

KOSMORAMA 12

DET DANSKE FILLMUSEUMS TIDSSKRIFT

NOVEMBER 1955 - 2. ÅRG.



En ironisk stiv komposition præger dette billede fra Ingmar Bergmans nye film »Sommar nattens leende«, der både er skrevet og iscenesat af den produktive svenske filmmand. Fra venstre ses Gunnar Björnstrand, Margit Carlquist, Eva Dahlbeck, Jarl Kulle, Åke Fridell og Naima Wifstrand.

INDHOLD:

Kom til Hvidovre	38
Nye billeder	39
Film Forum af <i>Johs. Møller</i>	40
Den svenske biografers fader (<i>Le Tort</i>) af <i>B. Idestam-Almquist</i>	41
Lidt om <i>Brecht</i> og filmen af <i>Werner Pedersen</i>	44
<i>Erik Aaes</i> om den nye <i>Brecht</i> -film ved <i>Ib Monty</i>	47
En dårlig filmbog til (<i>Evensmo: »Trollspeilet«</i>) af <i>Erik Ulrichsen</i>	50
6 musicals vi ikke har set af <i>Jørgen Stegelmann</i>	50
<i>Film anmeldelser:</i>	
»Apache« og »The Violent Men« af <i>Erik Ulrichsen</i>	56
»Kærlighedens veje« af <i>Ib Monty</i>	57
»Carmen Jones« af <i>Erik Ulrichsen</i>	58
Filmindex XI (<i>Joris Ivens</i>)	60

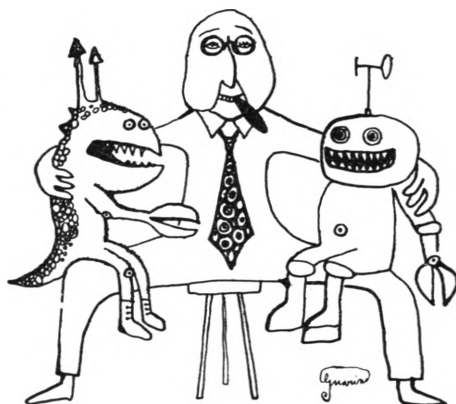
KOM TIL HVIDOVRE

I anledning af, at dette er det første nummer af „Kosmorama“, som udsendes fra Hvidovre — Det Danske Filmmuseum er som bekendt bortset fra filmsalen og ekspositionskontoret flyttet uden for byen — håber vi, læserne vil tilgive, at denne plads for en gangs skyld ikke anvendes til principielle betragtninger, men holder sig til det mere praktiske.

Vi vil gerne opfordre vore medlemmer til at komme til Hvidovre. Da vi flyttede herud, var vi ærligt talt lidt bange for, at medlemmer kun meget sjældent ville finde herud, men allerede nu kan vi se, at vi får flere besøgende end ventet. Alligevel håber vi, at endnu flere kommer herud for at benytte vort materiale. Fra hovedbanegården tager det kun ca. 10 minutter at komme med toget til Hvidovre station, og fra denne går der i forbindelse med toget bus næsten lige til filminstitutionernes dør, således at rejsen fra hovedbanegården til museet kan gøres på ca. et kvarter. Vi gør opmærksom på, at det mere er „psykologisk“ end rent faktisk tidsmæssigt, det kan anses for besværligt at finde ud til os. Overvind den „psykologiske modstand“ og se, hvor let det går!

Vi vil også gerne fremhæve de bedrede forhold, vi nu kan byde vore medlemmer. Medens det på Amagertorv af lokalemæssige grunde var således, at medlemmerne vanskeligt i fred og ro kunne arbejde med vort materiale (bøger, udklip, billeder, etc.), har vi i Hvidovre en stor bibliotekssal og små rum, hvor man kan fordybe sig i materialet uden forstyrrelser. Det er også herude hurtigere og lettere at finde frem til de bøger og arkivalier, medlemmerne ønsker at studere.

Der er ikke noget i vejen for, at vore lånere kan returnere bøger pr. post, men vi må bede dem selv hente bøgerne. Vi har åbent herude fra 8,30—16 (lørdag 8,30—13) yderligere mandag og torsdag 19—21.



Hans creationer.
(»Cinema Nuovo«)

NOTER

I anledning af den amerikanske filmblokade arrangerer Skandinavisk Linietafik A/S ture til Landskrona i forbindelse med biografrevyvisninger af amerikanske film. Som det fremgår af dette nummer (anmeldelserne af »The Violent Men« og »Carmen Jones«), agter vi at følge disse forevisninger og anmelde de mest interessante.

Vi henleder iøvrigt selskabets opmærksomhed på *Jørgen Stegelmanns* artikel »6 musicals vi ikke har set«. Vår der ikke en mulighed for, at en eller flere af de efterlyste 6 MGM-musicals kunne komme op i Landskrona?

★

For billeder til »Kosmorama« 12 (lån og gaver) takker vi »Svensk Filmindustri («Sommarnattens leende», »Vildfåglar»), *Arnold Hending* (Le Tort), *Erik Aaes* (billederne til interviewet), United Artists i København («Apache»), Dan-Ina Film («Kærlighedens vej») og Skandinavisk Linietafik A/S («Carmen Jones»).

★

Alle, der beskæftiger sig indgående med film herhjemme, vil kende *B. Idestam-Almqvist*, der anmelder i »Stockholms-Tidningen« under mærket »Robin Hood«, og som bl. a. har skrevet de udmærkede »Sjöström och Stiller« og »Eisenstein« — så omfattende studier af enkelte instruktørpersonligheder findes ikke i den danske film litteratur. Vi er meget glade for at kunne bringe hans artikel om *Le Tort* og håber med forfatteren, at den vil bringe yderligere nye oplysninger frem.

★

På grund af en fejl ved korrekturlæsningen *manns* »Die Patten« forkert i *Bent Petersens* af »Kosmorama« 11 blev referatet af *Hauptartikel* »Siodmak vender tilbage«. En del af *filmudgavens* intrige dukkede op i referatet — hos *Hauptmann* aborterer fru John ikke, hun mister sit barn flere år efter fødslen.

NYE BILLEDER

STANLEY KRAMER iscenesætter selv sin næste film, hvis handling udspilles i Spanien på Napoleonskrigenes tid og er inspireret af C. S. FORESTERS roman »The gun«. Kramer er i øjeblikket i Spanien for at træffe forberedelser til optagelserne og ligger samtidig i forhandling med MARLON BRANDO og CARY GRANT om hovedrollerne. Filmens titel bliver »Pride and Passion«.

MAXWELL ANDERSONS stærkt debatterede skuespil »The bad Seed« skal nu filmatiseres af MERVYN LE ROY.

Manuskriptforfatteren og instruktøren NORMAN KRASNA er kommet til Paris for at indspille et lystspil med ADOLPHE MENJOU og MYRNA LOY som et amerikansk ambassadørpår. EDWARD ARNOLD og OLIVIA DE HAVILLAND medvirker ivotrigt.

★

LENI RIEFENSTAHL er dukket op igen og er i fuld gang med forberedelsen af to tyskspanske film, hvoraf den ene skildrer en tyrefægters liv.

★

I anledning af 200-året for Mozarts fødsel er man i Østrig ved at indspille en film om Mozarts liv, »Reich mir die Hand mein Leben«, fortrinsvis koncentreret om de kvinder, der fik betydning for ham og med musik fra en lang række af hans værker — i operaerne høres bl.a. IRMGARD SEEFRIED og ERICH KUNZ. OSKAR WERNER spiller Mozart, og filmen iscenesattes af KARL HARTL.

★

En af de mest omtalte nye franske film er »Les Aristocrates«, iscenesat af debutanten DENYS DE LA PATELLIÈRE efter en roman af MICHEL DE SAINT-PIERRE. PIERRE FRESNAY spiller hovedrollen som en marquis, der kun lever for sin dyrkelse af forfædrene og forgæves søger at holde familienavnet og de forældede traditioner i hævd, mens hans børn negliger ham. Da han til slut forstår, at han er den eneste overlevende fra en tid, der definitivt er slut, går han i kloster.

CAYATTE behandler ægteskabets problemer i sin kommende film »Pour le meilleur et pour le pire.«

Indokina er rammen for RENÉ CLÉMENTS næste film, til hvilken han har engageret BETTE DAVIS, MONTGOMERY CLIFT og SILVANA MANGANO. Hans film efter Zolas »Faldgruben«, som før er nævnt her i bladet, er netop ved at blive afsluttet og har fået titlen »Gervaises«.

★

Den indiske forfatter og instruktør K. A. ABBAS, der har skrevet en lang række romaner og filmmanuskripter, og hvis film »Munna« blev anmeldt i »Kosmorama« nr. 10, er i samråd med den russiske manuskriptforfatter PAPAVAL ved at skrive en film om den store russiske opdagelsesrejsende Afanasij Nikitin, der i det 15. årh. foretog en rejse til Indien og regnes for at være den første europæer, der betrådte indisk jord. Filmen vil blive indspillet af russiske og indiske filmfolk og skuespillere.

★



Efter i flere film at have dyrket fortiden er Alf Sjöberg nu vendt tilbage til nutiden med »Vildfåglar«, en filmatisering af Bengt Anderbergs roman »Nisse Bortom«. Filmen fik lidt vrøvl med censuren, men slap dog uskadt igennem. Per Oscarson og Ulla Sjöblom.

FILM FORUM

AF JOHS. MØLLER

Det kan synes højst uheldigt, at en filmproduktion af så forholdsvis beskedent omfang som den danske knytter sin skæbne så tæt til et enkelt menneske, som den efter nekrologerne at dømme har gjort det til *Ib Schönberg*. Dette indtryk af, at dansk films ve og vel næsten helt og holdent var afhængigt af den afdøde kunstner, fik man kraftigt forstærket i radioens Film Forum 14.-10., hvor *Johannes Allen* berettede nogle personlige erindringer om *Ib Schönberg*.

Man kunne efter dette let gå hen og tro, at der simpelthen ikke kan laves flere film herhjemme efter *Schönbergs* død. *Johannes Allen* sagde i hvert fald, at det var selve dansk films livsnerve, der var klippet over, og at der herefter var kulde omkring os. Han talte om *Ib Schönberg* som den store inspirator, den evige stormvind i ateliererne, ja, som „den ukronede konge“ i dansk film. Endvidere hørte vi om de ideer, *Ib Schönberg* havde givet *Allen* til film som „Det sande ansigt“, „Farlig ungdom“ og „Café Paradis“, alle produceret af *ASA*.

Man fik naturligvis også nogle klip fra *Ib Schönbergs* film — fra det glade dilettanteri i „Panserbasse“, hvor han bl. a. sang:

Å, jeg er så glad i dag,
livet er så let,
lykken er på vej

og til mere lodige sager som „Café Paradis“, der som nævnt er produceret af *ASA*. Med et klip fra *Peer Guldbrandsens* „Gengæld“, der mens dette skrives endnu ikke har haft premiere, tjente man ligeså lidt som med klippet fra „Panserbasse“ den afdødes minde.

Den talentfulde *Gabriel Axel*, der debuterer som filminstruktør med *Leck Fischers* „Altid ballade“, blev interviewet af *Svend Aage Lorentz*, og det blev man ærlig talt ikke meget klogere af. Nogle klip fra filmen gav indtryk af en rigtig hyggelig dansk balladefilm med hjertet på rette sted.

