domme, f. eks. det velkendte had-kærlighedsforhold til kunstneren, den skabende, som igen hænger sammen med det lige så velkendte: Jeg, kritikeren, kan måske ikke i egentlig forstand skabe, til gengæld *forstår* jeg al ting, jeg har det overblik, som kunstneren så ofte savner, og *jeg kan aldrig tage fejl.* Ulrichsen tog undertiden fejl, men han indrømmede det også, og han kunne også vise usikkerhed på forhånd. Man vidste, hvor man havde ham. Og hvem andre ville skrive i en anmeldelse („Dr. Strangelove"): *„Jeg har ingen indvendinger mod denne film (men jeg skal gerne indrømme, at jeg ikke er sikker på, jeg ville fremføre dem, selv om jeg kunne finde på nogle – og at jeg viger tilbage for eftersøgningen af dem)."* Men denne respekt for skaberkraften resulterede jo ikke i ukritiskhed. Netop i *detailanalysen,* kritikken af det enkelte kunstværk, har han sin største force.

Alligevel var Ulrichsens kritik i bedste forstand en *pædagogisk* kritik. Som „Cahiers" (der i øvrigt ikke var Ulrichsens nummer) førte han sin egen *politique des auteurs* på det lille hjemlige plan, men det var sjældent, det filmpolitiske sigte tog magten fra det kritisk forsvarlige. Derom vidner bl. a. anmeldelserne af „Weekend" og „Harry og kammertjeneren". Det er sørgeligt, at man skal gøre opmærksom på det, men i „den modsatte mening", Ulrichsen ofte stod for, lå ofte også ønsket om at skabe meningsbrydning i en alt for stor kollegial enighed. Den sofistikation, der kendetegnede mange af hans tilsyneladende rigoristiske anmeldelser, blev naturligvis sjældent bemærket i bogstavelighedsåndens fædreland, hvor man i bedste fald opfattede det som karaktergivning.

Det kan være rigtigt nok, at Ulrichsens reaktion på en modsætning kunne virke demonstrativ. Trods sin udtalte fornemmelse for tilværelsens irrationelle sider er han som åndstype beslægtet med *Brandes* og *Schyberg:* den samme kantethed, den samme stolthed og sårbarhed, den samme meget danske kritik af dansk mentalitet, som vi finder implicite i artiklerne om „Weekend" og Kjeld Petersen. Og det *er* virkelig forbløffende, at den engang erklærede teaterhader, som endnu for fire år siden (i sin frydefulde bredside mod kollegerne i anledning af disses modtagelse af „Dr. Cordeliers testamente", betegnede filmen som *„den for tiden mest vågne af kunstarterne",* nu har engageret sig i netop teaterkritikken! Men det er, hvad man ofte har overset, også en side af noget positivt, og sjældent ren og skær oppositionslyst. Som hos ethvert begavet og reflekterende menneske var en altomfattende negativ eller positiv enighed om en ting også hos Ulrichsen altid en anledning til at gå de eniges argumenter efter i sømmene, og han søgte dybere, når kollegerne brugte de nemme termer „folkekomedie", „sentimentalitet" osv. Han tog aldrig noget for givet.

John Ernst.

★

Eisner om Murnau

Lotte Eisner: „F. W. Murnau", La Terrain Vague, Paris 1964.

Lotte Eisner er medarbejder ved det franske filmmuseum og er gennem adskillige artikler og sin bog „L'ecran démoniaque" kendt som specialist i tysk stumfilm. Efter flere års forberedelser har hun nu udsendt en bog om den store tyske instruktør *F. W. Murnau,* af hvis film der for nylig har været arrangeret en specialserie på museet.

Det er en bog, der på én gang søger at give biografiske oplysninger om Murnau, at gennemgå hans filmproduktion og at karakterisere Murnaus stil og hans personlige indsats i forhold til de medarbejdere, han har haft i hver enkelt film. For den, der i forvejen er fortrolig med tysk film i almindelighed og Murnaus hovedværker i særdeleshed, er det en overordentlig interessant bog, men den tager ikke meget hensyn til den mere alment filmhistorisk interesserede læser. En bredere omtale af tysk stumfilms produktionsforhold og stilpræg findes ikke, og en nærmere definition af de meget omtalte begreber „Kammerspiel" og ekspressionisme findes heller ikke. Begge dele findes ganske vist i den nævnte „L'ecran démoniaque", hvortil der ofte henvises i fodnoter, men det er lidt upraktisk at skulle have flere bøger på bordet for at få det fulde udbytte af en tekst! Det er også påfaldende, at mens der gives en nogenlunde dækkende indholdsangivelse af de fleste mindre kendte af Murnaus film, kommenteres og argumenteres der udfra detaljer i hovedværker som „Der letzte Mann" og „Faust", uden at noget handlingsforløb er angivet for disse films vedkommende. Naturligvis bør man kende sine klassikere – men alligevel!

