

# Perletrækkeren

## 'En Revolutionær i Kinematografien'

af Edwin Kau



Så står han der igen. Og ødelægger billedet. Pludseligt og sekundkort ryger tungen ud af munden og bryder den velordnede, pæne overflade. Dreyer rækker tunge! Men fotografen var allerede ved at trykke på udløseren, så øjeblikket fastholdes. Bruddet. Derfor står han der nu hele tiden med sit brud. Ikke ulig sine film. Med direkte blik og drilende tunge hænger han dér på min opslagstavle, for næsen af mig. Det indadvendte, grublende, alvorlige, verdensfjerne, utilnærmelige og serene geni – rækker tunge. Hvad er dét nu for noget? Han ødelægger jo billedet af sig selv. Det billede, vi af både mange ord og mange fotografier er blevet vænnet til. Det image, andre har dyrket, og som han selv som oftest var med på at gi' udadtil. Men så sker det som her på billedet, at han med små mere eller mindre underdrejede drillerier giver Fanden i konventioner og vaneforestillinger. I interviews, artikler, foredrag. Ikke ulig hans film.

Man har hørt og læst om den manisk målrettede, alvorfulde og krævende instruktør. Selv om Falconettis problemer med at gå under optagelserne til *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død* snarere end de påståede pinsler, han skulle have udsat hende for, skyldtes, at hun på et tidspunkt forstuede en fod. Naturligvis arbejde han seriøst, men kritiske brud og lune dukker op både i film og udtalelser, som når han i et interview under de sidste optagelser til *Jeanne d'Arc* i 1927 siger: '... nu, hvor vi næsten er færdige, og man allerede kender flere af mine Billeder, fastslår den franske Filmsverden, med Vieux Colombier og de mest moderne og yderliggående i Spidsen, mig som en Revolutionær i Kinematografien.' Dreyer smiler: 'og eftersom det er på mode, så har jeg vel Anledning til at være glad for den Omtale!' (v. Ole Vinding, Ekstrabladet, 12.11.1927).

Da jeg for et par år siden var begyndt at studere Dreyers film nærmere og i den forbindelse gennemsøgte Det Danske filmmuseums billedsamling, fandt jeg billedet, hvor han står midt i Vallø Slotspark og rækker tunge under optagelserne til *Gertrud*. Og mere end det: Faktisk vidner masser af billeder i den meget store samling fra disse optagelser om meget andet end det trivielle Dreyer-image. Som han måske nok selv har bidraget til, men især andre har opbygget (og ikke alle i den bedste mening). Det er ikke bare grubleren, hvis værker altid ender i den rene, æteriske åndelighed, man møder. Eller den ældede måske forhenværende, mester. Der er tværtimod mange smil, energisk udstråling, muntre stemninger og glade blikke på disse fotografier fra eftersommeren/efteråret 1964. Ligesom man kan finde det fra optagelserne til *Ordet* og enkelte af de øvrige film.

Jamen, passer billedet af den kolde grubler fra det høje nord da ikke? Nej, det gør ej. Ganske vist tænkte Dreyer

stort og tog store, tunge og alvorfulde temaer op i flere af sine værker. Hans film var ikke lette i gængs forstand, end-sige lette at gå til, han lod sig gerne fotografere i kunstneriske positurer, i portrætter med den rette aura. Men det er ikke alt. I værkerne er der overraskelserne, i udtalelser og artikler finterne, og fra ungdommen tror jeg, han hele livet havde en måske endda trodsig beslutsomhed og tro på at kunne klare sig – et *drive* – med i bagagen. Ikke for ingenting var han fra tyveårsalderen fræk journalistspire, luftfartsreporter, selv ballonfører og snart medarbejder ved Ole Olsens Nordisk Films Kompagni. Det var det unge århundredes nyeste tekniske landvindinger og den ekspanderende dagspresses tumult af ord- og meningsproduktion, der trak. Og altså det hidtil mest tryllebindende, moderne massemedie. De levende billeder, der kunne fortælle historier og underholde millioner af tilskuere med det. Fra 1913 blev han ansat hos Ole Olsen i et af verdens største filmselskaber. Bag det stille ydre tror jeg, han hele livet har fastholdt denne ungdommelige energi, en egen fandenivoldsk kerne. Man må spørge, hvordan han ellers over et stræk på et halvt århundrede kunne holde gejsten oppe med både realiserede og ikke-realiserede projekter under produktionsmæssige problemer, der konstant dukkede op, og som efter *Vampyr* (1931-32) resulterede i de enorme intervaller mellem hans senere værker. Det betød jo ikke alene pauser i filmarbejdet, men også at han og familien i lange perioder fra midten af trediverne til 1952, hvor han fik bevillingen til Dagmar-biografen levede under meget betrængte økonomiske kår. Det er i den forbindelse sigende, at han efter begyndelsen af 50'erne og produktionen af 'Ordet' ikke instruerer en eneste af de kortfilm, som han netop kun lavede af økonomiske grunde og for at holde sig i gang og klar til det egentlige, spillefilmene.

## Melodrama i Valby – og glimt under overfladen

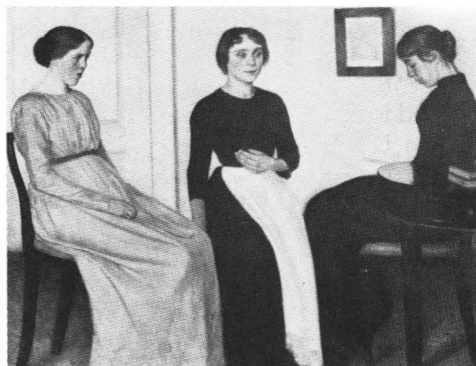
Fra 1913 til 1918 arbejdede Dreyer hos Nordisk med manuskripter. Han skrev dem selv, var med til at rette andres til og stod også for en del af selskabets indkøb af filmatiseringsrettigheder til diverse forlæg, såvel romaner som dramatik. Han klippede film og skrev mellemtekster til dem. Alt i alt en god skole i praktisk filmarbejde, før han fik mulighed for som selvstændig, kontraktansat instruktør at debutere i 1918 med *Præsidenten*. Filmen fortæller om retspræsident Karl Viktor von Sendlingens kvaler, da hans egen datter – frugten af en mesalliance mellem ham og en onkels guvernante – skal for retten, anklaget for barnemord, og han oven i købet er lige ved at skulle blive hendes dommer. Ikke alene er hendes døde barn også resultatet af et lignende forhold som hendes fars og mors, nu blot med hende som guvernanten, men også præsidentens far har i sin tid giftet sig under sin stand. På trods af, at faderen havde fået Karl Viktor til at sværge på, at han aldrig ville gifte sig under sin stand, faldt han altså alligevel i, og da nu datteren også er kommet i ulykke, ender han med at redde hende ud af retsmaskineriets klør. Han bortfører hende simpelt hen fra fængslet, efter at hun er blevet dømt til døden, flygter med hende til udlandet, får hende med tiden lykkelig gift og vender selv hjem for at tage sin straf. Da hans efterfølger nægter ham dette af hensyn til dommerstandens ære, tager han sit eget liv og soner sin brøde. Både Livet og Loven får sit.

