

Leonard, Adolph, Julius, Herbert, Milton

eller The Marx Brothers

Det er ikke mange filmkunstnere, om hvem der er groet en så betragtelig litteratur op som om *Marx Brothers*; det har bl. a. brødrene selv sørget for. Alligevel er man glad for den ny Marx-bog af *Allen Eyles*, der er kommet i *Peter Cowie's International Film Guide*-serie, fordi den som den første både indforstået, grundigt og alvorligt gennemgår alle brødrenes 13 film og uden at forfalde til hverken højstemt besyngen eller nedladdenhed får anbragt brødrene og deres film i en større sammenhæng inden for filmkomedien og inden for farce-traditionen i almindelighed. Det er således typisk for Eyles' fremgangsmåde, at Marx-brødrene ikke skal fremstilles som mere surrealistiske end surrealistiske eller mere absurde end de absurde, mens på den anden side de reelle surrealistiske eller absurde elementer i enkelte konkrete gags eller situationer trækkes tydeligt frem.

Eyles gør heller ikke noget større forsøg på at anbringe Marx-brødrene og deres film i nogen bredere samfundssammenhæng, og for dem, der mener, at kunstværker skal vurderes på kvaliteten af de synspunkter, de vil formidle, er der netop intet at hente i bogen. Den vil være et studie indefra af brødrenes *world of comedy*, der tager det som en implicit forudsætning, at brødrene persiflerer mennesketyper og generelle samfundsforhold fra det samfund, både de og deres publikum af gode grunde kendte bedst, nemlig 20'ernes, 30'ernes og 40'ernes USA, men der forsøges ikke en på forhånd dødsdømt indkredsning af filmenes „synspunkter“, endsiige da en bedømmelse af „kvaliteten“ af disse.

Det er Eyles' opfattelse, at brødrenes 13 film, eller i hvert fald de 11-12 af dem, idet „Room Service“ fra 1938 og den sidste „Love

Happy“ fra 1949 af forskellige grunde står lidt for sig, kan betragtes som et sluttet hele, et *oeuvre*, hvori brødrene fra film til film og altså i forskellige sammenhænge fastholder de samme figurer. Dette synspunkt synes på én gang at være bogens svaghed og dens styrke. Naturligvis kan end ikke Eyles komme udenom, at skiftende manuskriptforfattere, gagemænd og producenter og selvfølgelig ikke mindst brødrenes alder ændrede deres figurer i løbet af de 15-20 år, hvori deres filmarbejde faldt, og det kan under læsningen af bogen godt blive lidt anstrengende, at Eyles så ofte må rette stil i filmene og fortælle os, at det og det kan være meget godt i sig selv, men det er nu altså ikke „*in character*“. Alligevel er det ganske forbløffende, hvor lidt figureerne er blevet ændret gennem årene, og Eyles får ved sin fremgangsmåde ganske klart trukket frem, på hvilken måde hver af de 3-4 brødre adskilte sig fra gennemsnitskomikeren, og hvorledes deres samlede optræden havde en ganske bestemt stil, en ganske bestemt måde at bygge situationerne op på og en ganske bestemt holdning til omverdenen, der gør dem til noget ganske enestående og fuldt ud berettiger den høje position og betydning, Eyles giver disse komikere, ikke alene i forhold til deres samtidige i faget, men i det hele taget.

Allerede i Marx-brødrenes første film, „The Cocoanuts“ fra 1929, finder vi figurene færdige som vi kender dem, men der var også gået en betragtelig udvikling forud. Moderens tysk-jødiske familie var artister – hendes far f. eks. bugtaler – og hendes indflydelse på de fem tapre sønner, efter alder *Leonard*, *Adolph Julius*, *Herbert* og *Milton*, alias *Chico*, *Harpo*, *Groucho*, *Zeppo* og *Gummo*, har sikkert været væsentlig. I hvert fald var det hende, der

skaffede dem jobs, først med rent musikalske numre, men fra omkring 1914 som musikalske klovner, der efterhånden, især når mutter *Minnie* så den anden vej, lagde mere eftertryk på det sidste end på det første. Chico havde før arbejdet på egen hånd og havde allerede lagt sin figur ret tæt op ad den traditionelle dialekttalende dumme-peter, mens Harpo først på denne tid gav sig til at ændre en dumme-peter-figur hen mod den helt personlige, grusomt uskyldige, stumme person, vi kender. Efter forskellige forsøg i det konkrete scene-arbejde fik han efterhånden også sin mærkværdige udrustning fikseret, den (røde!) paryk, den udtømmelige trench-coat, den knuste høje hat og bilhornet i bæltet. På samme tid kasserede Groucho sit crepe-overskæg og lod det karakteristiske maledte spire frem i ansigtet med de falske briller.

