

KOSMORAMA 9

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

MAJ 1955



Lyrisk sensualisme, underfundig ironi og en højt udviklet dekorativ sans — disse egen-skaber, der har præget så mange af de senere års MGM-musicals, siges også at præge sel-skabets nye »Seven Brides for Seven Brothers« af Stanley Donen. Det er endnu ikke helt sikkert, at filmen kommer frem herhjemme, men her er i hvert fald et charmerende billede fra denne rustikale sang- og dansefilm.

INDHOLD:

Er vi en sekt?	2
Læserbreve fra Freddie, Carlo Jacobsen og Benjamin Christensen	2
Nye billeder	3
Eneren i dansk film (Dreyer) af Børge Trolle	4
Lærdoms lystgård	11
Steinbeck og filmen af Werner Pedersen	12
Paradokset Henry Fonda af Ib Monty	14
Fonda-index	21
Hofteatret og de levende billeder af Robert Neitendam	21
Udgrundelig? (Bainbridge: Garbo) af Erik Utrichsen	22
Filmindex IX (Asta Nielsen) af Marguerite Engberg i samarbejde med Gerhard Lamprechts filmarkiv, Berlin	24

ER VI EN SEKT?

Dette er det sidste nummer af „Kosmorama“'s første årgang. Har vi vist vor eksistensberettigelse?

„Kosmorama“'s første 8 numre er blevet kommenteret hyppigere og livligere, end man skulle vente det, når man tager bladets fordringsløse udstyr og lille sideantal i betragtning.

Ros og ris har vekslet, vi udvælger nogle typiske kommentarer med begge fortegn. Af „Bogens Verden“ og det svenske filmbrancheblad „Biografågarer“ har vi fået at vide, at „Kosmorama“ er et kvalitetsblad, af en kendt dansk filminstruktør, at vi er ensidige, af „Politiken“, at vi er sekteriske.

Det ser altså ud til, at vi først og fremmest må forsvare os mod anklager for at være sekteriske og ensidige. Nu er det kun i ganske enkelte tilfælde nøjere blevet angivet, på hvilke punkter man mener vi er sære. Desværre har kritikken ikke lagt os til en debat om bestemte film og instruktører. En anmelder har ganske vist været misfornøjet med vor interesse for *James Broughton* og med vor skeptiske indstilling til „I Storbyens Havn“, en anden har været harmfuld over, at vi ikke sætter den folkepædagogiske danske film højt, men argumenter til en debat har ikke været fremført, og eksemplerne synes ikke tilstrækkelige til at begrunde anklagerne.

Imidlertid indrømmer vi gerne, at vi er sekteriske og ensidige, hvis det er sekterisk og ensidigt ikke uden videre at sætte lighedstegn mellem ry og kvalitet, således som den, der helst skulle behage den meget store læserskare, er tilbøjelig til at gøre det. I filmens verden er der hyppigere end normalt antaget et svælg mellem ry og kvalitet. Hvor mange kender *Jean Vigos* poetiske mesterværk „Zéro de Conduite“, der roses af kendere i alle lande? Hvor mange kender ikke *Marilyn Monroe*, der hidtil højest har givet prøver på et meget lille talent! Eksempler kan leveres næsten *ad infinitum*.

Hermed er ikke sagt, at det populære ikke kan være af kvalitet. Hvis vi imidlertid har en vis tilbøjelighed til at skrive mere om det gode upopulære end om det gode populære og til kraftigere at angribe det værdiløse populære end det værdiløse upopulære, skulle der være en god chance for, at der kom balance i tingene. For det gode populære skal nok

blive rost i pressen, der også nok skal rase over det værdiløse upopulære. Det er på de andre felter, der er mest brug for os.

LÆSERBREVE

Vi har modtaget:

I »Kosmorama«s Filmindex IV, *Jørgen Roos* ved *Werner Pedersen*, omtales »Spiste Horisonter« på følgende måde: SPISTE HORISONTER 1950. Prod.: Privat. En film af W. Freddie og Jørgen Roos. Kamera: Jørgen Roos. Prix spécial på Festival de Courts Sujets Paris 1950.

Dette er ikke i overensstemmelse med de virkelige kendsgerninger om »Spiste Horisonter«. »Spiste Horisonter« er ikke en film af Jørgen Roos, men af Wilhelm Freddie. Ordlyden af omtalen i filmindexet skal se således ud: SPISTE HORISONTER 1950. Prod.: Privat. Manus. og Instr.: Wilhelm Freddie. Kamera og teknisk assistance: Jørgen Roos. Prix spécial på Festival de Courts Sujets Paris 1950.

Alle andre formuleringer end ovennævnte er enten bevidste eller ubevidste fordrejelser af sandheden om denne film.

Wilhelm Freddie.

Vi har forelagt dette brev for Jørgen Roos, der udtaler:

»På fortekssterne står der: En film af Wilhelm Freddie og Jørgen Roos. Denne formulering blev Freddie og jeg enige om.«

★

Teatermaleren Carlo Jacobsen skriver:

I hr. Ib Montys *Benjamin Christensen*-index er anført, at i filmen »Det hemmelighedsfulde X« blev optagelserne drejet af hr. Robert Dinesen.

Jeg tror ikke, at dette er rigtigt! Robert Dinesen var, på dette tidspunkt, instruktør på Nordisk Film Co.

Hadde der været to filmfolk af det navn, havde vi sikkert erfaret det.

Derimod ved jeg, at A. W. Sandberg tog de »faste« plader ved den optagelse.

Carlo Jacobsen.

★

Om det samme problem skriver filminstruktøren Benjamin Christensen følgende til os:

Et par mennesker har ringet mig op i anledning af, at Deres filmindex af 4. april tildeler min kameramand fra 1913 fornavnet Robert. At den udmærkede filmfotograf, der optog »Det hemmelighedsfulde X« for mig, hed *Dinesen*, er rigtigt nok, men han har næppe haft samme fornavn som skuespilleren *Robert Dinesen*, uden at jeg under samarbejdet havde hørt noget om det.

I anledning af de nævnte opringninger har jeg forsøgt at få opklaret, hvad fotograf *Dinesen*'s fornavn var, men det har vist sig vanskeligt nu, over 40 år efter hans altfor tidlige død. Ved en opringning til grosserer *Carl Rosenbaum*, der i hine fjerne tider en overgang var min meddirektør ved Dansk Biografkompagni og derfor kendte *Dinesen* særdeles godt, fik jeg

det svar: »Det forsvæver mig, at han havde samme fornavn som jeg, altså Carl, men jeg er ikke sikker på det, for vi kaldte ham jo altid blot, kort og godt, Dinesen«.

Da heller ikke filmhistorikeren Arnold Hending kan give nogen oplysning om spørgsmålet, bliver der vel næppe andet for end at lade vor gamle kammerat gå over i filmmuseets annaler uden fornavn, skønt han i nogle år betød en hel del for dansk film. Han havde en grundig uddannelse som fotograf, havde indspillet adskillige film i Argentina, som han, ved hjælp af dertil indspillede grammofonplader, søgte at gøre til en art lydfilm, og iøvrigt var han en rar og hjælpsom fyr, som man ikke alene mindes med hengivenhed, men tillige, på grund af hans stiltfærdige humor, med et smil.

Benjamin Christensen.

NYE BILLEDER

HOLLYWOOD

William E. Barretts roman »Guds venstre hånd« om en amerikansk flyver, der falder ned i Kina og efter at have været holdt fanget af kommunisterne undslipper ved at optræde som præst, optages i øjeblikket af Edward Dmytryk med Humphrey Bogart og Gene Tierney.

★

Den amerikanske musical »Guys and dolls«, der har haft kæmpesukces både i London og på Broadway, skal nu filmes af Joseph L. Mankiewicz med Marlon Brando, Frank Sinatra, Jean Simmons og Vivian Blaine. Handlingen i »Guys and dolls« er bygget over Damon Runyons fortællinger, der udspilles i gangstermilieu. Musiken er af Frank Loesser.

★

William Wyler agter at indspille Edmond Rostands »Ørneungen« i Østrig med Audrey Hepburn, men er foreløbig ved at planlægge optagelserne til »The friendly persuasion« om en kvækerfamilie under den amerikanske borgerkrig. Manuskriptet er af Jessaman West og Wyler i forening, Gary Cooper får hovedrollen.

★

Kirk Douglas er blevet valgt til at spille van Gogh i Vincente Minnells filmatisering af Irving Stones roman om malerens liv.

FRANKRIG

Maria Schell er blevet engageret til at medvirke i René Cléments næste film som baseres på Zolas »Faldgruben«, der sidst blev indspillet i 1934 af Gaston Roude's med bl. a. Alexandre Rignault og Henry Bosc.

Jean Anouilh har skrevet dialogen til en ny version af »Klokken fra Notre Dame«, som Jean Delannoy om kort tid går i gang med, og hvori Anthony Quinn og Gina Lollobrigida skal spille Quasimodo og Esmeralda.

TYSKLAND

Robert Siodmak, der i Tyskland tidligere har iscenesat bl. a. »Menschen am Sonntag« og »En kvinde myrdet«, er vendt tilbage dertil for at optage en film over Gerhart Hauptmanns drama »Die Ratten«. Historien om de to kvinder — en mor, der af omstændighederne er tvunget til at give sit barn fra sig, og en kvinde der forgæves ønsker sig et — er henlagt til nutidens delte Berlin. Göran Strindberg fotograferer, og Maria Schell spiller moderen.

★

»Der 20. Juli«, en film om den tyske modstandsbevægelse under naziregimet, bliver optaget af to produktionsselskaber: I Falk Harnacks iscenesættelse med Ernst Schröder, Werner Hinz og Robert Freytag og i Georg Hurdaleks iscenesættelse med Bernhard Wicki.

ITALIEN

Dino Risi, der iscenesatte dokumentarfilmen »Milano uden mirakler«, har afsluttet en spillefilm efter eget manuskript »Il segno di Venere«, en bitter komedie om en grim pige, der tror, hun er smuk. Medvirkende er Vittorio de Sica, Raf Vallone og Sophia Loren.

★

Alberto Lattuada har været i Spanien for at gøre studier til sin næste film, der bliver en skildring af Goyas liv.

JAPAN

I Japan regnes Keinosuke Kinoshita for en af landets mest betydelige instruktører. Hans »Nijushi No Hitomi« (Der var tolv) om en ung lærerinde, der under krigen må flygte fra sin landsbyskole, fordi hun er pacifist, blev af filmkritikerne i Tokio udvalgt som den bedste japanske film i 1954.

★

En anden fremragende japansk instruktør er Kenji Mizoguchi, som vi flere gange har omtalt her i bladet. Blandt hans betydeligste film er »The Bailiff Dayu« og »Ugetsu Monogatari« (En bleg og mystisk månens fortællinger efter regnen). En af hans sidste film er kærlighedshistorien »Tales from Chikamatsu«, i hvilken det elskende par kommer i konflikt med det middelalderlige feudalsystem.

ENEREN I DANSK FILM

AF BØRGE TROLLE

Sjældent har en dansk filmpremiere været imødeset med så store forventninger og været genstand for så megen omtale som *Carl Th. Dreyers* „Ordet“. Denne interesse er forståelig, da det drejer sig om en af filmens største nulevende personligheder, der efter 12 års forløb påny træder frem for det danske publikum med et kunstnerisk arbejde. Da der ydermere er tale om en filmatisering af et af *Kaj Munks* dramer, mente man at kunne spænde forventningerne højt. For hvad man end mener om Munk, så kommer man ikke uden om, at han var begavet med et usædvanligt dramatisk talent. Når man sluttelig erindrer, at Dreyer med forkærlighed synes at have beskæftiget sig med temaer af et vist religiøst tilsnit, forekommer konstellationen Dreyer-Munk umiddelbart at være ideel. Begge er enere. Begge ynder at arbejde i den „store“ stil. Alt syntes således at være lagt op i et usædvanligt plan.