Men bag de fortællelæssige konstruktioner og melodramatiske skabeloner gør Dreyer sine første landvindinger gennem interessen for billedfortællingen og den psykologiske skildring i enkelt-situationer. De stilistisk og psykologisk mest interessante sekvenser skaber ansatser til en anden fortælling under den patetiske overflade, en skildring der ikke sender handling og personer op i de højere luftlag, men gør dem mere nærværende og forståelige. Bag skabelonerne viser den lejlighedsvis nærhed til menneskeskæbner og følelser en uro og tvivl, som ikke er så entydig, og som fungerer på et helt andet plan end de store armsvinges moraliserende og idealiserende historie. Det tilsyneladende harmoniserende viser sig at rumme modsigelser, som dukker op, når Dreyers flair for filmisk-fortællelæssig nærhed til personer og situationer bliver til selve den udtrykskraft, hans portrætkunst retter mod publikum. På trods af al konstrueret stivhed og patos røber *Præsidenten* også debutantens for-



Olga Raphael-Linden i *Præsidenten*.  
Vilhelm Hammershøi: *Tre unge kvinder* (1895).

T.h. Hildur Carlberg i *Præsteenken*.  
James McNeill Whistler: *Portrait of the Artist's Mother* (ca. 1872).



ståelse for eller anelser om, hvad filmkameraet, denne billed- og bevægelsesregistrerende optagekasse kan bruges til i fortælleøjemed.

Senere viste Dreyer sig ikke overvældende stolt over *Præsidenten*, men han lærte selvfølgelig meget ved selv at stå med tømmerne i hånden. Til minusserne hørte en alt for kraftig brug af sminke og de teaterskolede skuespilleres til tider temmelig vilde overspil. Hvad fortællingens konstruktion angår, har Dreyer fortalt, at flash back teknikken<sup>2</sup> fik manuskriptet til at virke uhyre sindrigt og 'originalt'. Jeg tror nok jeg var meget stolt af det, da det var færdigt. Men jeg var alt andet end stolt, da jeg så filmen færdigklippet. Jeg syntes flash-back teknikens kinesiske æske-system virkede besværlig og 'krukke' (Brev, 11.3.1958 til Erik Ulrichsen, Det danske filmmuseum). Ud over den manglende instruktørførelse er baggrunden for en del af problemerne i realiseringen af projektet,

at Dreyer, som han selv har fremhævet, koncentreret sig meget om i modsætning til de almindelige samlebåndsarangementer i studierne selv at opbygge sine kulisser. Han ville have dekorationerne til direkte at afspejle de menneskers personlighed, der boede i dem, som han siger i samme brev. Samtidig bestræbte han sig på at opnå en forenkling, også et træk, der kom til at præge hele hans øvrige produktion. 'I disse bestræbelser lod jeg mig – som enhver kan se – lede af malere som Hammershøi og Whistler.'

Den næste film for Nordisk, *Blade af Satans Bog*, blev også hans sidste for selskabet. Da Olsen og co. ville have ham til at lave filmen for 150.000 kr. i stedet for 230.000 kr., der havde været den oprindelige ramme, skrev han det berømte brev til direktør Stæhr, hvor den ungdommelige selvbevidsthed ikke fornægtede sig. Han skrev blandt andet: 'Det er min overbevisning, at *'Blade af Satans*





Bog' er det bedste manuskript, Nordisk Films Kompagni nogensinde har haft i sine hænder. (...) Jeg har fortalt Dem, og jeg gentager det her, at jeg vil sætte det som mit mål at fremstille et filmsværk, som kan blive nævnt som et standardværk. (...) Men den film kan ikke optages billigere end for 230.000 kr., og det nytter ikke, at De, Herr Stæhr, spekulerer på besparelser, thi jeg er den eneste, der virkelig kan dømme om den ting, thi jeg har hvert billede, således som jeg har tænkt mig det, stående i min bevidsthed. Dertil kommer, hvad De må vide, at mine manuskripter er så udarbejdede og så gennemarbejdede, at der intet forekommer i dem af overflødig, unødvendigt eller tilfældigt. Billederne danner et organisk hele.' Basta! – Men, i løbet af få dages hektisk brevveksling, hvor selvste Generaldirektøren slutte- lig drager i felten mod opkomlingen og i et brev faktisk truer med at smide ham ud for kontraktbrud, ender det med, at Dreyer kryber til korset og laver filmen på selskabets præmisser.

Trods en noget stiv konstruktion og en fortælle teknik, der stadig føler sig frem, findes der en række legende veloplagte glimt af eksperimenterende fortæl- leglæde. Så der er en vis rimelighed i Jens Lochers karakteristik i Paladstea- trets Films Nyheder ved premieren (1919): 'Hold den store Linie' var altid før Parolen i dansk Film, vi savnede Per- letrækkeren, der trak Billede efter Bille- de på Snor, og vidste med sig selv, at selv om Snoren knækkede, så ville dog alle Tusind små Enkeltheder bestå som små Kunstværker for sig. Carl Th. Dreyer er den første danske Instruktør, for hvem

denne vej er den naturlige. (...) Det er den intime Film, der atter skal hæve os op til den tabte Førerstilling på Films- markedet, og Carl Th. Dreyer har vist, at han vil og kan være med i dette arbej- de.' Nu kom Dreyer jo ikke ligefrem til at redde den danske filmindustri's posi- tion, økonomisk henseende. Og hans to første film var ikke ubrudte rækker af perler, men nogle var der i dem, og han havde fået gjort begyndelsen til en kar- riere og en række film, hvor flere af dem nok kan kaldes perlerækker hver især.