Det mest værdifulde i bogen er dens oplysninger om de så sørgeligt mange forsvundne Murnau-film, som man netop vil søge til et specialværk som dette for at finde. Desuden må fremhæves dens filmografi, der kompletterer – og i ikke ringe grad reviderer – de oplysninger, der er anført i *Theodore Huffs*

index til Murnaus film (udgivet af „Sight and Sound" 1948).

Af Murnaus 9 film før „Nosferatu", der kom i 1921, er kun bevaret 2, begge i ukomplet stand; og af de senere er bl. a. en så overordentlig væsentlig film som „Der brennende Acker" (1922) også forsvundet. Lotte Eisner refererer og placerer disse film udfra samtidige anmeldelser og i visse tilfælde udfra bevarede drejebøger, og hun udtrykker håbet, at dog i hvert fald nogle af disse film trods alt vil vise sig at eksistere. I og for sig er muligheden ikke så ringe endda.

Lotte Eisner nævner, at det ikke er så længe siden, man fandt „Der Gang in die Nacht" (med *Olaf Fønss* fra 1920), og man må måske erindre om, at for ikke så mange år siden manglede de internationale filmmuseer ikke færre end fire af *Dreyers* film, der alle er dukket op siden (i den orden de er fundet: „Mikaël", „Glomdalsbruden", „Elsker hverandre" og „Der var engang"). Der skulle også være håb for Murnaus film!

I bogens gennemgang af de enkelte film kommer Lotte Eisner ind på mange interessante enkeltheder, der afslører hendes store erfaring som medarbejder ved et af verdens største arkiver. Her tales om at dechiffrere håndskrevne tekstglimt fra kopier, hvis tekster mangler, og om at sammenligne drejebøger og eksisterende kopier for at kontrollere evt. uoverensstemmelser, hvorefter det så er filmhistorikerens opgave at bedømme, om de skyldes manuskriptændringer under optagelserne eller mangler i den eksisterende kopi. Som resultat af sådanne undersøgelser opklares et gammelt filmmuseum-problem om to forskellige kopier af „Nosferatu"; den ene er ganske simpelt en af en anden instruktør end Murnau „forbedret" kopi! Nogle vil måske i forvejen have vidst, at *Lillian Gish* oprindelig skulle have spillet Gretchen i „Faust", men hvem har tidligere vidst, at den oprindelig skulle have været instrueret af *Ludwig Berger* med *Conrad Veidt* i hovedrollen? Også stående diskussionsemner som baggrunden for den påklistrede slutning i „Der letzte Mann" og om graden af samarbejdet mellem Murnau og *Flaherty* i „Tabu" berøres – selvom udredningerne her ikke forekommer helt tilfredsstillende.

I forbindelse med arkivundersøgelser forsøger et meget interessant kapitel af bogen at bedømme Murnaus kunstneriske samarbejde med sine manuskriptforfattere. Lotte Eisner hævder – med gode argumenter – at det er Murnaus personlige stil, der præger hans film, og kritiserer bl. a. Theodore Huff for at hævde, at Murnaus film mere er præget af manuskriptforfatteren *Carl Mayer* end af ham selv. I denne polemik er hun – trods megen anerkendelse til Carl Mayer – måske lidt rigelig forudindtaget; det forekommer således urimeligt gang på gang efter en detailgennemgang af en sekvens næsten hoverende at anføre, at „af dette findes der intet i Mayers manuskript" – selv en Carl Mayer kan vel ikke anføre *alt* i sit manuskript. Hendes nedsabling af *Thea von Harbou* kan man tilslutte sig uden forbehold.

