver, der har at gøre med bevaring af film. Det totale budget for de 25 filmarkiver i de 12 EF-lande er årligt 49 millioner ECU (ca. 400 millioner kr.) og heraf bruges ca. 17 millioner ECU (136 millioner kr.) til bevaring af film.

I USA har man opgjort, at det vil koste ca. 200 millioner dollars at redde alle amerikanske film på nitrat, som findes i de amerikanske arkiver. Jan-Christopher Horak, der er leder af the International Museum of Photography at George Eastman House i Rochester siger, at med det budget på ca. 150.000 dollars om året, som han har til rådighed vil det tage 150 år at redde, hvad han har i sine samlinger. Praktisk talt enhver farvefilm, der er lavet mellem 1950 og i dag er i fare for at forsvinde, siger Horak og gør opmærksom på at de penge, der bruges på '6 tommer af en atomubåd kunne finansiere ethvert bevaringsprogram i USA og redde hver eneste fod nitratfilm'.

Tidligere var selskaberne i filmens fædreland ikke videre hensynsfulde over for deres film. Men situationen har ændret sig. 'MGM, nu ejet af Turner, har f.eks. iværksat et større program, der går ud på at kopiere alt, hvad man har på nitrat over på acetat. Disney har været ret samvittighedsfuld og Universal synes også i dag at gøre en hel del', siger Robert Gitt fra UCLA Film Archive i Los Angeles.

I 1980'erne er bevidstheden om vigtigheden af at bevare de gamle film øget, og Martin Scorsese er en af dem med indflydelse, som har slået et slag for filmarkivering. Sammen med kollegerne Steven Spielberg, George Lucas, Sydney Pollack, Woody Allen, Francis Coppola, Stanley Kubrick og Robert Redford grundlagde han den 1. maj 1990 'The Film Foundation', en organisation, der har til formål at fremme og ko-ordinere restaurerings- og bevaringsprojekter.

Så prominente navne har vi ikke i Danmark til at slås for en god sag. Danske filmfolk har i det hele taget ikke vist overvældende interesse for at redde de gamle danske film. Det har museet måtte tage sig af i relativ ubemærkethed, men resultatet har dog heldigvis også været, at vi herhjemme ikke har de samme problemer som i mange andre lande. Allerede i 1950'erne lykkedes det museet at skaffe sig særbevillinger til overførsel fra nitrat til acetat af de originalnegativer fra stumfilmtiden, der var tilbage på Nordisk Films Kompagni. Om dette arbejde skriver Marguerite Engberg andetsteds i dette nummer.

Denne sikring af dansk stumfilm afsluttedes i løbet af 1960'erne, og med hensyn til stumfilm er museet således så godt kørende som det er muligt. Ca. 280 danske stumfilm ud af en produktion på ca. 1750 film er bevarede, og det er nogenlunde, hvad man procentvis (ca. 16%) kan forvente. I 1970'erne modtog vi ca. 20 stumfilm fra det hollandske filmarkiv, og senest har vi overtaget Palladiums stumfilmnegativer. Større samlinger kan næppe forventes, men hvert år finder vi en eller anden dansk stumfilm i et eller andet udenlandsk arkiv. Og vi ser frem til, hvad vi eventuelt kan finde i det russiske filmarkiv, Gosfilmofond i Moskva, når det nu forhåbentlig åbner portene på vid gab for omverdenen.

Næste etape i museets arbejde med at sikre den danske film var tonefilmen fra 1930 og indtil 1952, hvor vore laboratorier gik over til at anvende sikkerhedsmateriale. Det drejede sig om ca. 250 spillefilm, hvoraf en del lidt efter lidt endte på museet, og i midten af 1970'erne overførtes samtlige brandfarlige originalnegativer til museet fra Johan Ankerstjerne A/S efter at Nordisk Film Teknik var indgået i dette laboratorium.

Efter adskillige stormløb mod

Kulturministeriet lykkedes det endelig i 1982 at få museets bevilling forøget i en sådan grad, at vi kunne gå i gang med at fremstille 35mm masterkopier på sikkerhedsmateriale af de truede danske tonespillefilm efter de originale negativer. Dette arbejde er støt fortsat gennem 1980'erne, således at vi nu snart er ved at nå til vejs ende med dette sikringsarbejde.

Men det er ikke ensbetydende med at museet kan lægge sig til hvile på laurbærrene. Den danske kortfilm fra nitratperioden er stadig i farezonen, og skal reddes. Arbejdet er så småt begyndt og vil blive intensiveret i de kommende år, når arbejdet med spillefilmene er slut, og hvis de bevilgende myndigheder vil se i nåde til os.

Fra filmloven 1964 har der været afleveringspligt for danske film til museet, og i princippet er der derfor ingen problemer med de sidste 25 års danske spillefilm. Der er et interregnum fra 1952 til 1964, fra hvilket museet skal skrabe filmene sammen ved aftaler med de enkelte selskaber, men også denne indsamling går rimeligt godt, og næsten alle filmene fra denne periode er under en eller anden form repræsenteret på museet.

Det sidste store bevaringsproblem, som der til gengæld ikke er udsigt til nogen løsning på inden for en overskuelig fremtid, er bevaringen af farvefilm. Og det er ikke blot et dansk problem, men i høj grad et internationalt.

Som enhver flittig gæst ved museets forevisninger af og til har kunnet konstatere ved selvsyn, har farvefilm en kedelig tendens til at falme. Det skyldes kemiske processer, og det kan forhindres, hvis man har negativer, der er intakte, og hvorfra der kan laves nye farvekopier. Men det er umanerligt dyrt, og selv med ualmindeligt forstående og generøse politikere, og dem er der jo f.eks. ingen af i Danmark, vil det være den rene utopi at forestille sig, at man vil kunne redde samtlige farvefilm, der er produceret i denne verden. Der skal foretages valg og det bliver selvsagt ikke let.

Efterhånden som man i filmarkiverne har fået samlet så meget som overhovedet muligt, er man begyndt at afse tid og ressourcer til et egentligt restaureringsarbejde, og det er en udvikling, som Det Danske Filmmuseum også er med i.

Som de mest ihærdige af museets medlemmer har erfaret, dukker der oftere og oftere stumfilm op på lærredet i farveversioner. Museet foretog sit første vellykkede eksperiment ved fremstilling af en farvekopi efter en tintet og tonet originalkopi allerede for over 25 år siden. Filmen var Benjamin Christensens 'Hævnens Nat'. Det var bekosteligt, og siden har vi måttet prioritere midlerne til den redning, der går forud for det mere specifikke restaureringsarbejde. Men vi er nu gået i gang igen, således som Marguerite Engberg beretter om i sin artikel. Og vi agter at fortsætte så længe vi har tintede og tonede originalkopier, der kan danne autentisk forlæg for de nye udgaver på farvefilm. Målet er hele tiden at komme så tæt som muligt på det værk, der blev præsenteret i biografen ved premieren. Der vil således ikke mangle arbejde for museet de næste 50 år.

Men hvorfor nu al den ståhej for at redde de gamle film, og det vil sige alle film? For der går ikke så lang tid førend de film der er nye i dag, er blandt de gamle film.

Var det alene for filmkunstens skyld ville arbejdet så vist være mindre. Så kunne man måske frasortere og junke 90% af al den film, der laves.

Men film er andet end filmkunst. Det er et enestående medium til at fastholde vor tid fra næsten enhver synsvinkel. Hvordan så vi ud, hvordan klædte vi os, hvordan skabte vi os, hvordan registrerede og afspejlede vi den tid, vi levede i. Al det fortæller de gamle film os, hvis vi forstår at se dem. Og derfor skal vi ikke glemme alle disse gamle film. Men være gode ved dem. Passe, pleje og beskytte dem. Thi uden dem ville vi være meget fattigere.