Som vi alle ved, er det forfærdelig dyrt at lave film i Danmark. Film Forum's redaktion har fundet det af vigtighed, at vi får de helt nøjagtige tal og havde derfor bedt direktør *Lau Lauritzen* (*ASA*) om at redegøre for en dansk films budget. At redaktionen anså dette punkt på programmet for meget betydningsfuldt, fremgik af, at

man opfordrede særligt interesserede lyttere til at have papir og blyant parat, så man kunne skrive de vigtigste tal ned.

Lau Lauritzen gennemgik da det specificerede regnskab for en dansk gennemsnitsfilm, og hvad var naturligere end at tage „Min datter *Nelly*“ (*ASA*), der jo er gennemsnitlig i enhver henseende. Det dokumenteredes her, at udgifterne er steget ganske betydeligt siden trediverne. En dansk film koster idag 400—450.000 kr. og skal ses af ca. en million mennesker, før pengene er hjemme uden forrentning. Hertil kan man jo egentlig kun med *Liva* sige: Nå! *Lau* selv oplæste sine regnskaber med en dramatisk stemmeføring, der fik én til at tænke på den hårde søgang, han var ude i i film som „Blaavand melder storm“ og „Støt står den danske sømand“. Han håbede på fortsat interesse for dansk film og sluttede med at forsikre: Vi gør os umage.

Det sidste tror vi gerne, for så vidt som man jo også kan gøre sig umage for at få en *Morten Korch*-film så hyggelig som muligt. I sidste Film Forum hørte vi jo således om den iver, hvormed vore skuespillere øver sig på at harve og pløje så naturtro som muligt. *Jovist* gør de sig da umage.

Forleden talte jeg med en ung dansk forfatter, som førende kritikere anser for en af vore betydeligste. Han sagde: Jeg kender en syv-otte romaner, som jeg tror, der kunne laves fremragende film på. Jeg vil også gerne selv prøve at lave drejebog over dem, men hvor går man hen og eksperimenterer med sådan noget, hvor kan man få lov at arbejde med stoffet under en vis vejledning?

Der råbes ustandseligt på manuskripter og ideer til danske film, og man bliver også vel modtaget, hvis man har en ide, og får penge for den, hvis den er brugbar, men det er jo ikke gjort med at levere ideer, som vore tre evigt autoriserede drejebogsforfattere, *Fischer*, *Guldbrandsen* og *Allen*, kan give form. Hvad vi trænger til er nye personligheder i dansk film, betydelige forfattere, som kan få lejlighed til at lære tekniken, komme helt ind i filmens væsen og derefter skabe filmene med den intensitet, det talent, de har vist i deres andre ting. Der er nok tale om vidt forskellige udtryksformer, men kravet om fantasi, replikkunst og psykologisk indføling er dog det samme i film og litteratur. Under alle omstændigheder er det værd at bemærke, at de forfattere, der i øjeblikket skriver manuskripter og drejebøger, på ingen måde hører til dem, der har placeret sig stærkest i litteraturen.

DEN SVENSK BIOGRAFS FADER

AF B. IDESTAM-ALMQUIST

Det er påfaldende, så ofte man støder på danskere, halvdanskere og Danmark, når man studerer Sveriges tidlige filmhistorie. Det er, som om alt lys kom fra syd dengang.

Den mest bemærkelsesværdige af de danskere, der har ydet en filmindsats i Sverige, er et hidtil ganske ukendt barn med mange smukke navne: „franskmanden Le Tort“, „danskeren Letort“, „Nils Jacobsen le Tourt“, endog „Madsen“ (tydeligvis en forveksling med *Sophus Madsen*). Stort besvær har det kostet at rede ud, at der bag de vekslende navne skjulte sig en og samme person, en interessant person, der mere end nogen anden bør kaldes den svenske biografers fader.

Betegnelsen er imidlertid lidt misvisende. For lige siden 1897 eksisterede der faste biografier i Sverige. „Lumières Kinematograf“, som under jubilæumsudstillingen i Stockholms Djurgården i 1897 spillede for praktisk talt udsolgte huse i fire måneder, og hvor *Lumières* højrehånd *Promio* viste *Lumières*-programmer og egne reportagefilm og svenskeren *Ernest Florman* sine to film „Byrakstugan“ og „En akrobat har otur“ — Sveriges første *indspillede* film — var allerede en rigtig biograf med orkester, og alt hvad der hørte sig til. Efter udstillingen flyttede den til et fast lokale ved Kungsträdgården inde i byen, hvor den fortsatte et årstid. Samtidig med *Lumières* fungerede i sommeren 1897 en anden biograf, ledet af svensk-amerikaneren *Gus Hanson*. Han kørte film regelmæssigt i forskellige faste lokaler i Stockholm lige til 1904. Og på det tidspunkt var andre begyndt i flere svenske byer, og blandt dem var *Le Tort* — *Letort* — *le Tourt* — *Jacobsen*.



Den danske filmpioner *Le Tort*.

Han var som sagt ikke den første biograf-ejer i Sverige, men det var ham, som efter den alvorlige universelle filmkrise omkring århundredskiftet først fornemmede, at tiden nu var moden til det vi forstår ved biografdrift, og ham der lagde grunden til Sveriges moderne biografvæsen.

Første gang jeg hørte hans navn var engang i trediveerne, da en gammel biografdirektør, der havde *Blanche*-biografen og en fotografisk butik ved *Drottninggatan* i Stockholm i forbigående omtalte danskeren *Letort*. Siden stødte jeg på „franskmanden *Le Tort*“ og „*Nils Jacobsen le Tourt*“ i forskellige forbindelser, altid nævnt flygtigt og vagt, og jeg begyndte at spekulere på, om det muligvis kunne dreje sig om den samme person. Jeg blev imidlertid først interesseret, da jeg — atter i forbigående — hørte, at en mand ved navn *Le Tort* havde grundlagt *Malmøs* ældste biograf. Og stærkt interesseret blev jeg, da jeg i en gammel *Stock-*

holmsskildring læste, at „Hornungs figurteater“, som i midten af det 19. årh. lå der hvor biografen Spegeln ved Birger Jarls-gatan nu ligger, og som viste diorama, cyklorama etc. „også kaldtes Le Torts“. Var biograferejen i Malmø en ætling af denne, eller havde han usurperet dennes kunstner-navn?

Men først for ca. et år siden fik jeg anledning til at prøve at udforske sagen. Det viste sig, at „Le Tort“ var nævnt en række steder, i gamle aviser, i svenske og danske kronikker (*Arnold Hendings*, *Arnold Richard Nielsens*), ja, hos selve *Georges Sadooul* („*La troupe (Ole Olsens) comptait aussi de veritables „artistes“ tels que ... le prof. Le Tort, prestidigitateur*“). Men alle steder var den mystiske mand nævnt i forbigående, ingen syntes at kunne give andet end nogle enkelte løsrevne oplysninger om ham, og de forskellige forfattere kendte ikke hinanden, her og der fremkom en detalje, en lille brik til puslespillet — en fra Stockholm, en fra Malmø, Göteborg, København. Først da det med dagbladsredaktionens venlige hjælp lykkedes at opspore de nulevende personer, der havde kendt Le Tort og havde samarbejdet med ham, begyndte de 20—30 brikker at lægge sig på den rigtige plads, og til min store forundring så jeg et klart billede træde frem af en helt ny og vigtig filmhistorisk personlighed, intet mindre end den svenske biografers fader. Jeg følte mig næsten, som jeg går ud fra, Columbus må have følt det, da han så Amerika stige op af havets tåger.

Hvis jeg har placeret brikkerne rigtigt, ser puslespillet således ud i dag:

Niels Jacobsen blev født omkring 1850—60 i Jylland. Han var husmandssøn og begyndte sin artistiske løbebane med at forevise „den skæggede kvinde“ på markeder. Han blev optaget i et cirkus og blev lidt efter lidt kendt rundt omkring i Europa som trylleprofessor under navnet *Le Tort*. Han fortalte altid med stolthed, at han havde

optrådt på selveste Folies-Bergère i Paris.

Nogle steder er han blevet nævnt som „den berømte sværdsluger“, men det er en misforståelse. Ganske vist havde han et sværd, som han imidlertid ikke stak i munden, men gennem en kurv under sit specialnummer „Den amerikanske dame“. Damen sad inde i kurven.

Le Tort turnerede tidligt i Sverige, bl. a. sammen med en anden dansker, der ligeledes skulle blive filmpioner — *Ole Olsen*. Le Tort skal have vakt en del opsigt og optrådte også selvstændigt, bl. a. i det lokale i Stockholm, hvor Hornung en gang havde haft sit figurteater, eftersom det pågældende lokale „også kaldtes Le Torts“. Göteborgshistorikeren *Fredberg* omtalte i 1921 Le Tort som „en berømt magiker, der for meget længe siden optrådte et par gange i Göteborg.“

Omkring 1901—02 befandt magikeren sig i Gävle. Han beskrives da som en elegant herre på ca. 50 med lang, spids, stiv moustache, hvid piqué-vest og med et utal af ringe på fingrene. I Gävle traf han en fransk showman, ingeniør *Couprain*, som var blevet ruineret under en tourné i Rusland, og som havde en broder i Versailles, der konstruerede apparater af forskellig art. *Couprain* foreslog Le Tort, at de skulle fremskaffe et projekionsapparat og nogle film fra broderen i Versailles og slå sig på den nye form for markedsgøgl — filmforevisninger.

Så åbnede de en fotografisk butik i Drottninggatan 71 C i Stockholm i „Hotell Phoenix' hus“, og her holdt herrerne filmforestillinger hver dag fra kl. 16—23 i tiden



Fra »Rejsen til månen«, som *Le Tort* foreviste.

marts—maj 1902. Le Tort, der havde turneret med „Den amerikanske dame“, kaldte foretagendet „Amerikanska Teatern“.

Da filmene var udspillet i Stockholm, vendte Coupvain og Le Tort blikket mod Göteborg, hvor de lejede en kælder i det nybyggede kæmpehus Arkaden, som findes den dag i dag. I juli 1902 åbnedes biografen i Arkaden — Göteborgs første — og publikum strømmede øjeblikkelig til. Blandt de besøgende fandtes kontoristen *Charles Magnusson*, den senere chef for Svenska Biografteatern—Svensk Filmindustri, og lærer og arbejdsgiver for *Sjöström* og *Stiller*.

Biografen gik fint. Flere nu berømte *Méliès*-film, bl. a. „Rejsen til Månen“, blev vist, og til succes'en bidrog Le Torts kone. Var hun den amerikanske dame, som sad i kurven? Hun siges at have været zigeunerse og meget smuk, friseret og klædt nøjagtigt som Pariser-ballerinaen *Cléo de Mérode*, hvorfor hun blev kaldt „den falske Cléo“. Litteraturkritikeren *Sten Björilds* øjne får stadigvæk en fugtig glans, når han mindes Cléo i Arkaden. Han var dengang tolv år og hørte til stampublikummet.

Efter et halvt års forløb vendte Le Tort tilbage til Stockholm medbringende „Rejsen til Månen“ og andre film. Göteborg-biografen i Arkaden blev udbudt til salg, og blandt liebhaverne var en ung skuespiller, der var genstand for sine kollegers hån på grund af sin daværende fedme (100 kg) og derfor ønskede at opgive teaterkunsten — Victor Sjöström. Det blev imidlertid andre, der købte Arkaden, som derefter længe blev drevet under navnet Alhambra.

Le Tort slog sig i stedet for ned i hovedstaden i et lokale ved Kungsträdgården, der både har været operetteater og kunstudstilling, og hvor Blanche-teatret nu har til huse. Der oprettede han hovedstadens første luksusbiograf, Blanchs, der senere blev premiereteater for Svenska Bios tidlige dramer, som blev indspillet i Kristiansstad.

