

# JAZZ OG FILM

AF BIRGER JØRGENSEN

## I

Et tilbageblik på Hollywoods jazzfilmproduktion er hverken i kvantitativ eller kvalitativ henseende opmuntrende. Opbyder man al sin tolerance, kan man måske nævne et halvt hundrede film med et vist jazzindhold — anlægger man et mere kritisk synspunkt, når man næppe langt over ti. Jazzen har aldrig nydt stor bevågenhed i filmbyen. Grunden hertil må nok i nogen grad ses i dens intime tilknytning til den sorte race. „For at slippe udenom negrene som kunstnere, har man stort set lukket øjnene for, at jazzen indtager en ledende plads i det amerikanske kulturbillede“, har *Bent Petersen* engang sagt i en anmeldelse.

Ca. 7000 af U.S.A.s omkring 17000 biografer er beliggende i sydstaterne og heraf næsten 2000 i „The deep South“. Af hensyn til dette marked har man i vidt omfang undgået at fremstille negre — hvis de har fået indpas — ligestillede med de hvide. Man har givet negrene ubetydelige roller som tjenerne, man har isoleret dem som *entertainers* i afgrænsede sekvenser, som let kan bortklippes uden at gribe forstyrrende ind i handlingsgangen; censuren i Memphis fjernede *Lena Horne* komplet fra „Ziegfeld Follies“. Eller man kan isolere dem i „all-negro musicals“, som f. eks. i „Stormy Weather“ og „Carmen Jones“.

Historien om Hollywood og jazzen er også en historie om Jim Crow. Overalt stikker han hovedet frem. Måske har De i en Universal-kortfilm ladet Dem forbløffe af en eminent klarinetist i *Count Basies* kvintet, som her akkompagnerer sangerinden *Billie Holiday*. Klarinetten spilles på lydsiden af Basies daværende hvide orkestermedlem *Buddy de Franco*, men på billedet er han erstattet af en farvet kollega. Jim Crow er et mangelhovedet uhyre!

Der er dog lyspunkter. *Busby Berkeley's* „Hollywood Hotel“ fra 1937 var ikke enestående i musikalsk henseende, men den vovede som den første (med *Benny Goodman*-kvartetten) at vise sorte og hvide i sammenspil. Warner fortjener al mulig anerkendelse herfor.

Det er ikke eneste gang dette selskab har gjort sig fordelagtigt bemærket på jazzfil-

mens felt. I 1938 udsendte det *Ray Ernights* „Going Places“ („Alle kneb gælder“), som med sin placering af *Louis Armstrong* i en betydelig rolle og sin brug af jazzen som et væsentligt led i den dramatiske opbygning vist må betegnes som tredivernes mest tilfredsstillende jazzfilm.

I 1941 kommer Warner igen. Denne gang med *Anatole Litvaks* „Blues in the Night“, fra hvis rolleliste man kan nævne *Priscilla Lane*, *Richard Whorf*, *Jack Carson* og *Elia Kazan*. *Robert Rossen* skrev manuskriptet, hvis drama udvikler sig på baggrund af en gruppe jazzmusikeres tournée gennem staterne fra New Orleans til Chicago og New York. Den er ingen jazzfilm i den forstand, at den har jazzen som hovedtema, men den skal være bemærkelsesværdig ved sin skildring af dens musikere og miljø og ved sin placering af jazzen som en kunst- art hinsides populærmusikken. Den indeholder således en dræbende parodi på de kommercielle døgnmelodier: „Says Who, Says You, Says I“. Måtte den finde vej hertil en skønne dag!

„Birth of the Blues“, som *Victor Schertzinger* instruerede samme år for Paramount, har vi heller ikke set her. Den skal ikke være af samme høje kvalitet som „Blues in the Night“, men den siges at være besjælet af en vis kunstnerisk ærlighed i behandlingen af sit emne: en hvid klarinetists opvækst i New Orleans' havnekarver, hvor han lærer at spille sit instrument i forskellige sorte orkestre, og hans senere tilværelse som musiker i New York. Den bygger delvis på *Leon Rappolos* livshistorie. Hovedrollen spilles af *Bing Crosby*, og blandt de andre medvirkende er *Brian Donlevy*, *Eddie „Rochester“ Anderson* og trombonisten *Jack Teagarden*.