Interesserede henvises i øvrigt til min artikel 'Dansk film på museum' i 'Dansk film Sophienholm 1981'.

Er det nat eller dag?

OM REKONSTRUKTION AF DANSKE STUMFILM

af Marguerite Engberg

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 rekonstrureret. Ved hjælp af arkitekttegninger, malerier og andet materiale byggede man sten for sten 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 1950erne 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

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

ved at smide det i en kakkelovn. 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 dybblå 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 afdæmpet end i den tidligere periode. Man nøjedes nu ofte med at give hele filmen en gyldenbrun tone. Ved overgangen til lydfilmen, forsvandt kolereringen 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 redigeres, 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) et 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 håndskrift 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 nattescener. *Lilla* til indendørs nattescener. *Rød* til indescener i stærkt belyste rum. *Brun* til dårligt belyste dagslysscener.

Negativet ordnede jeg nu i seks ruller efter farverne. Oprindelig 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.

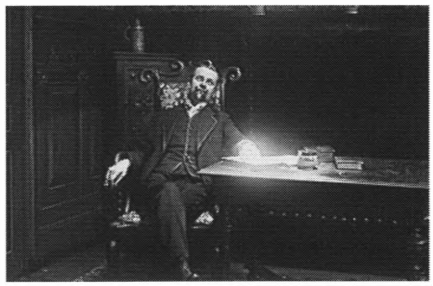
Det var med stor spænding, at vi så den nyredigerede, tintede udgave af *'Den hvide Slavehandels sidste Offer'*. Var der vundet noget nævneværdigt? Det var der. Filmens fortællestil var på grund af en livligere klipning blevet mere spændende, mere inciterende. Jeg har allerede nævnt et eksempel fra klip 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 bortførerne.

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 nattescener. 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 ledsagerske 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.

Gennem dunkle labyrinter

At rekonstruere Pabsts DIE FREUDLOSE GASSE er et detektivisk arbejde hvor forskellige overlevende kopier skal bringes til at arbejde sammen med drejebøger, dagbøger og datidige censurkort.

af Klaus Volkmer
Münchner Stadtmuseum
– Filmmuseum

Filmen begynder.Tid og sted bliver nævnt: Wien 1921. Med det samme opløser den reelle skueplads sig dog straks i en mørk vintereftermiddags diffuse lys. Personer kommer ind i billedet, går uendelig langsomt forbi. Man ser 'alle vier hintereinander wie in einem Relief langsam auf die Mündung des Seitengässchens zu immer tiefer ins Dunkel gehen... Dann werden alle zu einem blossen Mauerrelief in Bewegung.'[1]

2. billede. 'Grossaufnahme eines Stückes eines altersgrauen gotischen Torboges. Die Apparat wandert aufwärts an ein paar grotesken gotischen Höllenfiguren, wie man sie als Dachtraufen an gotischen Domen sieht, vorüber, sodass schliesslich eine eingehauene altertümliche Inschrift sichtbar wird':[2]

Jeg fører ind til staden, fuld af
jammer,
jeg fører ind til evig kval og møje,
jeg fører ind til de fortabtes flammer.
I, som indtræder lader håbet fare!
(Molbechs oversættelse fra 1855-62)

Dantes helvedesport.

'Der Apparat wandert langsam weiter, an grotesken gotischenTeufelsfratzen aus Sandstein vorüber.'[3] Vi går gennem portbuen og er i Melchiorgasse. 'In diesem Labyrinth findet sich alles Mögliche, und man muss, wenn man nur hineintritt, spüren, dass hier alles möglich ist.'[4]

Fortvivlelse, håbløshed – det er filmens stemning, der konsekvent bliver holdt. Her gives der knap et lyspunkt, intet håb kan opstå, der ikke straks igen vil blive tilintetgjort. Og dog er der noget i retning af en happy end, meget skrøbelig, næppe til at tro på og den bliver da også straks igen truet af ild, af undergang.

Når man forsøger at rekonstruere filmens materielle 'historie', når man sporer hvad der er blevet den påført hos censuren, hos udenlandske formidlere, gennem tidens tand, kan man ikke undgå at se visse overensstemmelser med den historie filmen fortæller, den stemning den formidler.

Censuren anklaget

I 1928 offentliggjorde drejebogsforfatteren Willy Haas i sit tidsskrift 'Die literarische Welt' (4, nr. 25) en flammende, anklage mod censuren, fortvivlet var den, men dog også fuld af håb.

> 'Jeg skrev for tre år siden en inflationsfilm, 'Die freudlose Gasse' efter motiver fra den stakkels myrdede Bettauer. Filmen vakte dengang, kort efter inflationen, opsigt, ganske enkelt fordi jeg havde bestræbt mig på at berette det frygtelige jeg havde set helt sanddru og krønikeagtigt. Nu bliver den vist igen. Jeg har set den. Jeg har ikke genkendt den. Censuren har endnu engang behandlet den og har nu med et mod som jeg ikke havde troet muligt, klippet i den. Censuren lader jo til at have en ganske ren samvittighed. Den vil vi prøve at rokke lidt ved. Filmens egentlige helt er en slagter der under inflationen officielt 'intet kød har', men udenom kan han levere alt – frem for alt til unge fruer og piger, der til gengæld yder ham tjenester. Således gør han den ganske gade til ludere. At dette og det der er værre fandt sted under inflationen, kan bevises med hundredvis af beretninger fra aviserne. Ingen tysk censor ville have haft den frækhed at bortlyve den slags uomstødelige sandheder kort efter inflationenen. I dag, efter tre år, har de endelig fundet modet til hykleriske fortielser. Hovedscenen er strøget: i den hører en ung pige hvilken pris hendes veninde i naboværelset må betale for kød. Intet af dette viste jeg den gang åbent, kun gennem den unge lyttende piges forfærdede ansigt. Det er en mimisk monologscene, genialt spillet af den store Asta Nielsen. Men censuren har skåret hende væk – nu, efter tre år. Slagteren giver af uforståelige grunde, tilsyneladende ædelmod, de unge piger kød. Filmen er ødelagt. Nuvel, mine herrer censorer: De kan klippe væk hvad De vil, vi kan ikke forhindre det. Men hvis De mener, at disse ting vil blive glemt, da tager de fejl. Det vil ikke ske så længe vi kan leve og tale. Ikke så længe vi kan føre en pen. Ikke så længe det vi har skrevet, skriver og vil skrive, vil blive stående som tidsdokument.'

Filmens censurhistorie er ganske eventyrlig. I december 1927 skrev Kenneth Macpherson (Close Up, 1, nr. 6):

> 'Lad mig citere 'Die freudlose Gasse'. Pabst fortalte mig om denne film og historien er tragisk, men god... Da den var færdig var den på 3048 meter, cirka det samme som 'Ben Hur' eller 'The Big Parade'. Da Frankrig endelig forsinket accepterede den, klippede man prompte 5-600 meter ud inklusiv hvert enkelt billede af gaden selv. Siden da er stumper blevet føjet til og stumper taget væk. Af uransagelige grunde fjernede Wien alle Werner Krauss-sekvenserne, så han slet ikke viste sig i filmen. Rusland fandt det nødvendigt at gøre den amerikanske løjtnant til læge og gjorde Krauss til morderen i stedet for pigen. Endelig, efter at filmen havde gået i Tyskland i et år, blev der gjort forsøg på at censurere den der. I The Film Society i England, hang den i laser. Men selvfølgelig, da den blev vist i Schweiz, forlod de fleste englændere biografen. I England fandtes der naturligvis ikke sådanne 'tvivlsomme huse'. Englænderne følte, at de måtte antyde det. Så de udvandrede. Imponerende. Dernæst rømmer Amerika sig og udtaler sig: 'Dette er ikke sandt' og 'dette er ikke virkeligt', siger Amerika. Selvfølgelig boede Amerika i Wien lige efter krigen, alle sammen, så de må jo vide det. En simpel wiener ville ikke. Det bedste er imidlertid at gøre som England. England ødelagde den ikke. Man klippede den helt bort. Og en ting ved jeg, og det er, at englænderne (ikke den klasse der udvandrede i Schweiz, men arbejderne) ville være de første til at prise den, hvis de fik filmen uden indgreb. Men mellemmændene og andre siger nej. Og dette er, vil man forstå, kun et eksempel på hvad der overgår enhver instruktør.'

