

Drouzy om Dreyer

Hans-Henrik Jørgensen



Normalt isolerer vi et kunstværk fra den helhed, hvoraf det er vokset ud, den samfundsmæssige helhed, som stillede sine krav til kunstværket, og den menneskelige helhed, som er kunstnerens, der skabte det.

Den betragtningsmåde der opstår, får os til at nyde skønheden i en mexikansk skulptur, selvom den engang var offersten i et grusomt ceremoniel, hvor mennesker dræbtes til gudernes ære. Den får os til at smykke vore hjem med malerier, hvis farver er strålende, men hvis indhold er en kunstners meddelelse om dyb menneskelig fortvivelse og angst. Eller vi ser Dreyers film, uden at vide at de handler om hans tabte mor, hans mangel på kærlighed, på herkomst og fortid.

Der er ikke noget ondt i at se på den måde, men der er ingen tvivl om, at hvis man vil træde ind i et inderligere forhold til et kunstværk, må man sætte sig ind i almene tids- og samfundsbestemte forhold og de menneskelige og kunstneriske omstændigheder, hvorunder det er skabt. Derfor må man hilse Martin Drouzy's nye store bogværk, »Carl Th. Dreyer – født Nilsson«, velkommen.

Bogen er et resultat af flere års effektivt detektivarbejde for at finde sammenhængen mellem privatpersonen Dreyer og kunstneren Dreyer – finde hans dybeste hemmelighed, som samtidig er nøglen til en dybere forståelse af hans film. Dreyer selv var meget tilbageholdende med oplysninger om sin tidlige barndom og ungdom. Han talte helst ikke om den, og når han endelig gjorde det, fortalte han halve sandheder, eller løj direkte om sin identitet.

I begyndelsen af bogen rejser Drouzy selv dette spørgsmål: Hvilken betydning har biografiske oplysninger for forståelsen af Dreyers film? Taler hans film ikke for sig selv?

Det er en kendsgerning, at Dreyers film ikke alene er blevet set og studeret, men også gjort til genstand for megen litteratur – mest udenlandsk, for Dreyer var jo dansk. Man lægger ikke megen vægt på filmenes ophavsmand i hele den rige litteratur. Den eneste biografi, der er skrevet om ham, er Ebbe Neergaards, der udkom i 1940.

På grund af mangelfulde oplysninger om Dreyers liv er der opstået myter omkring hans person, enkelte træk fra hans liv dominerer uforholdsmæssigt meget, fordi de af en eller anden grund har fæstnet sig i vor hukommelse. Helheden er ophørt med at eksistere. Forgangenheden drager sit slør over alt, gør det svundne mere udflydende og uklart, men også hemmelighedsfuldt og suggestivt. Det er skyld i at Dreyer har stået fastnaglet til en piedestal, som en mere eller mindre engleagtig figur, med direkte forbindelse til det guddommelige, en kunstner som først og fremmest var optaget af de sjælelige problemer, som om den slags kan betragtes helt uafhængigt af krop og samfund.

Drouzy har reddet ham fra forvittringsdøden, han har optrådt som dokumentariker, rekonstrueret kendsgerninger, miljøer og personer. Genfundet omgivelser, landskaber, ting og symboler og derigennem nærmet sig Dreyers hemmelighed. Langsomt under dette arbejde opstod den hypotese, som blev

mere og mere iøjnefaldende og rigtig, at de dramatiske begivenheder, som har præget filmskaberens fødsel og barndom har dannet baggrund for hele hans produktion.

Hvad var så Dreyers historie? – Jo, Dreyer var født udenfor ægteskab, hans mor Josefina Nilsson var svensk og tjente på en proprietærgård i Sydsverige, hvis ejer, Torp (Dreyers far), gør hende gravid. I 1889 føder hun Carl Th. Dreyer i dølgsmål i København, og gir ham straks efter fra sig til fremmede. I løbet af sine første to leveår bor han under kummerlige forhold ikke mindre end syv steder. Seks gange blir han revet ud af sine vaner og sine tidligste fysiske og følelsesmæssige sammenhænge og tilhørsforhold, for endelig at blive adopteret af typograf Carl Th. Dreyer (hvis navn han får) og hans kone Marie.