### Loven, Magten og eventyrligt tidsfordriv

Problemerne omkring produktionen af *Blade af Satans Bog* gjorde det umuligt for Dreyer at producere på Nordisk. Først mange år senere kom han atter til at arbejde i de røde træbygninger på Mosedalsvej, da en række af studiesce- nerne til *Gerrud* blev optaget dér. Hans tredje film, *Præsteenken* (1920) blev pro- duceret af Svensk Filmindustri. Opta- gelserne blev henlagt til Norge, til et fri- landsmuseum ved Lillehammer, ikke blot af hensyn til ydre dokumentarisk virkning, men også for at opnå en større intimitet, en 'tæthed' mellem personer og miljø.

Historien fra forlægget i Kristoffer Jansons novelle om problemer ved be- sættelse af præsteembeder i 1600-tallets Norge gør Dreyer i sin filmatisering til et eventyr. Problemet var reelt nok: En præstefru, der overlevede sin mand og altså blev præsteenke, havde ret til at blive boende og være sikret forsørgelse og et fortsat standsmæssigt liv på præ-

stegården, idet den nye præst så var tvunget til at gifte sig med hende. Hvis han havde et foretrukket hustruemne i forvejen, måtte både han og hun altså pænt vente med at få hinanden, til præ- steenken eventuelt lagde sig til at dø. Li- geså i denne film. De unge, 'Han' og 'Hun', kommer ud af skovene og må gen- nem prøvelser og ventetid, før de kan få hinanden. Præsteenken og de to finder sluttelig ud af, at de deler skæbne, hun dør bogstavelig talt for deres lykkes skyld, de bliver gift og kan i deres nye stand på hendes grav takke hende. Men Dreyer 'ødelægger billedet', da han gør irislukningen, som sætter filmens punk- tum, til et kors. De står dér i deres sorte og hvide tøj, han i præstens stive puds, hun i en dragt, der fuldstændig kalkerer præsteenkens. En happy ending, som Dreyer med enkle, men præcise stilisti- ske greb undergraver, så man næsten al- lerede ser pladsen stå tom efter vores unge præst og hans hustru indtage den gamle enkes plads. Dreyer fortæller nok et eventyr, men skærer samtidig ind til benet og demonstrerer allerede i denne film sit blik for de forskellige former for pres, begrænsninger eller åben vold, hans personer bliver udsat for fra omgi- velse. Enten det så inkarneres af lov- bestemmelser om tvunget giftermål som her; zarregimets terror som i *Elsker hver- andre*; eller militær, politisk og kirkelig magt som i *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død*. Aldrig bliver hans film udtryk for en tro på, at en evig og uforanderlig Skæbne styrer menneskers liv, men derimod al- tid tolkninger af fortællingernes stof og analyserende fremstillinger, som rum- mer en protest mod de begrænsninger, de forskellige personer udsættes for. Og konflikterne, som personerne stilles i, er altid af højst konkret art.

Efter arbejdet med svenskere og nord- mænd kom Dreyer for første gang til at arbejde uden for Skandinavien, da han skulle lave *Elsker hverandre*, som i 1921 blev optaget i Berlin. Denne film gav ham med hans egne ord 'den glæde at befatte mig med et arbejde, der har en social mission ud over den bare at underholde'. Han fik mulighed for både at fastholde grundlæggende temaer og ta- ge dem op til diskussion i nye sammen- hænge og med nye facetter. *Præsidenten* havde beskæftiget sig med urimelige føl- ger for mennesker, når Loven og retfær- digheden ramler sammen og ikke nød- vendigvis følges ad. *Blade af Satans Bog* havde bag manuskriptideens stive og skramlende mekanik diskuteret verdens velindrettethed – eller ej – i lyset af Lo- vens, Kirkens og Magtens korruption. *Præsteenken* demonstrerede atter Lo- vens og Reglernes urimelighed og livs-

fejdske virkning. *Elsker hverandre* viser, hvordan Volden bliver det sidste middel, og hvordan den bruges af dem, der har Magten til at definere Loven. Og den gør det ikke i et tænkt ingenmandsland for længe siden (*Præsidenten*), men i en aktuel sammenhæng, den fortløbende skandale om undertrykkelse og forfølgelse af jøderne.

Kernen i *Elsker hverandre* er dens demonstration dels af, hvad der bliver afgørende i de historiske begivenheder, som er Madelungs (romanforlægget af samme navn) og Dreyers udgangspunkt (jødepogromer i Rusland 1905), nemlig volden, magtens udfoldelse i pogromernes nedslagtninger og plyndringer. Og dels af, at nok sker det i religionsopgør, men det er også uløseligt knyttet til landets politiske og økonomiske forhold.

I 1922 var Dreyer atter tilbage og filmede i København, da Drachmanns nationalklenodie af rent diverterende tidsfordriv, 'Der var engang', skulle føres fra scenen til biografslærredet. Filmudlejer



Nora Gregor og Walter Slezak som prinsessen og Eugène Mikaël i *Mikaël*. T.v. dobbeltkopiering fra *Elsker hverandre*. Th. Johannes Meyer, Mathilde Nielsen og Karin Nellemose i scene fra *Du skal ære din Hustru*.

og i filmen end det sensationalistiske. Og Dreyer giver kort sagt producenterne en kammerspilsstudie i penges og lidenskabs magt over mennesker, skildret nærmest gennem enklaver i deres selviscenesættelses 'store spil'. Et forsøg på som instruktør at mestre det 'lille spil'. I et både arkitektonisk, indretnings- og følelsesmæssigt overlæst miljø skærper Dreyer i tableauerne ind til kammerspillets clinch. Samtidig kan man i hans praksis (iscenesættelsen som helhed, personinstruktion, klipningens forhold mellem tableauagtige totaler og udsnit, lyssætning) se en første refleksion over hans medie, filmen, som en blikkets og lysets kunst.