Den første version af filmen blev forelagt censuren i en længde på 3.738m. Den 15. maj 1925 blev den efter en forkortelse frigivet i en længde på 3.734,5m. Premieren fandt sted d. 18. maj 1925 i Berlins Mozartsaal.

Et år senere skulle Berlins øverste censurinstans tage stilling til en påstand om at tilladelsen skulle trækkes tilbage fordi filmen havde 'demoraliserende' og 'forrående' tendenser. Ved de fornyede forhandlinger d. 29. marts 1926 viste billedstrimlen sig at være på 3.542m. Påstanden blev afvist og filmen blev, omend efter nye forbud mod flere indstillinger og længere sekvenser (i alt 64,6m), frigivet men en ny længde på 3.477,4m.

Falske optagelser

Filmmuseet i München er i sit forsøg på at rekonstruere filmen i det væsentligste gået ud fra tre kopier, tre udenlandske udlejningsudgaver:

- Den russiske fra Gosfilmofond i Moskva på 2.950 m.
- Den engelske fra British Film Institute i London på 2.168 m.
- Den franske fra Cinémathèque Francaise i Paris på 2.309 m.

Desuden har vi til sammenligning brugt en 8mm-udgave som Mark Sorkin, Pabst mangeårige medarbejder og assistent, havde sammenstykket til Museum of Modern Art i New York, baseret på en fransk og en italiensk udgave.

De tyske citater stammer fra drejebøgerne.

1. fire personer går langsomt som i et relief efter hinanden, henimod sidegadens udmunding og dybere og dybere ind i det dunkle... Da bliver de alle til ren og skær murrelief i bevægelse.
2. Totalbillede af et stykke af en aldersgrånet gotisk portbue. Kameraet bevæger sig opad, forbi et par groteske gotiske helvedesfigurer, så man ser dem som tagskæg på gotiske kirker og ender sluttelig så en indhugget gammeldags indskrift bliver synlig.
3. Kameraet bevæger sig langsomt videre, henover groteske gotiske djævlevrængbilleder af sandsten.
4. I denne labyrint befinder sig alt muligt, og man må, når man træder ind, spore, at alt her er muligt.

Alle kopierne var mere eller mindre forskellige fra hinanden. Forskellene varierede fra minimale længdeforskelle i identiske indstillinger over montagevarianter i ellers ens sekvenser, forskellige placeringer af hele komplekser (incl. hele fjernede sekvenser) og til det forhold, at to forskellige negativer havde tjent som grundlag: den engelske og franske kopi er baseret på et andet negativ end den russiske og – delvist – den amerikanske.

Alle de udsnit der var blevet bortcensureret i 1926 befandt sig i Moskva-kopien. Næsten absurd synes Macphersons henvisning til at i den russiske udlejningsversion var slagteren Geiringer (Werner Krauss) blevet til Lia Leids morder. Hvordan skulle det med klip, omstillinger og nye titler m.m. have været muligt?

Faktisk var der i den russiske udgave entydige tilføjelser, der ikke stammer fra Pabst. Allerede Sorkin havde påpeget dette, idet han henholdt sig til den italienske udgave som han havde benyttet sig af. Disse tilføjelser sprænger bogstavelig talt filmens ramme: således musicerer pludselig i den lille Greifer Salon et stort revy-orkester, der slet ikke ville have kunnet være på tribunen hos Greifer. Men først og fremmest er disse tilføjede indstillinger særdeles udvendige (forskellige belysninger og overblændinger) og kun nødtørftigt integreret i sekvensrækkefølgen. Endvidere bliver de børs-manipulationer som Rumfort falder som offer for, og som bunder i intriger Canez og Rosennow så at sige 'privat' udklækker med hinanden, almengjort gennem typiske billeder af en børskrise. En hel 'autonom sekvens' bliver ved hjælp af en forklarende titel tilføjet: 19 indstillinger, omsluttet af op- og nedblændinger: oprevne, gestikulerende mennesker, myldrende menneskemasser i kæmpehaller osv. – mens Pabst dog i stedet altid 'personliggør' intrigerne og hellere viser dem indirekte, i deres indvirken på den enkelte og hans omgivelser.

Drejebog og dagbøger

Filmmuseet i München er i besiddelse af Willy Haas' håndskrevne drejebog, hvorfra citaterne i begyndelsen stammer.: 332 små ternede blade, kaldt kapitel I-III, omhyggeligt beskrevet med pen og blyant med kun få korrekturrettelser. Museum of Modern Art i New York bevarer fra Mark Sorkins efterladenskaber dennes indspilningsmanuskript: et maskinskrevet manuskript, der er en nøje afskrift af Haas' original, komplet (kapitel I-IV). Det indeholder mange håndskrevne anmærkninger fra Sorkins hånd: skitser og notater om sceneafslutninger.

Sammenligningen mellem denne *découpage* og den endelige klipning af scener og sekvenser, giver et interessant indblik i Pabsts arbejdsmetode. Han havde selv, sammen med Sorkin, stået for klipningen af begge negativer – A-negativet til Tyskland, B-negativet til eksportversionen.

Adskillige af drejebogens 280 'billeder' blev strøget, alle optagne scener er dateret i Sorkins eksemplar. Ud fra disse noter lader det sig f.eks. gøre at rekonstruere den nøjagtige optagelsesplan. Der var 38 dage til optagelserne, mellem d. 12. februar og den 3. april 1925. Man begyndte med de scener Asta Nielsen spillede med i, da hun kun kunne lade sig engagere for 2 uger. Slutningen blev tilfældigvis optaget til sidst: ilden i taget og barnets redning. Denne slutsekvens var kun bevaret i Moskva-kopien.

I den var der yderligere et kort fragment af en scene, som Pabst åbenbart fandt så vigtig, at han lod den genindspille med en anden slutning fire dage efter den første optagelse. Det var den eneste genindspilning af en allerede færdigindspillet scene. III kapitels billede 11: Kleiner Modesalon bei einem noblen Schneider.[5] Optagelserne til denne scene interesserede også pressen. Den 17. marts 1925 skrev Fritz Olimsky en artikel i Berliner Börsen-Courier.

> Prægtigt stråler lyset fra talløse lamper og projektører på de guld- og sølvbestukne klæder. En efter en træder de smukke slanke mannequiner frem, drejer sig for at vise deres klæders pragt, den nyeste chike parisermode, og koketterer en smule med et let smil på deres sminkede læber. I modefirmaets store luksuriøse salon sidder kun to købere. Den ene, der givet ikke er europæer, ser med et fornøjet blik på de smukke klæder, men endnu mere på de ikke mindre smukke mannequiner. Og mange gange forhører han sig om sin ledsagerindes mening, thi det er for hende alene alle disse prægtige, sartfarvede silkestoffer, disse kostbare pelse og glimtende juveler bliver vist frem. Men genert og beskedent sidder pigen der – en fremmed skikkelse i denne lysets og glædens verden. Hun er fattig; kun en gammel strikket trøje har hun på, ingen smykker pryder hendes skikkelse og dog har hun et eller andet overvældende smukt over sig, noget man aldrig kan glemme, har man først én gang set det.
>
> Det er hendes øjne, der taler om sorg og længsler, kærlighed og had, det er Asta Nielsens fortryllende øjne, der fortæller os om det ensomme liv i 'Freudlose Gassen'.'