Selv ledede Le Tort kun Blanche for en

kortere tid i 1903 med *Méliès*-film på programmet, og siden igen fra januar til marts 1904. Biografen blev så overladt til andre, og den utrættelige Le Tort drog videre til Malmø. Der etablerede han sig i et forevisningslokale, som blev indrettet nær Davids-hallsbroen.

Denne biograf, der åbnedes den 15. maj 1904 og var den første i Malmø, kom til at bestå i mange år, og der eksisterer et gammelt forlydende om, at Le Torts ven og kollega Ole Olsen skulle have haft en finger med i spillet. Olsen havde tre år før solgt det tivoli, han gennem længere tid havde haft gående i Malmø med attraktioner fra København, leveret af sportsjournalisten *Arnold Richard Nielsen*. Efter hvad der oplyses, skal Olsen have tjent 300.000 kr. på den forretning, og det er ikke helt usandsynligt, at nogle af disse penge er gået til Le Tort. Olsen, der længe havde stillet sig skeptisk over for filmkunsten, ville muligvis være med i et eksperiment for at prøve, om biografdrift kunne betale sig.

Hvordan dette nu end forholder sig, et år efter Malmø-biografens åbning i april 1905 åbnede Ole Olsen sin biograf i Vim-melskaftet 47. En af hans kompagnoner var Le Tort. Olsen har sikkert villet benytte sig af vennens kendskab til biografvirksomhed. Hverken Ole selv eller hans anden kompagnon, *A. J. Gee*, havde nogen erfaring, når det drejede sig om at lede et fast biografeteater.

Fra Le Torts besøg i Stockholm og Malmø hører man intet om den falske Cléo de Mérode. Førte hendes skønhed i Arkadens billethul til forviklinger? Det vides, at Le Tort og Cléo forlod Arkaden samtidig i 1903, men der forlyder ingenting om, at hun fulgte med manden til Stockholm. Man er derfor tilbøjelig til at tro Hending's oplysning om, at Le Tort blev skilt og giftede sig med en smuk engelsk — ikke amerikansk — dame.

I Københavns blev Le Tort ikke i samme grad pioner, som han var det i Stockholm, Göteborg og Malmø. København havde allerede nogle biografer. Og ikke kun *Constantin Philipsens* Kosmorama i City-passagen, som dette tidsskrift er blevet opkaldt efter, og som endnu i nr. 7 af 4. april 1955 af Marguerite Engberg benævnes „Danmarks første biograf.“

Kosmorama åbnedes i 1904. På det tidspunkt havde Sverige allerede en snes biografer i gang — i Stockholm, Göteborg, Malmø, Hälsingborg, Borås, Eskilstuna, Örebro, og det forekommer derfor besynderligt, at Danmark kun skulle have haft denne ene.

I realiteten fik København nok sin første biograf i 1903. Det var hoffotograf *Peter Elfelts* biograf i Frederiksberggade 27, der siden er blevet ombygget flere gange, bl. a. 1906 og 1925. Og 1904 ser det ud til, at der yderligere har eksisteret mindst een anden kinematograf, i Hafnias bygning ved Amagertorv. Denne oplysning er fundet på Det Danske Filmmuseum — ved Amagertorv!

Le Tort synes at have befundet sig vel ved Ole Olsens foretagende, så længe dette begrænsede sig til Vimmelskaftbiografen. Men så blev Olsen i 1906 overtalt af sportsjournalisten Arnold Richard Nielsen — ifølge dennes egne oplysninger — til også at begynde en filmproduktion, og Nordisk Films Kompagni blev grundlagt. „Ole Olsen ville gerne have Le Tort til kompagnon også i det ny foretagende,“ skriver Nielsen (*Folkets Avis* 27.-28. 9. 1914). Men Le Tort troede ikke på ideen og trak sig tilbage. Hans engelske kone var dog med som skuespillerinde og havde flere hovedroller i den første tid.

Marguerite Engberg nævner (Kosmorama nr. 7) blandt Olsens første medarbejdere „en kontordame“. Var det monstro Le Torts nye kone?

Selv begav Le Tort sig til England, hvor han blev enten ejer af eller leder af en ræk-

ke biografer. Det sidste spor, jeg indtil nu har fundet af de svenske biografers danske fader, er en notits i Aftonbladet 1913:

„Man lär ha sett honom i London för några år sedan.“

Han er sandsynligvis død i London. Han har da været en mand på 60 år. Det siges, at hans enke lever et eller andet sted i Danmark, men det er ikke lykkedes at finde frem til hende. Måske skjuler hun sig under det borgerlige navn Jacobsen?

Har jeg anbragt brikkerne i puslespillet rigtigt? Hvis nogen har rettelser at gøre eller er i besiddelse af flere brikker, som kan fuldstændiggøre billedet, vil jeg være meget taknemmelig for at blive informeret derom.

Det drejer sig jo om en hidtil ukendt, eller rettere efterhånden glemt, nøgleskikkelse i Skandinavien filmhistorie.

LIDT OM BRECHT OG FILMEN

AF WERNER PEDERSEN

I Østtyskland har DEFA i mangel af en egnet skuespillerinde til titelrollen udskudt optagelserne til *Bert Brecht*-filmen „Mutter Courage“, i Wien har den berømte dokumentarist *Cavalcanti* — med danskeren *Erik Aaes* som arkitekt — netop afsluttet sin filmversion af Brechts komedie „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ om hr. Puntila der kun er menneskelig når han er fuld (jvf. Chaplins „Byens Lys“). Disse to ateri nyheder har fået os til at kige lidt nærmere på Brechts forhold til filmen ud fra den forventning, at der her kunne tegnes et interessant og nyt billede af en betydelig moderne forfatters ikke ubetydelige indsats på den politiske idefilms område. Vi fandt imidlertid kun Brechts navn knyttet til et



Bert Brecht.

fåtal af film foruden de to nævnte: *Pabst* filmede i 1931 hans „Dreigroschenoper“ — uden forfatterens medvirken — i en tysk udgave med *Rudolf Forster* og i en samtidig fransk udgave (på dansk: „Tyven“) med *Albert Préjean*; til *Slatan Th. Dudow*s tyske arbejdsløshedsfilm „Kuhle Wampe“ fra 1932 (vist i filmmuseets forrige serie) skrev Brecht manuskriptet sammen med *Ernst Ottwalt*; til *Fritz Lang*s amerikanske „Bøddler dør også“ fra 1943 om mordet i Prag på tjekkernes tyske bøddel *Heydrich* skrev han manuskriptet sammen med instruktøren; og endelig finder vi, at han nylig har bidraget med en „Lied von den Flüssen“ til en internationalistisk DEFA-dokumentarfilm „Lied der Ströme“ („Flodernes sang“), instrueret af hollænderen *Joris Ivens*. Det er altså i et særdeles beskedent omfang, at filmen har nydt godt af Brechts specielle upopulære politiske digtertalent. Det forklares naturligvis blandt andet af hans lange landflygtighed — 1933-45 fristede han emigrantforfatterens skæbne dels i Europa (i Danmark bl. a.), dels i Amerika. Af de omtalte film er det egentlig kun „Kuhle Wampe“ der kan kaldes en rigtig Brecht-film i den forstand, at den rummer en politisk ide omsat i en form der kan kaldes typisk for

forfatteren. *Heydrich*-filmen er tydeligvis skrevet med venstre hånd uden den mindste skelen til de meget bestemt formulerede kunstteorier, som Brecht ellers altid har arbejdet efter (se nedenfor), og *Pabst*s „Dreigroschenoper“ opfylder heller ikke de dramaturgiske krav disse teorier stiller. Alligevel har Brechts forhold til filmen almindelig og principiel interesse. Paradoksalt nok knytter denne interesse sig først og fremmest til *Pabst*s af Brecht undsagte Dreigroschenfilm, takket være den „affære“ som den gav anledning til. Filmen tilskyndede nemlig Brecht til at foranstalte hvad han kaldte et sociologisk eksperiment, og den gav ham lejlighed til — i en veltalende kommentar til affæren — at fremlægge en række mere almene synspunkter på filmens æstetik. Dermed forholder det sig således iflg. Brechts egen fremstilling, som den kan findes i „Versuche“:

Oprindeligt havde Dreigroschenfilmens produktionsselskab — *Nerofilm* — entreret med Brecht om drejebogen til filmen, idet han selv skulde udarbejde det på grundlag af teaterstykket sammen med bl. a. den fornævnte *Dudow*. Brecht sikrede sig en kontraktlig ret til medbestemmelsesret over stoffets endelige udformning. Da filmen gik i produktion fandt han denne aftale misligholdt af selskabet, idet han mente, at man gennemførte så store ændringer i hans oprindelige udkast (som iøvrigt på væsentlige punkter adskilte sig fra teaterstykket), at der var tale om en juridisk angribelig forvanskning. Han anlagde sag mod *Nerofilm* — og tabte den. Retssagen var Brechts „sociologiske eksperiment“: med den vilde han „godtgøre, at et samarbejde er umuligt med filmindustrien, selv om man sikrer sig gennem kontraktlige overenskomster“. Brecht rører her ved et afgørende og indviklet kunstnerretligt problem: Køber filmindustrien ved erhvervelse af filmrettighederne f. eks. til et skuespil sig ret til at ændre og fordreje ide og indhold i dette skuespil efter forgodtbefindende? På Brechts forespørgsel

svarede retten altså forsåvidt bekræftende, idet den frikendte selskabet. Men ved at læse Brechts redegørelse for sagen, får man en tydelig fornemmelse af, at han ikke blot havde forudset dette udfald, men at han såmænd også så småt havde ønsket det. Retssagen om Dreigroschenfilmen var nemlig for ham ikke blot en juridisk-moralsk, men også en politisk-økonomisk demonstration. „Dreigroschenoper“ som færdig film er efter Brechts mening „et bedrøveligt makværk og en skamløs vulgarisering af teaterstykket.“ Men den er ham samtidig et ikke ukærkomment bevis på kapitalismens, i dette tilfælde den kapitalistiske filmindustri, meningstyranni, et tyranni som endog ved domstolenes hjælp forklæder sig som retfærdighed. Med andre ord: retssagen om Dreigroschenfilmen var en på sin vis vellykket marxistisk provokation af den kapitalistiske samfundsorden.

Samme politiske konsekvens lægger Brecht for dagen når han erklærer sig principielt uinteresseret i de æstetiske kvaliteter i en kapitalistisk produceret film som Pabsts. Han tror ikke på at „kunstneriske“ instruktører, manuskriptforfattere etc. kan „opdrage“ masserne for kapitalisternes penge ved at gøre filmene til bedre kunst. Massernes smagløshed har dybere rod i virkeligheden end de intellektuelles smag, mener han. Ved at fjerne smagløshederne fra filmene gør man ikke publikums smag bedre, men filmene svagere. For Brecht er filmen nemlig andet og mere end et nydelsesmiddel, der stadig skal forædles. Den er et politisk kampmiddel som enhver anden kulturforeteelse. Derfor kan man ikke ændre publikums smag ved at give det bedre film, men kun ved at ændre dets kår.