Allerede foråret efter premieren på *Mikaël* havde Dreyer sit næste manuskript klar og kunne i marts 1925 begynde optagelserne til *Du skal ære din Hustru* hos sin åbenbart eneste danske mulighed for produktion, Palladium. Helt i selskabets ånd var udgangspunktet en komedie af dramatikeren Svend Rindom. Dreyer skrev manuskriptet på grundlag af teaterstykket 'Tyrannens fald' i samarbejde med Rindom. Hvad han fører med sig fra *Mikaël* og videudvikler i *Du skal ære din Hustru*, er først og fremmest skildringen af dramatikken i samspillet mellem ganske få personer i dagligdagens intime nærhed. Handlingen udspiller sig i en lille, toværelses lejlighed, og fremstillingen er konstant både fysisk og psykisk tæt på personerne. Historien er den, at en tyrannisk mand, der hundser med kone og børn, skal genopdrages, blandt andet ved at føle sin kones byrder på egen

og biografdirektør i Paladsteatret Sophus Madsen forsøgte sig som producent. Uden større held. Manglende erfaring med at styre sådan en produktion resulterede i praktiske og tidsmæssige problemer under optagelserne. Dreyer har senere været meget kritisk over for *Der var engang*, og meget tyder på, at den var lidt af et hastværksarbejde, produceret under utilfredsstillende vilkår, og måske primært gennemført fra Dreyers side for dog at få noget fra hånden og tjene sin løn i det eftertragtede fag som filminstruktør. Alligevel, og trods hans egen, barske kritik, viser hans talent som billedmager og filmfortæller sig. Hvor hans interesse for at bore i den psykologiske konflikt mellem Prinsen og Prinsessen mødes med evnen og viljen til at få den formidlet med visuelle midler, lever eventyret også som film.

## Mellem Berlins filmhaller og Norges dale: Et mesterværk fra Hellerup

Filmatiseringen af Herman Bangs roman 'Mikaël' foregik i 1924 hos Decla Bioscop under Ufa i Berlin med Erich Pommer som producent. Thea von Harbou skrev et temmelig vidtløftigt manuskript, som Dreyer ikke brugte til noget videre. I stedet lavede han *Mikaël* ud fra egne notater og ideer. I Ufa's direktionskontorer har man klart set sensationsmulighederne i dele af det Bang'ske stof, når man gerne ville konkurrere med de stadig mere dominerende amerikanske film på markedet: Homoseksualitet, nøgenhed, det eksotiske adels- og kunstnermiljø, dampende lidenskab og trekantsdrama(er). Men naturligvis er der andet og mere på spil både hos Bang





krop, så han finder sit gamle jeg og bliver en god familiefar. Det gøres meget effektivt, og det fortælles konsekvent og uden falbelader og dog i et filmsprog, der er fyldt med fine iagttagelser og psykologiske pointer.

I den filmiske realisering pejler Dreyer ind under komediens gemytlige overflade, så det, samtidig med at han fastholder både lune og ironiske pointer, bliver et spil om psykiske energier og spændinger i ægteskabet og familien, om noget, som ligger bag genrens umiddelbare kabaleoverflade. I et sprudlende filmsprog, og med fortælleglæde og vivacitet i stilen, illuminerer han hverdagshistorien og gør den til sin hidtil mest ubesværet overbevisende filmfortælling. Det er bestemt ikke uden grund, at Ebbe Neergaard har kaldt *Du skal ære din Hustru* Dreyers første virkelige mesterværk.

Som *Præsteenken* har *Glomdalsbruden* (1925) i tema og opbygning arvet træk fra en folkelig fortælletradition. Selv efter det mindre vellykkede forsøg med *Der var engang* viger Dreyer ikke uden om eventyrgenrens elementer. Her er de: Unge elskende af forskellig stand, genstridige fædre og den lumske rivals skurkagtige anslag. Alt sammen sat i scene i et klart opdelt univers gennemskåret af den brusende elv, som skal forceres, før den gode skæbne og præsten kan sørge for Hans og Hendes lykkelige forning. Optagelserne foregik (i Norge og for et norsk selskab) straks efter færdiggørelsen af *Du skal ære din hustru* endnu i sommeren 1925 og blev nærmest improviseret ud fra Jacob Bredal Bulls lille roman 'Glomdalsbruden'. Når filmpuslespillets brikker passer så godt sammen, som de faktisk gør i dette lille eventyr uden egentligt manuskript og drejebog, når man ser den sikkerhed, hvormed alle detaljer føjes sammen og udfoldes, så de følger hinanden i en helhed – så viser det, hvor grundigt metier'en efterhånden sad Dreyer i blodet, på baggrund af hans erfaring helt tilbage fra 'opdragelsesårene' hos Nordisk som manuskriptforfatter, klipper m.v. Trods de trygge genrerammer i konventionens favn er der en nærgående på spil i skildringen af personer og sind. Og i beskrivelsen af konflikter mellem sind og samfund, sind og sociale magtstrukturer, som også findes i *Glomdalsbruden*. Beskrivelser, som bliver udfoldet i hans senere films mere ensidige, 'fanatiske' udgaver af denne slags konflikter. Dreyer har en nærsynethed i personskildringen og en kritisk-iagttagende distance – og medfølelse ikke at forglemme – som måske i *Glomdalsbruden* kun er skitsemaessigt til stede, men ikke desto mindre er der, og som for alvor bryder løs i andre film, både før og efter.

## Et menneske bliver helgen. Bondepigen over for dødens redskaber

Efter at han havde lavet *Mikaël* i Berlin i 1924, var Dreyer i foråret 1926 tilbage i en europæisk metropol, Paris. I mellemtiden havde han altså nået at lave genistregen *Du skal ære din Hustru* og *Glomdalsbruden*. Den første med premiere i København i oktober 1925, den anden i januar 1926 i Oslo og april 1926 i København. Den 37-årige instruktør har fart på. Og det kommer til at gå endnu stærkere, da *Du skal ære din Hustru* når til Paris. Den bliver både kunstnerisk og økonomisk en stor succes, og på den baggrund bliver han hyret til at instruere for Société Générale de Films. Det projekt, man ender med at blive enige om, får titlen *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død* (La Passion de Jeanne d'Arc).