Tre korte 'afsnuppede' indstillinger er der blevet tilbage af denne scene – næsten for lidt til rigtig at kunne opfatte og indordne den. Trods det kan man ikke bare udelade den. Det ville måske udglatte filmens forløb, men ville dog ligne en ny censur.

De uundværlige censurkort

Adskillige af de stykker der kun er blevet overleveret i Moskvakopien er abrupte, beskadigede, fragmentariske. Nogle er der dog bevaret ubeskadigede – f.eks. scenen uden hvilken filmen i følge Willy Haas er ødelagt: I kapitels 53. billede:

> 'Keller des Fleischers, in welchem offenbar auch geslachtet wird, wie an den Beilen, Pföcken, dem Blut und den Fellen im ganzen Raum deutlich zu sehen ist. Grosse Unordnung. Unheimlich.'[6]

Den øverste filmcensurinstans censurerede

> 'voldtægtsscenen i slagterkælderen, fra det øjeblik, hvor slagteren går foran en pige med et sjal, åbner døren ind til køddepotet og frem til der, hvor de begge igen kommer ud af døren og han skærer kød til hende. Forbudt er derfor: Nærbilledet af pigen der langsomt følger efter slagteren, der vinker til hende, blikket ind i køddepotet (pigens ansigt vises gentagne gange), pigens vej gennem døren, den låste dør med slagterhunden der står foran, fremstillingen af pigen der blev tilbage, nærbilledet hvor man ser pigens opspilede øjne, mens der lyder støj fra køddepotet, nærbilledet af hunden. Der er tilladelse til at vise, hvordan slagteren henter kødet frem for at skære det i stykker. Længde 35 m.'

Denne scene er det ekstreme modstykke til det glitrende og lysglimtende modeshow, som den dog ved nærmere eftersyn viser sig at have

træk til fælles med. I begge tilfælde drejer det sig om at se, om blikke og om det de prisgiver, om relationen mellem den seende og objektet; altså også tilskuernes refleksion over sin position i forhold til filmen. Asta Nielsens 'mimiske monologscene' river tilskueren ud af sin ukrænkelighed, rammer ham over øjnene – på hans ømfindligste punkt. Hans blik (dvs. Canez' blik) på mannequinernes prægtige gevandter og på Elses iturevne frakke (en subjektiv indstilling fra slagterens synsvinkel, en bevægelse opad, der er så 'gemen', at man gyser) nedværdiger, ødelægger, gør ham til gerningsmanden. For ofrene bliver der tilbage som modværge kun det forfærdede blik, de af skræk 'opspilede øjne'. Else kan ikke holde stand mod blikket, må ofre sig. Og så til slut slår hun sin plageånd ihjel, og i indstillingen, hvor slagteren står ludende og dødeligt såret ved sit kældervindue, hvorfra han tidligere har betragtet de forbipasserende kvinders ben, er han overprøjtet af blod og det ser ud som var hans øjne blevet stukket ud. Men selvfølgelig kan skinnet bedrage. I drejebogen findes følgende dialog (i IV. kapitels, billede 75):

> Kellner: Sie können mich schlagen… aber Sie müssen die Wahrheit anhören…'[7]

Davy, den amerikanske løjtnant, der intet har fattet af hvad der sker omkring ham:

> Ich brauche keine Wahrheit zu hören. Ich sehe die Wahrheit deutlich genug! Ich bin in diese Stadt gekommen, weil man mir sagte, das sie an Hunger und Elend vergeht! Und ich sehe nichts als Glanz, Luxus und Sittenlosigkeit…![8]

> Kellner: Sie werden hier keine Tür öffnen können, ohne dass Ihnen das nackte Elend entgegenstarrt…![9]

Og han åbner døren til værelset, hvor Else bor med sin mand og sit barn – sandhedens øjeblik. Vi kan ikke se dette øjeblik, kan ikke føre det til ende: slutningen på denne scene er ikke bevaret i nogen kopi.

Protokollen med den ovenfor omtalte forhandling i den øverste filmcensur, der kommer fra Stiftung Deutsche Kinematheks arkiv, har været en vigtig kilde i rekonstruktionen. I denne protokol bliver først og fremmest de dengang bortcensurerede afsnit beskrevet indstilling for indstilling. Yderligere bliver i løbet af argumentationen, hvormed ønsket om et totalforbud blev tilbagevist, omkring 50 mellemtekster helt eller delvist ordret citeret og sat ind i den visuelle sammenhæng eller karakteriseret handlingsmæssigt. Hver tekst

er derved blevet betegnet med akt- og fortløbende nummer. Denne nummering var altså et første 'raster' over den film der skulle rekonstrueres. Da man indtil videre ikke har fundet et censurkort med alle teksternes nøjagtige ordlyd, var de citerede tekster eller tekstfragmenter også den eneste henvisning til den originale tekst og derudfra måtte mellemteksterne rekonstrueres ved hjælp af drejebogen og sammenligninger mellem de forskellige fremmedsprogede kopier.

De forskellige slutninger

Filmen foreligger nu i en længde på 3.080m. Arbejdet er endnu ikke afsluttet. Bortset fra en for en stor dels vedkommende ikke sikret ordlyd i teksterne, er der for eksempel også stadig visse irritationsmomenter i slutningen. Den annoterede drejebog og de overleverede kopier modsvarer her ikke eentydigt hinanden.

Såvel i Moskva- som i Sorkin-versionen har man en happy end – igen særdeledes beskadigede indstillinger, der måske netop derfor ikke er særlig overbevisende. I de russiske tekster tales der om den 'opgående morgensol' efter ildnatten. En omfavnelse, et flygtigt kys: 'Nein Fräulein Grete, so darf es nicht zwischen uns enden.'[10] Men sådan ender det, filmen ender. I følge drejebogen står de begge ved vinduet og 'blicken erschrocken hinaus in die ersten Flammen'[11], senere er så luften 'ganz rot vor Glut'[12]. Hvilket hus er det så der brænder? Melchiorgasses topografi med diverse huse, baggårde passager og baghuse – hele 'labyrinten' – er ganske uigennemskuelig og ikke til at trænge igennem. Hvis hus brænder? Greifers, i hvis baghus familien Rumfort bor og hvor Else og hendes familie har til huse på kvisten? Hvem har antændt den? Else, i panik under flugten efter mordet? I følge drejebogen er det rasende, berusede piger (Greifers ofre), der i ly af det herskende kaos vil hævne sig på hende. 'Wir räuchern den ganzen Laden aus![13] Heller ikke ud fra Sorkins anmærkninger er det muligt at læse eentydig hvad angår disse sidste billeder – hvad blev optaget, hvad blev ændret?

Helt til slut i udgaven fra München, taget efter Moskvakopien og svarende til drejebogen, følger den flammende kvist og barnet, der bliver reddet fra infernoet. Materialet er så medtaget, som var det selv reddet fra en lignende katastrofe, men trods alt sluppet nogenlunde levende fra det.