Bogens forsøg på en karakteristik af Murnaus filmstil indeholder selvfølgelig mange ting, man med interesse noterer sig, men netop på baggrund af Lotte Eisners store specialviden om denne periode får man trods alt for få, for utilstrækkelige eller for utilstrækkeligt begrundede oplysninger. Lotte Eisners karakteristik placerer først og fremmest „das Kammerspiel" som Murnaus speciale og fremhæver hans evne til at kaste kunstnerisk fantasi over et realitetspræget sujet. Med „Kammerspiel" tænker hun på betydningen af den antydede detaille først og fremmest i skuespillet – i „L'ecran démoniaque" skriver hun, at hvor man ville slå ud med hele armen i „Grosses Schauspielhaus" og kunne nøjes med hånden i „Deutsches Theater", er en finger tilstrækkeligt i kammerspillet. Med fantasi anvendt på et realitetspræget emne tænker hun først og fremmest på Murnaus „bondefilm" („Der brennende Acker", „Austreibung", „Sunrise"), men også på en humoristisk ment film som „Finanzen des Grossherzogs" og den poetiske „Tabu"; men hvordan passer det på „Nosferatu" og „Faust"? Det er her, jeg finder hendes oplysninger utilstrækkeligt begrundet. Hendes referat af diskussioner, om Murnau var en realistisk instruktør, er utilstrækkelige, bl. a. fordi hun blander udtryk som „realiteter" og „realisme" sammen; de to ord behøver nu ikke at have så meget med hinanden at gøre. Endelig er hendes oplysninger om antydede påvirkninger hos Murnau fra de svenske film for få – og måske derfor ret diskutable.

For den, der som undertegnede læser Lotte Eisners bog på baggrund af at have set de af det danske museum viste film (+ „De fire djævle"), synes Murnau at kunne karakteriseres som den store poetiske billedkompositør, der kunne få mest ud af emner på grænsen mellem drøm og virkelighed, men som let forfaldt til skønmaleri uden sikkerhed overfor, om det valgte emne kunne bære den prætentiøse billedstil. Derfor begriber jeg ikke, at Lotte Eisner synes „Sunrise" er en bedre film end „Der letzte Mann"; derfor synes jeg,

jeg forstår, både hvorfor *Herman Bang*-historien „De fire djævle" har tiltalt Murnau, og hvorfor den er blevet sentimental i stedet for det ærlige melodrama, den var i *Sandbergs* i og for sig billedmæssigt ringere udgave; derfor synes jeg „Tabu" er mere nostalgisk end poetisk, og derfor synes jeg Flahertys „Moana" er ærligere end „Tabu". Til gengæld synes jeg, „Der letzte Mann" er en af verdens bedste film, og at i hvert fald visse scener af „Faust" er højdepunkter af både „Kammerspiel"-stil og ekspressionistisk stil, som Lotte Eisner ellers synes kun dårligt forenes. Jeg vil nødig virke, som om jeg bebrejder Lotte Eisner, at hun har en anden mening end jeg, men jeg bebrejder hende, at hun, til trods for at hun mere uforbeholdent end jeg beundrer Murnau, i virkeligheden ikke har formået at ændre på de synspunkter, kendskabet til et fåtal af Murnaus film allerede havde givet mig – det havde jeg ventet, netop af eksperten Lotte Eisner!

Selvom bogens synspunkter eller rettere begrundelsen for bogens synspunkter således kan skuffe lidt, er det dog et hovedværk i filmhistoriens æstetisk/biografiske værker. Dens detailoplysninger er interessante og væsentlige og er næppe tilgængelige andre steder, og bogens filmografi vil gøre den til et ofte benyttet opslagsværk. Måske vil handlingsreferaterne af de forsvundne film endda være den direkte årsag til, at en eller flere af dem bliver fundet blandt et eller andet filmarkivs „ukendte film". Også på den måde vil bogen kunne få stor betydning. *Erik S. Saxtorph.*

LÆSERBREV:

Udgangspunkt for dette forsøg på en definition af *Keatons* og *Tatis* forhold til det ubevidste er en scene fra den førstes „Seven Chances":

På flugt for en skare rasende kvinder (de nærmere omstændigheder ufortalt) kommer den stakkels Keaton ud i et stærkt skrånende, ørkenlignende terræn. Han vil flygte ned ad skråningen og kommer på dens top til at støde til nogle små runde sten. Han løber; men stenene er rullet af sted og har sat nogle andre, større sten i bevægelse. Det viser sig da, at skråningen, som er umådelig lang, er fuld af stadig større rullesten. De indhenter snart flygtningen, som nu må samle al sin opmærksomhed om at undgå at blive tromlet ned af dem.

