



Filmvidenskab

Bengt Idestam-Almquist: „När filmen kom till Sverige. Charles Magnusson och Svenska Bio“. Udg. af Svensk Filmindustri hos P. A. Norstedt och Söner, Stockholm 1939.

„Man siger, at der skrives for megen filmhistorie, at „historikernes“ bøger ikke består af andet end den evigt samme gamle vin fyldt på nye flasker. At filmen er et ungt fænomen og forrådet af fakta udtømt. Det er så usandt, som det er sagt . . . Der skrives ikke for megen filmhistorie, men for lidt. Dermed menes ikke store oversigtsværker, men detailundersøgelser med nyt og kontrolleret stof, som de, der skriver oversigtsværker, igen kan støtte sig til“.

Således skriver *Bengt Idestam-Almquist* i indledningen til sin nyudkomne bog om den tidlige svenske films historie: „Når filmen kom till Sverige“. For at bevise, hvor påkrævede sådanne detailundersøgelser er, nævner han en hel række eksempler på fejl og unøjagtigheder, hentet fra eksisterende filmhistorier. Enhver, der kender det mindste til filmlitteratur, vil med lethed kunne supplere *Idestam-Almquists* eksempler med mange flere. Man må med andre ord give ham ret i hans påstand. Det, der trænges til nu, hvis filmhistorie skal være andet end journalistik, er, at der i langt højere grad arbejdes videnskabeligt med stoffet.

Idestam-Almquist er Sveriges, ja uden tvivl Skandinaviens betydeligste filmhistoriker, og en introduktion af ham skulle synes unødvendig. Men vor uvidenhed om svenske forhold og svenske åndspersonligheder er ofte ringe, ja så ringe, at man skulle tro, at et verdenshav og ikke Øresund skilte Sverige og Danmark. Derfor vil det måske være ganske nyttigt i et kort rids at give *Bengt Idestam-Almquists* biografi. Han er født 9. 9. 1895 i Sverige; fil. lic. fra Uppsala universitet 1921; blev i 1923 filmanmelder ved Stockholms-Tidningen, hvor han under pseudonymet Robin Hood be-

gyndte at skrive sine filmanmeldelser, der snart gjorde ham til Sveriges ledende filmkritiker, en position, han stadig indtager. Desuden var han i en årrække litterær konsulent for Sandrew-koncernen, et af Sveriges største filmselskaber. Også aktivt filmarbejde har han givet sig af med, idet han har været manuskriptmedarbejder på adskillige film, bl. a. *Anders Henriksens* „Et brott“ fra 1940. I forskellige perioder har han været pressechef for Svensk Filmsamfund, i hvis bestyrelse han har siddet siden 1946.

I 1932 udkom hans første filmbog: „Film i går, i dag, i morgon“. En populært anlagt filmhistorie, som han skrev sammen med *Ragnar Allberg*. Den fortæller om filmens udvikling i forskellige lande, først og fremmest i U. S. A. Samarbejdet mellem de to forfattere fortsattes, og i 1936 udgav de: „Vid den svenska filmens vagga“, en svensk filmhistorie, der omhandler hele den svenske stumfilmperiode. Det italienske filminstitut Centro sperimentale di Cinematografia, der foruden meget andet arbejde påtager sig at oversætte og udgive betydelige filmhistoriske værker, har forlængst indlemmet denne bog blandt udgivelserne. Af *Idestam-Almquists* senere arbejder, som han har været ene om at skrive, må først og fremmest nævnes hans forbilligede arbejde om Sveriges to betydeligste stumfilminstruktører, bogen om *Sjöström* og *Stiller* fra 1939.