Denne film er Dreyers absolutte hovedværk. Og et hovedværk ikke blot i filmhistorien, men i kunstens historie overhovedet. Skal man sætte en meget kort overskrift på det særegne ved den, kan det være: Dreyers insisteren på at fortælle om en almindelig ung pige i et ualmindeligt filmsprog. I helt usædvanlig grad fortæller han Jeannes sidste timer på filmmediets præmisser. Med et helt frit kamera, der kan bevæge sig overalt i rummet (men ikke af den grund uden logik og, vil jeg påstå, total stringens), og den altid fremhævede nærbilledteknik (der måske ligeså meget er et spørgsmål om beskæringsteknik), bryder Dreyer med traditionelle opfattelser af, hvordan man opbygger rum og fortælling på film.

Jeg kan ikke her begive mig ud i detaljer til beskrivelse af disse forhold. Men lad mig antyde enkelte streger til et signalement af, hvad der foregår på Dreyers lærred. Tag fremstillingen af Jeannes edsaflæggelse ved det første forhør i kapellet, hvor kameraet i løbet af få indstillinger viser hende fra vidt forskellige vinkler, som alle filmkonventionelle tommelfingerregler nærmest ville forbyde at klippe sammen. Oppe, nede, forfra, bagfra, skråt fra den ene og den anden side. Det er en fortællemåde, der kan minde om de synsvinkelblandinger eller -sammenfald i en slags 'simultan rumfremstilling', som også moderne maleri arbejder med, og hvor billedkunstnerne viser flere sider af genstande, kroppe, ansigter osv. samtidig. Denne rumlige simultanitet kombinerer Dreyer med en 'flad' fremstilling, som findes i 'middelalderprimitiv' billedverden, hvor man også gengiver for eksempel to sider af et hus, en ting, en person på billedernes todimensionale flade uden for-



søg på at lave perspektivisk rum. Men hos Dreyer er der netop tale om en kombination, ikke en ensidig satsning på enten den todimensionale flade eller rumlig tredimensionalitet: Kameraarbejdet bevæger sig suverænt frit i tre dimensioner – omkring personer, frem og tilbage mellem dem, på forskellige sider af dem, i kulissens rumlighed osv. – og anbringer det, der herunder optages, det der ses fra disse mange sider, ud fra hensyn til billedfladen. Deraf den ejendommelige kompleksitet af rum og flade. En mangedimensionalitet oplevet via film-lærredets flade. Retningerne i Dreyers rum er hele tiden logisk og geografisk i orden, men de er bevidst etableret under hensyn til, at de skal opleves på lærredets flade.

Denne fortælle-måde stiller uhyre krav til billeder og billedfølge. Rumlige sammenhænge skal holdes intakte og forløbskurven spændt ud blot ved indstillingernes indbyrdes begrundelse. Hver især er de et vitalt og uundværligt udsagn. De skal være som en kæde af perler på en snor, hver især kun en del, men alle lige nødvendige for, at kæden er hel. Kravet er endog næsten, at de skal klare sig uden snor – men selv gennem gensidig støtte, gennem deres blotte og bare relation holde sig sammen som en kæde.

Dreyer driver den billedmæssige frihed helt frem til et så at sige selvberønde stade. Et sted, hvor det *kun* er det optagne og valgte billede, der bestemmer såvel stil som indhold. I et og samme greb. Det er også gennem denne insistens på billedet, at han får etableret vendepunktet i filmens forløb og gjort plads til sin egen tolkning af Jeanne-skikkel-

*Marie Falconetti i Jeanne d'Arc.*

sen. Som allerede de første par af filmens tekster har gjort opmærksom på, opfatter han hende som den almindelige bondepige, der kæmper mod 'en Skare forblindede Teologer og skolede Jurister', 'Redskaber for forstanden og for døden', som han skriver i manuskriptet. Efter at hun først har tilstået sit kætteri, beslutter hun ved synet af den flettede stråkrone, som hendes vogter fejer op sammen med hendes afklippede hår, at kalde tilståelsen tilbage og fastholde sin rolle og mission som den almindelige, unge kvinde i kamp med det militære, politiske og kirkelige magtapparat. Dermed vælger hun sin egen død. Ved at fastholde sig selv som almindelig bliver hun aldeles ualmindelig. Døden bliver hendes befrielse, og martyriet hendes sejr, som hun siger. I en vis forstand bliver filmens blik i dette beslutningsøjeblik lig med Jeanne's blik: Ved at hun bogstavelig talt *ser* sin erkendelse, *ser* meningen med sin kamp og lidelse. Dette blik bliver også det 'hul' i stoffet, hvorigennem Dreyer skaber rum for sin tolkning. Med beslutningen bliver Jeanne, egentlig for første gang, filmens centrum i den forstand, at mens det forud har været præsterne og co. omkring hende, der har styret forløbet, bliver det nu hende, der – selv om de også bliver ramt af hendes styrke bag deres tilpansrede roller – styrer og tvinger dem til at føre deres retssag og henrettelse til ende. Den almindelige Jeanne bliver folkets martyr, som det viser sig, da de engelske soldater må rydde slottet med magt, og som Dreyer insisterer på det i den aller-sidste tekst.

## En drøm for øjnene af os

*Vampyr* blev lavet 1931-32 i Frankrig af et selskab i Dreyers eget navn og finansieret af Baron Nicolas de Gunzberg, der var 'dying to get into the movies', og som fik lov til at spille hovedrollen som David Gray. Den Gray, der under sine vandringer ankommer til en kro for at overnatte og vågner op midt i sit eget vampyrmareridt, hvor han som en anden eventyrprins får som opgave at hjælpe med at redde to unge kvinder fra den stedlige vampyr og hendes slæng af hjælpere. Gray er en fantast, der har studeret 'Tidligere Aarhundreders overtroiske Forestillinger om Djævledyrkelse og Vampyr-Terror' (lidt som en vis filminstruktør, der netop har lavet en film om kætteri, djævlbesættelse og heksebrændinger). I hans ophedede fantasi bliver en bonde på vej fra markarbejde til Manden med leen, færgemanden, der skal sejle ham hjem over floden, bliver til Karon og floden til Styx. Hele filmen udspiller sig i denne ikke-verden, i selskab med de udøde, som vampyren og hendes hjælpere kaldes. Det er det rene mareridt sat i billeder, en sjælelig udvejsløshed gjort til en visuel labyrint.