Fra han er to til han er sytten bor han hos adoptivforældrene, så rejser han og ser dem aldrig siden. Det lykkedes aldrig familien Dreyer at få et varmt og kærligt forhold til ham. Han kommer katastrofalt til at mangle den kærlighed, der for ham skulle til for at rette op på skævhederne fra de første to leveår. Dreyer får en god skoleuddannelse, Dreyer-familien er åben overfor nye tanker og fremskridt, den sympatiserer med sociale kampe og den internationale arbejderbevægelse; den interesserer sig for de nyeste opfindelser: cyklen, fotografiapparatet. Det er i dette oplyste og økonomisk set ret trygge miljø, at den unge Carl Th. Dreyer vokser op, og det er også her, han indtil sit syttende år uafbrudt lider under indre ensomhed og mangel på kærlighed. I disse omgivelser går han og idealiserer sin biologiske mor Josefina Nilsson. I forsommeren 1890, da Carl Th. er godt et år blir Josefina Nilsson gravid igen, hun forsøger at fremkalde en abort i syvende måned ved at spise fosfortændstikker og dør under de værste lidelser. Lægerne betragter hendes lig som et interessant tilfælde, med muligheder for at gøre videnskabelige iagttagelser. Liget bliver dissekeret og først efter flere måneder bliver Josefina Nilsson begravet. Da Dreyer som sytten-årig opsøger Josefina Nilssons familie, får han denne rædselshistorie at vide – det blir et chok for ham – et traume, som slutter sig til de andre forstyrrelser og åbne sår, som hans omkalfattede barndom havde forårsaget. Nu ved han med sikkerhed, at han ikke alene er et hittebarn, men en barn, man har givet fra sig, en bastard. Da han kommer tilbage til København i begyndelsen af maj 1908 er hele hans univers så rystet, at resten af livet går med at fortrænge en glædesløs barndom, præget af ensomhed og bitterhed, og samtidig må han prøve at hele de sår, som den ubønhørlige sandhed har skabt i hans univers. For at løse sine personlige problemer prøver han at sublimere dem ved hjælp af skabende virksomhed. Han laver film for at forklare sig selv til dem, der gerne vil forstå ham: Hvorfor han er anderledes end andre, og hvorfor hans mor blev nødt til at give ham fra sig. Han får igennem sit eget liv inspirationen til alle disse film om lidende og undertrykte kvinder, der er prisgivet en mandlig overmagt. Solidaritet med de lidende og forfulgte blir holdningen i Dreyers kunst.

Det er i alt sin knusende enkelthed den historie, Drouzy trækker op i sit to binds værk.

Første bind er en grundig og sanselig fremstilling af Dreyers baggrundshistorie helt tilbage til bedsteforældrenes tid. Her er fremragende portrætter af såvel Dreyers biologiske forældre som af hans adoptivforældre. Tidsbillederne er gode og fyndige og omkranser Josefina Nilsson og hendes handlinger på en måde, så man virkelig får en stærk oplevelse af datidens mandssamfund. Drouzy yder adoptivforældrene mere retfærdighed end Dreyer nogensinde gjorde. De gav ham dog en god skoleuddannelse, og han sultede heller ikke. Her bliver myten om at han er opvokset i et indremissionsk hjem aflivet, typograf Dreyers familie var socialister og antiklerikale, og påvirkningen fra adoptivfaderen gik snarere i en socialbevidst retning.