Mest rene holdt figurerne sig i de første 5 film, der alle var produceret af Paramount, og af hvilke både „The Cocoanuts“ og brødrenes anden film, „Animal Crackers“ fra 1930, var filmatiseringer af store show-farcer, der først havde turneret omkring i staterne og derefter været på Broadway. Disse film blev i øvrigt ikke optaget i Hollywood, men i det dengang unge og idealistiske selskabs Astoria-studier på Long Island. Til Hollywood kom brødrene først med deres første film efter originalmanuskript, „Monkey Business“ fra 1931. På dette tidspunkt var de tre ældste og kendteste brødre hhv. 40, 38 og 36 år gamle.

Ved brødrenes 6. film, „A Night at the Opera“ fra 1935, ligger der et tydeligt skel, som det nok er værd at gøre sig klart. Deres foregående film, „Duck Soup“ fra 1933, som nok må regnes for deres bedste, var ikke gået så godt som ønsket, og brødrene skiftede over fra Paramount til M.G.M., hvis *Irving Thalberg* blev deres producent. Han gav dem en udmærket instruktør, *Sam Wood* (der dog ikke helt står mål med *Leo McCarey* på „Duck Soup“), han gav dem muligheder for at prøve deres stof med publikum på inden optagelserne, men han ændrede også deres fremtræden en del, ikke alene derved, at han lod Zeppo glide ud. Marx-brødrenes Paramount-film havde helt været helliget dem og deres absurde gøren og laden (måske med undtagelse af „The Cocoanuts“, hvor de nok må opfattes som et særdeles fremtrædende *comic relief*-

element), men fra og med „A Night at the Opera“ fik en romantisk side-historie og filmens røde tråd i almindelighed en rimelig chance for at gøre sig gældende. Dette fulgtes op af en vis menneskeliggørelse af figurerne: Hvor Groucho i de foregående film altid havde været naturligt „ovenpå“, både på grund af sin enestående selvtillid og på grund af folks komplette mangel på skepsis med hensyn til hans evner, optræder han her for første gang som svindleren, der trænger sig på for at opnå et tillidshverv, og han distanceres endda en overgang helt af Mr. Gottlieb (*Sig Rumans* figur). Hvor Chico før havde været helt uigennemtrængeligt dum, begynder han fra denne film snarere at være en, der foregiver en umådelig stupiditet som dække over en i hvert fald mådelig intelligens. Og hvor Harpo før havde været helt umenneskeligt hensynsløs i sin barnligt-sataniske uskyld, begynder han fra denne film også at få visse rørende, mere menneskelige aspekter i sin personlighed.

Først og fremmest ændrede man dog, hovedsagelig netop gennem disse forandringer af figurerne, forholdet mellem publikum og brødrene. Hvor vi før måske havde kunnet sympatisere med brødrenes ubeherskede overfald på enhver opstiltethed, ethvert pedanteri og krukkeri og enhver påtaget bedreviden, ja, hvor vi måske i bedste fald havde kunnet føle os som især Grouchos medsvorne, takket være hans venlige kommentarer og blikke direkte ud til os, får vi fra „A Night at the Opera“ mulighed for direkte at identificere os med dem. I de første fem film stod brødrene altid udenfor og over det samfund, hvis åndelige og fysiske modstandskraft de med alle midler forsøger at gennemhulle, selv muntert fri for enhver materiel eller anden bekymring; i „A Night at the Opera“ ses de for første gang undertrykte og forknytte, de præsenteres for første gang som mennesker med følelser, og det er en uomtvistelig *box-office*-kendsgerning, at det store publikum bedre kunne kapere dem sådan, end som de var i de foregående film.