Skal man tro den danske presse, er disse forventninger til fulde blevet indfriet. Den danske filmkritik, for hvilken „Jeanne d'Arc“ og „Vampyr“ kun var forskruede avantgardistiske eksperimenter og „Vredens Dag“ en kedsommelig foreteelse uden større interesse, var næsten ved at svømme over i begejstring for „Ordet“.

Er dette et udtryk for, at dansk filmkritik nu omsider har besindet sig og tilkendt Carl Th. Dreyer den plads, der med rette tilkommer ham? Hvis den danske filmkritik i disse 12 år havde ændret og udviklet sig, kunne dette være forklaringen. Men det har man just ikke mærket meget til. Dansk filmkritik har

netop i dette åremål lidt svære tab ved *Frederik Schybergs*, *Karl Roos'* og *Ole Palsbos* død, medens andre alvorligt arbejdende filmkritikere er forsvundet fra den regelmæssige kritik i pressen, og *Theodor Christensen* fra radioen.

For os, der tidligere varmt har taget Dreyer i forsvar overfor en efter vor mening uforstående og uretfærdig kritik, blev „Ordet“ ikke så lidt af en skuffelse. Det er ikke min hensigt at fratage filmen de positive egenskaber, den unægtelig har, for målt med den almindelige danske filmalen hæver den sig betydeligt over gennemsnittet. Men i tilfældet Carl Th. Dreyer kan man ikke måle med den almindelige alen. Her må man have lov til at bringe den stærkeste kritik i anvendelse og stille filmen i relation til hele instruktørens kunstneriske skaberværk. Ja, man har pligt til det. Publikum har krav på det. Dreyer også. En alvorlig kritik af „Ordet“ anfægter jo på ingen måde værdien af hans tidligere arbejder eller hans ubestridte filmiske geni. Men i blind ærbødighed at sætte ham op på en forgyldt piedestal kan i virkeligheden medføre ubodelig skade såvel for den udøvende filmkunstner som for publikum og dermed for dansk film i det hele taget.

I den anledning kan det være på sin plads at forsøge en samlet analyse af Dreyers kunstneriske livsværk. En sådan findes nemlig mærkelig nok ikke. *Ebbe Neergaards* udmærkede Dreyer-biografi lægger hovedvægten på at beskrive de enkelte film og specielt deres tilblivelse, hvorfor dens titel: „En Filminstruktørs Arbejde“ er helt dækkende — en kunstnerisk vurdering strejfs kun et par steder.

*

Selv på et internationalt plan vil det være vanskeligt at rubricere Carl Th. Dreyer. Der findes kun een filmkunstner i verden, som viser større lighedspunk-



Svend Methling og Clara Pontoppidan i »Der var engang«. Billedet viser, at også denne Drachmann-film har »typisk drejerske« passager.

ter med ham: *Robert Bresson*. Ligheds-punkterne er her til gengæld iøjnefaldende, men mærkelig nok tyder alting på, at de ikke har påvirket hinanden.

Helt isoleret i filmhistorien står Dreyer dog ikke. Allerede i sin anden film, „Blade af Satans Bog“ (1920), indfører han som den første i Skandinavien griffithske montage teorier i forbindelse med sin — ligeledes af *Griffith* inspirerede — expressive nærbilledteknik. Den følgende „Præsteenken“ (1920) er påvirket af *Sjöström* og *Stiller*. Den billedmæssige intensitet, hvormed han skildrer menneskelig lidelse, og milieuets og dekorationernes symbolske sammenhæng med handlingen er næppe uden påvirkning fra *Erich von Stroheim*. „Jeanne d'Arc“ (1928) og „Vampyr“ (1932) har modtaget impulser fra den avantgardistiske filmstil. Endvidere har Dreyer ved flere

lejligheder fremholdt *Marcel Carné* som en instruktør, han nøje har fulgt, ligesom *de Sica* har hans store bevågenhed. *Gerd Osten* har trukket interessante paralleller mellem Dreyer og *Alf Sjöberg*, og for egen regning vil jeg endelig gerne pege på *Eisenstein* og *Bunuel* som instruktørpersonligheder, med hvilke Dreyer har lighedspunkter. Denne lidt summariske opremsning viser Dreyers format. Det er simpelthen et betragteligt udsnit af filmhistoriens genier og store begavelse, der her har passeret revue. Fra dem har Dreyer modtaget påvirkning uden på nogen måde at efterligne dem — eller han er helt selvstændigt nået frem til resultater, der tåler sammenligning med og kan opvise lighedspunkter med deres.

Hvori består hans egenart? Spørgsmålet lader sig ikke besvare i nogle få



Dreyers nærbilledeteknik: Michel Simon i »Jeanne d'Arc«.

sætninger, dertil er problemet Carl Th. Dreyer for kompliceret. At sige, at han er den store psykologiske dybdeborer, vil næppe give anledning til modsigelser, men er langt fra udtømmende, for måden, hvorpå han er det, er noget helt for sig selv. Hans sande kunstneriske storhed viser sig i hans stræben mod det menneskelige grænseområde — sjælens uloddede dybder og underbevidsthedens krinkelkroge, hvor angst og befrielse, martyrium og triumf brydes i en aldrig ophørende konflikt. Denne konflikt, som individet må udkæmpe i absolut ensomhed, er det egentlige hovedmotiv hos Dreyer. Filmene er sjældent det, de synes at være, handler om andre ting end dem, de synes at handle om. Skønt det eksperimentelle islæt er ganske fremtrædende i Dreyers kunst, spiller han ikke på filmteknikkens fulde register. Han vægrer sig ved at benytte mere end nogle ganske få af filmens midler, men benytter dem så til gengæld en hel film igennem med en konsekvens, der ofte virker chokerende — og på den uskoledede filmtilskuer som regel irriterende. Han er ensidig i sit emnevalg og sætter sig

meget snævre grænser for behandlingen af disse emner. Men netop denne afgrænsning og ensidighed har gjort det muligt for ham at koncentrere hele sin kunstneriske kraft om sit begrænsede tema, således at handling og personer, milieu og rytme i den grad er svejset sammen, at der opstår en monumental helhed.

Nogle har i Dreyers forhold til sine skuespillere og medarbejdere villet finde den endelige forklaring på hans egenart. Da det er indre, sjælelige konflikter og lidelser, Dreyer ønsker at skildre, er dette forståeligt, men næppe udtømmende.

I sin holdning til skuespillerne bygger Dreyer på *Stanislavski* og hans „system“. I et foredrag i Studenterforeningen i 1943 udtalte Dreyer, at ingen skuespiller kan skabe sande og ægte følelser på kommando. Man kan ikke *presse* følelser frem. De må opstå af sig selv. Så kommer det rigtige udtryk. Derfor må en skuespiller aldrig begynde udefra med udtrykket — men indefra med følelsen. Der er altid kun eet udtryk, der er det rigtige, kun eet eneste.

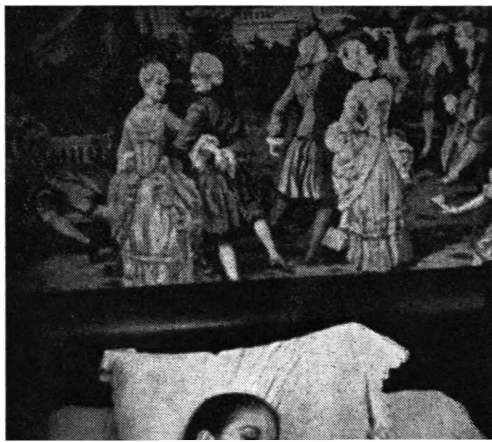
Ordene er Dreyers. De kunne have været Stanislavskis egne.

Naturligt nok var det russerne, der først teoretisk søgte at tillægge Stanislavskis „system“ til filmens krav. *Pudovkin* var her banebrydende og nedfældede sine resultater i flere essays. Han påpeger bl. a., at Stanislavskis „system“ i sine videre konsekvenser fører ud over teatret og ind i filmen, hvad der fremgik af Stanislavskis eksperimenter med „Studio I“, en lille eksperimentalscene med knap et halvt hundrede tilskuere. Stanislavskis teori om den „indre cirkel“ — skuespillerne skal kun spille med bevidstheden om de ganske nærtstående personer og ting — får først i filmen, hvor intimiteten kan forøges væsentligt ved hjælp af nærbilledet, alt afgørende betydning. Men samtidig melder filmen sig med andre og nye krav: Typerne må være absolut ægte, og skuespillerne kan derfor erstattes af „folk fra gaden“ i den udstrækning, de formår at være sig selv foran kameraet, ligesom miljøet må være ubetinget sandt, hvilket dog ikke behøver at betyde realistisk eller naturalistisk.

Dreyer foregreb alt dette, der senere kom til at spille så stor en rolle for russisk filmteori og -praksis. Han anvendte allerede i sin første film „Præsidenten“ (1920) typer „fra gaden“, og han arbejdede „on location“ senere samme år („Præstenken“) — på et tidspunkt, da filmen ellers næsten overalt var lukket inde i ateliererne. Men denne „naturlige“ rollebesætning og dette „realistiske“ milieu blev for Dreyer aldrig et middel til at skabe naturalistisk filmkunst, det tjener kun til at skabe baggrund for og atmosfære om personerne og er for Dreyer nok også et middel til at påvirke skuespillerne. Arbejder han i atelier, foretrækker han de „lukkede“ dekorationer: Alt uvedkommende skal lukkes ude, og skuespillerne skal leve sig helt ind i dramaets lille verden.

Dreyer viderefører og kompletterer Stanislavskis teorier, miljøet er for ham i mindst lige så høj grad et middel til påvirkning af de medvirkende som af tilskuerne. Det er næppe for meget sagt, at for Dreyer er miljøet og baggrund, dekorationer og kostumer, ja endog samspil mellem personer, underordnede faktorer, der nu engang er nødvendige for at få handlingen i gang, men som må fjernes, efterhånden som han nærmer sig det egentlige: Mennesket alene med sig selv og sin angst, isoleret fra omverdenen og sine medmennesker, ribbet for alt og klædt af indtil sjælen. Først i denne situation kan geniet Carl Th. Dreyer ætse sine filmiske kikhuller ind i menneskesjælene, og vi piskes på de blottagte nerver, mens den store og grænseløse ensomhed fejer som et iskoldt pust ned over os oppe fra det hvide lærred. Og så er det, miraklet sker! Lige foran vore øjne udfolder det sig i al sin betagende skønhed. Det tomme rum fyldes med liv; det myldrer frem, alt det, der trives i ensomhed og isolation: Angst og håb, tro og tvivl, lidelse og befrielse. Og det sønderlidte, splittede og knuste menneske genfodes og genopstår for vore øjne, lutret og rent.

Det karakteristiske i Dreyers kunst kan således udtrykkes gennem denne dialektiske formel: Mennesket i dets naturlige milieu må først pilles fuldstændigt fra hinanden, før det kunstnerisk kan genfodes. Dreyers filmiske genialitet be-



står i, at han først virkelig begynder at udfolde sig der, hvor de fleste andre filminstruktører må give op. Igennem sin kunst har han gang på gang skildret det, vi ikke troede kunne skildres, og blotlagt dybder i den menneskelige sjæl i en udstrækning, vi ikke havde anset for mulig.

