



»Captain Spaulding is so amusing«. Groucho og (yderst t.h.) La Dumont i »Det tossede Hus«.

## HØJKOMIK

**ANIMAL CRACKERS. (DET TOSSEDE HUS).** — Prod.: Paramount 1930. Manus.: Morrie Ryskind og Pierre Collings efter en musical af Bert Kalmar, Harry Ruby, George S. Kaufman og Morrie Ryskind. Instr.: Victor Heerman. Foto: George Folsy. Medv.: Chico, Groucho, Harpo og Zeppo Marx, Margaret Dumont, Lillian Roth, Louis Sorin, Hal Thompson, Margaret Irving, Kathryn Reece, Richard Greig.

Der er afsnit i »Animal crackers«, der er blandt de bedste Marx-brødrene overhovedet har lavet i deres 13 film, og det skønt det er deres anden film og et præ-perelmansk produkt. Denne slapstick-Joyce, som han er blevet kaldt, kom ind i billedet med den næste, »Monkey business«, og uden at ville forringe hans utvivlsomme betydning for den marxistiske forestillingsverden, er »Animal crackers« dog det bedste bevis på, at det ikke er ham, de skylder deres særlige touch, og at drivkraften simpelthen er deres egen komiske genius. Deres farcestil er tydeligt grundlagt under deres tidligere virksomhed som music-hall-komedianter, og i »Animal crackers«, der som filmdebut'en »Cocoanuts« er en filmatisering af en Broadway-musical, er deres komiske univers så at sige konstitueret. Thi

deres verden har som bekendt intet med nogen eksisterende virkelighed at skaffe. Mens de fleste andre komikere akcepterer virkeligheden, idet de baserer deres farcer på de komplikationer, der opstår ved den ustandselige overtræden af de gældende konventioner, så har den guddommelige trio ganske negligeret alle realiteter. Uafhængigt af alle omgivelser udfolder de sig helt efter deres egne love, der absolut ikke er uden logik. Alting er muligt, alting er tilladt, og alting sker følgelig. Filmkomisk har de derfor rod i Mack Sennett-farcerne, hvor det var en ganske naturlig ting, at en almindelig taxa kunne rumme en 20—30 Keystone cops. Hos Marx Brothers er denne lavkomik forfinet og ført ud i sin yderste konsekvens til en suveræn foragt for enhver virkelighedsillusion, der formelt ytrer sig i en komplet filmdramaturgisk forvirring.

De øvrige medvirkende i deres film er ofte reduceret til det rene komparseri, som intet bemærker af, hvad der foregår. Ingen af de to damer finder det således det mindste mærkværdigt, at Groucho afbryder sin samtale med dem for med mellemrum at tage sig et *strange interlude*, verbalt en kostelig parodi på O'Neill i særdeleshed og på halvpoetisk-filosofiske scenemonologer i almindelighed. Parodi under enhver form optager en stor plads i deres film, intet er dem helligt, men det er ikke deres mål blot at gøre nar. Man kan næsten sige, at de har didaktisk sigte. På helt surrealistisk vis vil de røkke ved vore forestillinger om, hvad der er virkelighed. Hos dem er der ingen afgørende forskel mel-

lem det tænkte og det eksisterende, som det bl. a. demonstreres i et replikskifte mellem Chico og Groucho: »I know where the picture is. It's in the house next door!« »But there isn't any house next door.« »Then we'll build a house next door!« Hvorefter de straks er igang med at diskutere, hvor huset skal ligge.

I »Animal crackers« er Zeppo med endnu, en kedelig kartoffel, hvis eneste funktion er at fremhæve sine uforlignelige brødre, der som altid er på toppen af sig selv: Groucho, en karikatur af noget hidtil uset med den mest slagfærdige replik i verden, Harpo har flere udbrud af henrykt vanvid, eruptioner af sit uudgrundelige bizarre sind og den charmerende Chico får alt ud af den højst personlige italienske dialekt, han udtrykker sig i. »Zhure, Sir!« Som repræsentant for selskabet medvirker her for første gang den vidunderlige *Margaret Dumont*, deres værdigste modspiller med den fine korrekte ynde, utrolig sikker i sin altmodische vaudevilleteaterstil.

Hvor vidt der er tale om instruktion i deres film, har altid været et åbent spørgsmål. *Victor Heerman* skulle have haft betingelser for at finde tonen, som gammel medarbejder hos Sennett. Om alt udenom brødrene og *La Dumont* skal ikke tales, det er så rædselsfuldt, som det skal være i en Marxfilm.

Ib Monty.