I 1942 udsendte R.K.O. *William Dieterles* „Syncopation“ („Jazzens pionerer“). Den forsøger, ikke uden held, at skildre jazzens udvikling, som den opleves af en ung pige (*Bonita Granville*), dels i hendes barndom i jazzens fødeby New Orleans og senere i Chicago, hvor hun møder en trompetist (*Jackie Cooper*), med hvem hun senere gifter sig. Filmens kvaliteter ligger overvejende i det „filmiske“, musikalsk er den ikke særlig givende. Helt kunne man have undværet en besynderlig påklæstret slutning med et *all-leader band* bestående af lutter hvide kapelmestre udvalgt på grundlag af en afstemning i „Saturday Evening Post“. Den synes kun at tjene det formål at lokke med navne som *Benny Good-*



»Cabin in the Sky«. Yderst til højre Louis Armstrong.

man, *Harry James* og *Gene Krupa*. At deres musik her på nogen måde skulle bekræfte jazzens levedygtighed, som antydet i en slutreplik, forekommer langt fra overbevisende. Filmen bør roses for sin skarpe afstandtagen fra den hybride „symfoniske jazz“, som blandt meget andet nok bærer skylden for, at en af vore førende filmkritikere kunne finde på at karakterisere *Gershwins* balletmusik i „En amerikaner i Paris“ som hektisk jazz. Men „Syncopation“ må på den anden side dadles for ikke at levne jazzen tilstrækkelig respekt.

Aaret efter kom M.G.M.s „Cabin in the Sky“, i hvilken der udelukkende medvirker negre, og som er iscenesat af *Vincente Minnelli*. En natklubsekvns siges at være afgjort bemærkelsesværdig. Den måde, hvorpå *Minnelli* her benytter *Duke Ellingtons* orkester, der vist kun medvirker i denne sekvens, i den kunstneriske helhed billede/musik,

fremhæves meget stærkt. Armstrong har en rolle som djævelens drabant.

Fra *Andrew Stones* Fox-film „Stormy Weather“ (samme år) er der grund til at nævne nogle scener med næsten dokumentarisk præg fra en beværtning i Memphis, hvor man ser og hører nu afdøde *Fats Waller* og bluessangerinden *Ada Brown*.

Ifølge *Peter Noble* skal en Fox-film „Sweet and Lowdown“ fra 1944 med *Benny Goodman* orkester og kvartet være seværdig. Han går så vidt som til at betegne den som en af de mest tilfredsstillende film, der nogensinde er skabt for jazztilhængere. Det skal i beundringsværdig grad være lykkedes instruktøren *Archie Mayo* at give jazzen filmisk udtryk. Påstande man gerne ville efterprøve ved selvsyn.

I *Arthur Lubins* „New Orleans“ („Jazzkongen“), udsendt i 1947 af *United Artists*, havde *Louis Armstrong* sin hidtil stør-

ste filmrolle. Selv om han er den sorte jazzkunstner, Hollywood flittigst har benyttet, må det beklages, at vi ikke i endnu større udstrækning har lært ham at kende via filmstrimlen. Så indlysende forekommer hans filmtalent. I min ellers ret dunkle erindring om episoderne i *Capras* „Her kommer brudgommen“ står klart en ganske kort passage i en yderst konventionel udførelse af melodien „Misto Christofa Colombo“, hvor Armstrong bryder ind i billedet og sangen og bogstaveligt talt fejler al glitterstadsen til side og giver os sin opfattelse af Misto Christofa. Et kort men stærkt møde med en ægte kunstner. Sent glemmes også hans udførelse af „Basin Street Blues“ i den ellers så trivielle „Glenn Miller Story“ („Moonlight Serenade“). En artikel i „Cinéma 56“ foreslår i lighed med denne og den netop udsendte „The Benny Goodman Story“ en „The Louis Armstrong Story“, en tanke man fuldt ud kan tilslutte sig. Emnet er oplagt, og de foreliggende biografier giver rigt dramatisk stof at arbejde med. Armstrong er selv i stand til at spille hovedrollen — ingen anden kan gøre det! Men tilbage til „Jazzkongen“. Den fortalte jazzens historie, desværre ikke uden slagside mod det sentimentale, det svulstige, det patetiske. Med væmmelse mindes man scenerne omkring lukningen af forlystelseskvarteret Storyville i New Orleans. Efter at have skildret jazzens barndom og lømmelalder