*

Efter et par århundreders tilsyneladende ro og afspænding synes massepsykologiske fænomener af lignende art som dem, der var karakteristiske for senmiddelalderen og begyndelsen af den nyere tid (jødpegromer, hekseprocesser) atter at være dukket frem, endda i stærkere grad. Det er derfor næppe tilfældigt, at middelalderlige motiver og milieuer med stigende hyppighed beskæftiger den moderne litteratur, især den angelsaksiske. Dreyer søgte sine motiver i dette stof, længe for det litterært og dramatisk slog igennem; og med en sådan intensitet, at det har domineret hele hans kunst.

Vi finder inkvisitionen som et af hovedmotiverne i „Blade af Satans Bog“, mens heksemotivet første gang dukker op i „Præsteenken“. „Elsker hverandre“ (1922) har jeg ikke set, men dens tema er den menneskelige lidelse koncentreret omkring en kvindelig hovedperson, og med hele det jødiske folks lidelse som baggrund. For samtidens filmkritik var den dybtgående psykologiske menneskeskildring, som Dreyer her formåede at skabe med små og diskrete midler, noget overraskende nyt, mens det brede publikum ikke modtog den med større begejstring, måske fordi den var for ærlig i sin virkelighedsskildring. I „Jeanne d'Arc“, „Vampyr“ og „Vredens Dag“ (1943), tre film, der knytter sig meget tæt til hinanden og egentlig udgør en trilogi, træder hekse- og martyrmotivet åbent og utilsøret frem (hekse- og martyrbegrebet væves hos Dreyer ind i hinanden). En påtænkt svensk film, som

imidlertid ikke blev til noget på grund af fiaskoen med „Två människor“ (1945), byggede også direkte på et vampyrmotiv (filmen var baseret på skuespillet „They Walked Alone“, som senere blev filmet af *Lance Comfort*: „Daughter of Darkness“). Sætter man endvidere heksekrækken i forbindelse med erotisk besættelse og seksuel magi, hvad Dreyer uden tvivl gør, genfinder man temaet i „Mikaël“ (1924) og „Två människor“. Alle Dreyers betydelige film er således behersket af et fælles grundtema, hvis psykologiske rødder fører tilbage til senmiddelalderen. Grundopfattelsen bygger på denne epokes ekstreme religiøse resultat: Calvinismen og den angelsaksiske puritanisme. Disse retninger beherskes helt af prædestinationslæren og betyder dødsdriftens endelige triumf over det livsbekræftende. Men da livsbekræftelsen aldrig lader sig uddrive af menneskene, bliver det kvindens sag at repræsentere den. I følge den puritanske opfattelse er derfor ingen kvinde helt fri for arvesynden, kvinderne er alle potentielle hekse! Den evige kamp mellem kønnene er således blot det ydre udtryk for en kamp mellem mandens dødsdrift og kvindens livsbejælse. Vi genfinder motivet i renkultur hos *Christopher Fry* i skuespillet „Damen vil nødig brændes“, også her med en puritansk baggrund og et åbenlyst heksemotiv. Kvinden i stykket er „farlig“, en heks, fordi hun er anderledes, mens mandens dødsdrift utilsøret kommer til syne i hans ønske om at blive hængt.

Ser vi hekseproblemet som en afspejling af den vestlige civilisations aldrig ophørende kamp mellem dødsdrift og livsbekræftelse, kan vi sluttelig definere „Mads“ (*Mathilde Nielsen*) i „Du skal ære din hustru“ (1925) som en slags repræsentant for matriarkatet, der til sidst vinder over det tyranniske, selvretfærdige og destruktive patriarkat. Hermed er båndene knyttet til den sidste



Fra det første afsnit af »Blade af Satans Bog«. Halvard Hoff som Kristus.

betydelige Dreyer-film. Tilbage er blot „Der var engang“ (1922) og „Glomsdalsbruden“ (1926). Den første omtales som regel som et fejlgreb, men de bevarede stills fra filmen viser, at den i stilistisk henseende har været en typisk Dreyer-film. Billedmæssigt kan der drages paralleller til „Jeanne d'Arc“, „Vampyr“ og „Vredens Dag“. „Glomsdalsbruden“ menes at være et ikke særlig betydeligt mellemstykke, der dog er præget af den svenske naturlyriske stil.

Den omstændighed, at et bestemt motiv kan spores gennem alle Carl Th. Dreyers betydelige film, kan kun betyde, at han selv på en eller anden måde er stærkt engageret i denne konflikt. Hvilke personlige motiver der ligger bag, vedkommer kun Carl Th. Dreyer selv, os andre kan det kun interessere i den udstrækning, han via sin kunst kan projicere det op som en afspejling af mere almene konflikter. I denne projektion synes han at have truffet et af de

mest vitale punkter i vor civilisations grundlag: Kampen mellem humanismen og puritanismen, der i sin moderne form har udkrystalliseret sig i en kamp mellem på den ene side demokratiet og socialismen og på den anden side diktaturet i sine mere eller mindre absolutte former: Fascisme og stalinisme, McCarthyisme, malanisme etc. Dreyers kunst udspringer af en oprigtig og varm menneskelighed, og hans sympati ligger tydeligvis hos det livsbekræftende, hvorfor hans hovedpersoner hovedsagelig er kvinder. Men samtidig synes de kun at kunne lutres gennem lidelse og nå den endelige renhed i martyriet. Først ansigt til ansigt med døden, forladt og forrådt af alle, står de for os i deres fulde renhed, ombøjet af vor — og Dreyers — sympati. Er det den puritanske dødsdrift, der sluttelig slår igennem hos Dreyer selv? Har Gerd Osten ret, når hun antyder, at Dreyers kvindeskræk spiller en langt større rolle i hans kunst end hidtil antaget? Påstanden lader sig ikke uden videre afvise.

*

Dreyer er ved flere lejligheder blevet betegnet som filmens *Kafka*. Begge dyrker de i deres ydre form det sære og eksceptionelle, begge er de udtalte anti-realister. Og de sjælelige konflikter, der dybest set danner hovedmotiverne for deres kunst, hviler sandsynligvis på et fælles grundlag. I sin anmeldelse af „Ordet“ her i bladet pegede *Erik Ullrichsen* i forbindelse med Kafka på *Edgar Allan Poe*, *Pierre Andrezel*, *Guy Endore* og *Walter de la Mare* som forfattere, der muligvis kunne inspirere Dreyer, og man tøver ikke med at give ham ret. På denne baggrund er det naturligt, at Kaj Munks navn straks vækker betænkkeligheder, når det stilles sammen med Carl Th. Dreyers.

Ganske vist er Kaj Munk ikke i egentlig forstand realist, men han er heller ikke det modsatte (på Det kgl. Teater

har man ofte haft vanskeligt ved at afgøre, hvordan man skulle spille ham). Skal man hæfte en etikette på ham, må den blive „teatralist“. Han spiller på det sceniske apparat og den dramatiske teknik med en sådan virtuositet, at han er i stand til at blande forskellige stilformer og slippe heldigt fra det. „Ordet“ hører i sin teknik klart hjemme i den naturalistiske skole, tydeligvis med påvirkninger fra *Henrik Ibsen*. I sit ideindhold er det derimod antinaturalistisk, og man sporer en påvirkning fra *Maurice Maeterlincks* mesterlige lille enakter „L'Intruse“. Det er „Ordet“s faste struktur og perfekte dramatiske stramning, der betinger dets sceniske effekt, men når Dreyer i 1932 ved opførelsen hos *Betty Nansen* blev så stærkt grebet af det, var det nok dets antinaturalistiske indhold, der fængslede ham.

Imidlertid har i filmen „Ordet“ Dreyers respekt for Munks ydre realistiske ramme ført Dreyer ind i en blindgade, hvor hans specielle filmiske evner ikke har haft nogen mulighed for at udfolde sig.

Gustav Molanders svenske filmversion af „Ordet“ (1943) var på adskillige punkter meget fri i sin holdning til dramaet, ikke mindst hvad angår den ydre ramme, idet handlingen var henlagt til et hallandsk milieu — og persontegningen afstemt herefter. Men man var trofast overfor Kaj Munk i den forstand, at man havde bevaret dramaets realistiske teknik. Som et produkt af denne realisme blev filmens mirakel symbolsk fortolket. Under en periode af religiøse anfægtelser har Johannes fået et psykisk chok, fremkaldt af hans kærestes død ved et ulykkestilfælde, som han tilskriver sig skylden for. På grund af anger og skyldfølelse drives han ud i en neurotisk tilstand, der grænser til sindssyge. Ved Ingers død genoplever han kærestens død og løses derved af sin neurose. Kvindens genopvækkelse sym-

boliserer hos *Gustav Molander* blot genopvækkelsen af *Johannes'* følelsesliv og forstand. I den svenske fortolkning er *Kaj Munks* mirakel således blevet til forstandens genopstandelse, et mirakel, der ganske vist er videnskabeligt underbygget, men som dog må forekomme dem, der oplever det, forunderligt.

Om det berettigede i denne fortolkning er der blevet diskuteret. Den kan ikke ganske afvises, men helt i overensstemmelse med *Kaj Munks* intentioner er den næppe. På sin vis er den imidlertid blot en naturlig følge af filmens gennemført realistiske stil. Filmens ydre form har medført en kendelig afsvækkelse af dramaets antinaturalistiske idéindhold.

I *Carl Th. Dreyers* filmversion er der ikke tale om en sådan fortolkende holdning overfor Munks drama. Han ønsker, at vi skal acceptere miraklet som en realitet. Ved anvendelse af Munks sikre dramatiske teknik kunne det muligvis være lykkedes, skønt filmen er mere krævende og rummer større faldgruber end teaterscenen. Vi kunne højst sandsynligt bedre have accepteret det, hvis det havde udspillet sig i „*Vampyr*“s urealistiske drømmeverden. I filmen „Ordet“ mister miraklet sin forbindelse med dramaet og dramaets personer.

Johannes-figuren er hos Dreyer blevet et vrængbillede, totalt uligt den skikkelse, *Kaj Munk* har formet. Kærlighedshistorien som baggrund for hans neurose er helt faldet bort; han er blevet sindssyg af at læse *Søren Kierkegaard*. Og karakteren af hans sindssyge falder helt ved siden af Munks intentioner, thi denne fremtoning er meget langt fra at være „nærmere Gud“, d.v.s. nærmere det umiddelbare og oprindelige, sådan som visse sindssyge kan være det. At børnene skulle tro på, endsige holde af dette væsen, som ikke engang ser på dem, når han taler, er utænkeligt. De ville uvægerligt blive bange for det og

løbe bort. Morten Borgen dækker næppe heller helt Kaj Munks begreb om en grundtvigiansk høvding, og Peter Skrædders hykleri, der er ret kraftigt understreget af Munk, er blevet retoucheret bort.

Dreyers hovedinteresse samler sig om Mikkelt Borgen, og i denne rolle yder *Emil Hass Christensen* under Dreyers instruktion en sand kraftpræstation. Nøjagtigt sådan reagerer et livsnært og ukompliceret menneske overfor den store og meningsløse sorg. I hans person møder vi omsider mennesket alene med sig selv og sin lidelse, på nippet til at bryde igennem hele den omgivende skal af hykleri og panoptikon. Under hans sammenbrud ved Ingers kiste var der øjeblikke, hvor vi anede Carl Th. Dreyer i hans fordums storhed. Dette er filmens psykologiske højdepunkt, og det efterfølgende meget håndgribelige mirakel virker som en utroværdig antiklimaks, der ikke formår at forløse noget som helst.