Men kameraarbejdet leger hele tiden med glidninger, der gør det skiftevis muligt og umuligt at identificere sig med Gray. Dreyer vil her som i andre film gerne kunne vise figurerens situation indefra og gøre det med forståelse, men insisterer samtidig helt ud i fortællestilen på, at man skal kunne se dem som eksempler, til efterfølgelse eller ej; udenfra og uden den eftertankede øvende identifikationssvælgen og sentimentalitet, som en amerikansk domineret filmindustri producerer også dengang prægede publikums sanse- og forståelsesvaner med. Den stilistiske underfundighed demonstrerer en subjektivitetens tvetydighed – som følges i svimlende konsekvenser, når Gray ikke blot drømmer om sig selv, men drømmer, at han drømmer, at han ser sig selv som død. I flere lag vises et spil, der minder om de drømme, hvor man ikke blot selv deltager som agerende, men også, samtidig, bogstavelig talt er udenfor sig selv som iagttagende. Denne side af *Vampyr* er et spil med indbyggede demerter af subjektets status som centrum for fortællingen. Men også af kameraet som et centrum, der fungerer som en slags forlænget arm for den autoritative fortæller, som sidder inde med den eneste rigtige opfattelse, der skal bibringes publikum i hans og kun hans udgave.

Egentlig er der tale om et foreløbigt resultat af tendenser, der har været på spil allerede i tidligere films kamerabrug





og fortællestil. Mest udviklet i opbygningen af rummet i *Du skal ære din Hustru* og *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død* i og med det frigjorte kameras allestedsnærværende redegørelse for det mangedimensionale psykologiske rum. Og det er en stilholdning, der samtidig er en fortælleholdning til det valgte stof – og som efter erfaringerne med dem i gysets sorte huller i *Vampyr* får afgørende indflydelse på de tolkninger, Dreyer spiller ud til diskussion med publikum i de tre storværker *Vredens dag*, *Ordet* og *Gertrud* (alle lavet i Danmark for Palladium).

### Ugudelig lykke

*Vredens dag* (1943) var først inde at vende hos Nordisk, men projektet blev afvist dels efter intrigreren fra visse sider, dels fordi man mente, både Dreyer og hans film var for 'sære'. Palladium tog over. Men at Dreyer overhovedet nåede frem til spillefilmsproduktion igen, hang ikke mindst sammen med en veritabel kampagne fra Ebbe Neergaards og Mogens Skot-Hansens side – Neergaard

### En af vampyrens 'udøde' hjælpere.

udgav i 1940 sin bog om Dreyer, 'En filminstruktørs arbejde. Carl Th. Dreyer og hans ti film'. De fik ham i gang med kortfilmen *Mødrehjælpen*, der skulle demonstrere, at han ikke alene stadig kunne lave film, men også både holde et budget og en tidsplan. Det gjorde han. Kampagnen lykkedes. Skot-Hansen brugte endda regnskaberne fra *Mødrehjælpen* som argument over for direktør Tage Nielsen, Palladium.

Filmen fortæller om hekseforfølgelse i begyndelsen af 1600-tallet. Men den handler ikke om det, for nu at sige det på den måde. Egentlig drejer det sig mere om Kirken som repræsentant for et helt magtkompleks, der gennemsviver både stat, politik og familieliv. En velkendt konges valgspog var 'Fromhed styrker riget', en i datiden 'selvfølgelig teologisk og politisk læresætning, som ganske bogstaveligt betød, at det går et gudfrygtigt rige vel, et ugudeligt ilde; vantro eller umoral er derfor ikke blot noget religiøst eller etisk, men i virkelig-

heden et politisk højforræderi, som sætter landet i fare ved at neddrage himlens straffedomme over det, og som derfor må straffes.' (P. G. Lindhardt: 'Stat og kirke', 1960, s. 88). Og med periodens uheldige krige, epidemier, stormfloder og andre ulykker kom befolkningen let til at opleve sig selv som ramt af selve Guds vrede. Hekseforfølgelsernes tid blev præget af en bodsstemning, og det blev den gammeltestamentlige Gud, hvis retfærdighed med et andet Lindhardt-udtryk 'synes at veje mere end hans nåde', der blev 1600-tallets Gud.

De livsvilkår, der bliver resultatet i sådan en verden og sådan en tro, og deres forkrøblende indflydelse på menneskers liv og følelser er *Vredens dag* også en analyse og kritik af. Men nuancerne i billedet af dette livsundertrykkende, ideologiske system til sjælekontrol ville aldrig være blevet så fintmærkende, og så klart have vist dets altgennemtrængende totalitet, hvis det ikke havde været for Dreyers kamera- og klippearbejde. Undertrykkelsen er så total, som fandtes den i den luft, personerne indånder.



*Under indspilningen af Vredens Dag.*

Dreyer tematiserer konfliktstoffet med en forenkling og stilisering, som – ikke mindst fordi den blidt og dog så nøgternt viser personernes inderste rørelser og motiver – også gør *Vredens dag* nutidig og levende for et nutidigt publikum. Som en moderne tolkning af et stykke middelalder handler den også om nyere tiders politiske og ideologiske systemers betydning for menneskers liv. Dreyer har igen valgt at vise og tolke nye sider af temaer, han er optaget af også i andre værker. Retten til kærlighed, lykke, selvbestemmelse – og alle de forhindringer, der stiller sig i vejen for opnåelsen, både i omgivelser og i menneskene selv. Og som altid gør han det med indirekte protest mod begrænsningerne. Den menneskeopfattelse, der ligger bag, med den enkelte som den, der med fuld ret kan ønske at styre sin egen tilværelse til eget bedste – og høster det drama, som de deraf følgende konflikter skaber – bekræfter, at kunstneren står i det 20. århundrede og tolker sit stof og fortæller sin historie. Som John Ford i Westerngenren har tolket en menneske- og verdensopfattelse, der er nutidig og med dybe rødder i USA's historie – har Dreyer gjort det i dansk og nordeuropæisk historie i historier fra de sidste tre århundreder, set ud fra en kritisk-skeptisk dansk tradition.