Den foreliggende bog „Når filmen kom till Sverige“ med undertitlen „Charles Magnusson och Svenska Bio“ omhandler ligesom den tidligere omtalte filmhistorie „Vid den svenska filmens vagga“ den nye kunststarts første år i Sverige. Mere end tyve år ligger imellem de to bøgers udgivelse, og den mellemliggende tid har forfatteren udnyttet til med en forbillig flid og skarpsindighed at finde nyt stof frem til at belyse denne meget spændende periode i svensk films historie. Resultatet er blevet et imponerende filmvidenskabeligt arbejde, der er udstyret med et kolossalt notesystem, som gør det muligt at efterprøve forfatterens kilder og følge ham på hans ofte meget spændende jagt efter at nå til bunds i en eller anden detalje. Det er yderst inspirerende at fordybe sig i *Idestam-Almquists* bog, fyldt som den er med mange nye oplysninger og nye synspunkter. Af og til har forfatterens arbejde med at finde frem til den endelige sandhed dog også sine pudsige sider, som når han et sted går i rette med en af sine kilder og udbryder: „Bästa fru Gunér, renässansfiguren riddar Blåskägg, som filmades både av Lumière og Méliès, använde knappast giljotinen . . .“.

Idestam-Almquist har brugt henvend halvdan hundrede sider på at gennemgå filmfore-

visningens allerførste tid i Sverige, årene inden den egentlige filmproduktion begyndte. Nogle vil uden tvivl mene, at det er uforholdsmæssig megen plads. Men deri har de ikke ret, for om disse tidlige år har indtil denne bogs fremkomst oplysningerne været sparsomme og vage. Det er imponerende, så meget stof Idestam-Almquist har indsamlet; også for en dansker er det meget let at se. For forfatteren omtaler i dette afsnit ofte danske filmpionerer, da adskillige af dem på dette tidspunkt arbejdede med film i Sverige.

Om *Sophus Madsen* og *Niels Jacobsen*, bedre kendt under navnet *Le Tort*, ved Idestam-Almquist mere end vi herhjemme. Dog om den sidstnævnte må det være mig tilladt at supplere Idestam-Almquists oplysninger. *Le Tort* forsvandt ikke til England efter at have været med til at starte *Ole Olsens* biograf i Vimmelskaftet. Fra Vimmelskaftet tog han til Aarhus, hvor han indtil oktober 1912 havde bevillingen til biografen Kosmorama. På dette tidspunkt blev biografen taget fra ham, da han ikke boede i Aarhus, men foretrak Charlottenlund. Denne oplysning kan findes i *Politiken* af 18. 6. 1912.

Efter sin grundige gennemgang af tidlige svenske filmforhold går forfatteren over til at behandle bogens hovedemne: *Charles Magnusson* og *Svenska Bio*. I sit forord kalder Idestam-Almquist sit arbejde for „den første detailundersøgelse af den svenske films nøgleskikkelse, Charles Magnusson“. Hvem er denne Magnusson?

Ja, man kunne kalde ham Sveriges *Ole Olsen*. Han blev i 1909 producent for Sveriges førende filmselskab, og denne stilling beholdt han indtil 1928. Men eftertiden har næsten glemt ham. Han har måttet stå i skygge af de to mænd, han selv i sin egenskab af producent gav muligheder for kunstnerisk udfoldelse: *Victor Sjöström* og *Mauritz Stiller*. Det er Idestam-Almquists store fortjeneste med denne bog at have draget ham frem af glemslen og påvist, hvor stor en andel Magnusson havde i, at svensk film i årene under og lige efter den første verdenskrig fik sin store periode. Således påvises, hvorledes Magnusson lige fra starten gav svensk film det præg, der få år senere skulle føre til verdensberømmelsen. Magnusson krævede nemlig, at filmene skulle fortælle noget om svensk kultur og natur, og gik således imod f. eks. *Ole Olsens* mere internationale film. Magnussons første film var „*Värmländingarne*“ (1909), og allerede samme år havde han planer om en *Lagerlöf*-filmatisering, som dog ikke blev til noget på det tidspunkt. Også til udformningen af den svenske filmstil bidrog

Magnusson. Inden han blev producent, havde han været en anset reportagefilm-fotograf. Han havde her lært betydningen af en realistisk optagelse. Og denne smag overførte han til sine spillefilm. Han undgik så vidt muligt malede dekorationer og foretrak at optage sine film i fri natur og for de historiske films vedkommende i historiske bygninger. „*Värmländingarne*“ blev for en stor del optaget i svensk natur, og f. eks. hans næste film „*Brylluppet på Alfåsa*“ blev delvis optaget ved slottet *Vittskövle*.