*

Også Kaj Munks dramatik er født af et splittet og tvivlende sind. Professor *Ernst Frandsen* har sikkert truffet sagens kerne, når han påstår, at Kaj Munks personlige problem var spørgsmålet om, hvorvidt evnernes frie udfoldelse er mening nok med mennesket. I et lille skuespil fra 1929—30, „Kardinalen og Kongen“, har han endog direkte lagt det i munden på Richelieu. Han har gang på gang måttet nedkæmpe det med kristendommens nej! Men at han stadig måtte rejse det påny, røber vel klart hans fortsatte tvivl.

For Dreyer har denne tvivl aldrig eksisteret! Han har aldrig et eneste øjeblik tvivlet på lidelsens nødvendighed for at nå til renhed og afklaring. I hans film er mennesket gang på gang brudt sammen på grund af sin indre ufuldkommenhed, selv når det tror sig at handle efter Guds bud. For ham er tilstrække-



Karakteristisk dreyerske motiver: Kisten og kerterne. Preben Lerdorff Rye, Sigrid Neiiendam og Thorkild Roose (liggende i kisten) i »Vredens Dag«.

ligheden af de menneskelige evners udfoldelse simpelthen en absurditet! Om disse to hver for sig særprægede kunstnerpersonligheder overhovedet nogen sinde kan forenes, er derfor højst tvivlsomt.

Måske står vi her overfor den dybeste årsag til, at „Ordet“ ikke er blevet et kunstværk, der når op på siden af Dreyers lange række af betydelige film.

Lærdoms lystgård

I Charles Walters' lille nette musical „Uartig, men sød“ træffer vi i de danske tekster på en oversætterfejl med etisk perspektiv. „Love Thy Neighbor“ læser vi på et skilt, hvilket dristigt gives som „Elsk din nabo“. Dermed er budet om næstekærlighed fra Lukas 10, 27 behændigt nedgjort til et forholdsvis overkommeligt boligteknisk problem.

Et celebret frokostselskab i Charles Vidor's „Rhapsody“ kan ikke undgå at gøre et fascinerende indtryk på publikum, der ser den i dagens anledning noget oppustede Louis Calhern dække op til Matisse, Hepburn og Rubinstein i den nævnte rækkefølge. Noget nærbillede af gæsternes indtog gives dog ikke, og enhver må efter forgodtbefindende tæn-

ke sig Hepburn som Katharine eller Audrey. I samme film møder man et rigt udvalg af de kultiverede musikfilms klassiske skikkelser: Musikkendere, der ved konfrontationen med det unge genis første offentlige præstation nødes til at se på hinanden med en kort ubeskrivelig grimasse, der vel skal udtrykke den højeste overraskelse og beundring.

Ligesom „Rhapsody“ er „Sabrina“ af Billy Wilder en godbid for den, der ynder de små glimt ind i millionærernes vidunderlige hverdag — otte automobilers indviklede pasning og pleje danner med en næsten dokumentarisk kraft det meget givende indhold i filmens mest oplysende scener.

Centralarbejdsanvisningskontorets opmærksomhed henledes på Lew Landers' „Kaptajn Kidd og slavepigen“. Denne udmærkede institution udsender til ungdommens oplysning et erhvervskartotek, og de hedsporer, hvis hu står til en lykkelig fremtid som pirat eller kaper-gast, vil kunne suge betydelig næring af filmens hoved-maxime: „Disciplin er grundlaget for alt søroveri“.

RUFUS T. FIREFLY.

STEINBECK OG FILMEN

AF WERNER PEDERSEN

Ofte nok har bristen på gode manuskripter og snobberi for halvdannelsen henvist filmens folk til at søge deres emner i den store og lille litteratur. Alt for ofte er resultaterne, i de tilfælde hvor det har været digtning af kvalitet, man har givet sig i kast med, været af en sådan art, at kun produktionsselskabernes aktionærer og den halve dannelse har kunnet være tilfredse. Eksempler turde være overflødige, til illustration minder vi blot om den skæbne Hemingways værker har været ude for i Hollywood, fra „Farvel til våbnene“ til „Hvem ringer

klokkerne for?“ og „Sneen på Kilimanjaro“. Filmens aggressive og lidet pietetsfulde fremfærd mod en af de anerkendte ædle kunster har altid været og er stadig en hård belastning for dens anseelse i den kulturelt vågne almenhed. Men netop derfor kan det være på sin plads at henlede opmærksomheden på den gennemgående lykkelige harmoni, der i de sidste 15 år har præget forholdet mellem filmen og i hvert fald et lodigt moderne forfatterskab: John Steinbecks.

Siden filmatiseringen af „Mus og mænd“ udsendtes i 1940 af United Artists, har Steinbecks navn været knyttet, mere eller mindre direkte, til ni film, hvoraf de syv er produceret i Hollywood, een uafhængigt i Amerika og een i Mexico. De ni film er følgende: „Vredens druer“ (1940), „Den glemte landsby“ (1941), „Tortilla Flat“ (1942), „Månen er skjult“ (1943), „Redningsbåden“ (1944), „Perlen“ (1947), „The Red Pony“ (1949), „Viva Zapata“ (1952) og „East of Eden“ (1955). Den kunstneriske kvalitet i denne flok film af skiftende instruktører og manuskriptforfattere må naturligvis være meget svingende. Men ingen af dem er underlødige eller ligegyldige, og kun een af dem, det norske besættelsesdrama „Månen er skjult“, kan kaldes helt mislykket. Denne sjældent agtværdige standard er i lige grad en hæder for Steinbeck som inspirator og for de filmfolk, som har taget sig for at omsætte ham i deres sprog. På tværs af alle forskelle i form og indhold har de nævnte ti film et tydeligt fællespræg, som let genkendes fra Steinbecks digtning. De kittes sammen af en sund medmenneskelig samvittighed kombineret med en human patos og en næsten mystisk ærefrygt for *Livet*, således som det kommer til udtryk i mennesker der socialt lever på et minimum, uden andet håb for fremtiden end dette, at de er anonyme dele af en solidarisk gruppe, et kollektiv. Vi møder denne fundamentale holdning i „Mus og mænd“ i de ensomme og forhulede landarbejderes absurde dagdrømme om en bedre tilværelse, vi møder den i „Vredens druer“ i den forrevne Joad-families flugt for Oklahomas bankherrer til det californiske Ægypten, først og fremmest i den gigantiske symbolske moderskikkelse, men også i hendes klassebevidste søn Tom, vi finder den inden for den komiske idyls rammer i skildringen af ridderne omkring Dannys bord i „Tortil-



Fra optagelserne af »East of Eden«. I midten ses (med nogen overkrop) Elia Kazan, til højre Albert Dekker, Raymond Massey og James Dean (med ryggen til).

la Flat“, varieret som en aktiv politisk bevidsthed i den mexicanske bonde Zapata, frihedshelten og martyren i revolutionseposet „Viva Zapata“, og omsat i folkeeventyrets visdom i „Perlen“s legende om fiskeren som må give sin nyerhvervede rigdom, perlen, tilbage til havet, efter at den kun har bragt sorg og smerte til ham og hans.

Under disse film ligger der en optimisme og en tillid til menneskets natur, der kommer mest direkte til udtryk i den halvdokumentariske „Den glemte landsby“, som handler om fornuftens — in casu lægevidenskabens — kamp mod magi og overtro i et lille mexicansk landsbysamfund. Vi er jorden nær i Steinbeck-filmene som i Steinbeck-bøgerne, deres pulsslag er selve det animalske livs. De rummer dette livs fryd såvel som dets kval, derfor er der sand mening og troværdighed i det lyse perspektiv de trods alt åbner sig imod.

Det er sjældent, at filmen bevarer en forfatters livsholdning så uantastet som det er sket her. Visse ofre har nok måttet bringes, som f. eks. når Victor Fleming i sin herhjemme ukendte version af „Tortilla Flat“ synes at have presset meget af bogens ramme saft og kraft ud af de komiske situationer og ladet dem tone fredeligere ud end forfatteren har tænkt sig. Men forskydningerne fra bog til film har aldrig, som man meget vel

kunne frygte, været så store, at de har fået karakter af forvanskninger. Man kan derfor med fuld ret fastslå, at filmens — specielt Hollywoods — og Steinbecks åbne og sympatiske forhold til hinanden har været et af de mest stimulerende eksempler i de seneste år på en ofte ønsket forsoning mellem de to kunstformer litteratur og film.

Men — når dette er sagt, skal det bemærkes, at forsoningen også har sine pikante sider, især set på baggrund af det stadig tilbagevendende krav om, at filmkunsten skal hente sig lodighed og kvalitet ved at engagere den seriøse litteraturs folk som manuskriptforfattere. Det viser sig nemlig, at det kun er yderst betinget, at Steinbeck-filmene kan tages til indtægt for dette krav. De har som nævnt kvaliteter allesammen. Men det er langt fra sådan, at den kunstneriske kvalitet er størst i de film, som digteren selv har arbejdet med på. Når vi ser bort fra beredskabsstykket „Månen er skjult“, der trods rigtige og sympatiske anslag svipsede, først og fremmest takket være en falsk person- og milieuskildring, som instruktøren Irving Pichel snarere end manuskriptforfatteren Nunnally Johnson må holdes ansvarlig for, så er den tværtimod mindst i de af filmene, som Steinbeck har været direkte engageret i (dette være sagt med forbehold over for „The Red Pony“ med manu-

skript af Steinbeck og instrueret af *Milestone*. Filmen har ikke været vist i Danmark). „Den glemte landsby“, uafhængigt produceret, med synopsis og kommentar af Steinbeck og delvis improviseret „på stedet“ i Mexico, er både fra Steinbecks og instruktøren *Herbert Klines* side et bevidst stilforsøg, en øvelse i den halv- eller trekvartdokumentariske genre, med „rigtig“ mennesker i en „rigtig“ handling i deres „rigtige“ milieu. Men til den ydre autencitet svarer ikke det indre liv. Enkeltheden er blevet til noget altfor villet og tilstræbt, næsten precios. Herved er filmen blevet just det den ikke vil være: Unaturlig og kunstfærdig. Noget lignende kan siges om den mexicanske „Perlen“ (manuskript: Steinbeck, *Emilio Fernandez* og *Jack Wagner*, instruktion: *Fernandez*). Også den stræber efter en klar stilistisk simplicitet, nemlig den folkelige legendes. Men også her tager det udspekulerede magten fra det enkle og levende, en svaghed der understreges yderligere af *Fernandez'* statiske, dekorative instruktion og kamera-*manden Figueras* lækre foto. Her mangler den realistiske fordybelse i menneskeskildringen, som kunde løfte legenden ud over den dygtige pastiches snævre grænser. „Viva Zapata“ endelig (manuskript: Steinbeck) går i stykker på, at den ikke kan leve op til sine egne pretentioner. Den reale Mexico-baggrund er i orden, men hverken intrigen eller *Zapata*-figuren har format til at bære den spændte artificielle symbolik, der forstærkes, ofte særdeles håndfast, af *Elia Kazans* pågående „filmiske“ virkemidler og kulminerer lidet overbevisende i den hvide hests spøgelsesridt i filmens slutbillede.