Den unge Dreyer bliver medlem af det radikale studentsamfund, bliver en kendt journalist med flyvning som speciale, han skriver om sine egne dristige ballon- og flyveture. Han sidder på et sæde mellem hjulene på Poulains maskine, da denne flyver fra Malmø til København i 1911. Da Ebbe Neergaard skulle skrive sin biografi, gav Dreyer ham skriftlige oplysninger om sin barndom, sådan som han så den – usammenhængende og ufuldstændig. Det dokument bruger Drouzy i bogen og sætter Dreyers udsagn i relief af sine egne undersøgelser. Det er en uhyre spændende dialog, der her udspilles mellem de to sider af samme sag.

Andet bind handler om Dreyers skabende virksomhed, journalistikken og filmene. De bliver gennemgået en for en, der er en flot sammenhæng i fremstillingen. Drouzy er en trænet filmanalytiker, han får alt til at gå op, og der er mange perler imellem hans iagttagelser. Særlig i afsnittet omkring »Vampyr« synes jeg Drouzys (over)fortolkninger er spændende. Her har Dreyer stået overfor sine indre dæmoner, da han ville introducere »dagdrømmen på film«. Efter indspilningen fik han et nervøst sammenbrud og måtte indlægges. Drouzy er i »Vampyr«-afsnittet langt ude på dybdepsykologiens tynde is. Efter »Vampyr« kræver den dualistiske verdensopfattelse, Dreyer har haft i sine foregående film, at blive nuanceret. Drouzy deler Dreyers produktion op i filmene før og efter »Vampyr«. Så vidt det har været ham muligt gennemgår han hele Dreyers produktion af realiserede og urealiserede film, lige fra de første stumfilmmanuskripter, til de sidste ofte skrinlagte tragedieprodukter.

Drouzy ved, at hvis man ikke går til yderligheder, behøver man ikke at gå. Jeg synes det lykkes ham at bevise sin påstand, om at alle Dreyers film er stærkt selvbiografiske. De handler næsten alle om et og samme emne, set ud fra forskellige synsvinkler og behandlet i forskellige genrer og stilarter. Hans kvindelige hovedpersoner tilhører alle samme race. De udsættes alle for lidelser og ydmygelser. Han er i sin skaben bundet af en

indre nødvendighed, drevet af en determinisme, som han kommer til at acceptere, tage på sig og beherske i stadig højere grad, men han kan aldrig lade være med at tale om det samme menneske – Josefina Nilsson. Alle hans film er et monument over hans ukendte mor. Den skade hun ufrivilligt har forvoldt ham, gøres i filmene til en hyldest. Og via Josefina Nilsson indbyder disse film os til at overvære en rehabilitering af den undertrykte kvinde.

Lad mig sige det med det samme, jeg tror på Drouzys fremstilling. Jeg læste bogen i et væk. Det hele forekommer så selvfølgelig og sandt i Drouzys fortolkning. Han har haft de psykobiografiske briller på og været godt bevæbnet med psykoanalytiske begreber, da han skrev – og han kan skrive som bare fanden, ovenikøbet i sjælfuld fattet form – det er en sjældenhed, når det drejer sig om videnskabelige afhandlinger. Drouzy er ingen grønsag, lidenskabeligt udbryder han, da han i sit detektivarbejde har fundet Josefina Nilsson: »Jeg følte mig så let om hjertet, som jeg havde fundet min egen mor« – bedårende, ikke? Bogen er i sin mangfoldighed følelsesmæssigt logisk og enkelt konstrueret. Man må beundre det mod Drouzy har haft til at sjælbefamle vores nationale klenodie, at trænge helt derned, med hans egne ord, hvor han fører Dreyers film tilbage til sovekammeret med dets lugte af opvaskevand, bonevoks og sperma – det er jo her det sker. Det er en bog, der viser os, at Dreyer var et menneske af kød og blod, der havde lidt meget og derfor gjorde som han gjorde, kompromisløst. I film efter film idealiserer han moderskikkelsen og stiller hende overfor samfundsautoriteterne og ordenshåndhæverne, der fuldbyrder hendes martyrium. Drouzy påviser, med sin forståelse af de sjælelige mekanismer, at det er Dreyers psykiske og mentale strukturer, der er bestemmende for hans værkers hemmelighed. Naturligvis kan man sige, for sådan er det bedste i kulturhistorien skabt.