I kommentarerne til retssagen er Brecht inde på et par æstetiske betragtninger som kan fortjene at nævnes. Som dramatiker repræsenterer Brecht det teater han selv har kaldt det *episke* i modsætning til det aristoteliske *dramatiske* teater. Forskellen



»Dreigroschenoper« — t. v. Rudolf Forster.

mellem de to former har han defineret derhen, at mens det traditionelle dramatiske teater *levendegør* en handling og gennem suggestion gør tilskueren følelsesmæssigt til part i den, *beretter* det episke teater handlingen for tilskueren og gør ham derved til en iagttager. Gennem argumentation i stedet for suggestion aktiviseres han til at søge årsagsforklaringer og ud fra dem tage stilling (underforstået politisk) til de fremlagte problemer. Det var måske at vente, at Brecht vilde finde denne specielle æstetik uanvendelig i filmen, som jo i kraft af tilskuerens mulighed for at identificere sig med kameraet er illusionsskabende i en grad som teatret slet ikke kan være det. Det modsatte er dog overraskende nok tilfældet, og det ud fra en ganske original (og måske tvivlsom) begrundelse: film er ydre handling mere end indadvendt psykologi, siger Brecht. Filmen suggererer ikke, men beretter, derfor gælder de ikke-aristoteliske episke love for denne kunstart som for teatret. Mennesket er i filmen et udefra iagttaget objekt, og tilskueren opfordres derved til at søge efter de skjulte årsagssammenhænge. I dette æstetiske stykke er selv kapitalismen, in casu den kapitalistiske film, revolutionær uden at ville det, fastslår Brecht med triumferende drilagtighed.

På denne baggrund er det endelig ikke mærkeligt, at Brecht søger at gøre det af

med et af den borgerlige æstetiks yndlingsdogmer: den enkelte skabende personlighed er kunstværkets første og nødvendige forudsætning, ja, i filmen er han endnu mere påkrævet end i de andre kunstarter, fordi så mange forskellige kræfter her trækker i hver sin retning. Det er noget snak, siger Brecht og afviser, at et kollektiv kun skulde kunne frembringe standardiserede duseprodukter. Det kommer alene an på kollektivets sammensætning og dets målsætning. I modsætning til en enkeltperson har gruppen den fordel, at den ikke kan arbejde uden et fast orienteringspunkt. Aftenunderholdning er ikke et sådant fast punkt, og derfor duer filmindustriens kollektiver af penge-mænd, manuskriptforfattere, instruktører, teknikere o. s. v. ikke. Intet øjeblik under arbejdet med Dreigroschenfilmen havde de medvirkende en fælles opfattelse af filmens stof, af dens mening, dens publikum, og dette er for Brecht den egentlige forklaring på, at den blev et misfoster i forhold til hans intentioner.

Bert Brechts filmæstetik er stort set aldrig kommet længere end til papiret, „Kuhle Wampe“ er vel det nærmeste han har været ved at realisere den. Alligevel bør den kendes, selvom man ikke føler sig overbevist om dens værdi, når det kommer dertil at omsætte den i kunst. Med al sin ensidighed er den af en teoretisk og idemæssig konsekvens, som turde være altfor sjælden blandt filmens egne folk. Og hvem ved, måske kan Brecht endnu nå at føre kunstnerisk bevis for sine teorier. Han er jo fortsat virksom i Østtysklands filmproduktion.

ERIK AAES OM DEN NYE BRECHT-FILM

VED IB MONTY

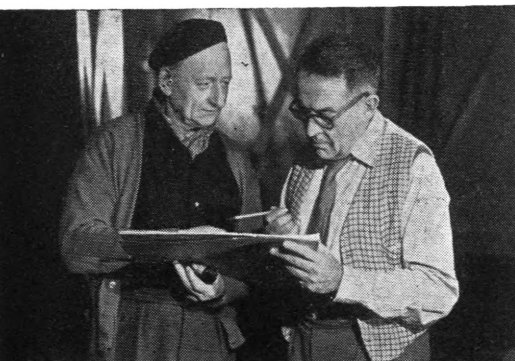
Erik Aaes er en af de alt for få undtagelser, der bekræfter den sørgelige regel om, at danske filmfolk er ude af stand til at gøre sig internationalt gældende. Allerede i tyverne arbejdede han som arkitekt for *Cavalcanti*, bl. a. på „En Rade“, og for sine dekorationer til *Dreyers* „Vredens dag“ og „Ordet“ har han høstet fortjent anerkendelse ude i den store verden. Hans sidste opgave har været dekorationerne til Cavalcantis filmatisering af *Bert Brechts* komedie „Herr Puntila und sein Knecht Matti“, der er optaget i Rosenhügel-studierne i Wien, og det er i den anledning, at vi har henvendt os til Erik Aaes.

— Allerførst, hvad sker der i filmen?

— Filmen, der følger Brechts skuespil ret nøje, handler om en godsejer, hr. Puntila, der når han er ældru er et typisk eksemplar af sin stand, således som Brecht opfatter den, men som når han er fuld er i stand til at gennemskue sit milieu. Han ser klart opstiltetheden, og hvorledes hans omgangskreds består af lutter pynte- og nikkedukker. Når han har fået for meget at drikke, behandler han sine undergivne forstående og menneskekærligt, men så snart spiritussen er dunstet af, er han atter den gamle tyran. Tjenerskabet er personificeret i skikkelse af tjeneren Matti. Godsejeren har en datter, der elsker en chauffør, men om noget ægteskab kan der ikke blive tale, efter at datteren har aflagt prøve på, om hun er i stand til at blive en værdig chaufførkone. Proven, der er en meget morsom scene, falder ikke ud til hendes fordel, og filmens morale er den simple, at lige børn leger bedst.

— Komedien er skrevet for teatret og har været opført i Berlin med *Curt Bois* i hovedrollen, som også udføres af ham i filmen, mens de andre medvirkende ikke har spillet med i teateropførelsen. Andre medvirkende er *Heinz Engelmann*, *Maria Emo* og en dansker *Erland Erlandsen*, der spiller en attaché. Bert Brecht har heller intet direkte med manuskriptets udformning at gøre, tværtimod opstod der visse divergenser mellem ham og Cavalcanti i den anledning. Cavalcanti havde skrevet et strålende origi-

Erik Aaes (t.v.) og Cavalcanti drøfter den dekorationsskitse til »Herr Puntila und sein Knecht Matti«.



nalt og filmisk iderigt manuskript i samarbejde med *Vladimir Pozner*. I deres udgave skulle filmen være en burleske, en fantasi, ja, næsten en art *commedia dell'arte*, men naturligvis med den alvorlige undertone bibeholdt. Karakteristisk for Cavalcanti er jo netop hans sociale bevidsthed i forening med en overdådig fantasi. Det var hans ønske at boltre sig i historiens fantasifuldhed, men her kom Brecht til en vis grad i vejen. Han nedlagde indsigelse mod det afsluttede manuskript, selv om han vist egentlig ikke havde nogen juridisk ret til det. Han ønskede, at filmen skulle følge hans skuespil replik for replik. Cavalcanti måtte tage til Berlin for at forhandle med ham, og på et vist tidspunkt havde han vist mest lyst til at opgave det hele. Cavalcanti ville lave en film, der viste, hvorledes han opfattede Brecht, denne ønskede naturligvis en film, der viste, hvorledes han selv syntes, at han var. Sagen gik dog i orden, efter at manuskriptet var blevet skrevet om. I det endelige manuskript er realismen så at sige skitseret, Cavalcanti har givet det sin egen filmiske tone, og det er lykkedes for ham at bevare det første manuskripts præg af burleske, således at han absolut kan stå inde for det endelige resultat.

— Viste Brecht sig personligt i studierne?

— Nej, jeg har ikke modt ham. Til gengæld sendte han en personlig repræsentant, der skulle overvåge, at replikkerne ikke fordrejedes med hensyn til meningen, ordene måtte ikke røres!

— Hvordan kom De i forbindelse med dette internationale *production team*?

— Det var gennem min gamle medarbejder og ven Cavalcanti. Han havde i Wien fået anvist en østrigsk filmarkitekt, som han ikke var helt tilfreds med, og så kom han i tanke om, at jeg skulle arbejde med ham igen, efter 25 års forløb, og jeg slog med glæde til. Som en afveksling fra det uinspirerede rutinearbejde herhjemme var det herligt atter at kunne skabe dekorationer med en mening i, dekorationer, der har betydning for helheden.

— Er det en eksperimenterende film?

— Nej, det kan man egentlig ikke sige. Det er en egenartet film i kraft af sit tema og sin tone. Cavalcanti har ligesom villet lade fantasien i realismen blomstre. Filmene optaget i farver, Agfacolor, og disse er udnyttet på en meget morsom måde. Når hr. Puntila er ædru, ser han sine omgivelser i et gråt lys, der dog er ualmindeligt smukt, men så snart han er beruset, antager

alle de omgivende ting de vidunderligste kulører. Den skov, som han bliver tvunget til at sælge for at skaffe sin datter en medgift, bliver vidunderlig grøn, da han går ud for at betragte den, inden han skal give afkald på den, og han nænner ikke at skille sig af med den. Spillet er heller ikke traditionelt, spillestilen skal give udtryk for en stigende realisme. Curt Bois havde naturligvis figuren i faste rammer fra teateropførelsen, og Cavalcanti var villig til at følge hans intentioner, hvis de var rigtige. Bevaret og i takt med hele filmens stil er det *Scapin*-agtige ved figuren.

— Hvilke krav stillede der til det dekorationsmæssige?

— Skuespillet er bygget over en finsk novelle, og handlingen er tænkt henlagt til et nordisk land i tiden mellem de to verdenskrige, omkring 1935, men der skulle iøvrigt være noget tidlost over filmen. Filmene foregår på hr. Puntilas gods og i den nærliggende lille by med posthus, apotek etc. — jeg rejste en del rundt, inden jeg fandt et hus, der kunne bruges. Møbler og andre indendørs dekorationsgenstande skulle den scenetekniske afdeling forsyne mig med, men jeg fandt selv frem til det meste af det. Arbejdsforholdene var de bedst tænkelige, jeg havde fuldstændig frihed og 2 assistenter til min rådighed. Til interiørerne skulle bruges inventar, der angav atmosfæren på et herresæde. Husets datter, der altid læser amerikanske modeblade, har derimod et soveværelse i let amerikaniseret stil. Til det ufrie hos personerne og den trykkende atmosfære bidrager de mange gitre, som flere steder stiller sig hindrende i vejen for udsigten til naturen.

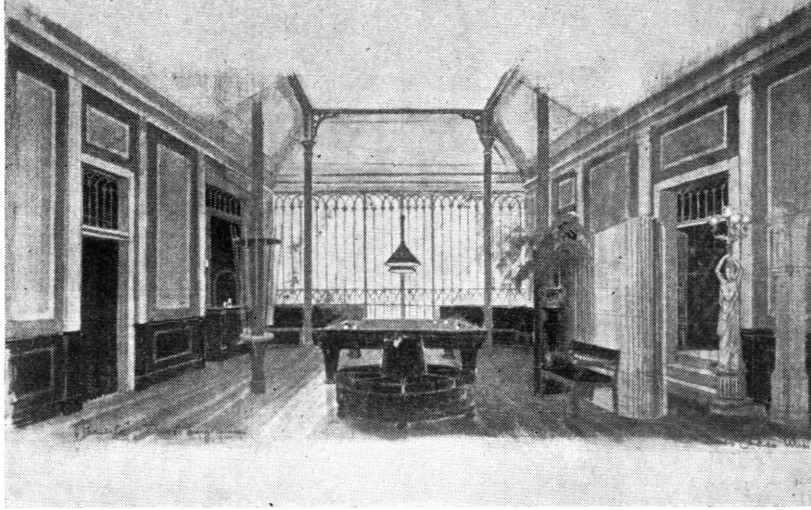
— Arbejdede de nært sammen med de øvrige under hele produktionstiden?