Enkelte mere vågne Marx-fans vil nok kende Eyles' analysemetode fra hans gennemgang af netop „A Night at the Opera“, der stod at læse i „Films and Filming“, Febr. 1965. Han skildrer først og fremmest temmelig minutiøst, hvad hver enkelt Marx-bror og den uforlig-

nelige *Margaret Dumont* (på hvis arbejde uden for brødrenes film der ofres et praktisk appendix) foretager sig, og dette er meget spændende at følge. Oftest kommer gags og *wisecracks* så hurtigt efter hinanden i filmene, at det er næsten umuligt at få fat i det hele, og man er derfor glad for her at få præsenteret en del af det umådeligt tætte materiale i en roligere form. Eyles gør lykkeligvis ikke noget anstrengt forsøg på at skrive morsomt om det morsomme, men bogen er alligevel meget fornøjelig læsning, både fordi man hele tiden mindes om eller i mindre heldige tilfælde kan forestille sig den visuelle effekt af et skildret gag, og fordi der citeres så mange af Grouchos bemærkninger og gengives så fyldige uddrag af hans vrøvlesamtaler med Chico. Den sproglige fantasi, der udfoldes her, den konsekvente radbrækning af sproget både på den semantiske og den logiske led, hovedsagelig ved overlegent naivt at tage sproget alvorligt, er vist sjældent overgået, og bogen er i den retning en guldgrube af stof til alvorligere eftertanke

såvel som til det mere dagligdags forbrug af absurde ytringer.

Eyles er langt fra blind for den betydning, de forskellige manuskriptforfattere og brødrenes mere private gag-mænd har haft for brødrenes *image*, og han gør også grundigt rede for de enkeltes holdning til de faste figurer. Faktisk viser det sig, at brødrenes bedste film fordeler sig på forholdsvis få navne, idet parret *Kaufman & Ryskind*, som Groucho satte størst pris på, skrev „The Cocoanuts“, „Animal Crackers“ og „A Night at the Opera“, mens *Perelman* og *Johnston* skrev „Monkey Business“ og „Horse Feathers“ (1932), denne sidste dog sammen med de mere traditionelle teaterskræddere *Kalmar & Ruby*, der også havde skrevet sange til „Animal Crackers“ og senere skrev „Duck Soup“ alene. Johnston havde i øvrigt også skrevet brødrenes eneste ikke-filmatiserede show-farce, „I'll Say She Is“ fra 1924. Ganske spændende er det, hvorledes forbindelsen knyttes op til 50-ernes og 60-ernes bedste farcer, idet *Frank Tashlin* krediteres

„Duck Soup“ – Herbert, Leonard, Julius og Adolph.



for *additional material* i „A Night in Casa-blanca“ fra 1946 og for manuskriptet til „Love Happy“.

Det er klart, at Marx-brødrenes bagmænd ikke udelukkende arbejdede for dem, og i bogens afsluttende kapitler forsøger Eyles, delvis med udgangspunkt i netop disse navne, at finde frem til andre filmkomikere, hvis glansperiode faldt under depressionen, men som måske siden er glemt, fordi de ikke havde Marx-brødrenes format til også at kunne gøre sig gældende over for *new deal*-publikummet med den mindre desperate smag. Eyles henleder her i første række opmærksomheden på *Mae West* og *W. C. Fields*, som Filmmuseet lykkeligvis også har haft øje for, men også *Eddie Cantor* og *Joe E. Brown* kommer på tale, foruden parret *Wheeler* og *Woolsey* om hvem Eyles hos *Griffith & Mayer* har fundet bemærkningen, at de „afflicted the screen for five years with wheezy vaudeville gags“. Eyles har desuden en interessant teori om, at de mest barokke, de mest undisciplinerede og derfor måske også de bedste film fra perioden inden for farce-genren nok har været de mindste og

billigste produktioner, som de store konventionelle producenter som *Samuel Goldwyn* næppe har gidet lægge deres klamme hånd på. Her er virkelig noget for film- og kulturhistorikere at gå på jagt efter i arkiverne.

Men foreløbig kunne vi dog være tilfredse, om blot Marx-brødrenes film blev fundet frem. Desværre kan man jo ikke uden videre anbefale alle at læse bogen og se filmene, for hvor stimulerende og anbefalingsværdigt det første end er – også i sig selv – så kan det andet jo i øjeblikket simpelthen ikke lade sig gøre. Vi er ganske vist inde i en Marx-renaissance, men foreløbig har repriserne hovedsagelig bestået af brødrenes svagere – omend stadig vidunderlige – film fra slutningen af 30-erne, og en enkelt TV-forevisning af „Duck Soup“ kan jo kun skærpe appetitten på at se den på et rigtigt lærred.