SET I LANDSKRONA:

## »ABSTRAKT«

*EAST OF EDEN. Prod.: Warner Bros. 1954. Manus.: Paul Osborn efter en del af John Steinbecks roman »Øst for Paradis«. Instr.: Elia Kazan. Foto (Cinemascope, Warner-color): Ted McCord. Musik: Leonard Rosenman. Medv.: James Dean Julie Harris, Raymond Massey, Jo van Fleet, Burl Ives, Albert Dekker.*

Californien i tiden omkring første verdenskrigs udbrud. En fader med to sønner, den ene pæn og rar, den anden vild og uregerlig. Den uregerlige finder ud af, at moderen ikke — som sønnerne har antaget — er død, men lever ikke så langt fra familiens farm som offentligt fruentimmer. Som en slags hævn for den tort, det sorte får altid har lidt ved at blive ufordelagtigt sammenlignet med det hvide, gør han det størst mulige nummer ud af opdagelsen, driver broderen (hvis kæreste han kurtiserer) til at springe soldat og faderen til dødslejet. Til slut forsønes dog faderen og den alligevel ikke fortabte, men angrende søn.

Meningen fremgår ikke. En række romancescener serveres i *Kazans* voldsomt akcentuerede Cinemascope-iscenesættelse (skrå vinkler, fairbanksløben omkring, almindelig ophidselse); bibelske paralleller (Kain og Abel) forekommer, og man gætter på, at det alt sammen drejer sig om noget meget vigtigt, men hvad?

I *Kazans* lige så eksalterede »I Storbyens Havn« var der dog en slags tankegang, hvor urealistisk den end forekom (kun individuel heroisme gør amerikanske havnearbejdere i stand til at kæmpe mod gangstervælde), men i »East of Eden« synes *Kazan* helt at have kapituleret for den rene, skære effektkultur. Og så en form for »abstrakt kunst«.

Erik Ulrichsen.

## DRØMMEKUFFERTEN

*LA VALIGIA DEI SOGNI. Prod.: Mario Villa 1955. Instr. og manuskriptmedarbejder: Luigi Comencini. Medv.: Elena Makowska, Umberto Melnati, Maria Pia Casilio, Ludmilla Dudarova og Roberto Rizzo.*

Ved en forestilling i Aladdin i anledning af den italienske filmuge i december viste Unitalia og Det Danske Filmmuseum *Luigi Comencinis* »La valigia dei sogni«. Det er ikke første gang, danske biografgængere bliver præsenteret for en af hans film, vi har allerede tidligere set bl. a. hans »Brød, Kærlighed og Fantasi«. Med sin nyeste film har Comencini villet lave en slags levende italiensk filmhistorie og er blevet understøttet i dette arbejde af sin broder *Gianni Comencini*, der er direktør for filmmuseet i Milano. Comencini har valgt at opbygge sin film omkring en — ganske vist yderst spinkel — handling: en ældre, lidt naragtig herre samler på gamle italienske film, og vi overværer filmforevisninger dels i hans eget private museum og dels hos venner og bekendte. Den spinkle handling giver Comencini lejlighed til at vise os mange brudstykker af italienske film, og når »La valigia dei sogni« forbi, har vi fået et repræsentativt udsnit af italienske stumfilm fra 1904—24.

Der er egentlig kun en film, man savner, og det er *Martoglios* »Sperduti nel buio« fra 1914. Den betegnedes det realistiske gennembrud inden for italiensk film, og i slutningen af trediverne blev den indgående studeret af de folk, der senere blev neorealismens foregangsmand. Men desværre forsvandt filmen under den sidste verdenskrig.

Ellers er de her allesammen; vi ser bl. a. et brudstykke af »La presa di Roma« fra 1905, Italiens første spillefilm; vi ser en del af *Pastrones* »Cabria« fra 1913, den berømteste af de mange italienske udstyrsfilm, som fik så stor en betydning for *Griffiths* »Intolerance« og for *Cecil B. de Milles* mammutfilm. Vi får et glimt af en tidlig melodramatisk film: »L'ultimo dei Frontignac« fra 1911, hvis kærlighedsscene i den forladte ruin får os til at smile. Vi ser mange eksempler på de engang så berømte divaer; men bortset fra *Francesca Bertini*, som vi ser i *Serenas* »Assunta Spina« fra 1914, virker disse divaer håbløst forældede. Det gælder især den berømte *Lyda Borelli*, i glimt fra »La donna nuda« (1914) og fra »La Falena« (1916), men heller ikke *Pina Menichelli* og *Elena Makowska* formår længere at bevæge os. Som et særligt raffinement lader Comencini den sidste overvære en forevisning af en af sine nu fyrrer år gamle film.

Men medens tiden er løbet fra disse filmstjerner, virker brudstykket fra »Cenere« (1916) med Italiens største teaterskuespillerinde *Eleonora Duse* stadig lige friskt og stærkt. Hun var 57 år, da hun indspillede denne sin første — og desværre også eneste — film, og dog forstod hun straks at indordne sit spil efter denne nye kunstrats love. Hun er gribende. Dette er ikke blot et stykke filmatiseret teaterhistorie, hvilket man jo desværre må kalde filmen »Kameliadamen« med *Sarah Bernhardt*.

Marguerite Engberg.