Der vil sikkert stadig blive ændret et og andet ved arbejdskopien. 35 mm-materialet fra New York, der ikke har stået til rådighed for arbejdet ind til nu, tyder på forbedringer af nogle specielt 'slemme' afsnit. Library of Congress i Washington har i sine beholdninger i Dayton, Ohio nitratmateriale fra forskellige udgaver, der sikkert vil muliggøre forskellige forbedringer så snart det er blevet kopieret og gjort brugeligt. Og Cineteca Nazionale i Rom skulle efter sigende have en komplet nitratkopi af en russisk udgave…

Man skal ikke opgive håbet. 'In diesen Labyrinth findet sich alles Mögliche'[14]. En dag vil man måske kunne se hele sandheden?

Oversættelse af Dan Nissen & Karin Thorsen.

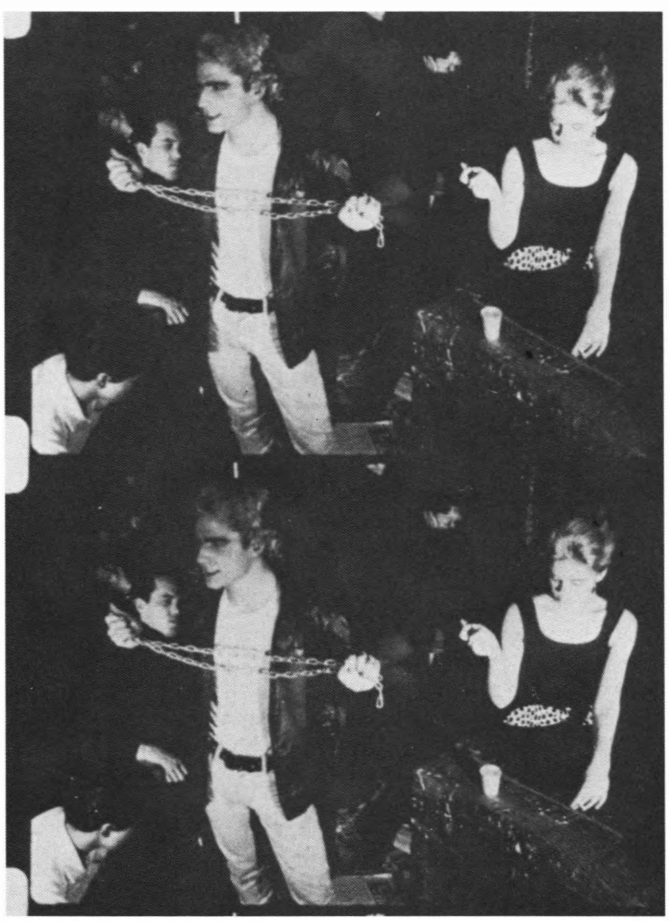
5. En lille modesalon hos en nobel skrædder.
6. Slagterens kælder, i hvilken der åbenbart også bliver slagtet sådan som man tydeligt kan se det af de økser og tøjrepæle, det blod og skind som findes i hele rummet. Kaos. Uhyggeligt.'
7. Tjeneren: De kan slå mig… men De må høre sandheden.
8. Jeg har ikke brug for at høre sandheden. Jeg kan se den tydeligt. Jeg er kommet til denne by fordi man har fortalt mig, at folk går til i sult og elendighed! Og jeg ser intet andet end glimmer, luksus og usædelighed…!
9. Tjeneren: De vil ikke kunne åbne en dør uden at De ser den nøgne elendighed…!
10. Nej frøken Grete, sådan må det ikke ende mellem os.
11. Ser forskrækket ud på de første flammer.
12. Helt rødglødende.
13. Vi rydder hele bulen!
14. I denne labyrint er alt muligt.

Den skrøbelige emulsion

Filmhistorien handler også om de film, der ikke fortæller en historie – den eksperimentelle film, avant garde-filmen, den uafhængige film, eller hvad man ellers forsøger at døbe barnet.

af Jon Gartenberg
Museum of Modern Art

Malanga (tv) og Warhol.



Vinyl (65), Malanga og Sedgwick.

Den uafhængige film og dens skabere har trange kår, både i filmkulturen og i arkiverne.

Der er tale om en international krise, som hvis den ikke ses i øjnene i dag, vil betyde, at hele aspekter af filmhistorien er truet af udslettelse, selvom mange af de film, der er tale om, er blevet skabt indenfor de sidste 30 år.

Historisk har FIAF – Fédération internationale des archives du film – prioriteret bevarelsen af nitratfilm, da det materiale blev opfattet som det mest sårbare overfor fysisk opløsning og undergang. Først for nylig er opmærksomheden blevet rettet mod sikringen af farvefilm og safety materiale, altså film på acetat basis. Da store dele af den eksperimenterende og uafhængige filmtradition har udviklet sig indenfor de sidste 30 år (gennem arbejder af Stan Brakhage, Bruce Conner, Maya Deren, Jonas Mekas og andre) falder materialet fint indenfor safetyfilmens æra. Endvidere er det meste af filmarven i denne tradition optaget på 16 og 8 mm-materiale og er derfor blevet yderligere marginaliseret, sammenlignet med det dominerende 35 mm format, udviklet af den kommercielle filmindustri og bevaret af arkiverne.

Andy Warhol som eksempel

Sikringen af Andy Warhols filmsamling har levende understreget den marginale status som eksperimentelle film og filmkunstnere har i vor kultur. Warhols film kan ses som undergrundsarbejder, der behandler tabuemner (sex, drugs og rock'n roll) og vises i nonkommercielle sammenhænge. Men på samme tid fungerede Warhol som en slags studio producer med den berømte Factory, som han opbyggede omkring sin kunstneriske skaben. Mellem 1965 og 1967 optog Warhol regelmæssigt 16mm lydfilm på 33 minutters spoler, en parallel til den praksis, som Griffith stod for på Biograph i begyndelsen af århundredet. Warhol dækkede både undergrundsmiljøets eksperimentelle filmskaben og det

kommercielle system for produktion, distribution og visning.

På grund af hans internationale status som kunstner og star har det været nemmere at sikre bevaringen og distributionen af Warhols film end tilfældet er og har været med andre spirende, uafhængige filmkunstnere, der ikke har været så heldige. I modsætning til Warhols virke som filmskaber har andre eksperimenterende filmfolk arbejdet i relativ isolation og har skabt deres film som en kunstner et kunstværk, ikke som en producent der leverer til konsumtion for et massemarked. Som Donna Cameron, en nutidig eksperimenterende filmkunstner, har sagt:

> Jeg udforsker film som en billedkunstner i modsætning til som en kommerciel producent. Jeg føler, at film og billedkunst er medier, der ligner hinanden, idet kunstneren gennem sit arbejde med dem skaber et billede – i filmen gennem det enkelte billede, i maleriet med penselstrøget – for at fastholde et øjeblik i tiden.

Problemerne med bevaring og restaurering indbefatter ikke kun film fra begyndelsen af århundredet og klassiske Hollywoodfilm, men også avant garde film. Uafhængige filmkunstnere har sjældent haft råd til at trække dupkopier af deres film, og deres materiale overlever ofte kun i form af det originale kamerapositiv eller i en enkel omvendekopi. I andre tilfælde har kunstnere bearbejdet det samme materiale flere gange og har dermed skabt forskellige versioner af den samme film, nogle gange kun med få billeders forskel. I sådanne tilfælde burde alle versioner bevares i arkiverne for præcist at kunne dokumentere kunstnerens arbejdsproces. Er et arkiv så heldigt, at det får kunstnerens originalmateriale, bruges der år på at restaurere filmene. Museum of Modern Arts sikring af Andy Warhols samling, der består af mange hundrede spoler 16mm omvendefilm, vil i det mindste tage yderligere syv år, hvis man fortsætter med den nuværende rate, hvor der sikres omkring 20.000 fod film pr. år. Prisen vil være mere end 700.000 dollars.