Det synes altså som om talentet for det helt ægte og naturlige forlader Steinbeck, når han skal skrive for filmen, og erstattes af en hang til det konstruerede og kunstlede, som ikke findes i de bedste af hans noveller og romaner. Til gengæld og heldigvis er det lykkedes

andre at omsmelte et par af hans hovedværker i en kongenial filmisk form. Den rigtige Steinbeck, digteren, møder vi i *Lewis Milestones* „Mus og mænd“ (manuskript *Eugene Solow* efter skuespillet „Mus og mænd“), og først og sidst i *John Fords* „Vredens druer“ (manuskript: *Nunnally Johnson*). Ingen af disse to film trækker noget afgørende fra Steinbeck. Når der dog er forskel på dem skyldes det, at hvor „Mus og mænd“ er en heldig og tro reproduktion, hvis tilskud til bogen alene ligger i *Lon Chaney jr.s* og *Burgess Merediths* storartede spil som *Lennie* og *George*, dér er „Vredens druer“ en gendigtning, der har sin egen eksistens og værdi helt uafhængig af romanforlægget. Man undres måske over, at den „reaktionære“ *Ford* så ubesværet har levet sig ind i og digtet videre på den „progressive“ Steinbecks medfølelse og harme. Men det er nok ikke så mærkeligt som det kan se ud. Thi for *Ford* som for Steinbeck er drivkraften kærligheden til det almindelige menneske, det navnløse, hverdagsheroiske, i den mødes de trods forskellige udgangspunkter. Filmen „Vredens druer“ fremhæves ofte med rette for sin store troskab mod romanen. Men det betyder ikke, at de to værker er kongruente. Den opmærksomme undgår ikke at fornemme, at *Ford* er mere intens i følelsen end Steinbeck, mere sentimental om man vil. Men heri ligger der ikke noget forræderi mod digterværket, tværtimod. Netop ved at få os til at føle og leve stærkere med menneskene gør filmen sig ydmygt til tjener for digterens tanker.

PARADOKSET HENRY FONDA

AF IB MONTY

Fonda, der den 16. maj fylder 50 år, er begyndt ved teatret, ligesom han foreløbig er endt der. Syv år er gået, siden han indspillede sin sidste film, og af hans egne udtalelser kan man forstå, at han betragter scenen som sit naturlige virkefelt. Dog kunne han også i år med fuldeste ret fejre, at det er tyve år

*Burgess Meredith og Lon Chaney jr. i
»Mus og mænd«.*



siden, han begyndte ved filmen, thi i de tretten år, han viede Hollywood sit rigt nuancerede talent, beviste han med vidunderlig tydelighed, at han er en af de alt for få, der virkelig forstår at spille på film. Få har som han haft en så personlig filmisk spillestil; den kunne kun skyldes en sjælden indlevelsesevne og indfølelse forståelse af denne kunstforms særlige krav til og muligheder for skuespilleren. Under de begavede instruktører, som han lykkeligvis undertiden kom til at arbejde for, skabte han ved sin afteatraliserede og poetisk-realistiske karakteriseringskunst sublimt øjeblikke af hel og rund menneskeskildring. Få har også som han evnet at spænde så vidt, fra det ironisk-artificielle lystspil over den heroiske western til det realistiske sociale drama, fra det historiske kostumestykke til den moderne samtidsskildring. Trods vidt forskellige roller i film af stærkt varierende kvalitet, har han altid takket være sit skarpe blik for den perspektivrige detalje opfattet dem og fyldt dem med originalt og ukonventionelt liv. Idet han er gået ud fra sin type og altid i fornemste forstand har spillet på sit indre, er flere af hans skikkelser blevet hævet op i et almenmenneskeligt plan.

En af grundene til denne ægthed kan man finde i den alvor, hvormed han bestræbte sin metier. Film- og teaterinstruktøren *Bretaigne Windust*, der har kendt ham gennem tyve år, har sagt om ham: „Han går rundt med en slags hellig gral — det at spille er indviet gerning for ham, han ville føre korstog for det, og alt andet må vige for det.“ Hans nonchalante flegma, der kan antage karakter af indelukthed, dækker over en indre spænding, der engang imellem kræver sin udløsning, om ikke andet så i form af *practical jokes*, næsten en hobby på linie med hans utallige andre: han maler med fotografisk nøjagtighed, samtidig med at han dyrker keramik, skulp-



Et af de smukkeste stills fra »Vredens druer«. Fonda som Tom og Jane Darwell som Ma Joad.

tur, modelbyggeri, amatørfotografering og trompetspil. Alle er de udtryk for den indre aktivitet og skabertrang, som mest fuldgældigt ytrer sig i hans spil. Kun når han spiller, lever han efter venners udsagn, ind imellem eksisterer han blot. Han er i amerikansk, og europæisk, film- og teaterverden et usædvanligt fænomen ved den omstændighed, at han sætter den personlige kunstneriske tilfredsstillelse over jagten på ydre succes, hvilket han da også har måttet betale for ved bl. a. aldrig at have været på listen over de højst betalte *stars* og aldrig at have modtaget en Oscar!

„Hank“, som han officielt benævnes, fødtes i den lille provinsby Grand Island (Nebraska) i en familie uden sceniske traditioner. Faderen var bogtrykker, men om det var hans tilknytning til bogernes verden, der var skyld i Henrys tidligt vakte litterære interesse, er uvist. I hvert fald skrev han, da han var tolv år gammel, en roman i to kapitler, hvorom det i hans eget forord med tydelig

selvfølelse hedder: „I denne fortælling levendegør forfatteren et ungt menneskes drengeår.“ Hans opvækst forløb ellers regelmæssigt i det stilfærdige midelstandsmilieu, hvor den eneste ydre forandring var den, at familien, da han var elleve år, flyttede til Omaha. Hans skrivelyst var stadig levende, og da han 18 år gammel kom til University of Minnesota var det for at studere journalistik. Han brød sig dog ikke om universitetslivet, og efter et par års studier brød han i 1925 af og vendte tilbage til Omaha, hvor han de følgende år havde forskellige mere eller mindre løse jobs. På dette tidspunkt vakte imidlertid hans teaterinteresse, og på anbefaling af en mrs. *Dorothy Brando* kom han til Omaha Community Playhouse. Over 20 år efter kom han iøvrigt på Broadway til at spille mod sin velgørerindes datter *Jocelyn*, der havde den eneste kvindelige rolle i „Mr. Roberts“. Men ellers er den teaterglade mrs. Brandos væsentligste bidrag til skuespillerstanden dog vel nok hendes nu ikke helt ukendte søn *Marlon*.

Efter nu at have haft lejlighed til at stå på en scene begyndte det at regere i den unge Fonda, og i 1928 drog han vestpå for i Cape Cod at slutte sig til Falmouth Stock Company, et turnerende selskab af teaterstuderende fra bl. a. Harvard og Princetown. Blandt de unge idealistisk indstillede mennesker befandt sig *James Stewart* og *Margaret Sullavan*, som han efter et par års stormfuldt bekendtskab giftede sig med i 1931. Men før den tid havde han haft sin første rolle hos truppen. Det blev en fiasko, og et stykke tid arbejdede han derfor som teatermaler, et felt han var begyndt at dyrke allerede i Omaha. Efterhånden fik han dog ganske god succes også som skuespiller, og han spillede med dem i tre sommersæsoner bl. a. i Washington, Baltimore og New Jersey. Det var dog New York, der lokkede, og som tusinder andre forsøgte han nu at trænge ind i

drømmeland, Broadway. Han prøvede alt, hvad der havde tilknytning til teaterverdenen, begyndte som statist, men opnåede lidt efter lidt at få mindre roller. Hans debut i New York fandt sted i 1929 i „The Game of Love and Death“. Han vakte dog ikke større opsigt, end at den følgende tid blev en evig kamp for roller. Sortest så det ud i sommeren 1931, og han måtte arbejde som altnuligmand nordpå ved Surry Playhouse i Maine. Som teatermaler lykkedes det ham at komme tilbage til New York til Westchester Playhouse. Således gik tiden med at fare fra det ene teater til det andet, bestandigt i håb om det store gennembrud. Blandt de stykker, han spillede i, var „I loved you Wednesday“, „Forsaking all others“ og „The swan“. For Theatre Guild arbejdede han som dubleant, indtil han i 1934 fik en lille succes som komiker i revyen „New faces“. Den førte til en mindre rolle i „It's a wise child“, men så kom chancen. Skuespillerinden *June Walker* havde lagt mærke til ham i rollen, og hun fik producenten og forfatteren *Max Gordon* til at engagere ham som hendes medspiller i „The farmer takes a wife“, Gordons dramatisering af en roman af *Walter D. Edmonds*. Fonda slog an, teatret var erobret. I mellemtiden var han efter et bevæget ægteskab blevet skilt fra *Margaret Sullavan*, der allerede tidligt var slået igennem. Også *James Stewart* havde i nogen tid klaret sig bedre på scenen, men det gjorde ikke skår i deres venskab. De holdt troligt sammen og boede gennem længere tid i et lille værelse på Madison Square Hotel.

„The farmer takes a wife“ blev en stor og langvarig succes, og takket være den kom Fonda gennem *Walter Wanger* til Hollywood for at spille sin rolle i *Victor Flemings* filmatisering af stykket. Han blev hængende, og de næste 13 år spillede han med enkelte afbrydelser kun på film, dog ikke fordi han altid var op-



Fra »My Darling Clementine«. John Ireland og Fonda som Wyatt Earp.

tændt af en hellig ild for denne særlige kunstform. „I begyndelsen var det noget nyt og spændende,“ siger han, „og den tekniske side fængslede mig. Iøvrigt er der visse pengebeløb, som man simpelt hen ikke kan sige nej til, og jeg levede flottere end nogensinde før. Derfor underskrev jeg en langfristet kontrakt. Nogle af filmene var sjove at lave — „Jesse James“, „Young Mr. Lincoln“, „Vredens druer“, „En moderne Eva“, „De døde ved dagry“ og enkelte andre, men efterhånden opdagede jeg, at jeg ikke var så lykkelig som skuespiller. Jeg begyndte at se mig om efter et skuespil. Så kom krigen og endelig „Mr. Roberts“. Jeg var tilbage på teatret, og det er der, jeg føler, at jeg hører hjemme.“

Da krigen kom, meldte Fonda sig som menig, muligvis for at leve op til det helteideal, han så ofte på film havde personificeret. Man søgte at gøre brug af hans filmkunnen, men Fonda insisterede på, at han ville gå den normale vej. Han gik ind i flåden i august 1942, men først i april 1944 overflyttedes han som stabsofficer til aktiv tjeneste på øen Kwajalein i Stillehavet. Til sin store sorg kom han dog aldrig i kamp.

Efter krigen vendte han tilbage til filmen, men i 1948 forlod han den til fordel for teatret. Det første stykke, han optrådte i efter 11 års fravær, var „Blow ye winds“, men sit egentlige come-back fik han i efterkrigsskuespillet „Mr. Ro-

berts“ af Thomas Heggen og Joshua Logan efter den førstes roman. Det havde premiere i slutningen af 1948 og blev en formidabel succes, ikke mindst for Fonda, der spillede i det i over 3 år. Alt tegnede lyst, da han ramtes af en personlig ulykke. Hans anden kone Frances Seymour Brokaw, som han havde været gift med siden 1936, og med hvem han havde en dreng og en pige, begik i april 1950 selvmord efter et nervøst sammenbrud. Beundret af nogle, fordømt af flere, spillede han dog samme aften, og december samme år giftede han sig til vennernes overraskelse med den kun 22-årige Susan Blanchard, steddatter af operettepaven Oscar Hammerstein.

I december 1951 fik han rollen som den velsituerede Charles Gray, vicepræsident i en New Yorkerbank, i Paul Osborns dramatisering af John P. Marquands roman „Ingen vej tilbage“. Hans sidste succes: Anklageren i Herman Wouks „The Caine Mutiny Court Martial“, den rolle Jose Ferrer spillede i den udvidede filmatisering.

Om hans sceniske fremtræden kan vi kun gøre os vage forestillinger på grundlag af de amerikanske anmeldelser, og det er heller ikke her stedet at gå nærmere ind på hans teaterkarriere. I almindelighed er hans teaterspil sikkert lidet forskelligt fra hans spil på film, han er ingen teatral skuespiller, men udmærker sig ved tyshed og en stilfærdig styrke, der i første række har henvist ham til et moderne repertoire. Eksempelvis har han i det sidstnævnte stykke lagt den anklagende løjtnant an på en stædig ærlighed, fjernt fra Ferrers deklamatoriske kynisme.