Tilskuernes latter vokser med stenene. Men langsomt anes en ubevidst fortsættelse af det sete. Mens vi morer os over hans besværligheder, synes vi efterhånden at genkende dette øde, skrånende landskab, som bliver stadig farligere, og som aldrig hører op. Har vi ikke drømt noget lignende engang? Nu bliver tilskuerens latter usikker, han har ikke længere bevidsthedens faste grund under fødderne. Flugten er vokset ud til symbol, scenen har åbnet sig.

Imidlertid er denne symbolik ikke tilgængelig, og det ville være en misforståelse at begynde at definere det anede, at lokalisere det sted, der er blevet ramt. I det øjeblik, man nøjagtig ved, hvad scenen går ud på, ophæves fortryllelsen (som det overhovedet er tilfældet hos alle drømmere fra *Kafka* til *Pinter*).

Keatons ansigt er udtryksløst som den sovendes. Han drømmer, og hans film får drømmens konsekvens, ubønhørlighed og smerte, men også dens henholdende flertydighed, dens ambiguity. Det er foruroligende. Hans film bliver mystiske i en johs. v. jensensk forstand af dette ord, „et forsøg på som i et brændpunkt at samle livets væsen i en drøm".

Er f. eks. ikke scenen i „The Navigator", hvor Keaton og den unge millionærdatter styrter rundt på den øde liner midt ude på havet for at finde hinanden, et brændpunkt, hvori livets væsen er samlet i en drøm?

Ved siden af flugtmotivet er det andet væsentlige træk fra drømmens verden det, at noget skal reddes. Det kan foruden pigen og livet være en kæmpearv (i „Seven Chances") eller lokomotivet (hans alter ego, i „The General"). Disse fortvivlende redningsaktioner er mareridterfaringer. Fra drømmen er deus ex machina-løsningen (som f. eks. undervandsbåden i „The Navigator") den bratte og glædelige opvågnen. Og dertil en klassisk løsning (cfr. f. eks. *Euripides* „Iphigenia" og *Molières* „Tartuffe").

Mens Keatons film således henter deres væsen fra ubevidstheden, bevæger Tatis sig helt og holdent inden for de umiddelbart tilgængelige erfaringer fra bevidsthedens lag, fra den vågne tilstand. Keaton drømmer; Tati kommer i tanke om.

Er Keaton en kæmpende søvngænger, vandrer Tati omkring som en konstant størrelse og forårsager ravage, han sætter ikke noget ind og vinder ikke noget, han går ud af filmen, som han kom ind i den. Hans film er statiske, cirkulære, hvor Keatons er dynamiske.

Optrinene spiller på det, vi allesammen kender fra hverdagen (fra banegårdshøjtalere til moderne køkkener). Den diskrete skildring af det bekendte er Tatis komiske dyd. Men den er også (i forhold til Keaton) hans svaghed. Der åbner sig fra scenerne ingen ubevidste, foruroligende dimensioner. Skildringen er bundet til en europæisk dagligdag (med omrejsende cirkuser, garager, der åbnes per fotocelle, badepensionater etc.), som tilskueren må være indviet i for at kunne le.

Men når Keaton skal undslippe rullestenene, vil et menneske fra en fremmed kulturkreds kunne forstå scenen. Den er *grund*komisk, den er archetypisk.

Tati viser os rummet, værsgod, sådan er det, der er ikke mere end det, I ser. Keatons rum er farligt. Fuldt af faldlemme og hemmelige paneler.

Hans Thomsen.

„Kosmorama" udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, København K. Minerva 2686. Ekspedition hverdage 9–16.30, lørdag 9–12, Byen 1503.

Forevisningssalen er i Frederiksberggade 25, 3. sal.

Museets bibliotek i Vestergade 27 er åbent hverdage 12–15, lukket om lørdagen, og åbent tirsdag 19–21.

„Kosmorama" koster tilsendt 10 kr. pr. årgang (4 numre). Enkelte numre koster kr. 2.75. Tidsskriftet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 467 38.

De 8 første årgange kan stadig fås for 8 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 5 første årgange kan købes for 1 kr. pr. stk., fra 6., 7., 8. og 9. årgang for kr. 2,25 pr. stk., fra 10. årgang for kr. 2,75, pr. stk. Nr. 2, 27, 58, 59 og 61 er udsolgt.

Komplet index over indholdet i de 8 første årgange foreligger. Pris 2 kr.