Identifikation af en film

Da jeg for ti år siden startede projektet med at indsamle værker af uafhængige filmskabere, blev jeg i stigende grad opmærksom på de enorme problemer, de stod overfor. Først og fremmest er en stor del af disse kunstnere økonomisk ringe stillet. De har andre job for at tjene penge til at lave film. De arbejder ofte i total isolation og skaber bogstavelig talt deres film på egen hånd. Ofte har de knap råd til at lave kopier, når deres film er færdige, og mulighederne for at få dem vist er ekstremt begrænset. Mens de amerikanske arkiver i det sidste tiår har mærket en voksende interesse fra filmselskabernes side, fordi arkivernes samlinger nu kan reproduceres på video og igen tjene penge, så er dette ikke tilfældet med den eksperimenterende film. Der er ingen store selskaber og internationale mediegiganter, der markedsfører disse film, fordi der intet profitpotentiale er.

Der er således ingen til at tale de uafhængige filmskaberes sag medmindre arkiverne selv tager initiativet. Måske er der kun tale om små skridt, men jeg er sikker på, at selv disse repræsenterer vigtige fremskridt. Der er flere trin i denne udvikling.

Først og fremmest er det vigtigt overhovedet at identificere den uafhængige tradition i landet: Hvem er filmskaberne, og hvilke film har de lavet? Dernæst må man opklare, hvor filmene rent fysisk befinder sig. Nogle ligger i laboratorier, depoter, filmkooperativer eller hos kunstneren selv. Enhver sten må vendes i denne søgen.

I tilfældet Warhol har der været en hel mytologi omkring hans person. En af myterne har været, at han tog sine film ud af distribution i slutningen af 60'erne og begyndelsen af 70'erne og destruerede dem. Da jeg efter hans død tog til et kommercielt filmlager, følte jeg det, som var jeg i den sidste scene i *Citizen Kane,* på vej til at opdage Rosebud. Der var bogstavelig talt tusinder af ruller film, pakket i æsker og kasser i alle størrelser og former, som måtte ordnes, sorteres og flyttes rundt, idet de fleste af filmene kun var mærket med et rullenummer og var uden titel.

Det er derfor yderst vigtigt om muligt at arbejde tæt sammen med kunstneren, at udvikle et personligt forhold og en tillid. Filmskaberen selv har ofte det originale kameramateriale, og kun et tæt samarbejde mellem kunstneren og arkivet gør det muligt at lave internegativer og kopier i den bedste æstetiske kvalitet. Dette forhold er vigtigt. Kunstnerens øje er helt essentielt, hvis man skal sikre en præcis gengivelse af elemter som tonal kvalitet og kornethed, der ofte er vigtige kvaliteter, da mange af disse film er abstrakte studier i lys og skygge, bevægelse og farve.

At tage vare på og bevare dette materiale betyder helt basalt at sørge for gode opbevaringsforhold. For at sikre de uafhængige filmskabere en permanent plads i filmhistorien er det nødvendigt, at filmene kommer ud af kunstnerens egne gemmer, hvor svingninger i temperatur og fugtighed skader materialet, eller kommer væk fra laboratorierne, hvor de altid vil være prioriteret lavt i forhold til de kommercielle film eller simpelthen risikerer at blive konfiskeret eller kasseret.

Den uafhængige film repræsenterer også specielle problemer med hensyn til katalogisering, dokumentation og research. Især i 60'erne definerede disse kunstnere sig som en slags antitese til Hollywood og dets produktionssystem. Mange af filmene indeholder derfor ingen credits. Det gør det særdeles vanskeligt at dokumentere filmenes autenticitet og at katalogisere dem. Med hensyn til Warhols film, så indeholdt stort set ingen af hans film hverken titel eller credits. Lydfilmene havde ofte indtalte credits, gerne med hjemmelavede begreber som f.eks. 'technorama' i filmen *Vinyl* med Gerard Malanga og Edie Sedgwick.

Ligeledes er det vigtigt at dokumentere kunstnernes karriere og sammensætte filmografier til biblioteksbrug. Utallige i dag velkendte internationale instruktører har lavet kortfilm og er senere gået over til spillefilm. Samtidig med instruktørens kommercielle succes tenderer de tidlige film med at blive glemt.

Endelig er det vigtigt, at disse film vises i f.eks. filmarkivernes biografer eller kommer i udlejning, hvis man har sikret sig en arkivkopi, foruden den der kommer i distribution. Arkivers bestræbelser vedrørende den uafhængige film, kan blive et vigtigt bidrag til en nyskrivning af filmhistorien og bidrage til at give disse kunstnere den internationale position, der tilkommer dem.

Oversat og redigeret af Dan Nissen.

Teksten har i sin oprindelige form været en forelæsning på et seminar om den eksperimenternede film, afholdt i Athen, april 1991, i forbindelse med FIAF's kongres.

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 magtens 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 schlagere var populære i Norden, indtil amerikansk kultur for alvor rykkede ind i 60erne.

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 europæisk 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 30erne til Parettis 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 placering i Europas udkant med orienteringen mod syd. Da den skiftede mod vest, mindskedes samhørigheden i takt med Tysklands og det øvrige Europas reducering 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: Reducering af de specifikke lokalt nationale referencer og fokusering 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.

Driftmotivet havde sine kulturelle rødder i skrækromantikkens victorianske 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

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.

reføre den anonyme internationale melodramatradition.

Det seksuelt vovede gav igen i 50erne og 60erne 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 transportérbare. 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, 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 tilbeder hende glødende, 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 frivolitet i de hvide slavehandelfilm (mens det erotiske melodrama var mere vovet). Vægten lå, som i den typiske amerikanske efterligning *Traffic in Souls* (1913) på thrilleraspektet, 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 billede på sexualdriften, blev egentlig sat i baggrunden i forhold til den konkrete gældsætning, der blev resultatet af lasternes vej i restaurationsliv og smykkekøb, og som kun moderskikkelsen kunne redde sønnen ud af. Imidlertid blev det en ganske anden, ikke specifik teatralsk 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), udspillede 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(grafteatern) 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 særpræg 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 Magnussen, 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 atelie til at lave sit filmessay om heksekraft *Häxan,* udsendt 1922. Filmen blev enormt kostbar og var som publikumsfiasko nær ved at undergrave Svensk Filmindustris 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 filmdrama i 20erne. Det blev orienteret specifikt mod Tyskland efter eksilinstruktøren Dimitri Buchowetzkis *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 Filmindustris datterselskab Isepa (Svensk-Selected)*.

Isepa opløstes 1928, og dermed svandt Svensk Filmindustris 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 gennenbrud 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 forfejlede 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 lydtekniske bearbejdning og endog hele

* Jvf. produktionerne: *Hon den enda (Sie die einzige,* coproduktion med Ufa, af Gustaf Molander), *Flickorna Gyurkovics (Die sieben Tochter der Frau Gyurkovics,* coproduktion med Ufa, af Ragnar Hyltén-Cavallius, 1926), *Hans Kungliga höghet shinglar (Majestät schneidet Bubikopf,* co-produktion 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,* co-produktion 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.*

Fy og Bi-forløbere fra 1914 – samme år som Lau Lauritzen blev tilknyttet Nordisk Films Kompagni. Nogle gavtyve 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). Gavtyven i midten er Christian Schrøder, de to øvrige er uidentificerede.