— Ja, Cavalcanti, den franske kameramand *André Bac*, den tyske komponist *Hanns Eisler*, der har leveret meget fin ledsagemusik, og jeg havde et ualmindeligt harmonisk samarbejde hele tiden, mens optagelserne stod på, i 6 måneder: Fra 1. februar til 1. august.

— Har De indtryk af, at Rosenhügelstudierne er ved at blive et nyt europæisk filccentrum? *Daquin* har jo arbejdet der, og i øjeblikket filmer *de Santis* dernede.

— Det er rigtigt, at de forsøger at trække udenlandske filmfolk til, studierne er et formeligt Babylon, sådan summer det med fremmede tungemål, men at det skulle udvikle sig til et filmcentrum som *Cinécittà*, tror jeg ikke. De forsøger at supplere deres

TEGNINGEN AF AAES



Bemærk gitteret, hvis symbolske betydning omtales i interviewet.

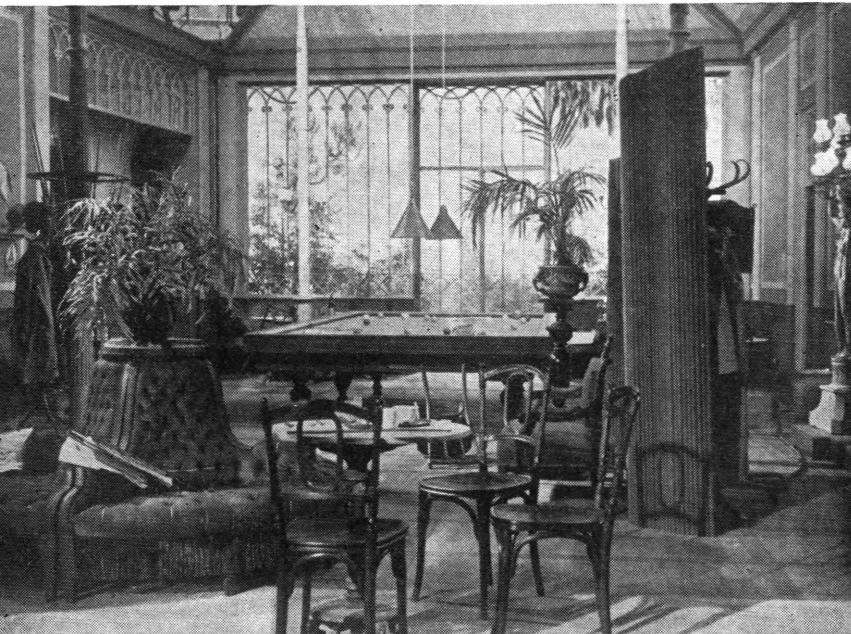
egen filmproduktion ved at hente folk udefra. Der er heller ikke tale om nogen specialisering, de laver alle slags film, de har nylig afsluttet en østrigsk musikfilm „Fidelio“. Studierne er privat finansieret, og vi havde fuld frihed til at arbejde, som vi ville, kun økonomisk ville produktionsselskabet have hånd i hanke med, hvad der foregik. Takket være det gode samarbejde blev „Herr Puntila“ dog en forholdsvis billig film, skønt den fordyredes af farverne, beløb de samlede udgifter sig kun til 2—2½ million kroner.

— Den er ikke udsendt endnu?

— Nej, da jeg tog dernede fra, var den endnu ikke færdigklippet. Det havde været meningen, at den skulle have urpremiere i Lausanne under *Chaplins* protektion, men det bliver vist ikke til noget. Nu vil jeg prøve at høre, om man skulle være interesseret i den herhjemme.

— Og fremtiden?

— Foreløbig bliver jeg herhjemme, men Cavalcanti og jeg har planer om videre samarbejde, og under alle omstændigheder vil jeg meget gerne arbejde mere i udlandet i fremtiden.



UDFØRELSEN



Jannings og Ib Schønberg jævnføres i »Trollspeilet«.

EN DÅRLIG FILMBOG TIL

Sigurd Evensmo: »Trollspeilet«, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1955, 158 s.

Nordmanden Sigurd Evensmo — romanforfatter og filmkritiker gennem 25 år, hvilket sidste man ikke fatter efter at have læst »Trollspeilet« — har mærkeligt nok fået udgivet denne bog om filmen og samfundet på et kendt norsk forlag. Evensmo synes at tilhøre den ukritiske generation, som det nok vil blive mere og mere almindeligt at kalde generationen på ca. 50 i dag, da så mange af dens medlemmer sluger alt blot nogenlunde seriøst råt og altid roser de efter deres mening socialpolitiske korrekte film. »Frieda« er en »fin og indtrængende appel«, »Det syvende kors« er et »usædvanligt stærkt antinazistisk filmdrama«, »Storbyens havn« er en »mesterfilm«, »Blindt had« og »Mand og mand imellem« er »opsigtsvækkende gode«, »Pinky« »gik ærligt løs på problemet«, »Tordenklippen« er »mesterlig«, og »Under Paris' himmel« har »poetisk karakter«.

Evensmo har end ikke opdaget, at der eksisterer en ny filmkritik, en kritik, han dog i det mindste må polemisere imod. Har han aldrig set »Sight and Sound« eller »Sequence«? Automatisk leverer han de gamle trætte superlative og kompromisfilm, der forlængst er blevet gennemskuet og grundigt reduceret.

Hans betragtninger er uforskammet elementære (»Charlie Chaplin, filmkunstens største geni, som uden ord blev forstået af millioner, uanset sprog, nation og race, og fik dem til at le en lykkelig latter« — »De fleste film — både de gode og de dårlige — stræber gerne mod at give handling«) eller afslører en pinlig mangel på viden (i omtale af efterkrigstidens film: »Hollywood havde altid indtaget en reserveret holdning til sociale problemer« — Lazar Wechsler opgives at være instruktør af »Et barn eftersøges« — Wild-West-filmene er indholdsmæssigt ikke undergættet væsentlige forandringer i løbet af 30—40 år«).

Der er i »Trollspeilet« højst 2 sideres friskt stof for den filminteresserede. Generalisationerne om Hollywood, angrebene på det syge og pessimistiske i fransk filmkunst, panegyriken om dansk efterkrigstidsfilm (Schønberg i »Café Paradis« sammenlignes med Jannings i »Den blå engel«!), fremhævelsen af det renligt-dristige i svensk film — det er der alt sammen i ængstelig, død og perspektivløs prosa. Erik Ulrichsen.

6 MUSICALS VI IKKE HAR SET

AF JØRGEN STEGELMANN

Vort sporadiske og tyndt sammenhængende kendskab til den amerikanske musical er så ofte blevet omtalt, at det sandsynligvis vil forekomme mange trivielt, at dette forhold atter bringes på bane. Men trivialiteten formindsker ikke det tragiske og forstemmende i denne for en filminteresseret så uheldige situation, og de følgende linier, der rummer seks efterlysninger af nogle af genre's betydeligste film, er da også blevet til i en from forhåbning om, at sejt udholdenhed og vedvarende påtrængenhed en skønne dag vil bære frugt og bringe os de ønskede og savnede film hertil.

De pågældende seks film stammer alle fra Metro-Goldwyn-Mayers produktion, hvilket er rimeligt nok. »The history of the American musical since 1939 belongs almost exclusively to M-G-M«, skrev Sight and Sound som introduktion til en musicalserie på The National Film Theatre og kunne såmænd udmærket have strøget det for-sigtige »næsten«. Forholdet er jo det, at Metro inden for de sidste femten år har produceret de film, der i gennemgribende grad har nydannet begrebet musical, medens de øvrige Hollywood-selskaber har indskrænket sig til at vandre videre ad de vante baner. 1939 er det skelsættende år, eftersom Arthur Freed fra dette tidspunkt har arbejdet som Metros musical-producer. Indtil da var han ansat som song writer ved selskabet og var med til at sørge for den traditionelle schlager-baggrund ved mange af tredvernes musik-film. Da han imidlertid selv kom til at stå ved roret, lagde han afgørende kursen om og brød på de fleste felter med de gamle traditioner. Det er Arthur Freeds indsats at have afbanaliseret musical'en og givet den en ny og værdifuld



»Cabin in the Sky«.
I forgrunden t. v. Rochester.

Den nye dimension skulle demonstreres med al mulig effekt, og de store showfilms tid oprandt. Fablen i disse film beskæftigede sig oftest med livet bag kulisserne, en spinkel intrige almindeligvis bygget over konflikten mellem kærlighed og karriere. Selve de musikalske numre indførtes uden besvær i denne atmosfære, de indlagte slagere kunne meget naturligt placeres i handlingen, omend de aldrig opnåede nogen funktion i intrigen. Derfor finder man i de gamle musikfilm kun sjældent eksempler på, at slagterne er skrevet i kontakt med historien og således — som tilfældet senere blev — ligefrem har kunnet danne klimaks. Set fra dette vaudevillemæssige synspunkt har de altså ingen betydning haft, men til gengæld lagde man stor vægt på at servere numrene pompøst og overdådigt. Endeløse kor sang og dansede i kolossale dekorationer, kæmpeslygler med tyve piger på, skyhøje trapper i glitrende belysning, geometriske opstillinger af lange skarer herrer og damer i fantasifulde kostumer var genrens populære ingredienser — ret beset synes det værste af

kunstnerisk holdning, og det tjener ham til ære, at en række nye unge instruktører voksede op sammen med den nye stil og fik et forholdsvist frit råderum til at bevise talentet. Så kan den snu *Lillian Ross* i sin bog »Picture« nok så meget beskrive ham som en kunsthadende bøffel; hans film vidner tilstrækkeligt slående mod denne karakteristik.

Principielt set fødtes den amerikanske musical, da filmen omkring 1930 fik lyd.



Gene Kelly og Judy Garland i »Be a Clown«-nummeret fra »The Pirate.«



dette i dag kun at overleve i den berygtede tyske revyfilm, medens Hollywood selv hurtigt gav sig til at eksperimentere med skabelonerne. *Busby Berkeley* holdes af specialister for en foregangsmand inden for genren — han arbejdede med formler, der var mere abstrakte end dem, man fandt i den mest abstrakte franske avant-garde-film, har man sagt — og *Lloyd Bacon* fornyede den traditionelle handling ved i „42nd Street“ at indføre et nyt tema: kvalerne med at sætte en forestilling på benene.

I Europa levede musik-filmen på sin specielle vis — *René Clair* skabte sit unikum „Millionen“, og *Charells* „Kongressen danser“ blev Tysklands eneste stadig seværdige bidrag til genren. Hollywood lod sig påvirke, og en mere sophisticated holdning kom frem. *Lubitsch* blandede elskede cocktailer af operette og ærbart-dristige komedier, og *Rouben Mamoulian* foregreb på sin vis sit bidrag til den Freed'ske musical ved i sine film at lade musikken få en stærkt dominerende placering; filmene gled musikalsk af sted, klipningen blev afhængig af melodierne, og schlagerne forfremmedes fra ligegyldigt poserende numre til sange i forholdsvis meningsfuld kontakt med handlingen.