I sin gennemgang af den svenske films historie kommer Idestam-Almquist som nævnt ofte ind på emner, der berører dansk filmhistorie. Det er meget naturligt, da dansk film jo i begyndelsen ikke blot var det store forbillede, men også den farlige konkurrent. Der er derfor meget at hente for en dansk filmhistoriker i denne bog, f. eks. en glimrende sammenligning mellem *Ole Olsens* og *Magnussons* principper og en yderst levende gennemgang af „*Afgrunden*“ og dens betydning. Ofte er man enig med forfatteren og taknemlig for de væsentlige og nye synspunkter, han fremfører. Men sommetider er man også uenig med ham. F. eks. kan jeg ikke helt anerkende hans bedømmelse af danske filmfotografer. Når han siger, at *Magnusson* ved i 1909 at engagere *Julius Jaenzon* som filmfotograf fik en mand, der var bedre end de daværende danske, har han sandsynligvis ret, selv om *Axel Graatkjær*s fiske trickfotografering af „*Heksen* og *Cyklisten*“ fra samme år ikke var helt ueffen. Men når han i sin gennemgang af „*Ingeborg Holm*“ (fra 1913) fremhæver *Jaenzons* kameraarbejde på bekostning af dansk kameraarbejde ved at sammenligne med „*Afgrunden*“ (fra 1910), må man reagere. Allerede ved sin fremkomst betragtedes fotograferingen af „*Afgrunden*“ som ringe. Det var andre kvaliteter, der gjorde, at denne film blev en succes. Men i sommeren 1913, samtidig med at *Jaenzon* optog „*Ingeborg Holm*“, optog en af de bedste danske filmfotografer, *Johan Ankersjöerne*, „*Atlantis*“. En sammenligning mellem kameraarbejdet i denne film og „*Ingeborg Holm*“ ville være mere rimelig, og det ville vist være svært at sige, hvilken der var bedst optaget. Jeg minder blot om selve skibskatastrofen og om filmens drømmesekvens.

Også i spørgsmålet om film længder, om hvem, der kom først med de lange film, d. v. s. film på mere end en spole, er jeg i nogen grad uenig med Idestam-Almquist. Det er under gennemgangen af „*Värmländingarne*“, at han kommer ind på dette emne. *Magnusson* selv påstod, at denne film var ca. 550 m lang.

Idestam-Almquist påviser imidlertid, at filmen aldrig kom ud i det format, men blev nedskåret til 425 m. Hvis dette er rigtigt, og det må man gå ud fra, at det er, kan svensk film ikke gøre krav på at være kommet først med langfilmene. I 1909 produceredes i Danmark adskillige film af omtrent samme længde, som Fotoramas „Den lille hornblæser“ på 380 m og Nordisks „Dr. Nikola III“ på 395 m. En forøgelse af filmlængden på 30–40 m kan ikke betegnes som revolutionerende. Nej, det var først fra Fotoramas „Den hvide Slavehandel“ på 706 m, at man kan tale om en vigtig fornyelse.

Dette med filmlængderne er ikke en strid om profetens skæg. For det blev af afgørende betydning for hele filmkunstens udvikling, at man med „Den hvide Slavehandel“ begyndte at optage film, der spillede ca. 1/2 time. Nu endelig kunne man hvile i handlingen og behøvede ikke at nøjes med at give tilskuerne et handlingsskelet. Men den forøgelse af den gængse spilletid med to-tre minutter, som „Värmländingarne“ betegnede, betød ikke meget. Nej, det var først, da der blev tale om en fordobling af den tidligere spilletid, at filmkunsten gik et langt skridt frem.