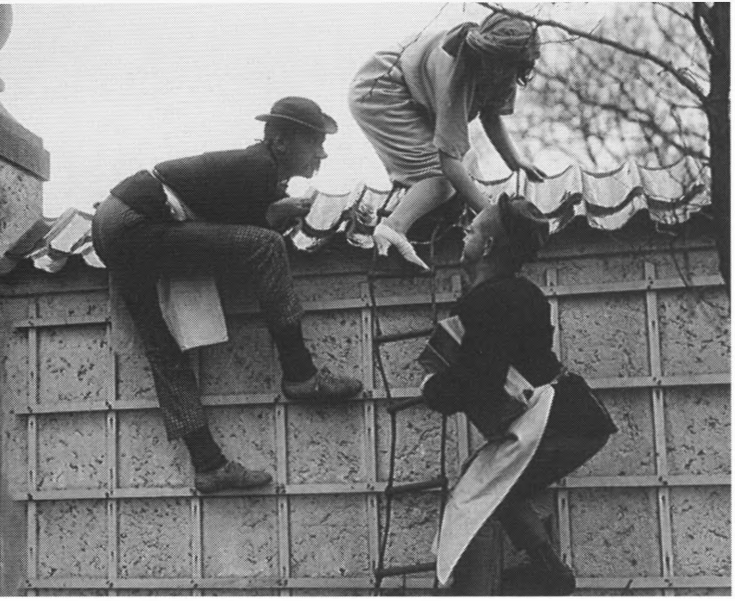
Fyrtårnet og Bivognen

Det svenske distributionsfirma Skandinavisk Filmcentral, ledet af en udbryder 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, *Jefthas Dotter* (1919), var instrueret af firmaets kunstneriske leder, danskeren Robert Dinesen, som nylig havde haft succes med udstyrsfilmen *Ma-*

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 Landsvägsriddare (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 grammofonplader *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.



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.

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 løbefarcen *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 adsprede sin landliggende viv, udklæder sig som vagabond sammen med en forretningsven (Frederik Buch), efter han har beordret konen til at opvarte de førstkommende vagabonder. Imidlertid er et par ægte vagabonder (Bendixen og Schenstrøm) kommet dem i forkøbet og er løbet med sølvtøjet.

Den første Fyrtornet och Släpvangen-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 indspillet 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 tyvegodset. 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, cirkusklovnen 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/Stiller-naturtraditionen.

Ideologisk og klassetilhørsmæssigt 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 stivsindede forældre, der hindrede deres døtre i kærlighedsbetingede parringsvalg, 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 fabrikseieren.

1924 var de blevet så populære, at de blev sendt på en stor skattejagt i Europa (Amsterdam, Paris, Riviéraen, 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 proletarer indtil begyndelsen af 30erne.

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.

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 forklædningssituationer i en accellererende forfølgelsesfarce.

Et nyt kontrastfuldt Palladium-komikerpar til tonefilmen: Arthur Jensen (t.v. som Lille Mikkel) 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-Westi med Oscar Hemberg som svensk direktør. Nord-Westi kom til at afslutte den store internationale Selma Lagerlöf-tradition med Gustaf Molanders kæmpeopsætninger af *Ingmarsarvet* (1925) og *Till Österland* (1926) efter romanen Jerusalen.

Nord-Westi 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. Mønstret 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 opsige sin stilling som økonomisk 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 åbnde Palladium et salgskontor i Paris, hvis hovedopgave var at afsætte *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).

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

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 Patachon', 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 vekslende 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 engagment i Fy og Bi, og Palladium opgav dem så småt efter 1932. Han forsøgte oven i købet af opdyrke et komikerpar tilpasset lydfilmen. Overtaget fra den danske teaterscene repræsenterede det også fundamentale fysiske kontraster hos Ib Schønberg og Arthur Jensen i *Barken Margrethe af Danmark* (1934).

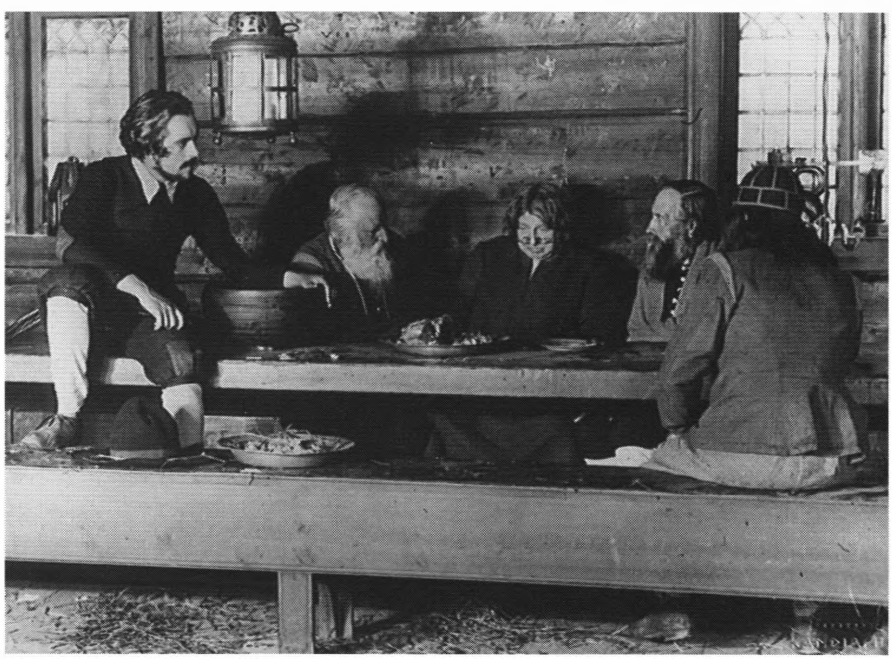
Det blev mere end skæbnens ironi, at Lothar Starck efter Hitlers magtovertagelse flygtede til Danmark og sammen med Arthur Gregory kom til at fungere som 'Long and Short's udenlandske managers, hvilket i sig selv udelukkede det tyske marked. Efter 2. verdenskrigs udbrud udsendte Palladium nostalgisk 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 fima 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 pølsemaker* (1914) og *D'ække te å tru* 1942).

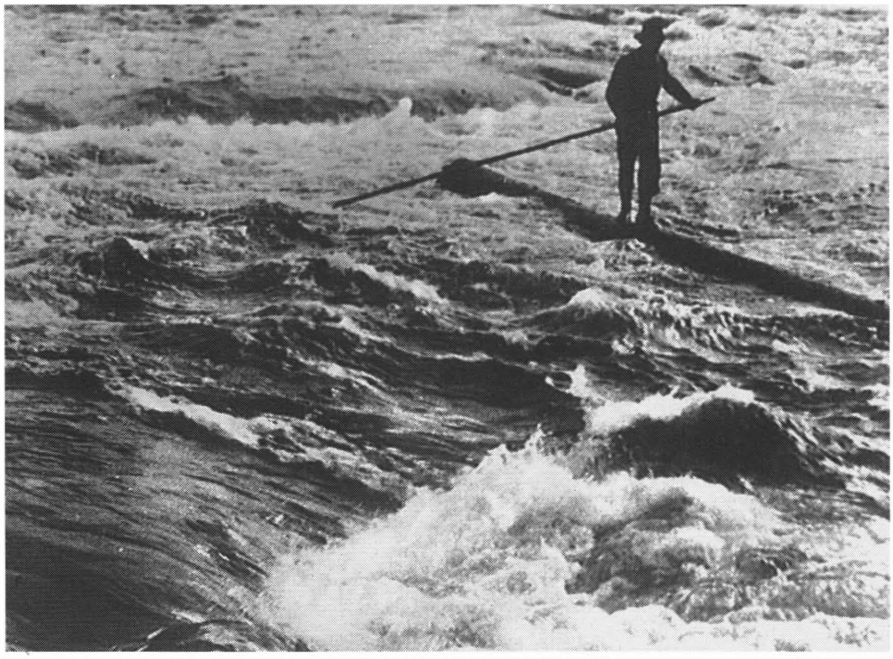
Internordiske initiativer efter 1920

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.