### Dreyers blik. Distance og medfølelse

Efter en sidste udflugt til en produktion i Sverige med den mislykkede *To mennesker* (1944) gik der igen 10 år til filmatiseringen af Kaj Munks *Ordet*. Over for spillet mellem grundtvigianere og Indre Missions folk kan Dreyer igen lægge en vis afstand og med en meget selvbevidst stil, der nærmest får sin egen rolle på

scenen, demonstrere al systematiseret eller grupperet religions både ydre og indre undertrykkelsesmekanismer. Samtidig med at han fastholder sin karakteristiske blanding af distance og medfølelse, rummer hans tolkning af det stof, han henter hos Kaj Munk, en kritik af de kristne sekters begrænsende selvhævdelse. Hans egensindige kamera bliver en slags afslørende projektørlys på den klaustrofobiske 'åndelighed' og skaber med sine egne mønstre en tolkning af Munks spil, som gør Dreyers *Ordet* til alt andet end en kristen film. Dreyers kamera går på opdagelse i miljøet og viser noget, som den rene konflikt mellem 'lys' og 'mørk' kristendom ikke kan få med.

Dreyer har ingen enkle sandheder, hans skal overbevise verden om, ingen evangelier at prædike, ingen systemer at promovere. Han har *blik* for spillet mellem mennesker – på ideologiers baggrund, og under deres terror. Han har sans for sine personers lidenskaber og lidelse under omstændighedernes pres og for underdrejet ironi og lune i beskrivelsen af dem. Og med Ingers sidste, profane kys får, som altid hos Dreyer, billedet det sidste ord.

### Et fikserbillede

Efter endnu et tiår med både en tolkning af Jesus og andre projekter i venteposition kom Dreyer igen ind i studiernes varme. Og selv om Palladium producerede, blev det som før nævnt for nogle af optagelsernes vedkommende også en tilbagevendende til de gamle jagtmarker i Valby. Der hvor han havde lært håndværket, og taget de første

skridt i udviklingen af sin helt egen emnekreds, fortælleholdning og stil. *Gertrud* blev lavet i 1964, omtrent fire år før den gamle mesters død. Og den blev en stilistisk tour de force. Af Söderbergs naturalistiske drama skaber han et changerende, filmisk fikserbillede. Et eksempel: Personernes gøren og laden, deres bevægelsesmønstre, eller rettere sagt deres skiften mellem såkaldt naturlig bevægelse og positur. Stiliseringen helt ud i bevægelser og positioner giver dette tydeligt formulerede præg, bevidst anlagt og udvalgt af Dreyer. Det er blot et af de træk, som er med til at give disse scener fra et borgerligt ægteskabs diskrete charme og åbenlyse krakelering deres særlige dobbelthed, den pirrende vekslen mellem fikserbilledets tilsyneladende usyndighed og lige så tilsyneladende usynlige underverden eller bagverden af flertydighed. På den ene side spiller skuespillerne 'bare' almindelige mennesker med længsler, jalousi, beregning, skuffelse, selvbedrag, selvmedlidenhed, begær etc. Og det skal de gøre, der skal såvel følelser som en vis naturalistisk troværdighed med i spillet. Men på den anden side gør de det netop i Dreyers strengt stilerede regi, som omfatter alt lige fra kulissernes arkitektur, kameraets bevægelser, billedernes komposition, personernes bevægelser og placeringer til lysætning, musik, reallyd og bornholmerure. Præcis denne dobbelthed og gensidighed mellem psykologisk realisme og vidtrevnen stilisering bidrager til at gøre *Gertrud* til både et menneskelig filmspil og højt drama.

Stiliseringen er den afgørende tydningsmulighed for Dreyer i arbejdet med råstoffet. Pæn affotografering af et på forhånd givet forløb ville egentlig blot gøre figurer og strukturer uforståelige, uden mindste betydningsmæssige perspektiv eller forståelsesmæssige koblingspunkter. Resultatet ville nok virke som genkendelige størrelser, men hvad betydning og tolkning angår, kunne det lige så godt være enten den rene entropi eller glatte, egentlig lige så uforståelige overflader. *Gertrud* er ikke hverdagsbeskrivelse, men stil-kunst, som gennembyder en såkaldt realistisk, men udfordrende overflade og blot og bar genkendelighed i både personer og problemer. Den bliver et sjæle- og drømmedrama, som med sine urovækkende, symbolske kvaliteter rammer os, publikum, på ømme punkter i og med det fabelagtige sammenfald af alment og individuelt, som Dreyer opnår. Han spiller et køligt skakspil – med figurer af kød og blod. Hans arbejde er både distanceret tolkende og engageret medfølelse. Hans film rummer *både* en kritik af Ger-



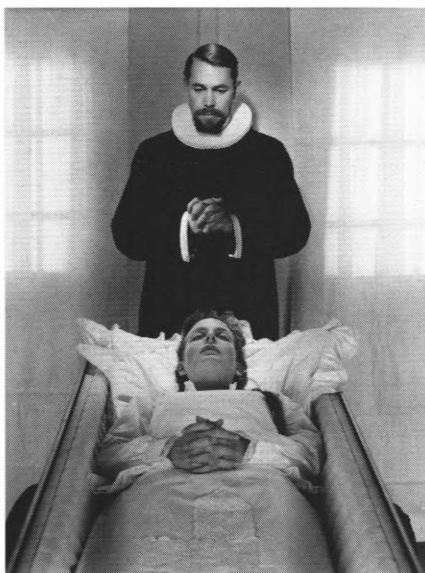
trud – for blindt at ville ét, det hele og udelte i det begreb, hun gør til sin afgud, selve Kærligheden – og respekt for hendes format, som giver hende et heroisk skær. Han fremstiller hende som en skikkelse, der med sin viden og selvbevidste ensidighed antager heroiske dimensioner. Der er både noget vampyr og noget Jeanne d'Arc i hende. Dreyer spiller i sin beskrivelse af samtlige personers magt og afmagt en meget subtil komedie med dem. Men også en meget alvorlig komedie, som placerer filmen i familie med græsk drama; sådan som han selv har været inde på det.