Men en afgørende modernisering kom musical'en først ud for omkring 1935, da *Fred Astaire* og *Ginger Rogers* blev lanceret i en række lystspil af musikalsk karakter. Set i dag virker disse film trods mængder af det, svenskerne kalder „leklynne“, ufriske og matte; årene har afgjort taget på dem, men deres betydning i den givne situation kan ikke overvurderes. Astaire og Rogers-filmene indførte så at sige det koreografiske element i musical'en, den hidtidige stive og masse-betonede dans blev erstattet med parrets personlige danseteknik, og fra „Top Hat“ går en linie af stadigt stigende interesse for dansen i denne genre. Sangene kommer ikke i baggrunden, tværtimod vrimler Astaire-Rogers-filmene med *evergreens*, men deres karakter af dansemusik understreges. Helt og heltinde står ikke længere og synger til hinanden, men sang og dans kombineres. Dertil kommer, at historien i det ydre apparat forenkles, miljøet bliver hverdag, kostumer lægges til fordel for almindeligt tøj — dog helst i det selskabelige snit — og intrigen flyttes i de fleste tilfælde bort fra det scenebundne, selvom parret næsten altid spiller professionelle dansere i filmene. Karakteristisk nok arbejdede Astaire og Ro-

Ved rattet Mickey Rooney, ved siden af ham Gloria de Haven. »Summer Holiday«, der er bygget over »Du skønne Ungdom«.



gers under en række forskellige instruktører, karakteristisk, fordi det viser denne musical-types egentlige uafhængighed af en skabende instruktør; det centrale i disse film er tydeligt nok danseparret, til hvem filmene skrives, komponeres og koreograferes — det er da blot de skiftende instruktørers opgave at forme en let og behændig ramme omkring de to i centrum. Metro lod sig i første omgang ikke påvirke af den nye linie inden for musical'en, som Astaire-Rogers filmene betød; man fortabte sig i ordinære musikfilm i romantiske miljøer, men også samlet om et fast par: *Eddy-MacDonald*, eller holdt sig til de kolossale traditioner for Broadway-filmene.

Men frem til 1939. Man kan ikke andet end beundre den snedighed, hvormed Arthur Freed indleder sin produktion. Han spiller skamløst på en række af de populære strenge inden for sit selskabs yndlings-emner: det seriebetonede, det hyggelige, det gennemamerikanske. Derfor producerer han den lette og levende Vi-serie, „Vi på Broadway“, „Vi charmører“, „Vi jazzkonger“ o. s. v., henter til hovedrollerne den umådeligt populære Andy Hardy alias *Mickey Rooney* og den talentfulde *Judy Garland*, lader filmene udspille i jævnt gennemsnits-amerikansk milieu og føjer dertil det kup at lade veteranen Busby Berkeley sørge for instruktionen. Disse Vi-film er ikke personlige triumfer for hverken producer eller instruktør, men de indleder på sin vis den nye periode i musical'ens historie ved at komme endnu længere ud i livet, end Astaire-Rogers-filmene gjorde det. Først og fremmest ligger deres betydning dog i, at de i kraft af deres økonomiske succes kom til at danne det springbrædt til mere ambitiøse opgaver, som Arthur Freed havde behov.

Under Arthur Freeds ledelse voksede en fast stab op i Metros studier, en stab af musical-specialister. Han synes hurtigt at have fået blik for, hvem han kunne bruge — der går i hvert fald ikke længe, inden

de navne, som den dag i dag skaber forventninger på forteksterne, var i hans sold. Og det er forbløffende, i hvilken grad disse få har evnet at danne en skole, som det i årenes løb uden påfaldende vanskeligheder er lykkedes nye folk at træde ind i. Det dristigste valg — og samtidig det, der har givet musical'en dens fornemste ansigt — traf Freed, da han satte *Vincente Minnelli* til at instruere „Cabin in the Sky“. Minnellis biografi indtil da er svær at få tag på, med mindre man har lyst til at tro på *Perelmans* frit fabulerende, men næppe helt misvisende karakteristik af ham, som man kan finde den i „The Best of S. J. Perelman“. Givet er det imidlertid, at Minnelli tidligt har været i scenens greb, han har således leveret udstyrs- og dekorationstegninger til Broadway-shows. En dekadent samling illustrationer til Casanova findes også fra hans hånd. Men virkelig gang i dette talent kommer der først, da Freed får øje på ham og ser, i hvor høj grad netop denne elegante dandyisme, som helt præger Minnelli, vil kunne komme hans nye genre til gode. Af de seks film, som denne artikel efterlyser, er halvdelen da også instrueret af Minnelli, og den første af dem er hans debutfilm, „Cabin in the Sky“ fra 1942.

„Cabin in the Sky“ er et eventyr om en negers vej til himlen, hans position mellem gode og onde magter. Rollerne er udelukkende besat med negre, men filmen synes ikke at ligne nogen anden negerfilm, eftersom den i modsætning til de andre, blandt andet den samtidige „Stormy Weather“, udelukkende lægger an på det vemodige, barnligt naive i historien. Minnelli skal i fremragende grad have holdt fast ved det eventyragtige ved historien, dertil gjort den melodios og rytmisk i fortællingen, men helt givet afkald på letkøbte dynamisk-brutale effekter. Helt vellykket skal filmen dog ikke være; den skal blandt andet lide af typiske Minnelliske svagheder: den er svag i kompositionen, spredt og episodisk. Men billeder fra den lader ane, at allerede

med sin første film er Minnelli klart på vej til at skabe sin egen stil — det naive og vemodige er tydeligt nok parret med raffinerede idéer i kostumer og dekorationer, og en lidt ond ironi synes at være ved at vinde indpas. Den musikalske side af denne musical sørger *Louis Armstrong* og *Duke Ellington* for; desværre meldes intet om, hvordan netop disses musik går i spand med dandyen Minnelli, hvis yndlingsmusik næppe er ren-dyrket jazz.

I 1945 er vi fremme ved den anden efterlysning, det sagnospundne mesterværk „Meet Me in St. Louis“. Kort efter denne instruerede Minnelli den fremragende „Ziegfeld Follies“, et potpourri af — i de bedste tilfælde — helt overdådigt og dekadent-raffineret iscenesatte sang- og danseoptrin, uforglemmeligt i *La Traviata*-afsnittet; hvis opera overhovedet bør filmatiseres, skal det gøres sådan. „Ziegfeld Follies“ har vi heldigvis set, men „Meet Me in St. Louis“ er stadig på trods af, at den uden konkurrence er den mest efterlyste amerikanske film, gået vor dør forbi. „Meet Me in St. Louis“ er en nostalgisk betonet historie om mennesker i svundne dages Amerika, nærmere betegnet 1903, året før den store udstilling i St. Louis (hvem, der opmærksomt har set *Fords* „Vredens druer“, vil nogen sinde kunne glemme, at denne udstilling har fundet sted?), og „Meet Me in St. Louis“ er som „Ziegfeld Follies“ bygget op i episoder, der hver for sig indledes med nydelige vignetter i stil med datidens jule- og nytårskort. Naturligvis er den ydre handling kun beskeden — det hele er blot vemodige gamle

stemninger, bragt frem i Minnellis bedste stil, sunget og danset som graciøs vaudeville. Man skal ikke blade længe i et engelsk film-tidsskrift, før man finder „Meet Me in St. Louis“ omtalt i al selvfølgelighed som en af Metros bedste musicals, dens intelligente balanceren mellem sentimentalitet og ironi beskrives som forbilledlig, og *Judy Garland* — den daværende mrs. Minnelli — karakteriseres som et fund af en musical-skuespillerinde. Hvor god hun end er i „En stjerne fødes“, kommer man da heller ikke uden om, at melodramaet ikke er hendes sag, og man må beklage, at hun synes at have forladt den Metro'ske musical for bestandig.

Medens Minnelli således i „Meet Me in St. Louis“ anslag de nostalgiske strenge, som i øvrigt på mange måder karakteriserer en stor del af den amerikanske musical, synes han i „The Pirate“ fra 1947-48 — tredje efterlysning — helt at holde sig til et lystspilmanuskript i det vigtigste tonefald. „The Pirate“ er bygget over *S. N. Behrmans* „The Guardsman“, der i sin tid blev skrevet til *Alfred Lunt* og *Lynn Fontanne*, og som allerede blev filmatiseret, før Minnelli fik fat i det. „The Pirate“ foregår i cirkusmilieu og giver Minnelli rig lejlighed til at slå sig løs i en verden af glitrende pragt. At filmen er en anelse ujævn, skyldes muligvis at Minnelli her samarbejdede med *Gene Kelly*, der senere blev sin egen instruktør, og som da helt vandrede sine egne veje. Som *art director* på denne film virkede et navn, man bør lægge mærke til, *Jack Martin Smith*, en af musical'ens betydeligste medarbejdere og måske den, der bedst har harmoneret med Minnelli. Men det falder efter sigende navnlig „The Pirate“ til skade, at de samme to aldrig har keret sig synderligt om, hvem der fotograferede; en bedre kameramand på „The Pirate“ havde givet en bedre film. Denne indvending kan dog kun have perifer interesse for os; det er en fattig trøst, når man ikke kan få en film at se, at få at vide, at den hist og her har svage



Margaret O'Brien og Judy Garland i en cakewalk fra »Meet Me in St. Louis«.



Fra Donens »Seven Brides for Seven Brothers«.

punkter — man bliver dog snydt for blandt andet det berømte „Be a Clown“-nummer, som der blev givet en fad og ordinær kopi af i „Syng i regn og sol“.

Filmmanuskriptet til „The Pirate“ kom fra *Albert Hackett* og *Frances Goodrich*, der hører til musical'ens faste stab og også har leveret manuskriptet til den fjerde efterlysning, *Rouben Mamoulians* „Summer Holiday“. Filmen er bygget over *O'Neills* „Du skønne Ungdom“ — man bør bemærke *Arthur Freed*'s ulyst til at holde sig til hjemmestrikkede halvfabrikata — og synes på mange måder at minde om *Minnellis* „Meet Me in St. Louis“ i stil og stemning. Også her er der tale om et vemodigt tilbageblik, og *Mamoulians* evne til at anslå en atmosfære og gøre den levende omtales som fremragende. Det er i det hele taget beklageligt, at denne film blev *Mamoulians* eneste bidrag til genren; denne veteran, hvem *Hollywood* blandt andet skylder sine bedste eksperimenter med farvefilm — „*Becky Sharp*“ for eksempel — leger i „*Summer Holiday*“ efter sigende elegant med kostumer og farver og skal dermed have fremmanet stemningen anno dazumal uden at virke forloren eller støvet. Desuden roses han meget for sin instruktion af sangene — der lyder lovprisninger af den kølige *Agnes Mooreheads* andel i et af filmens højdepunkter, „*Stanley Steamer Song*“ — medens derimod det koreografiske element ikke synes umiddelbart at have ligget for ham.

At filmen på dette punkt derfor synes

uegal, kan dog også skyldes et lignende forhold som det, der svækkede „*The Pirate*“, et samarbejde mellem to, der ikke fornemmer tingene på samme måde. Ligesom det „skæve“ i kombinationen *Minnelli-Kelly* skal være evident, og den der har set „*En amerikaner i Paris*“ kan vel heller ikke tvivle derom, således skal det have distraherende virkning på „*Summer Holiday*“, at *Mamoulian* som medarbejder har haft *Charles Walters*, en ganske anden instruktør-type. *Walters* har *Arthur Freed* hentet fra *Broadway*, hvor han virkede som danseinstruktør, og han er siden blevet genrens flittigste mand. Det er hans svaghed, at han arbejder så ivrigt med så mange typer musicals, at et egentlig personligt indtryk aldrig har kunnet trænge sig på. Bedst var hans kønne pastiche „*Uartig med sød*“ og den oplivende „*Forår i luften*“, men med „*Good News*“, femte efterlysning, skal han have nået det helt glimrende. „*Good News*“ er skrevet af blandt andre den fortrinlige *Adolph Green* og omtales som et lille begavet lystspil, vittigt og levende, dertil musikalsk velinstrueret.