Fra 1935 til 1948 spillede Fonda i 40 film, hvoraf en halv snes hører til trediveernes og fyrrernes bedste inden for de forskellige genrer, og hvoraf en stor del af de øvrige i kraft af hans spil hævedes over det gennemsnit, de ifølge deres anlæg tilhørte. Der er noget paradoksalt

deri, at Fonda, der foretrækker teatret, uden tvivl har ydet sin dybeste kunst på film. Det er påfaldende, når man betragter hans sceniske repertoire, hvor meget ringere kunstneriske arbejder, de har været i sammenligning med hans bedste film. Han har aldrig spillet i et klassisk skuespil eller i et af de nyere amerikanske seriøse dramer. Han har næsten kun optrådt i typiske Broadway-stykker, smart teaterskrædderi, undertiden intelligent og dygtig underholdning, men altid uden dybere poetiske eller dramatiske kvaliteter. I sine film har han derimod gang på gang haft stof at arbejde med, der til fulde udløste hans evner for menneskefremstilling, og instruktører, hvis opfattelse af deres arbejde måtte stemme overens med Fondas eget syn på sin metier. Når han til syvende og sidst foretrækker teatret, er det af de samme grunde som de fleste store skuespillere: Atmosfæren, den intensive spænding og den højt priste direkte kontakt med publikum. Kun på teatret kan man nå til den mest fuldkomne grad af selvudfoldelse, mens man på film kun er et lille led i et hele. For en skuespiller må dette som regel gå fremfor alt andet, selv for en så lidt ekshibitionistisk skuespiller som Fonda.

Han kom til Hollywood som et teaternavn og lanceredes straks i hovedroller. „The farmer takes a wife“ blev også som film et trækplaster, og han behøvede ikke at kæmpe for den langfristede kontrakt. Man fandt snart ud af, at han var en type, der kunne udnyttes. Han var prædestineret til roller som „the boy next door“. Den høje ranglede skikkelse uden voldsom maskulin muskelpragt, den skødesløse drengede gang, den bløde, lidt tøvende stemme med den udpræget amerikanske diktion, det ærlige i hans øjne, hele hans afslappede ydre apparition, lidt indelukket og kejtet-genert, gjorde ham fuldendt i roller som den unge almindelige amerikaner. Han var alminde-



Den forvirrede Fonda i »En moderne Eva«.

lig uden at være banal. Men han voksede snart ud af disse roller, og skønt han altid har bevaret visse faste træk, kom han hurtigt til at spille i ydre forstand meget forskellige roller. Det generete kunne antage karakter af distraktion, ligesom det lidet udadvendte ved hele hans fysiognomi kunne anvendes som middel til at udtrykke en vis selvoptaget-hed og livsfjernhed. Den tilsyneladende mangel på energi brugte han med ironi i roller som *playboys*, fuldendte driverter, håbløst upraktiske og fummelfingrede. Typiske er de to lystspil fra 1941, *Sturges'* „En moderne Eva“ og *Wesley Ruggles'* „Doktorens mand“ begge med *Barbara Stanwyck* som hans aktive modpol. I den første var han en millionærson med opdagelsesrejser som hobby, ganske uden erfaringer overfor kvinder, der hemningsløst og naivt betages af en eventyrske, som ganske fører den tro-skyldige yngling rundt ved næsen. Man husker hans meget uheldige entreer; ustandselig vælter han ting på gulvet eller snubler i portier og gulvtæpper. I den anden, der langt fra kunne måle sig med *Sturges'* elegante *slapstick*-komedie, var han en luddoven millionær, som var gift med en kvindelig læge. I sin enorme forelskelse og skinsyge gik han så vidt, at han begyndte at bestille noget, han blev slipssælger med verdens mindste omsætning. Det er sikkert ikke en tilfældighed, at han så ofte har spillet mod *Barbara Stanwyck*, der som erotisk skuespillerinde hører til den frigjorte, aggressive type. Fonda er selv på dette område mere passivt betonet, han har noget

af drengens forhold til kvinden i sig og er mere egnet til de forskellige stadier af forelskelse end til det fuldbyrdede forhold. *Gösta Werner* omtaler i „Kameran går“ en scene fra „Syv piger jager en morder“ (1938), hvor han, også mod Barbara Stanwyck, spiller et moderne frieri med en blufærdighed, der skyer alle store udtryk. Man mindes to forskelligartede udtryk for den fuldstændige erotiske betagelse, ironisk i „En moderne Eva“, da han første gang ser kvinden, og med stum overraskelse i „De døde ved dag gry“, da han over baren ser et billede af en nøgen pige.

Hans almindelige ydre i forbindelse med hans vege passivitet og ærlighed gjorde, at man fandt på at benytte ham i dramatiske roller som *outlaw* mod sin vilje, den jævne, hæderlige mand, der indblandes i ting, han ikke selv har nogen direkte skyld i, men som ramt ud fra sin stærke retfærdighedsfølelse frygtløst slår fra sig. Således i *Dieterles* antifascistiske sensationsfilm om den spanske borgerkrig, „Blokade“ fra 1938. Men allerede året før havde han fået sit egentlige gennembrud i *Fritz Langs* anden amerikanske film „Du lever kun een gang“. I denne effektive samfundsanklagende film spillede han for første gang forbryderen mod sin vilje, den jagede, der uden at ville det til sidst som offer for samfundets uretfærdighed går amok i desperation, fordi den almindelige tilværelse, han ønsker, nægtes ham. En gangster, men af helt anden støbning end f. eks. *Cagneys l'art pour l'art*-morder. Det var ikke vitalitet, han udstrålede, men træthed, fysisk og psykisk. Det vagtsomme i øjnene, smerten om munden, hver gang han ydmygedes, alt hævde denne moderne og tidstypiske gangster op i det socialt-patetiske plan. For Lang indspillede han i 1940 en slags fortsættelse af *Henry Kings* „Jesse James“, hvor han havde spillet broderen Frank. I „Frank James vender tilbage“

spillede han ham igen, dennegang optaget af at ramme sin brors drabsmænd, mindre af hævnlyst end af retfærdighedstrang. Han spillede denne Kohlhaas i westernmilieu med tavs beslutsomhed, udførende sit job ikke af tilbøjelighed, men af pligt. Atter den tirrede mand, der kommer i konflikt med loven af retfærdig harme, men denne gang sikker i sin sag, som han er sikker på hånden.

Men allerede året iforvejen havde han indledt sit samarbejde med *John Ford*, der af alle hans instruktører har haft størst betydning for ham. Samarbejdet mellem to af Amerikas største filmpersonligheder på hver sit felt kom til at afføde 6 film i løbet af 9 år. Den første var „Young Mr. Lincoln“, hvor Fonda mesterligt maskeret personificerede den unge energiske og alvorlige sagfører i Springfield. Allerede i *Irving Cummings'* „Geniets triumf“ (1939) om Graham Bell havde han gestaltet en historisk personlighed. Den anden film, „Flammer over Mohawk“, var et pionerdrama, men mesterstykket blev „Vredens druer“ fra Hollywoods gyldne år 1940, hvor Fonda i rollen som den unge amerikanske proletar Tom Joad skabte sit ypperste i det sociale rollefag. Med benyttelse af få ydre midler byggede han Tom op, det lidt duknakkede forslidte og de bitre træk om munden, den stærke, trodsige og hårde hage, det fåmælte og ansigtet, der sjældent oplystes af et smil. Ikke en nuance i *Steinbecks* sociale helt gik tabt i hans levendegørelse af ham, og i hans mund fik de halvfilosofiske replikker en selvoplevet betydning. I sit samspil med moderen, *Jane Darwell*, nåede hans antydende stil højden i retning af at meddele et følelsesindhold alene gennem det tavse spil i øjnene eller i det tonefald, hvormed han sagde de almindeligste ting.

Der skulle gå 5 år, inden han atter spillede for Ford, denne gang i en western: „My darling Clementine“. Fonda

havde ud af den berømte sherif *Wyatt Earp*, kær for filmgængere, skabt et originalt portræt af en hæderlig, pligtfuld, lidt træt mand, der ligesom undskyldte sit ry. Uforglemmelig i sin fine komik var scenen, hvori han med usikker værdighed inklinerede for sin udvalgte og med stive bevægelser dansede ud med hende. Den næste, „The fugitive“ fra 1947, betragter Fonda som sin bedste film; den har ikke været vist herhjemme. Næst efter den sætter han sin sidste film for Ford, „Fort Apache“ fra 1948, et genrebillede af militærlivet i 1860'erne, hvor han gik over i det ældre rollefag. Hans oberst Thursday var en karakterstudie af en isoleret mand, ældet og træt, for hvem det eneste, der var tilbage, bestod i ikke at tabe ansigt overfor sin garnison. Ensom, sær og udtørret af militærlivet, fejlede han til sidst, fordi det menneskelige var blevet ham fremmed.

Samtidig med sine film for Ford spillede han for andre instruktører, og hans galleri af skikkelser fra pionertiden fik en interessant forøgelse med den unge cowboy, der uden at ønske det hvirvles ind i en lynchningsaffære i *William A. Wellmans* studie i massepsykose: „De døde ved dagry“ (1943), en af de første ideologiske westerns. Som jagttageren ser vi ham atter i den passive rolle. Til en begyndelse sig selv nok, men efterhånden oprørt over brutaliteten, reagerer han trods sin ubeslutsomhed ved at stille sig uden for fællesskabet. Den

målløse gru i blikket, da han overværer hængningen og den tavse skam over at have svigtet gjorde præstationen til en usædvanlig og sand karakteristik af den evige tilskuere.

En anden af hans mere interessante præstationer ydede han i *Jean Gabins* rolle i *Anatole Litvaks* genindspilning af *Carnés* „— og ved Dagry“ under titlen „The long night“ (1948). Fra samme år er hans overdådige foreløbige punktum i *King Vidor's* episodefilm „Når enden er god“, hvor han i et afsnit om to jazzmusikere og svorne venner, iøvrigt skrevet af hans ven gennem mange år *John O'Hara*, i samspil med en anden gammel ven *James Stewart* spillede komedie i et sådant plan, at det meste af, hvad der ellers præsenteres under etiketten „elegant lystspil“ tager sig ud som fortvivlet-velment amatørkomedie. Hans stil var her udarbejdet til et helt system af antydninger under skildringen af de to fuldstændigt sammenlevede venner. Næsten uden replikker, med abrupte lyde, langsomme drejninger af hovedet og løftede øjenbryn udtrykte den totale forståelse mellem de to, for hvem omgivelserne overhovedet ikke eksisterer; de har deres fælles interesse, og intet kan ryste dem i deres nærmest apatiske flegma og enorme selvoptagethed.

Denne præstation er måske det fineste eksempel på Fondas filmiske lystspilstil.

Alt for længe har han været savnet på film, og når det nu forlyder, at han har startet sit eget produktionsselskab, er der grund til at glæde sig. Det sidste, vi ellers har hørt til ham, er, at han i marts i år i fjernsyn spillede den kendte klovn *Emmett Kelly* fra *Ringling Brothers* cirkus, i dramatiseringen af dennes selvbiografi „Clown“. Fra den lille skærm til det store lærred er der måske ikke så stort et spring. Vi kan kun håbe, at han gør det.



Barbara Stanwyck og Fonda i »Syv piger jager en morder«.

