



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 forsigtige »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 vant 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.

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.

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



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 veloplagthed 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-