I Dreyers åbne holdning findes både en lydhørhed over for personernes liv og sind med alle deres uforklarligheder og valg og en implicit stillingtagen til, og ofte kritik af, de betingelser, de må leve deres liv under. Og hele tiden løber der gennem hans værker også en *undren* over menneskers virkeliggørelse af drømme og muligheder på trods – kombineret med en bevidsthed om omkostningerne. Vi har set det i film efter film. Tænk på ikke bare Gertrud, men også Søfren Mari og præsteenken selv, på Jeanne, Anne...

### Det stille raseris instruktør

Jeg har i mit signalement af Dreyers film valgt at betone, hvordan han i dem alle fastholder en konkret, jordnær kerne. En optaget af menneskers livsbetingelser, udfoldelsesmuligheder og valg; af tyranni og begrænsninger og uophørlig protest imod dem. Selv martyren og helgen Jeanne henter han ned på jorden til det folk, hvis symbol hun bliver. Han gør et menneske til helgen for øjnene af os, ikke en helgen til menneske. Og jeg har antydnet, hvor intimt Dreyers stil er forbundet med det udsagn, der bliver resultatet af hans anstrengelser. Stil og udsagn er ét. En nærmere uddybning af, hvordan det egentlig forholder sig med de sammenhænge, kan man finde i min kommende bog om Dreyers samlede produktion, 'Dreyers filmkunst'.

Det konkrete, det kritisk-skeptiske, det analytisk distancerende og dog jordbundne og indfølelse er karakteristiske træk, som skal fastholdes, ikke mindst fordi alt for mange svulstige ord, for ikke at sige en dyrkelse af det åh, så åndelige, som man har påstået at finde i hans film, har katapulteret både Dreyer og hans film op i den rene uhåndgribeligheds høje luftlag. Vel vidende, at man altid kan beskyldes for at isolere citater fra en større sammenhæng, kan man som eksempel nævne Claude Perrin, som i sin bog 'Carl Th. Dreyer' (1969) spørger, om ikke lys, indstillinger og ryt-



Ove Rud og Birgitte Federspiel i *Ordet*.  
Nederst vejrhansen i *Vampyr*.

me i Dreyers film alt sammen ganske som deres indhold stræber efter at 'løfte tilskuerens sjæl ud af den synlige verden og op mod de usynlige egnes højere realitet, hvor man kan møde Gud?' Ja, man må have mig undskyldt, men for ikke at komme til at bruge grovere udtryk, er jeg nødt til at svare: Nej, de gør ej. Tilsvarende umulige formuleringer om det uhåndgribelige, uudsigelige, irrealis osv. finder man hos blandt andre Parrain ('*Cadres et mouvements*', 1967, som i øvrigt er en fortjenstfuld detailstudie i stiltræk). Paul Schrader skyggebokser med det transcendentale og kan ikke finde ud af, om han skal rose Dreyer for forsøg på at lave film efter Schraders definition af dette luftige begreb, eller kritisere ham for ikke at leve op til det i praksis (Paul Schrader: 'Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer', 1972). Selv David Bordwell, som har skrevet den hidtil absolut største, bedste og mest inspirerende bog om Dreyers film, kan finde på at give op og tale om 'the mystical quality of Dreyer's aesthetics'. (David Bordwell: 'The Films of Carl-Theodore Dreyer', 1981).



Denne tale om romantiske begreber hos Dreyer, om visionær skabelse og transcendentale værdier inden for en kunstform, der tilhører det 20. århundrede, er forkert i den forstand, at man er tilbøjelig til at gøre det til den inderste sandhed om Dreyers arbejde som kunstner og om hans kunsts væsen. Man tager enkeltelementer i hans egne formuleringer om og løsningsforslg til specifikke problemer og generaliserer sine egne konklusioner på dem til i nogle få begreber at gælde manden og værket. Og det resulterer i, at man gør sig opgaven både for vanskelig – og for let. 1) For vanskelig, fordi disse gevaldige begreber om uudgrundelige, højere sfærer er så uhåndterlige, vanskelige at diskutere, endsige bevise. De er ikke til at tale om på anden måde end ved at falde i svime, til nød udstøde 'ih' og 'åh'. Og det kan man så gøre kort eller langt, som rene udbrud eller over hele bøgernes længde. Og alle, der har valgt den opfattelse, håber så på at kunne overbevise om, at de skam er følsomme og fintsmagende nok til at fatte dybderne eller højderne i det uudsigelige og uhåndgribelige. Alt det irrealis og æteriske. Og man gør sig det desuden for vanskeligt, fordi netop disse store armsving skygger for andre, mere væsentlige, konkrete og betydningsfulde detaljer. 2) Man gør sig det for let, fordi man dermed har for nemme facitter, på forhånd givne løsninger. Guddommeligheden er jo svær at diskutere med.

Langt snarere skal man, som jeg ganske kort har forsøgt at antyde, gå i kødet på hver enkelte film med detaljerede analyser af stil, temaer og udsagn. Man må gå konkret til værks, også fordi Dreyer overalt selv fortæller konkret, meget jordnært. Ellers risikerer man i sine konklusioner at ende i den form for luftighed, som desværre har haft en tendens til at smitte af på opfattelsen også af personen Dreyer, så han ikke mindst som gammel kom til at fremstå ikke blot som den fine mand, han utvivlsomt var, men også blev gjort for fjern, for ulegemlig. Jeg mener – den mand har talt så voldsomt og gennemslagskraftigt til os i sin filmkunst, og han har haft en nærmest finsk sisu, en utrolig energi til at holde sig gående over et halvt århundrede ikke ligefrem forhindringsløse produktioner. Det er ikke tilfældigt, at han var så langt fremme i sin ungdom, så hurtigt med på det nyeste, så omkringfærende. Han blev ikke ved med at være det på samme måde hele livet, men hans *drive* var det samme, flammen var den samme. Han er det stille billedraseri instruktør. Pludselig står han dér og rækker tunge.