når filmen dertil, da jazzen er blevet „voksen“ og skal præsenteres i det „fine“ selskab i den „fine“ salon af det „fine“ hvide orkester, næsten helt ukendelig i sin „symfoniske“ smoking. Det mindreværdskompleks, som her kommer til udtryk, vedkender jazzen sig ikke. Filmens fortrin ligger ene i, at den giver lejlighed til at høre megen jazz, kompetent givet af Armstrong, *Kid Orys* orkester, pianisten *Meade Lux Lewis* og *Billie Holiday*. Men det er ikke nok. Dette blads redaktør har engang rigtigt påpeget det urimelige i at bedømme musikfilm med overvejende hensyntagen til deres musikalske kvaliteter, idet også for deres vedkommende billedet må være det bærende. Man er derfor tilbøjelig til, dens større musikalske kvaliteter til trods, at betegne den som en ringere film end „Syncopation“.

I 1950 kom Warner igen ind i billedet med *Michael Curtiz's* „Young Man with a Horn“ („Ung Mand med Trompet“), som er en filmatisering af *Dorothy Bakers* roman af samme navn, der henter sin inspiration i trompetisten *Bix Beiderbeckes* livsløb. En drankers tragedie, fremkaldt af elendige kunstneriske og menneskelige vilkår. Filmene yder ikke bogen fuld retfærdighed. Man undgår ikke en lidet overbevisende lykkelig udgang. Ligeså lidt overbevisende man om hovedfigurens musikalske geni eller hans afsky for det store orkestres slikkende, vamløse og præcise arrangementer, idet der til ud-



Charlie Beal, Billie Holiday og Armstrong i »Jazzkongen«.



Fra »Ung mand med trompet« — i midten Kirk Douglas, til højre Hoagy Carmichael.

førelsen af de nødvendige trompetsoli er blevet gjort brug af den teknisk brillante men kunstnerisk stærkt begrænsede Harry James, hvis svulstige spil ikke i tilstrækkelig grad kontrasterer mod det „symfoniske“ — snarere tværtimod. „Young Man“ er ingen decideret jazzfilm og indeholder ikke så meget „jazzkendere vil kunne glæde sig over“, som en anmelder ville vide. Men er dette sagt, tages det ikke i betænkning at betegne den som en film, der taler sandest om jazzmusikeren, hans miljø og hans kunstneriske vilkår. Hovedrollen spilles fuldt dækkende af *Kirk Douglas*, og en glimrende præstation ydes af den charmerende *Hoagy Carmichael*.

Sidste år udsendte Warner *Jack Webbs* „Pete Kelly's Blues“, som på grund af sit ønske om at give et billede af jazzens musikere og miljø i forbudstidens og gangstervældets Amerika påkalder sig vor opmærksomhed. Men til trods for, at musikarrangementerne er lagt i hænderne på *Bob Crosby*-veteranen *Matty Mattlock*, og *Ella Fitzgerald* og guitaristen *Herb Ellis* figurerer på rollelisten, tyder meget desværre på, at det ikke er lykkedes at skabe nogen helstøbt „jazzfilm“. Skylden herfor må lægges på instruktøren, som siges at have lagt større vægt på at demonstrere sine rige „filmiske“ evner i tomme effekter, end på at fortælle det spændende kapitel i jazzens hi-

storie, *Richard L. Breens* manuskript har lagt op til. Webb gav udtryk for en vis flair for jazzen i sin brug af et *Dixieland band* i „Dragnet“, som vi har set under den opfindsomme titel „Politisag nr. 712“. Hvor meget sørgeligere er det da ikke, at han er fortsat i den teatraliske manér, der iøvrigt prægede denne film. Alene *Ella Fitzgerald* siges at give „Pete Kelly's Blues“ noget af den ægthed, den ellers synes at savne. Webb har selv den ledende rolle i samspil med den fra *Benny Goodmans* orkester kendte sangerinde *Peggy Lee*.