For nylig kunne man blandt det efterhånden overvældende film-notestof i aviserne finde en oplysning om, at man i Wien med stor succes havde kørt 12 af brødrenes 13 film. Kunne noget lignende dog ikke snart times os?

LÆSERBREVE

Jeg takker mange gange både filmkonsulent *Jørgen Richard Lund* (Kosmorama 74) og *Marguerite Engberg* for korrektioner og svar på spørgsmål i forbindelse med mine artikler om *Elfelt* og „Løvejagten“. Bl. a. fordi sådanne reaktioner er med til at stimulere den filmhistoriske interesse hos de få af slagen, der vel stadig findes – og til at skabe den fornødne respekt for metiøren.

Lund: Min degradering af en skuespiller til bugtaler skyldes en åbenbart for stor tillid til *Arnold Hending*, som jeg i øvrigt er næsten ubegrænset kritisk over for, og det er ikke pedanteri, men pædagogik at gøre opmærksom på sådanne fejl. Det viser, at i hvert fald nogle interesserer sig for emnet, og kan kun anspore til yderligere kildekritik.

Engberg: Da jeg desværre ikke læser fransk og heller ikke skriver mine filmhistoriske artikler, fordi jeg regner mig for historiker, men alene af den grund, at ingen andre skriver dem, behøver jeg ikke at rødmere over mit ukendskab til indholdet af *Sadoul's* historiske standardværk. Derimod ville det glæde mig, om andre fandt anledning til rødmere. Engbergs oplysning om, at man i en berømt bog uden videre kan læse sig til svaret på et spørgsmål, jeg to gange har stillet i „Kosmorama“, er vel det eklatanteste eksempel, man kan ønske sig til en belysning af filmforskningens niveau i Danmark.

Ser vi snart *Marguerite Engberg* i spalterne igen, eller er hun ved at skrive standardværket om den danske stumfilm, som *Neergaard* ikke gjorde („Historien om dansk film“, 1960), som *Ulrichsen* opgav, og som *Hending* ikke kunne? *John Ernst.*

Til John Ernst!

Først tak for Deres artikel om „Løvejagten“ i Kos.

73. Deres teori om grunden til *Albertis* nidskæthed i affærer omkring „Løvejagten“ synes jeg lyder meget overbevisende.

Dernæst vil jeg forsøge at svare på de to spørgsmål, De har stillet mig i Kos. 74:

1. Hvad ved man om *Vilb. Pacht's* optagelsesapparat?
2. Hvor havde han sit forevisningsapparat fra?

Det første spørgsmål er let at besvare: Det apparat, *Pacht* anvendte omkring 1896, fungerede både som optagelses- og forevisningsapparat. Jfr. *Georges Sadoul's* „Histoire Générale du Cinéma“ Bind 1, side 206 og følgende, hvor han beskriver brødrene *Lumières* apparat, der udmærkede sig ved at kunne tjene 3 formål: optage film, projicere film og fremkalde film (prise de vues, projections, tirage des positifs). Desuden har en af Danmarks første filmfotografer, *Ivan Eibye*, der optog mange reportagefilm omkring århundredskiftet, fortalt mig mundtligt, at han anvendte samme apparat til optagelse og forevisning af film.

Det andet spørgsmål er straks sværere at besvare.

Jeg kan ikke med sikkerhed sige, hvor *Pacht* havde sit forevisningsapparat fra, men kun fremsætte en formodning. Jeg vil igen henholde mig til *Sadoul's* filmhistorie, samme bind, side 308: Brødrene *Lumière* solgte i begyndelsen ikke deres apparater, men solgte forestillinger. De sendte en operatør, et filmapparat og film til den „biografejer“, der ønskede at vise film, og denne skulle så til gengæld aflønne operatøren, så længe forestillingen gik, og afgive 50 % af overskuddet ved forestillingerne til brødrene *Lumière*. Operatøren havde forpligtet sig til under ingen omstændigheder at sælge apparatet eller røbe, hvordan det fungerede.

Da man med sikkerhed ved, at *Pacht* i sommeren 1896 viste *Lumière*-film i „Panorama“, synes jeg, man har lov til at formode, at han havde sit apparat fra brødrene *Lumière*. *Marguerite Engberg.*