Selvfølgelig er det ikke hele sandheden om Dreyer, Drouzy har fundet. Klaskede han sig aldrig på lårene af grin? Eller fortalte en sjofel vittighed om sin stedmor? – måske ikke, men han har uden tvivl været et mere kompliceret, polykromt og modsætningsfyldt menneske end han fremstilles som. Det er imidlertid dødsikkert, at hvis man gør et lille barn fortræd, får det det sværest senere hen i livet, hvis ovenikøbet hele barndommen er gold og kærlighedsløs, er der stor sandsynlighed for selvmord, en kriminel løbebane – eller stor kunst. Alle ved at i barndommens land, i den helt tidlige især, dannes en stor del af ens bevidsthed og følelsesmæssige substans; som man er dømt til at trække rundt på resten af livet. Underbevidstheden, der er en kunstners vigtigste arbejdsredskab (Dreyers ihvertfald), vil give sine klare følelsesmæssige direktiver resten af livet – vil blive bestemmende for hans sjæls hovedkonflikt. Ville der have været en Homer, hvis han ikke var blind? En Dostojevski hvis han ikke havde været epileptiker? En Maupassant og en Karen Blixen,

hvis de ikke havde haft syfilis? Eller en Carl Th. Dreyer, hvis han ikke havde været en Nilsson? – Naturligvis ville der det – men de ville ikke være de samme. Det ved Drouzy.

Dreyers chok ved at opdage sin moders skæbne, og ved at måtte erkende at han var et uægte barn, forældrene havde skudt fra sig, har selvfølgelig været en så hård omgang at komme igennem, at det har været hovedbestemmende for hans liv, og dermed for hans kunst. Det er jo ikke »hittepåsømhed« der karakteriserer hans værker. I et interview i 1950 sagde han da også: »I tragedien falder det mig lettere at indarbejde min egen personlighed og mit eget livssyn«.

Det bedste hos mennesket har ingen form, siger Goethe, men jeg synes, jeg er blevet en hel del klogere af Drouzys bog. Jeg har fået et klart bud på sammenhængen mellem privatmennesket Dreyer – og kunstneren Dreyer – for bogen taler direkte til følelserne. Her er et materiale, som ingen Dreyer-elsker (-forsker) kan komme uden om. Bogen har ånd, temperatur, indføling og kærlighed. Her er vi ved det allervigtigste: Drouzy kan tillade sig det han gør, fordi han elsker Dreyer. Hele bogen er en kærlighedserklæring til Dreyer.

Videnskabelige kredse har ikke kunnet få deres metoder til at passe på bogen. Den er ikke fuldblods historisk/kritisk, den er ikke marxistisk, ikke freudiansk o.s.v. Til det er der kun at sige, at al historie er sagn og myte og dermed et produkt af vore åndelige evners standpunkt og opfattelsesevne og *fantasi*, derfor er det ikke bare Drouzys uafviselige ret, men også hans pligt som kulturmand at skrive udførligt om det, der aldrig er hændt, i den form som stoffet tvinger ham til, for på den måde at komme »sandheden« et lille bitte skridt nærmere.

Psykologien har lært os at forstå, at et menneskes sjæl er en helhed sammensat af bevidste og ubevidste bestanddele. Om kunstværker gælder det samme: De rummer bevidste udtryk for kunstnerens sjæl og fantasi, og ubevidste udtryk, der altid sniger sig ind i værket og videre til vor tilegnelse. Resultatet bliver, at alting i kunstværket er betydningsfuldt – der er intet, der ikke betyder noget, det mindste fragment rummer en afspejling af de samme sjælelige tilstande, der finder udtryk i kunstværkets store forhold.