FONDAS FILM

Forkortelser: I: Instruktør; S: Medspillere; Col.: Columbia; Par.: Paramount; U.A.: United Artists; W.B.: Warner Bros. Når kun originaltitlen er angivet, har filmen ikke været vist i Danmark.

THE FARMER TAKES A WIFE. 1935. Fox. I.: Victor Fleming. S.: Janet Gaynor, Charles Bickford.

WAY DOWN EAST. 1935. Fox. I.: Henry King. S.: Janet Gaynor, Rochelle Hudson. I DREAM TOO MUCH (Min lykkedrøm). 1935. RKO. I.: John Cromwell. S.: Lily Pons.

TRAIL OF THE LONESOME PINE. (Den uskrevne lov). 1936. Walter Wanger Pict. I.: Henry Hathaway. S.: Sylvia Sidney, Fred MacMurray.

SPENDTHRIFT. 1936. Par. I.: Raoul Walsh. S.: Pat Paterson, Mary Brian.

THE MOON'S OUR HOME. (Først gift og så forlovet). 1936. Walter Wanger Pict. I.: William A. Seiter. S.: Margaret Sullavan.

YOU ONLY LIVE ONCE. (Du lever kun een gang). 1937. U.A. I.: Fritz Lang. S.: Sylvia Sidney.

WINGS OF THE MORNING. (Zigøjnerprinsessen). 1937. Fox. I.: Harold Schuster. S.: Annabella.

SLIM. 1937. W.B. I.: Ray Enright. S.: Pat O'Brien.

THAT CERTAIN WOMAN. (Hendes fortid). 1937. W.B. I.: Edmund Goulding. S.: Bette Davis, Ian Hunter.

I MET MY LOVE AGAIN. 1938. Walter Wanger Pict. I.: Arthur Ripley & Joshua Logan. S.: Joan Bennett.

JEZEBEL. (Jezabel). 1938. W.B. I.: William Wyler. S.: Bette Davis, George Brent.

BLOCKADE. (Blokade). 1938. Walter Wanger Pict. I.: William Dieterle. S.: Madeleine Carroll, Leo Carrillo.

THE MAD MISS MANTON. (Syv piger jager en morder). 1938. RKO. I.: Leigh Jason. S.: Barbara Stanwyck.

SPAWN OF THE NORTH. (Ishavspiraterne). 1938. Par. I.: Henry Hathaway. S.: George Raft, Dorothy Lamour.

JESSE JAMES. (Jesse James, den lovløse). 1939. Par. I.: Henry King. S.: Tyrone Power, Nance Kelly, Randolph Scott.

LET US LIVE. (Lad os leve). 1939. Col. I.: John Brahm. S.: Maureen O'Sullivan, Ralph Bellamy.

THE STORY OF ALEXANDER GRAHAM BELL. (Geniets triumf). 1939. Fox. I.: Irving Cummings. S.: Don Ameche, Loretta Young.

YOUNG MR. LINCOLN (Lincoln, folkets helt). 1939. Fox. I.: John Ford. S.: Alice Brady, Marjorie Weaver, Arleen Wheelan.

DRUMS ALONG THE MOHAWK (Flammer over Mohawk). 1939. Fox. I.: John Ford. S.: Claudette Colbert, Edna May Oliver.

GRAPES OF WRATH (Vredens druer). 1940. Fox. I.: John Ford. S.: Jane Darwell, John Carradine.

LILLIAN RUSSELL. 1940. Fox. I.: Irving Cummings. S.: Alice Faye, Don Ameche, Edward Arnold.

RETURN OF FRANK JAMES (Frank James vender tilbage). 1940. Fox. I.: Fritz Lang. S.: Gene Tierney, Jackie Cooper. CHAD HANNA. 1940. Fox. I.: Henry King. S.: Dorothy Lamour, Linda Darnell, Jane Darwell.

THE LADY EVE. (En moderne Eva). 1941. Par. I.: Preston Sturges. S.: Barbara Stanwyck.

YOU BELONG TO ME. (Doktorens mand). 1941. Fox. I.: Wesley Ruggles. S.: Barbara Stanwyck.

WILD GEESE CALLING. 1941. Fox. I.: John Brahm. S.: Joan Bennett.

THE MALE ANIMAL. 1942. W.B. I.: Elliott Nugent. S.: Gene Tierney, Olivia de Havilland.

RINGS ON HER FINGERS. 1942. Fox. I.: Rouben Mamoulian. S.: Gene Tierney, Laird Cregar.

THE MAGNIFICENT DOPE. 1942. Fox. I.: Walter Lang. S.: Lynn Bari, Don Ameche. TALES OF MANHATTAN. (Seks skæbner). 1942. Fox. I.: Julien Duvivier. S.: Ginger Rogers.

THE BIG STREET. 1942. RKO. I.: Irving Reis. S.: Lucille Ball.

THE IMMORTAL SERGEANT. (Den u dødelige sergent). 1943. Fox. I.: John M. Stahl. S.: Thomas Mitchell, Maureen O'Hara.

THE OX-BOW INCIDENT. (De døde ved daggr). 1943. Fox. I.: William A. Wellman. S.: Dana Andrews.

MY DARLING CLEMENTINE. (My darling Clementine). 1946. Fox. I.: John Ford. S.: Linda Darnell, Victor Mature.

THE FUGITIVE. 1947. Argosy Pict. I.: John Ford. S.: Dolores del Rio, Pedro Armendariz.

THE LONG NIGHT. 1947. A. Litvak Prod. I.: Anatole Litvak. S.: Barbara Bel Geddes, Ann Dvorak.

DAISY KENYON. 1947. Fox. I.: Otto Preminger. S.: Joan Crawford, Dana Andrews.

FORT APACHE (Fort Apache). 1948. Argosy Pict. I.: John Ford. S.: John Wayne, Shirley Temple.

ON OUR MERRY WAY. (Når enden er god). 1948. Benedict Bogeaus Prod. I.: King Vidor. S.: James Stewart.

HOFTEATRET OG DE LEVENDE BILLEDER

AF ROBERT NEIIENDAM

Teatermuseet ved Christiansborg kan kaldes for en åndelig fødselsstiftelse. Meget af det, som siden fik plads i folket, fremkom første gang i det gamle rum. Forbindelser mellem mennesker, hvis virken skulle få stor betydning, blev knyttet dér. Casortis pantomimer, som stadig er en stor attraktion i Tivoli og navnlig interesserer amerikanske turister, havde sit vinterhi i Christiansborgs bugang. J. L. Heiberg traf blandt balletskolens ele-

ver sin muse, der blev hans berømte hustru, og sammenkomsten var grundlaget for den danske vaudeville og „Elverhøj“; et andet dansebarn, Louise Rasmussen, mødte sin prins, hvis gemalinde hun blev, da han havde bestegit tronen. H. C. Andersen fandt vej til danseskolen ad den endnu eksisterende „Berømmelsens Trappe“, August Bournonville indstuderede sine værker, der opføres endnu, og den elskelige nationale komedie „Genboerne“ fremførtes første gang af studenter. Men det væsentligste af det altsammen var vel oplæsningskunstens tilblivelse i 1809 ved Shakespeares oversætter Peter Foersom. Den kunstart bredte sig via forsamlingshuse landet over og nåede op til Københavns universitet for nu gennem Statsradiofonien at trænge ind i hundred tusinder af hjem, hvor litteratur før i tiden var et ukendt begreb. Og dog påstod en ledende arkitekt, som onskede det gamle rum fra 1766 nedrevet, at lokalet ingen „interesse“ havde. Ja, der gik hårde kampe forud for bevarelsen.

Da de levende billeder endnu ikke var blevet „levende“, men dog kunne fremkaldes på det hvide lærred ved hjælp af Drummonds kalklys, fik forevisningerne også sit hjemsted i det gamle teater. Madam F. Løhr var en foregangskvinde på området, og med hofmarskallatets tilladelse — teatret var dengang et kongeligt domæne — drev hun sin forretning i en årrække, navnlig ved juletid. Billederne bestod især af transparent-malerier af bibelsk eller geografisk indhold. Hun satte avertissementer i aviserne, og „Dagbladet“ skrev (21. jan. 1875), at man sparede besværlighed ved på denne måde at se berømte museer og kunstsamlinger. Navnlig burde ungdommen benytte lejligheden til at udvikle kunstsansen og kundskaberne. Bladet anbefalede især publikum at se en serie astronomiske optagelser, for eks. et fotografi af månen og en række prospekter af jordkloden. Også billeder fra udgravningerne i Pompei og ved Akropolis hørte til den belærende og ikke blot adspredende underholdning. Når forevisningsperioden var forbi, takkede madam Løhr i sine avertissementer publikum „for den Interesse, hvormed man hidtil havde fulgt hendes Forestillinger“. Forevisningerne har næppe været en dårlig forretning, siden hun stadig kom igen, hjulpet af et ungt menneske ved navn Constantin Philipsen, og der er ingen tvivl

om, at hans store sans for billedernes fremtid blev vakt ved disse forestillinger. Siden blev han, som alle ved, en af filmens pionerer, der i 1904 startede den første biograf, „Kosmorama“ på Østergade. Nu havde han et levende materiale at arbejde med, og da han var en dygtig og foretagsom mand, skabte han i 1912 i den tidligere jernbanehal Københavns første store billedteater. Gennem hans indsats kan der altså trækkes en tydelig linie fra det gamle hofteater til den moderne biograf.

Men ikke nok med det.

Den første danske dramatiske film blev i 1903 af hoffotograf *Elfeldt* optaget i teatrets umiddelbare nærhed, nemlig bygningene ved Ridebanen, der skulle forestille en fængselsgang, hvorigennem forbrydersken blev ført til skafottet. Man kan tænke sig filmens kvalitet, når man ved, at hele handlingen blev udspillet på tre minutter.

Blandt det meget, som H. C. Andersen forudsagde i sin digtning, var også, at det gamle teater ville ende som museum. Han lod i sin ungdomsbog „Fodrejse fra Holmens Canal til Østpynten af Amager“ et kalejdoskop „vise al Theatereffekten fra det nittende Aarhundrede“. Madam Løhrs virksomhed blev også på en måde forudsagt, idet han lod billeder vise „Klipper med Vandfald, brændende Byer, Skyer med Ildregn og strandende Skibe“. Constantin Philipsen anede næppe, i hvilket fint kulturelt selskab han historisk set kom, da han startede sin livsgerning som hjælper hos madam Løhr.

UUDGRUNDELIG?

John Bainbridge: »Garbo«
(Doubleday and Company 1955).

Vedrørende *Garbo* ønsker man gerne bidrag til først og fremmest to kategorier spørgsmål: 1) Hvor stor en skuespillerinde er (var?) hun? I hvilke af sine 24 spillefilm var hun bedst? Hvor meget af tilskuerens betagelse fik hun forærende på grund af sin fysiske skønhed, hvor meget af den dermed forbundne udstråling var natur, hvor meget kunst? 2) For så vidt som det er af interesse for en bedømmelse af hendes kunstneriske statur: Hvordan er hun? Er hun bange, frigid, neurotisk, forfinet, vulgær, intelligent? Hvorfor spiller hun ikke mere?

Det er et rimeligt forlangende, at en *Garbo*-biografi forsøger at kaste lys over

disse spørgsmål. Men *Bainbridge* kommer ikke ret langt.

Som to andre filmbogforfattere, *Robert Lewis Taylor* (en *Fields*-biografi) og *Lillian Ross* („Picture“) skriver *Bainbridge* i „The New Yorker“s alt andet end patetiske stil. Man gemmer personligheden og forskanser sig bag fakta. Læseren må selv drage konklusionerne, forfatteren går højst med til at ryste på hovedet. For *Taylor* og *Ross* lykkedes det ved hjælp af denne stil at skabe levende portrætter, men *Bainbridge* har ikke tilstrækkelig mange fortællende fakta, og *Garbo* har sejret over ham. Hun kan berolige sig med, at hun fortsat er i hvert fald næsten ukendt.