Den i år af Universal udsendte „The Benny Goodman Story“ har jeg for kort tid siden set i Landskrona. Den er skrevet og instrueret af *Valentine Davies*, som også skrev drejebog til *Glenn Miller*-filmen. Var denne trivielt, gælder det dog i langt højere grad for den nye „Story“-film, som kun hist og her, og da kun i musikalsk henseende, er interessant. Sporadiske biografiske facts, øjensynlig hentet fra *Goodmans* selvbiografi „The Kingdom of Swing“, som spænder over netop samme tidsrum som filmen, og foredrejninger er tilfældigt drysset rundt i filmens puerile kærlighedshistorie. Det må dog indrømmes, at filmen er præget af en vis musikalsk autenticitet, muliggjort ved samarbejde med *Goodman*. Men at dette, som tidligere nævnt, ikke er nok, leve-

rer denne film et eklatant bevis for. *Steve Allen* ligner Goodman.

Hollywoods udbud er betinget af efterspørgslen (det er symptomatisk at man ikke møder en eneste film, som beskæftiger sig med den nyere jazz). Det ville være tåbeligt at stille idelle fordringer til filmbranchen, men hvor gerne havde man ikke blot een gang fra et jazz-filmisk synspunkt om en spillefilm kunnet sige, at den ramte plet! *Dmytryk*s planer om en jazzfilm blev standset af hekseprocesserne, og *Orson Welles'* blev henlagt i hans kæmpebunke med urealiserede projekter.

Der er imidlertid en verden uden for Hollywood, og vi er ikke færdige med den amerikanske jazzfilm uden først at have gjort opmærksom på de specielt for et færvet publikum producerede uafhængige film. Vi har herhjemme set Astor-selskabets „*Beware*“ („Saxofonkongen“) iscenesat af *Ben Pollard*, og vi betænker os ikke på at betegne den som den bedste jazzfilm (kortfilm fraregnet), der er vist i Danmark. Det er en munter og uprætentiøs bagatel, der fortæller om *Louis Jordan*, som med „*His Tympany Six*“ på grund af en togstandsning strandter på sit gamle college, som stifterens nevø Benjamin B. Ware vil lukke, officielt på grund af manglende midler, men i virkeligheden for at lægge pres på skolens unge lærerinde, hans og *Louis'* tidligere klassekammerat, som hidtil har afvist hans frierier. *Louis* sender bud efter sin sagfører, som ved gennemgang af skolens regnskaber og stifterens testamente konstaterer, at *Wares* lukning er ulovlig. Han får sin kontante straf af *Louis*, der derefter drager bort med lærerinden, som han altid har elsket, og som altid har elsket ham, en handling, dansk film nok kunne spinde en alvorlig ende over. Her fremføres den med en afvæbnende uhojtidelighed og humor, som går igen i *Louis Jordans* musik og sang. Er „*Saxofonkongen*“ ikke ligefrem noget filmisk mesterværk, kan der dog være grund til at fremhæve dens originale brug af nærbilledet i musikafsnitene. Den er i sit smittende humor ikke uden lighed med „*The Magic Garden*“, der iøvrigt også har jazzislæt. Man så gerne *Astors* to andre *Jordan*-film „*Caldonia*“ og „*Reet, Petite and Gone*“ finde vej hertil.

## II

Man kan også møde jazzten af og til i den almindelige spillefilm som underlæg-

ning, som dramatisk og miljøbeskrivende faktor. Lad os nævne et friskt eksempel: *Richard Brooks'* „*The Blackboard Jungle*“, som benytter jazzten på forbillig vis. I den startes lydsiden samtidig med billederne — måske en anelse før — og med stor styrke af sangeren *Bill Haley* i „*Rock Around the Clock*“, som ledsager fortekstjerne på baggrund af jittersbugende drenge i skolens gård. Overraskende og chokerende! Musikten, en *rhythm and blues* med genrens karakteristika: svulstighed, bastant rytme og ekvok tekst, har omgående ført tilskueren ind i filmens miljø. Måske tør man senere i filmten opfatte en stilfærdig musikkritisk holdning fra instruktøren side, da han lader de *samme* drenge smadre en pladesamling med bl. a. *Bix Beiderbeckes* smukke udgave af „*Singin' the Blues*“. I hvert fald er det værd at bemærke, at han her klart placerer jazzten som kulturprodukt. For fuldstændighedens skyld kan det anføres, at *Stan Kentons* „*Invention for Guitar and Trumpet*“ i denne film tjener både det personkarakteriserende og miljøskildrende.

