

for *additional material* i „A Night in Casablanca“ 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 lykkeligtvis 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 udisciplinerede 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 slagsen, 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 også 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 *Sadouls* historiske standardværk. Derimod ville det glæde mig, om andre fandt anledning til rødmens. 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.

75. Deres teori om grunden til *Albertis* nidkærhed i affæren 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*'s 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 *Sadouls* 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.*