

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 Aftenbladet 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 ateliernyheder 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 idafilms 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. Dudows* tyske arbejdsløshedsfilm „Kuhle Wampe“ fra 1932 (vist i filmmuseets forrige serie) skrev Brecht manuskriptet sammen med *Ernst Ottwalt*; til *Fritz Langs* 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 Pabsts „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 Pabsts 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“:

Oprindelig 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 forandre 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, meningsstyranni, 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 kulturføreteelse. 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

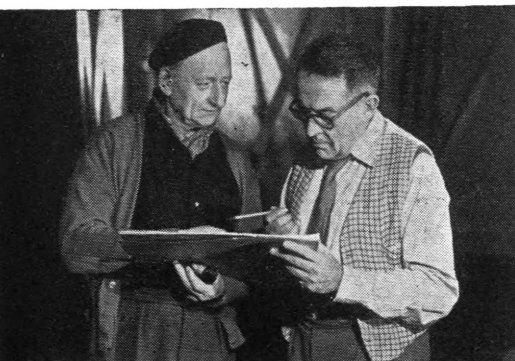
VED IB MONTY

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 ædru er et typisk eksempel 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 tyrann. 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 en dekorationsskitse til „Herr Puntila und sein Knecht Matti“.