Det må i denne forbindelse nævnes, at *Siodmacks* berømte jam session-passage i „*Phantom Lady*“ („*Vidne søges*“), hvori han ved hjælp af kameravinkler og klipning udtrykker jazzens ekstatiske virkning og samtidig det begåede mords lystbetonede karakter, var delvis bortklippet i den danske kopi. Noget lignende skal være sket med *Maxwell Shanes* „*The Glass Wall*“ („*Glas-muren*“), hvorfra scener med *Shorty Rogers'* orkester påstås fjernet. Sker den slags tit, har Hollywood måske i lidt ringere grad end antaget overset jazzten!

## III

Gennem hele tonefilmens historie har en vis type kortfilm set det som sin opgave at præsentere amerikanske orkestre med stjernenavne uden hensyn til hvordan. De kan ikke betragtes som andet end ren affotografering af orkestrene og forbigås derfor her. *Duke Ellingtons* selvproducerede „*Black and Tan Fantasy*“ siges dog at være



en undtagelse; den har så vidt vides ikke været vist i Danmark. En undtagelse er under alle omstændigheder *Norman Granz* og Warners „Jammin' the Blues“ fra 1944. *Gjon Mili* røber i sin instruktion en sjælden sikker jazzfornemmelse; den i forbindelse med hans ubestridelige billedsans og *Robert Burks*' blændende fotografering kan vi takke for dette hidtil enestående kunstværk, som er langt, langt mere end blot et forsøg på puste liv i en uinteressant musik — hvilket nogle kalder den. En sådan påstand røber kun ukendskab til jazzens sprog. Vi imødeser med allerstørste forventning Milis nyeste film over *Dave Brubecks* kvartet, som nok snarere kunne have kunstigt åndedræt behov. En tredje film om „The Modern Jazz Quartet“ er under udarbejdelse, men er muligvis kun beregnet for television.

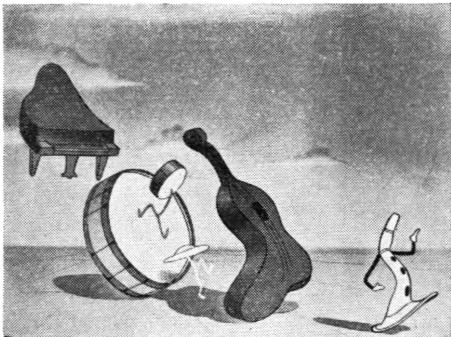
Det underer ikke, at man inden for de korte, mere experimentelle film, hvortil „Jammin, the Blues“ på grund af sin uortodokse stil også kan regnes, finder jazzen mest tilfredsstillende udtrykt, da disse jo i første række lægges an efter kunstneriske og ikke kommercielle hensyn.

Det er dristigt at kalde musikken til *Sidney Petersons* „The Lead Shoes“ jazz. Helt hen i vejret er betegnelser som jam session og boogie-woogie, for hvilken sidste den amerikanske kritiker *Parker Tyler* bærer ansvaret. Man så gerne den nonchalance, hvormed en ellers alvorlig filmkritik benytter jazzens terminologi, kendetligt begrænset. Men at musikken er i slægt med jazzen er givet. I sin frie og uhemmede brug af jazzens udtryksmidler er den fuldkommen i filmens ånd, og på fascinerende vis understøtter den stemningen.

En lignende stemningsskabende virkning finder man i *Jean Painlevés* brug af ældre Ellington-indspilninger i hans beretning om den sydamerikanske blodsgugende flagermus „Le Vampire“, der „smukt“ underbygges af den effektfulde *jungle style*. *Sucksdorff* har engang rost jazzanvendelsen i „Le Vampire“.

En mere problematisk anvendelse af jazzen forekommer i hollænderen *van Moerkerkens* „Limehouse Blues“, som må betragtes som et forsøg på at udtrykke jazzen visuelt. Bortset fra, at filmen ikke er særlig fremragende og forekommer rytmisk inkonsekvent, når den opleves, van Moerkerken søge at udtrykke, ikke ud over ham selv; den har ingen poetisk værdi for tilskueren.