Den første gruppe spørgsmål forbliver helt ubesvarede, forfatteren nøjes selvudslettende med at henvise til forskellige „film scholars“, *E. E. Laings* snakkessalige lille biografi giver meget mere om *Garbo*s film (men den er dårligere skrevet). Til besvarelse af den anden gruppe spørgsmål gives ganske enkelte praj. I *Bainbridge*s version er skuespillerinden ret illitterær, ikke videre intelligent og i besiddelse af en ret grov sans for humor, noget apatisk, måske neurotisk.

*Cecil Beaton*s „Scrap Book“ (som *Bainbridge* citerer, men ikke så udførligt som *Laing*) forekommer stadig den bedste kilde til forståelsen af *Garbo*. Kvinden der blev omformet til noget, hun ikke ønskede at være, en uvirkelig hollywoodskabt sensation, der forhindrede hende i at være sig selv og i at udvikle sig menneskeligt (man kan blive fanget i myten om *En selv*). *Beaton* skildrer hende videre som en kvinde, der er ude af stand til at elske, og som ikke kender betydningen af ordet venskab. „Måske er hendes magi kun et naturens fupnummer, der får vor fantasi til at opstille hende som et ideal, hun slet ikke kan svare til.“

Sagens kerne finder man måske ved en udvidelse af *Beaton*s tankegang. Det kan dokumenteres, at *Garbo* er hyperselekskriterisk. På et vist tidspunkt må hun have erkendt, at der ikke hos hende selv var menneskelig valuta i noget rimeligt forhold til de meget stærke følelser, hun var i stand til at vække hos tilskuerne. Ikke blot myten *Garbo*, men også den virkningsfulde, betagende skuespillerinde *Garbo* kom hun til at føle fjern fra sit egentlige Jeg, og for ikke at gå helt i stykker gik hun sin vej.

Det mest interessante problem omkring



Garbo bliver da: Er hun i så fald ikke en stor skuespillerinde? Det kan forekomme paradoksalt, at man svarer: Jo, alligevel. Men lad os prøve at udtrykke det på denne måde: Kræver det ikke et overordentligt stort talent at kunne gribe på trods af menneskelige utilstrækkeligheder? Eller: Mon hun ikke i kunsten netop blev alt det, hun ikke var i virkeligheden, var illusionen ikke så meget større, fordi spillet blev en slags livsersatz for hende?

Bengt Idestam-Almquist, der forbereder en *Garbo*-biografi, nægter hende efter forlydende rang af en stor skuespillerinde. Det skal blive interessant at høre hans synspunkter. I hvert fald kan man i den bog vente sig mere fængslende stof end det, der bringes i *Bainbridge*s bog. Det bedste i den er oplysningen om, at *Bergmann* i *Isherwoods* „Prater Violet“ er et portræt af *Berthold Viertel* og følgende *Groucho Marx*-anekdote: I en elevator i *MGM*'s administrationsbygning mødte den store klovn en høj, slank dame, hvis ansigt var dækket af en hat med en stor skygge. *Groucho* løftede lidt på skyggen og afslørede *Greta Garbo*s ansigt. „Excuse me,“ sagde han. „I thought you were a fellow I knew in Pittsburgh.“

Erik Ulrichsen.

FILMINDEX IX

ASTA NIELSEN *ved Marguerite Engberg*

AFGRUNDEN. 1910. Hjalmar Davidsen. Urban Gad.
 NACHTFALTER. (Natsværmeren) 1911. Bioscop. Urban Gad.
 HEISSES BLUT. (Det hede Blod) 1911. Bioscop/Union. Urban Gad.
 DEN SORTE DRØM. 1911. Fotorama. Urban Gad.
 BALLETDANSERINDEN. 1911. Nordisk Film. August Blom.
 IN DEM GROSSEN AUGENBLICK. (Det store Øjeblik). 1911. Bioscop/Union. Urban Gad.
 ZIGEUNERBLUT. (Landevejens Pige). 1911. Bioscop/Union. Urban Gad.
 DER FREMDE VOGEL. (Den fremmede Fugl) 1911. Bioscop/Union. Urban Gad.
 DIE VERRÄTERIN. (Den store Elskov). 1911. Bioscop/Union. Urban Gad.
 DIE ARME JENNY. (Proletarpigen). 1912. Bioscop/Union. Urban Gad.
 DIE MACHT DES GOLDES. 1912. (Guldets Magt). Bioscop/Union. Urban Gad.
 ZU TODE GEHETZT. 1912. (Jaget til Døde). Bioscop/Union. Urban Gad.
 DER TOTENTANZ. (Dødedansen) 1912. Bioscop/Union. Urban Gad.
 DIE KINDER DES GENERALS. (Generals Børn) 1912. Bioscop/Union. Urban Gad.
 WENN DIE MASKE FÄLLT. (Naar Masken falder) 1912. Bioscop/Union. Urban Gad.
 DAS MÄDCHEN OHNE VATERLAND. (Pigen uden Fædreland) 1912. Bioscop/Union. Urban Gad.
 JUGEND UND TOLLHEIT. (Ungdom og Dårskab) 1912. Bioscop/Union. Urban Gad.
 KOMÖDIANTEN. (Komedianter) 1912. Bioscop/Union. Urban Gad.
 DIE SÜNDEN DER VÄTER. (Fædrenes Synd) 1912. Bioscop/Union. Urban Gad.
 DER TOD IN SEVILLA. (Døden i Sevilla) 1913. Union. Urban Gad.
 DIE SUFFRAGETTE. (Stemmeretsdamen). 1913. Union. Urban Gad.
 »S. I.e. (S.I.) 1913. Union. Urban Gad.
 DIE FILM-PRIMADONNA. (Filmprimadonnaen) 1913. Union. Urban Gad.
 ENGELEIN. (Den lille Engel) 1913. Union. Urban Gad.
 DAS KIND RUFT. (Elena Fontana eller Barnet kalder) 1914. Union. Urban Gad.
 ZAPATAS BANDE. (Zapatas Bande) 1914. Union. Urban Gad.
 DAS FEUER. (Ilden) 1914. Union. Urban Gad.
 DIE TOCHTER DER LANDSTRASSE. (Landevejens Datter) 1914. Union. Urban Gad.
 VORDERTREPPE-HINTERTREPPE. (Forhus og Baghus) 1914. Union. Urban Gad.
 ENGELEINS HOCHZEIT. (Den lille Engels Bryllup) 1914. Union. Urban Gad.
 DIE EWIGE NACHT. (Den evige Nat) 1914. Union. Urban Gad.
 ASCHENBRÖDEL. (Askepott) 1914. Union. Urban Gad.
 WEISSE ROSEN. (De hvide Roser) 1914. Union. Urban Gad.
 (Den falske Asta Nielsen) 1916?
 DAS LIEBES-A B C. (Kærlighedens A B C) 1916. Neutral Film? Magnus Stifter.
 DORA BRANDES. (Dora Brandes) 1916. Neutral Film? Magnus Stifter.
 DAS WAISENHAUSKIND. (Vaisenhusbarnet) 1917. Neutral Film? Walther Schmidthässler?
 (Brødrene) 1917. Saturn Film.

DIE ROSE DER WILDNIS. (Zigeunerblod) 1917. Neutral Film? Walther Schmidthässler.
 DAS ESKIMOBABY. (Ivigut) 1917. Neutral Film? Walther Schmidthässler?
 DIE BÖRSENKÖNIGIN. (Børsdronningen). 1917. Neutral Film? Edmund Edel.
 DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN. (I Livets Hvirvel) 1917. Neutral.
 MOD LYSET. 1918. Nordisk Film. Holger-Madsen.
 NACH DEM GESETZ. (Efter Loven) 1919. Cserépy-Film. Willy Grunwald.
 GRAF SYLVAINS RACHE. (Grev Sylvains Hævn) 1919. Cserépy-Film. Willy Grunwald.
 DAS ENDE VOM LIEDE. 1919. Cserépy Film. Willy Grunwald.
 RAUSCH. (Elskovsrus) 1919. Argus-Film. Ernst Lubitsch.
 HAMLET. (Hamlet) 1920. Art-Film. Svend Gade og Heinz Schall.
 KURFÜRSTENDAMM. 1920. Richard Oswald-Film. Richard Oswald.
 DER REIGEN. 1920. Richard Oswald-Film. Richard Oswald.
 STEUERMANN HOLK. (Styrmand Holk). 1920. Maxim-Film. Ludvig Wolff.
 BRIGANTENRACHE. 1920. (Røverpigen) Decarli. Reinhard Bruck.
 SKLAVERN DER SINNE oder IRRENDE SEELEN. (Fyrst Myschkin) 1921. Decla-Bioscop. Carl Froelich.
 DIE SPIONIN oder MATA HARI. 1921? Maxim-Film. Ludvig Wolff.
 DIE GELIEBTE ROSWOLSKYS. (Roswolskys Elskerinde). 1921. Maxim-Film. Felix Basch og Henrik Galeen.
 FRÄULEIN JULIE. (Frøken Julie) 1921. Leopold Jessner.
 VANINA. (Vanina) 1922. Union/Ufa. Arthur von Gerlach.
 DER ABSTURZ. (Mod Afgrunden) 1922. Art-Film. Ludvig Wolff.
 DIE TÄNZERIN NAVARRO. (Danserinden Navarro) 1922. Maxim-Film. Ludvig Wolff.
 ERDGEIST. 1923. Leopold Jessner-Film. Leopold Jessner.
 I. N. R. I. 1923. Neumann. Robert Wiene.
 DAS HAUS AM MEER. (Huset ved Havet) 1924. Metro-Film. Fritz Kaufmann.
 LEBENDE BUDDHAS. (Levende Buddha) 1924. Paul Wegener-Film. Paul Wegener.
 DIE FRAU IM FEUER. 1924. Bavaria-Film. Carl Boese.
 DIE SCHMETTERLINGSSCHLACHT. (Sommerfuglekriegen) 1924. National-Film. Franz Eckstein.
 HEDDA GABLER. (Hedda Gabler) 1924. National-Film. Franz Eckstein.
 ATHLETEN. (Atleter) 1925. Phoebus-Film. Friedrich Zelnik.
 DIE FREUDLOSE GASSE. (Bag Glædernes Maske) 1925. Sofar-Film. G. W. Pabst.
 DIE GESUNKENEN. 1925. Aafa-Film. Rudolf Walther-Fein.
 LASTER DER MENSCHHEIT. (Laster) 1927. Ifa. Rudolf Meinert.
 DIRNENTRAGÖDIE. 1927. Pantomim-Film. Bruno Rahn.
 GEHETZTE FRAUEN. (Jagede Kvinder) 1927. Richard Oswald-Film. Richard Oswald.
 KLEINSTADTSÜNDER. 1927. Rahn-Film. Bruno Rahn.
 DAS GEFÄHRLICHE ALTER. (Den farlige Alder). 1927. Illés-Film. Eugen Illés.
 UNMÖGLICHE LIEBE oder FRAU HOLG UND IHRE TÖCHTER. (Umulig Kærlighed) 1932. Märkische Film G.m.b.H. Erich Waschneck.

Ansvarshavende redaktør: Erik Ulrichsen

Det Danske Filmmuseum, Amagertorv 10, Byen 1503. Filmsalen: Frederiksberggade 25

JENSEN & KNUDSENS BOGTRYKKERI. KBN