Dreyers film er et evigt og uforanderligt udtryk for hans fantasi og sjæl. At tilegne sig hans film er at træde i forhold til deres evige og uforanderligt fastholdte egenskaber. Det er at iagttage dem medlevende og selvfor-glemmende led for led, og at se, hvordan hvert led forholder sig til de andre, at forstå at de udgør en helhed, og at leve sig ind i, hvad en helhed betyder. For at kunne opfylde dette kræves det, at man i så vid udstrækning som det er muligt træder udenfor egen tid og miljø, udenfor eget jeg, og åbner sig for den Dreyer, som åbenbarer sit væsen for os i filmværkerne. Dreyers film er i evig nutid, altså tilgængelige for den, der evner at forene sin forstand og den nødvendige viden med den følsomme indlevelsessevne, som kun erfaring med kunsten og med livet er istand til at give os – *det kan Martin Drouzy.*

7 fortællinger fra Filmskolen

Asbjørn Skytte



Holger Boland og instruktøren Ingrid Oustrup Jensen under indspilningen af »Aldrig i livet«

Den danske filmskole har sendt et nyt hold færdiguddannede elever ud i kampen om de få årlige produktioner med tilhørende få jobs, som den danske filmbranche giver mulighed for – selv efter den netop indgivne saltvandsindsprøjtning fra de bevillende myndigheders side. To klippere, tre lydfolk, fire fotografer og hele syv instruktører blev det til denne gang, og som sædvanlig blev der ved afgangsforevisningerne fremvist resultater, der vidner om gedigen kunnen med hensyn til sammensætning af lyd og billede. Teknisk set er Filmskolens virke stadig af stor betydning for dansk film med sit tilbagevendende tilskud af ny kunnen og nyt talent. Det, der hver gang er mest spændende, er, om der også kommer tilskud af nyt kunstnerisk talent, der kan føje nye temaer og ideer til den hjemlige produktion – m.a.o. om der blandt de nye instruktører er kunstnere, der er selvskræve til de forskellige filmkon-sulenters bevågenhed.

Dette års syv afgangsfilm var alle fik-sionsfilm (i modsætning til sidst, da næsten halvdelen var dokumentariske) – men så sandelig fiktionsfilm, der spændte over et bredt spektrum – såvel i indhold som i ud-formning.

Eva Høst Kristiansens »Ønskebrønden« fortalte om en ung mand, der springer i Christianshavns Kanal, men reddes op af en ung kvinde, der tager ham med hjem. De tilbringer næste dag sammen, hvorunder

deres indbyrdes psykiske uforløsthed til-spændes – hun vil ikke takkes for sin ind-sats, og han vil ikke være taknemmelig. Han går til slut i vrede, men tilbage ved kanalen dukker hun atter op, og afspejlet i vandet forenes de i et kys. Jørn Gottlieb og Chili Turéll (der tidligere hed Inge Margre-the Svendsen) kæmper bravt med rollerne, men er ikke i stand til at overbevise om, at det hele er andet end en halvtom gang banal romantik.

Grete Bentsens »Hævn« var inspireret af det legendariske dobbeltmord på Peter Bangs Vej, hvor ægteparret Jacobsen blev myrdet i februar 1948, og på 15 min. lykkes det faktisk at skitsere et intenst ægteskabeligt drama om skyldfølelse med baggrund i besættelsen, men det blir ved skitsen. Som hustruen er Diana Vangså ren kliché, hvorimod Poul Bundgaard endnu engang suverænt demonstrerer sin evne til med ganske få midler at indfange den betændte bedsteborger.

Hvor »Hævn« tydeligt bar præg af sparekniven, skortede det til gengæld ikke på ydre effekter i Vlado Oravskys 32 min. lange »A Day in the Life« – en forskruet historie om en familie, der efter vinterferien forulykker på vej hjem fra lufthavnen. Både mor (Solbjørg Højfeldt) og næsten voksne datter (Rikke Storm) kvæstes slemt, datteren så slemt, at hun skal have transplantet et organ, hvilket afslører at far'en (Louis Mie-