Hvor langt mere tiltalende er så ikke *Norman McLarens* leg med former og far-



Instrumenterne leger i »Spil for mig«.

ver i hans „Begone Dull Care“ og „Boogie-Doodle“, den første til musik af *Oscar Petersons* trio og den anden til en pianosolo af *Albert Ammons*. Disse film vidner om en højt udviklet rytmisk sans, som i forbindelse med ægte fornemmelse for musikken sætter *McLaren* i stand til på underfundigste vis at følge dennes intentioner — ikke uden ironi — og bibringe tilskueren en sjælden æstetisk oplevelse.

At han kan møde værdig konkurrence fra dansk side viser *Jørgen Roos*' „Opus I“. Disse „streges ridset i filmen“ og *Bent Fabricius-Bjerres* New Orleans-pastiche udgør sammen et rytmisk sikkert og humoristisk overbevisende miniaturekunstværk. Med stor fornøjelse mindes man noget så tilsyneladende enkelt som en streg, der står dirrende ned i billedfeltet.

*Axel Brüels* tegnede „Improvisationer i sort og hvidt“ er af nyere dato. Den gør med *Hans Henrik Leys* musik udført af *Max Brüels* orkester brug af et mere moderne jazzsprog.

Det må nævnes, at *Disney* med held har forsøgt sig i genren. Det er uvist, hvem af hans stab, der er mester for afsnittet „After You've Gone“ i „Make Mine Music“ („Spil for mig“). Det er en sjov lille ting, som til musik af Goodman-kvartetten viser instrumenterne i rytmisk leg „after you (musikere og tilhørerne) 've gone“.

I det hele taget har jazzen haft ret gode kår inden for den tegnede film. Allerede *Max Fleischer* benyttede jazz i sine Betty Boop-film, og *Walter Lantz* har ofte givet sine film et forfriskende jazzcitantment bl. a. i en hel serie med pianisten *Bob Zurke*. Og nu meddeles det, at U.P.A. har indledt samarbejde med repræsentanter for den mo-

derne West Coast jazz som f. eks. trompe-  
tisten *Shorty Rogers* og trommeslageren  
*Shelly Manne*, og der skal virkelig være  
tale om et samarbejde og ikke bare om ind-  
spilning af musik til filmene.

I denne forbindelse kan det fortællés, at  
*Shorty Rogers'* orkester har leveret musik  
til en kortfilm om kræftens bekæmpelse, som  
skal vises overalt i U.S.A. Det ser altså ud  
til, at vor tids jazzudtryk omsider er ved at  
vinde fodfæste i den amerikanske film.

De seneste europæiske jazzfilm, vi har  
hørt om, en fransk med virkningen af den  
parisiske orkesterleder *Claude Luter* og New  
Orleans-veteranen *Sidney Bechet*, og den  
i sidste nummer af „Kosmorama“ omtalte  
engelske „Momma Don't Allow“, bevæger  
sig begge indenfor den traditionelle jazz's  
rammer.

Det konstateres med glæde, at Palladium  
i sin nye version af „Teatertosset“ har fun-  
det anvendelse for unge danske jazzmusi-  
kere.

Inden for den korte film synes der også  
at skulle ske noget herhjemme, idet der på  
privat initiativ arbejdes med at skabe mulig-  
hed for optagelse af film af experimentel  
karakter med danske jazzfolk. Måtte i hvert  
fald nogle af disse eksperimenter gå uden  
for de trampede stier og lade sig inspirere  
af deres samtids kunst, *in casu* den moderne  
jazz. Den må formodes at tale sandere om  
mennesket i dag end en hvilken som helst  
nok så dygtigt udført pastiche.

## VERDENS FØRSTE »LANGE« FILM?

AF MARGUERITE ENGBERG

Hvornår produceres den første »lange«  
spillefilm? Dette spørgsmål har ikke blot  
akademisk interesse, for først da man begynde  
herpå, kan man sige, at filmkunsten blev  
voksen. Så længe filmene, som tilfældet var  
i de første år, kun var på en spole, eller højst  
300 m. var det umuligt at nå til kunstnerisk  
udbyldelse af stoffet.