Medens *Minnelli* repræsenterer den elegante, til tider ikke så lidt ekstravagante musical, har *Arthur Freed* i *Gene Kelly* fået en instruktør og danser af et ulige mere robust og solidt temperament. Man kan måske karakterisere forskellen mellem disse to ved at påpege det europæisk forfinede ved *Minnelli* i modsætning til det lidt jordbundne og gennemsundt reagerende hos *Kel-*

ly. Kelly brød for alvor igennem med den hidtil bedste musical, „Sømand på vulkaner“ („*the musical that saved our lives*“, for at citere Sequence), og hans medarbejder på denne film *Stanley Donen* har senere, da han blev sin egen herre, vist sig stærkt påvirket af Kelly. Den sjette efterlysning er da Donens „Seven Brides for Seven Brothers“, som stammer fra 1954. Filmen er til musical-elskeres beroligelse skrevet af parret Hackett-Goodrich og fremtræder som en rustikal sang-komedie med historien hentet fra *Stephen Vincent Benets* „Sobbin' Women“, en art amerikansk gendigtning af sabinerindernes rov. Man træffer desuden blandt medarbejderne mange af de „rigtige“ navne, *Johnny Mercer* som komponist, *George Folsey* fotograf, *Cedric Gibbons* art director o. s. v., og man lægger navnlig mærke til, at *Michael Kidd*, der allerede ydede det fremragende i Minnellis „Let på tå“, står for koreografien. „Seven Brides for Seven Brothers“ er i England blevet hilst som et kærkomment tegn på, at der stadig er liv i musical-genren, og at den udvikling, der for alvor startede med „Meet Me in St. Louis“, ikke er standset, men ligefrem synes at skulle overleve en af de værste trusler, som nogensinde har mødt det hvide lærred, CinemaScope. Tværtimod skal Donen have formået at skabe en film, hvis vivacitet og festlige veltoglagthed fylder den umådelige strimmel af et lærred ud og næsten får os til at glemme det urimelige format.

Disse linier må på ingen måde opfattes som et forsøg på at skrive den amerikanske musicals historie, dertil mangler for meget: en analyse af Astaires betydning for genren, en gennemgang af Kellys indsats, den forskellige brug af slagere hos de forskellige instruktører, hele den musikalske og koreografiske tradition o. s. v. Men meningen var jo rigtignok også kun den at bringe seks film frem i søgelyset, seks film, uden hvilke vi i ulyksalig grad må forlade os på andenhånds oplysninger.

Burt Lancaster i »Apaches«.

AMERIKANSK OG DANSK FOLKELIGHED

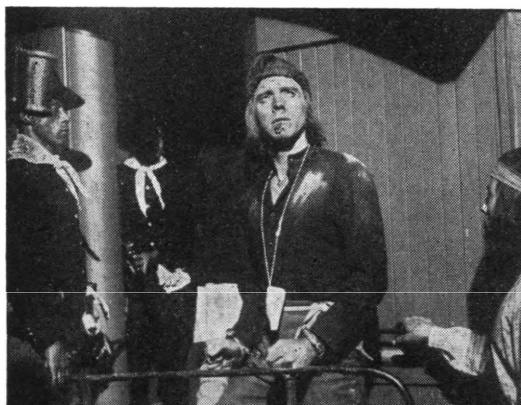
APACHE. (APACHE). Prod.: Hecht-Lancaster/United Artists 1954. Manus.: James A. Webb efter Paul J. Wellmans roman »Bronco Apache«. Instruktion: Robert Aldrich. Foto (Technicolor): Ernest Laszlo. Musik: David Raksin. Medv.: Burt Lancaster, Jean Peters, John McIntire, Charles Buchinsky, John Dehner, Paul Guilfoyle, Jan Mac Donald, Walter Sande, Morris Ankrum, Monte Blue.

THE VIOLENT MEN. Prod.: J. Rachmil/Columbia 1954. Manus.: Harry Kleiner efter roman af Donald Hamilton. Instruktion: Rudolph Maté. Foto (Technicolor): Burnett Guffey, W. Howard Greene. Musik: Max Steiner. Medv.: Glenn Ford, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Dianne Foster, Brian Keith, May Wynne, Warner Anderson, Basil Ruysdael, Lita Milan, Richard Jaeckel, Jakes Westfield, Jack Kelly, Willis Bouchey, Harry Shannon.

Det er ret og rimeligt, at også kritikeren udsættes for kritik (det sker endog for sjældent herhjemme), og med sindsro har jeg taget beskyldninger for at være „sektærisk“, „forhippet modernistisk“, „reaktionær“ og naivt idealistisk — nåja, har jeg tænkt, lidt er der måske om det altsammen.

Men for kort tid siden blev der — til en artikel, jeg havde skrevet i „Information“ — fremsat nogle kritiske bemærkninger, som forbløffede mig så meget, at jeg ikke rigtig er kommet mig endnu. Det skete i en leder i „Berlingske Tidende“. Her blev det for alvor hævdet, at jeg havde uret i at påstå, at den amerikanske western-tradition var den danske folkekomedie-tradition overlegen. Da blev jeg virkelig rystet.

De to westerns „Apache“ og „The Violent Men“ er velegnede til en sammenligning med den danske folkekomedie — ingen af dem er i topklassen, ingen af dem er iscene-



sat af store instruktører, deres kvaliteter skyldes netop først og fremmest *traditionen*.

I den første er hovedpersonen en apache-indianer, der i modsætning til sine stammefrænder ikke ønsker at slutte fred med de hvide. Han beslutter sig til at føre en enmands-krig, jages som oprører, men til slut sker der en (ikke urimelig) forvandling med ham — efter at han har fået et barn med sin *squaw*. Han opgiver sine krigerideal og bliver bonde. Der er tale om en psykologisk og social skildring med perspektiver. Vi følger, hvorledes et individ i en overgangsperiode overvinder sig selv til at give afkald på traditionelle forestillinger og lader livet få ret. Konflikten løses ikke uden smerte, og indianeren behandles ikke med racearrogance — i meget høj grad, i næsten for høj grad respekteres hans forestillingskreds.

„The Violent Men“ beskriver som så mange westerns konflikten mellem de gamle pionerer, der er blevet store godsbesiddere, og de fattige „nybyggere“, hvis jord pionererne forsøger at rane med anciennitetens og magtens ret. Atter er der tale om en psykologisk og social skildring med perspektiver. Man ved nok, hvem man holder med, men personerne er ikke skematisk inddelt i skurke og engle. Nybyggerens organisator er i begyndelsen passiv og selvtilstrækkelig, han chokeres til at blive helt, han er det ikke simpelthen. Pionerernes *grand old man* har på den anden side forsonende egenskaber, og han slutter sig til sidst til nybyggerne.

Det er ikke min hensigt at postulere, at „Apache“ og „The Violent Men“ er kunstværker, eller at de *ikke* er folkekomedier. Deres psykologiske interesse er *begrænset*, deres effekter hyppigt på een gang groft fysiske og konventionelle (især „The Violent Men“s — „Apache“ er den bedste). Men det burde være indlysende, at de hæver sig meget højt over de danske folkekomedier, som er aldeles perspektivløse, psykologisk og socialt. Dertil kommer, at de amerikanske film er bedre end de danske, hvad angår spil og form.

Burt Lancaster formår at give apache-indianeren både naturmenneskets animalske dynamik og dets animalske ro, han er på een gang menneske og dyr, uden at være for meget af en af delene. I hvert fald en sekvens er original og poetisk: I St. Louis oplever indianeren for første gang civilisationens „velsignelser“, og det er, som om tilskueren selv for første gang ser et elektrisk klaver, en fin restaurant etc. Denne

passage ville gøre os opmærksomme på, at der er grund til at hefte sig ved *Hecht-Lancaster*-produktionerne, om vi ikke vidste, at selskabet producerede den berømmede „Marty“.

„The Violent Men“ har i det store og hele meget tydeligt, men alligevel nydeligt spil af bl. a. *Glenn Ford*, *Barbara Stanwyck* og *Edward G. Robinson*. *Barbara Stanwyck* figur er ganske vist „ond“, men ikke uden rejsning. Bedst er hun, da hendes datter er ved at røbe overfor hendes mand, at hun har en elsker. *Barbara Stanwyck* pludrer bare videre, som om intet er ved at ske, og tilskueren rystes ved at se, hvor perfekt en taktiker hun er. Tilskueren skal iøvrigt gætte sig til, hvad datteren vil sige, scenen er ikke uden finhed. Eksfotografen *Maté* bruger farverne med diskretion, de fleste af billederne er domineret af een farve i forskellige nuancer.

Tilsvarende værdier findes ikke i de danske folkekomedier. De to film vil ikke kede selv den kræsne, der kender mange af filmhistoriens bedste værker, bl. a. fordi denne folkelige tradition har soliditet, står med begge ben på den amerikanske jord. I Danmark mangler den tilsvarende filmiske folkelighed jordforbindelse.

Erik Ulrichsen.

MÆRKVÆRDIGT MILDE

KÆRLIGHEDENS VEJE består af:
DEN SVENSK TÆNDSTIK
(SJVEDSKAJA SPITKA). Prod.:
Mosfilm 1954. Manus.: Efter
novelle af Tjehkov. Instruktion: Kon-
stantin Judin. Foto: I. Gelejn, V.
Zaharov. Musik: V. Sjrninskij.
Medv.: A. Gribov, A. Popov, M.
Jansjin, M. Kuznetsova, M. Nazva-
nov, N. Gritsenko, V. Koltjin, T.
Nosova.

og

BALLETS DRONNING (ANNA
NA SJEJE).
Prod.: Maxim Gorki-studiet 1954.
Manus.: Isidor Annenskij efter no-
velle af Tjehkov. Instruktion: Isi-
dor Annenskij. Foto (Agfacolor):
G. Reisgoff. Musik: L. Schwartz.
Medv.: Anna Larionova, V. Vladi-
slavskij, M. Sjarov, A. Sasjin-Nikol-
skij, A. Vertinskij.

Gang på gang viser *Anders Roose* det prisværdigste initiativ ved valget af film til sin biograf, *Aladdin*, hvilket nok gør den til den bedst ledede i byen. Han er ikke bange for at vise film, der ikke fedter for



Fra den første af de to film i
»Kærlighedens veje«.

publikum, og at de måske ikke altid bliver de store oplevelser skal ikke lægges ham til last. Han viser i hvert fald dristighed.

For nylig præsenterede han os for et eksempel på nyere russisk filmkomedie, novelle-filmen „Kærlighedens veje“ (disse danske titler) fra sidste år. Det er ikke noget mesterværk, men interessant ved at fortælle os lidt om, hvilke veje den russiske filmproduktion i øjeblikket betræder.

Af de to noveller er den første den bedst egnede for filmatisering. Filmen er en karikatur af kriminalfortællingen, hurtigt og grotesk fortalt med enorme overdrivelser og med sikkert teatralisk spil i alle rollerne. De pittoreske typer fra firsernes russiske borgerskab er anskuet med mild satire, der dog ikke går på deres sociale stilling, men i første række på deres karakteregenskaber. Som milieuskildring er den i det hele ret traditionel, dekorationerne spiller egentlig ingen symbolsk rolle.