20erne 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 bygdemuseum i Lillehammer med skandinaviske skuespillere: 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 Helsengreen (tjenestekarl på præstegården) fra Danmark. Filmen blev fotograferet af Dreyers danske fotograf George Schnéevoigt.

Svensk Filmindustris 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 eldröde 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 tulipunaisesta kukasta* (1938 af Teuvo Tulio, 1971 af Mikko Niskanen), de nyeste i farver og den svenske i bredformat. 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 følelsesanskueligheden forudsætter voldsom landskabelig bjergpragt – i dette tilfælde en direkte symbolsk kodning af bjergfossen som hovedpersonen Olof Forsfararens utæmmede lidenskabelighed.

Det var også Stiller, som instruerede trekantdramaet *Johan* (1921) efter Juhani Ahos roman med den finske skuespiller Urho Somersalmi i samspil med den svenske danserinde Jenny Hasselquist, der her yder en af de smukkest sensuelle præstationer i stumfilmperioden. *Johan* blev genindspillet i egentlige finske talefilmsversioner 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 ikeen 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 effektfuld demonstration af svensk films nordiske magtposition i 20erne. 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 klapjagt 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 Sværmere – *Hårda viljor* – 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

Victor Sjöström i sin egen Terje Vigen 1917.

mølle, som ganske vist blev sat i brand. Man forsøgte dog på svensk grund at give dansk natur symbolistisk prægnans i Sigurd Walléns uprætentiøse 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).

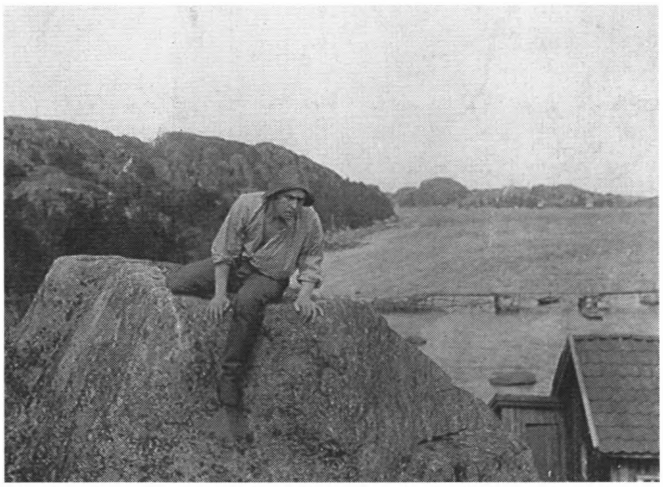
Skåne

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 20erne 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 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 sydvest 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 islæt 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 dominerer 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 30erne

Visse nordiske fælleskarakteristika blev i 20erne 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 lidenskabsløshed, 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, Sverige 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 prætentioner 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 Lapplandsfilm), en tysk *(Der weisse Gott),* en fransk *(Eaqimau)* 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 samlebåndsproduktioner og i samarbejdet 1931 mellem Minerva/Svensk filmindustri og Films Jacques Haik (Frankrig).*

Dette samtidighedsprincip blev senere i 30erne opløst til fordel for deciderede nationale versioner indspillet i oprindelseslandet med egen 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 30erne, men udelukkende co-produktioner og nationale versioner.*

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

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 Bogøs 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 kønsmoral 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 fruen, 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) / *Synnøve Solbakken* (no). Begge instrueret af Tancred Ibsen for Irefilm efter Bjørnstjerne Bjørnson.

* Nordiske co-produktioner i 30erne:
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) / *Fredløs* (da) 1935,*Laila* (sv) / *Lajla* (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 Falkebergets roman om Karl XIIs felttog mod Norge.

Den ny 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).

Ebberöd 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 manuskripsforfatter, A. V. Olsen, for første gang anbragt Fy og Bi i eksplicit populistisk stof med *Grønkøbings glade Gavtyve,* 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 holdning er meget sigende for den manglende ideologiske enhed i Fy og Bis 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 Gavtyve* er Fy og Bi 'det modernes' 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 sejlivet 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 nødigt 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 småfilosoferer a 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 dansk 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 30erne og 40erne. Sammen med Arne Weel var de bl.a. Osvald Helmuths foretrukne instruktører. Den i Danmark meget populære Shirly 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 30ernes og 40ernes 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 Ahrle i tilsvarende rolle.

Axel Frische spillede hovedroller i mange danske film, der affødte nordiske vandreplots, 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 30erne og 40erne. De fremkommer først ved forberedelsen til velfærdsstaten i 50erne og indledtes 1954 med netop en dansk bearbejdning af Frisches gamle soldaterfarce, nu kaldet *I kongens kl'ær* 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 *(Varuskunnan 'pikku' morisan).* Sverige, der havde tradition for et stærkt militær til at beskytte sin neutralitet, havde i 30erne 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 biografejer, som producerede filmversionen af et af Perssons egne primitive turnéskuespil *Studenterna på Tröstehult* (1924) om bedagede studenters muntre alkoholiserede tilværelse og ægteskab på tværs af klasseskellene. 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 Christiansen (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 Larsson,* denne gang som skomager, 1934. Han fortsatte som jovialt doven 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 lommefilosof i tre hovedværker *Söder om landsvägen* (1936), *Skanör – 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 samtidslystspil for Europa Film indspillet i henholdsvis Skåne og Stockholm. Beredskabsfilmen *Snaphanar* (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 barnedåpen,* 1931, sammen med Einar Sissener. 1933 blev Ibsen ansat på det svenske 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 *Tørres Snørtevold,* der opnåede så stor popularitet, at den som en af de få nordiske film opnåede adaptioner i alle skandinaviske lande (i Danmark *Søren Søndervold,* 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 arbejdersocialismen og beskæftigede sig artikuleret med de ændrede kønsroller, men skabte sjældent stof til andet end harmløse komedier om de stakkels 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 dannelse af Bondepartiet 1938, der igen mistede mange tilhængere ved alliancen med det danske naziparti DNSAP, der havde et eksplicit bondeprogram udgående fra Blut und 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 Sørensens 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 adaptioner. 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 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.

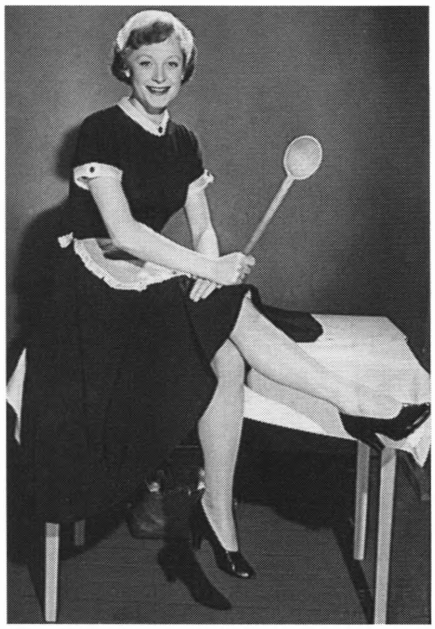
Stykket har en masse sideplots, hvor pointerne altid er, at huskorset har overblikket og manøvrerer de tre snurrige brødre ind i situationer, der i sidste ende fører til alles bedste (jvf. *Hemslavinnor)* samt slægtskontinuitet, selv om hun bryder op til slut. Film AB Triumvir filmatiserede stykket i den svenske skærgård 1925 med Frida Sporrong som huskorset Anna. Filmen blev så populær, at Frida Sporrong 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 forhenværende 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

* 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).

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



Husalf med sexappeal. Birgitte Reimer i Vi som går køkkenvejen, instrueret af Erik Balling 1952.

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

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

Raske Riviera rejsende (1924)