I sin artikel i »Kosmorama 7« om dansk  
film 1910—15 skriver *Erik S. Saxtorph*, at  
»Nordisk Films Kompagni« med udsendelsen  
af den ca. 600 m. lange film »Den hvide  
Slavehandel« i 1910 brød med den gængse,  
korte filmform. Det er nu ikke helt rigtigt.  
Denne film havde premiere den 2. august  
1910, men et halvt år tidligere havde film-  
selskabet »Fotorama« vist en film af samme  
navn, der tilmed var 706 m. lang. Men fejl-  
tagelsen er almindelig. Selv *Ole Olsen* påstår

i sin selvbiografi »Filmens eventyr og mit  
eget«, at det var Nordisk, der kom først med  
en langfilm, og han burde nu vide bedre.  
Heller ikke *Ebbe Neergaard* når helt til bunds  
i problemet i sin artikel »Danskerne skabte  
de første lange Film«, som stod i »Hjemmet«  
(nr. 37, 1940) når han siger, at ganske vist  
var det »Fotorama«, der producerede den før-  
ste lange film, men Nordisk overtog den og  
udsendte den. I den forløbne tid er forsknin-  
gen gået videre, og sagen synes at ligge helt  
klar nu:

Den 11. april fik det århusianske filmsel-  
skab »Fotorama« premiere på en film, der  
hed »Den hvide Slavehandel«, og hvis manu-  
skript var skrevet af *Louis Schmidt*, den se-  
nere chefredaktør af »Aarhus Stiftstidende«.  
Det var med nogen angst, at selskabet udsen-  
te den, for hvordan ville publikum modtage  
en så lang film? Men det viste sig at være  
en ubegrundet angst, hvad man kan overbe-  
vise sig om ved at slå op i »Aarhus Stifts-  
tidende« fra tiden omkring premiøren. Der  
kan man læse, hvordan der måtte udkomman-  
deres politi til Fotoramabiografen på Bispe-  
torvet i Aarhus, hvor filmen gik, for at holde  
styr på menneskemasserne, der trængtes ved  
indgangen til biografen for at komme ind at  
se filmen. Hovedrollerne i denne dramatiske  
film om en stakkels ung pige, der falder i  
grumme slavehandlers klør for dog til sidst  
at udfris, spillede af *Christel Holck*, *Alfred  
Cohn* og *Aage Schmidt*.

Filmene kom snart op i København, og Ole  
Olsen var ikke sen til at opdage, at her var  
der noget at lære. Han sendte to af sine folk  
ind for at se den, og derefter optog man ude  
i Valby en tro kopi af Fotoramafilmen, denne  
gang med *Ellen Rindom*, *Svend Bille* og *Einar  
Zangenberg* i hovedrollerne. Desværre er in-  
gen af filmene bevarede, men man har de  
handlingsresuméer, som de to filmselskaber  
udsendte ved filmenes fremkomst, og ved at  
studere dem, kan man se, hvorledes Nor-  
disk's produkt scene for scene indtil de mind-  
ste detaljer følger forlægget. Også de billeder,  
der er bevarede fra de to film, viser hvor nær  
de ligger hinanden, men samtidig viser de gan-  
ske vist også, hvor langt højere »Nordisk  
Films Kompagni« rent teknisk stod end »Fo-  
torama«. På dette tidspunkt, da man i Valby  
allerede i flere år havde arbejdet i atelierer,  
byggede »Fotorama« stadig sine interieurscener  
op i fri luft, hvad de belysningsmæssigt tydeligt  
bærer præg af. Derimod er der en for tiden  
usædvanlig friskhed over flere af udebille-  
derne i Fotoramafilmen. Som en kuriositet  
kan også nævnes, at mens det var lyk-  
kedes »Fotorama« til brug for nogle ude-  
optagelser, der skulle illudere at foregå i  
London, at få fat på en rigtig engelsk hansom  
cab, nøjedes man ude i Valby med en dansk  
droske.

Selvom det således ikke var Ole Olsen, der  
producerede den første lange film, blev det  
alligevel hans selskab, der internationalt skulle  
gøre sig gældende på dette område, for »Foto-  
rama« var et outsider-selskab uden særlig gode  
udenlandske forbindelser, mens »Nordisk  
Films Kompagni« havde en velordnet, inter-  
national salgsgorganisation, så derfor blev det  
Ole Olsens film, der vistest ude omkring i  
verden og blev berømt. Og Ole Olsen forfulgte  
omgående succesen. Allerede 1911 ser vi, at  
hele hans spillefilmproduktion bortset fra far-  
cerne bliver lagt an på flerspolers film, og  
»Nordisk Films Kompagni« var ubestrideligt