Den anden novelle, „Ballets dronning“, er ikke nær så velegnet for filmen. Den rummer alle de tjekhovske elementer, de stille lidende ekistenser, det elegiske og smægtende, som kommer bedst frem på en scene. Litterært forekommer novellen heller ikke at høre til Tjekhovs vægtigste ting. *Annenskij*, der iscenesatte „Brylluppet“, ser dog ud til at være en bedre instruktør end *Judin*, og der er adskillige eksempler på helt fine indstillinger og nærbilleder. En kilde til forundring er imidlertid hans højst dilettantiske *wipes*, der er ganske uden mening. Historien er trukket lovlig langt ud, og den har ret svært ved at finde sin tone, ved at afgøre om den skal være melankolsk eller burlesk.

Set under et kan de to film ikke andet end efterlade et mærkværdigt indtryk af, at man nu i russisk film betragter den for-

revolutionære borgerlige epoke med en vis romantik, man kunne fristes til at sige med ligefrem nostalgi. Af den tidligere russiske ætsende satire over det forældte borgerskab, som f. eks. i „Brylluppet“, finder man lidet, de burleske typer er opfattet med en så stor del elskværdighed, at de næsten kan få en dansker til at mindes salig *Hostrups* Biedermeier-portrætter. Det sociale milieu kritiseres ikke konsekvent, er snarere set med en mild ironi, der kan minde om franske *Maupassant*-film, ja, *Ophüls* kunne have inspireret enkelte scener. Og „so herrlich weit“ havde dog vel de færreste forestillet sig, at det skulle komme i den marxistiske revolutions fædreland.

Ib Monty.

CARMEN CA. 1943

CARMEN JONES. Prod.: *Otto Preminger*/Fox 1954. Manus.: *Harry Kleiner* efter *Oscar Hammersteins* libretto til teatershowet »*Carmen Jones*«. Instruktion: *Otto Preminger*. Foto (*DeLuxe*): *Sam Leavitt*. Musik: *Bizet*. Medv.: *Dorothy Dandridge*, *Harry Belafonte*, *Olga James*, *Pearl Bailey*, *Diahann Carroll*, *Roy Glenn*, *Nick Stewart*. Stemmer: *Le Vern Hutcherson*, *Marilynn Horne*, *Marvin Hayes*.

„*Carmen*“ er en af de klassikere, der er filmet hyppigst (bedst er nok *Chaplins* parodi, men man ville meget gerne se versionen med *Raquel Meller*). *Hammersteins* Broadway-udgave lancerede en omgang *mutatis mutandis* ved at placere historien i et moderne amerikansk milieu og lade alle personerne være negre. *Carmen* ruller ikke længere cigarer, men laver faldskærme, tyrefægtning er erstattet med boksning etc. Men *Bizets* musik blev bibeholdt.

Otto Preminger følger teaterforbilledet. Men før vi går over til at bestemme og kritisere *Premingers* æstetik — specielt hans bidrag til løsningen af sangfilmens problemer — er der grund til at fremhæve, at han efter denne film uden al tvivl står som Hollywoods frækkeste sensualist i dag. Han er hidtil den, der med mest gåpåmod har udnyttet den amerikanske opinions liberalisering på det erotiske felt. Det viste vel nok allerede „*Månen er blå*“, men efter „*Carmen Jones*“ er man helt sikker, „*Skæbnefloden*“ med *Marilyn Monroe* havde for resten midt i en panorering en komposition,

der var så uartig, at den selv ikke i „Kosmorama“ kan beskrives nærmere. I „Carmen Jones“ får denne lærredets erotikker lejlighed til at koncentrere alt om det eneste for ham saliggørende, og *Dorothy Dandridge* får den også mørkhudede *Eartha Kitt* til at ligne en skoleelev i sexfaget. Med glimrende fremstillingskunst giver *Dorothy Dandridge* os denne amerikanske Carmen, der provokeres af afvisningen, men lades kold af kærligheden, og med kompromisløs hårdhed udleverer hun den rendyrkede sensualitets egensindighed og arrogance. Erotikken er en helvedespassion i dette krasse værk, selv om nogle tilskuere måske blot opfatter det nydelige ved musikken og sangen og det maleriske ved de brune kroppe.

Det ville være urimeligt asketisk, om ikke *Preminger* udnyttede det spil mellem det gamle stof og den nye sammenhæng, han har chancer for at udnytte, og han gør det da også flere steder ironisk, men uden at ironien virker for tykt smurt på, og uden at man noget sted siger til sig selv: Den moderne historie kan ikke stå alene, elementer fra klassikeren virker uantagelige i moderniseringen. Der er i forbløffende, imponerende grad tale om en enhed i denne henseende.

En perfekt enhed af sang og film er ikke opnået, men dog er „Carmen Jones“ den bedste operafilm hidtil. Det er jo således,

at medens dansefilmens problemer forlængst er løst tilfredsstillende (se *Stegelmans* artikel om 6 musicals), har man kun sporadisk klaret den rene sangfilm — naturligt nok, da dansen står nærmere det fundamentalt filmiske end sangen. I „The Medium“ var der en påfaldende kontrast mellem operakonventionerne og de ofte naturalistiske omgivelser. Kontrasten er betydeligt mindre i „Carmen Jones“, arierne er hyppigt særdeles fikst sat ind i billedfølgen, og det let artificielle i filmens spil mellem det bizetske og det moderne amerikanske fjerner til dels den naturalisme, der ville have gjort operakonventionerne uantagelige. *Til dels*. Der er ariepassager, som virker stillestående, og i den dårlige slutning støder operakonventionen og realismen sammen med et knald. Den forsmædede neger skal slå sin elskede Carmen ihjel, og det foregår til sangakkompagnement. Hvor villig man end er i teatret til at acceptere den rene operastil — på lærredet bliver en sådan håndfast kombination urimelig. I *Landskrona* lavede en ungdommelig del af publikum ballade under denne sekvens. Det var beklageligt, at de unge mennesker forstyrrede, men egentlig måtte man i sit stille sind sympatisere med dem *in re*.

Farverne er ikke udnyttet med det urealistiske raffinement, der ville have passet sær-

I midten Dorothy Dandridge som Carmen Jones.



lig godt til operakonventionerne (i denne henseende er den kinesiske operafilm „Liang Shan-Po og Chu Ying-Tai“ mere gennemført, selv om dens farver ikke helt måler sig med farverne i de bedste japanske film). Men „Carmen Jones“ har — især i første halvdel, der er den mest vellykkede — verve i billedfølgen og gode indfald i billedkompositionen (f. eks. bliver en af negerkvindernes store sorte hat, der tidligere har forekommet komisk, ildevarslende i en spåscene).

I forhold til opgavens vanskelighed må

Premingers film siges at være uventet vellykket og noget af en avant-garde-indsats i filmens bestræbelser for at besejre sangdræmte. En racepolitisk bedømmelse indbyder stoffet ikke til i større grad, men *skal* den endelig anlægges, bør det siges, at filmen ikke i denne henseende kan kaldes „progressiv“ — der medvirker kun negre, negre ses ikke sammen med de hvide, de sorte indgår ikke som en del af det amerikanske fællesskab, men isoleres (som i „Guds grønne enge“ og „Cabin in the Sky“).

Erik Ulrichsen.

FILMINDEX XI

JORIS IVENS

AF JÖRN DONNER, Helsinki

Forkortelser: I = iscenesættelse. M = manuskript. F = foto. K = klipping. Ko = kommentar. S = speaker. Mu = musik. P = produktion.

Årstallene er produktionsår.

LE PONT D'ACIER — DE BRUG. 1928. I, K, F: Joris Ivens. P: Capi.

LA PLUIE — RAIN. 1929. I, K, F: Joris Ivens. P: Capi.

NOUS BATISSONS — WE ARE BUILDING. 1929. I: Joris Ivens. P: Capi.

DIE BRANDUNG. 1930. I: Joris Ivens, Mannus Franken. F: Joris Ivens. S: Jef Last. P: Capi.

INDUSTRIAL SYMPHONY — Philips Radio. 1931. I: Joris Ivens. P: Philips.

CREOSOT. 1931. I, M: Joris Ivens. F: Jean Drévillo. P: Capi.

HELDENLIED. 1932. I, K: Joris Ivens. M: Sklut. F: J. Schelenkow. Mu: Hanns Eisler. P: Mesrapbom.

NEW EARTH — ZUIDERZEE. 1931—34. I, M: Joris Ivens. F: Piet Huisken, Helen van Dongen, John Fernhout, Joris Ivens. Mu: Hanns Eisler. P: Capi.

BORINAGE. 1933. I, M, F: Joris Ivens, Henri Storck. K: Helen van Dongen. P: E.P.I.

THE SPANISH EARTH. 1937. I, M: Joris Ivens. Ko, S: Ernest Hemingway. F: John Ferno. K: Helen van Dongen. Mu: Marc Blitzstein, Virgil Thomson. P: Contemporary Historians Inc.

THE FOUR HUNDRED MILLION. 1938—39. I, M: Joris Ivens. F: John Ferno, Robert Capa. K: Helen van Dongen. Mu: Hanns Eisler. Ko: Dudley Nichols. S: Fredric March. P: History Today Inc.

POWER AND THE LAND. 1940. I: Joris Ivens. M: Edwin Locke. F: Floyd Crosby, Arthur Ornitz. Ko: Stephen Vincent Benet. Mu: Douglas Moore. P: US Department of Agriculture.

OUR RUSSIAN FRONT. 1941. I: Joris Ivens. F: Sovjetfotografer. Ko: Elliot Paul. S: Walter Huston. K: Craven. Mu: Sjostakovitch. P: Art Kino.

ACTION STATIONS! 1943. I: Joris Ivens. P: The National Film Board of Canada.

KNOW YOUR ENEMY, JAPAN. 1944. Ikke fuldført.

INDONESIA CALLING. 1946. I: Joris Ivens. F: Marion Michelle. Ko: Catherine Duncan. S: Peter Finch. K: Joris Ivens. P: Waterfront Workers Union of Australia.

THE FIRST YEARS. 1947—48. I: Joris Ivens. M: Marion Michelle. F: V. Forbert, J. Jandow, I. Fric. Ko: Catherine Duncan. Mu: Jan Kapr. P: Tjekkisk Statsfilm.

DER FRIEDEN BESIEGT DEN KRIEG — Friedenskongress Warszawa. 1950. I: Joris Ivens, J. Shebulski. P: Film Polski.

FREUNDSCHAFT SIEGT. 1951. I: Joris Ivens, Ivan Pyrjew. M: Chmara. Ko: Antonov. Mu: Dunajevski. P: DEFA — Mosfilm.

FRIEDENSFAHRT WARSCHAU — BERLIN — PRAG. 1952. I: Joris Ivens. M: Lapinsky. Ko: Eva Fiszer. F: K. Schtetinski, W. Fehdmer. P: Film Polski-DEFA.

LIED DER STRÖME — SONG OF THE RIVERS. 1954. I: Joris Ivens. M: Vladimir Pozner, Joris Ivens. Ko: Vladimir Pozner. Mu: Sjostakovitch. Sange: Bert Brecht. F: Fotografer fra 30 lande. K: Ella Ensink. P: DEFA.

Ansvarshavende redaktør: Erik Ulrichsen.

Det Danske Filmmuseum, Hvidovregade 24, Valby. Tlf.: Hvidovre 1970. Filmsalen: Frederiksberggade 25. Tlf.: Byen 1503. »Kosmorama« koster tilsendt 6 kr. årlig (9 numre) — første årgang kan dog købes for 5 kr. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.