✱

Disse indvendinger mod synspunkter i Idestam-Almquists bog skal ikke betragtes som god kritik, men blot give et eksempel på den – forhåbentlig frugtbare – trang til at diskutere forskellige filmproblemer, som denne bog vækker.

Skulle man yderligere indvende noget mod bogen, måtte det blive, at forfatteren i sin forøvrigt meget interessante beskrivelse af Magnussons personlighed går uden for et videnskabeligt arbejdes rammer. Man får ganske vist et facetteret billede af Magnusson som et menneske, der kompenserer sin mindreværdsfølelse i en kolossal arbejdsenergi og ærgerrighed. Men forfatteren bruger alt for megen tid på denne beskrivelse. Vi får ikke blot hele Magnussons barndom, men også hans fars livshistorie. En sådan udredning hører snarere hjemme i en biografi over mennesket Magnusson end i en filmhistorie. Trods denne lille indvending må man hilse fremkomsten af „Når filmen kom till Sverige“ med stor glæde. Det er en grundlæggende bog. Med dette arbejde har vi her i Skandinavien fået den første betydelige videnskabelige filmhistorie, og den vil være til stor nytte for enhver, der vil arbejde videre med dansk eller svensk filmhistorie.

Marguerite Engberg.

„Diamond Lil“

Mae West: „Goodness had nothing to do with it“. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J., 1959.

Hvem ville ikke vente sig noget ekstraordinært ved læsningen af *Mae West's* erindringer? Enhver tvivl om hovedemnet turde være udelukket, og man ville umiddelbart på forhånd tildele bogen læserskarer, som ikke udelukkende interesserede sig for vaudeville, teater, film eller blot kontante *wisecracks*. Hvad vi ved om damen, ved vi fra andre (og det er ikke til at kimse ad), så vore forventninger er spændt, når forlaget på smudsomslaget lover os en åbenhjertig fortælling om Mae West af Mae West.

Op så skuffes man lidt efter læsningen. Hendes succes'er, fiaskoer, eventyr, diamanter og skandaler kender vi i forvejen gennem publicity-agenternes elegante balancenumre på kanten af de amerikanske konventioner, og nyhederne, et tilfældigt, uheldigt og meget hemmeligt ægteskab og hendes i de senere år voksende interesse for Zen-buddhismen, bidrager blot til yderligere mystifikation.

Efter mange års vaudeville- og teatarbejde kom Miss West i 1932 til Hollywood for at indspille „Night after Night“ sammen med *George Raft*. En replik fra begyndelsen af denne film blev valgt, da hendes erindringer skulle navngives: Mae West kommer ind i *George Raft's* fashionable spillebule, hvor garderobepigen efter et blik på Maes diamanter udbrøder: „Goodness, what beautiful diamonds!“ „Goodness had nothing to do with it, dearie!“ svarer Mae West og vugger op ad trappen.

Mae West var meget kræsen med filmmanuskripter, og hun nåede i løbet af sine elleve år i Hollywood kun at indspille ialt ti film. Hundreder af manuskripter blev forkastet, og hun stillede desuden store krav til instruktører såvel som medspillende. Hun lægger ikke skjul på, at hun ofte måtte fortælle instruktører som *Archie Mayo*, *Wesley Ruggles* og *Eddie Cline*, hvordan de skulle instruere hende.

Hendes syn på Hollywood er kontroversielt. Hun synes ikke om atmosfæren, småborgerligheden og prangermentaliteten bag facaden, men da hun kun skriver meget lidt om de emner, der ikke huer hende, får vi ikke meget at vide om filmbyen. Hun isolerer sig og kommer sammen med meget få mennesker, hvoriblandt man dog finder flere atleter og „Mr. America“er“.

Mae West er blevet hyldet som Amerikas „Empress of Sex“, og hendes store fortjenester, at hun har, om ikke opfundet, så i hvert