

# Mirakuløs eller monstrøs

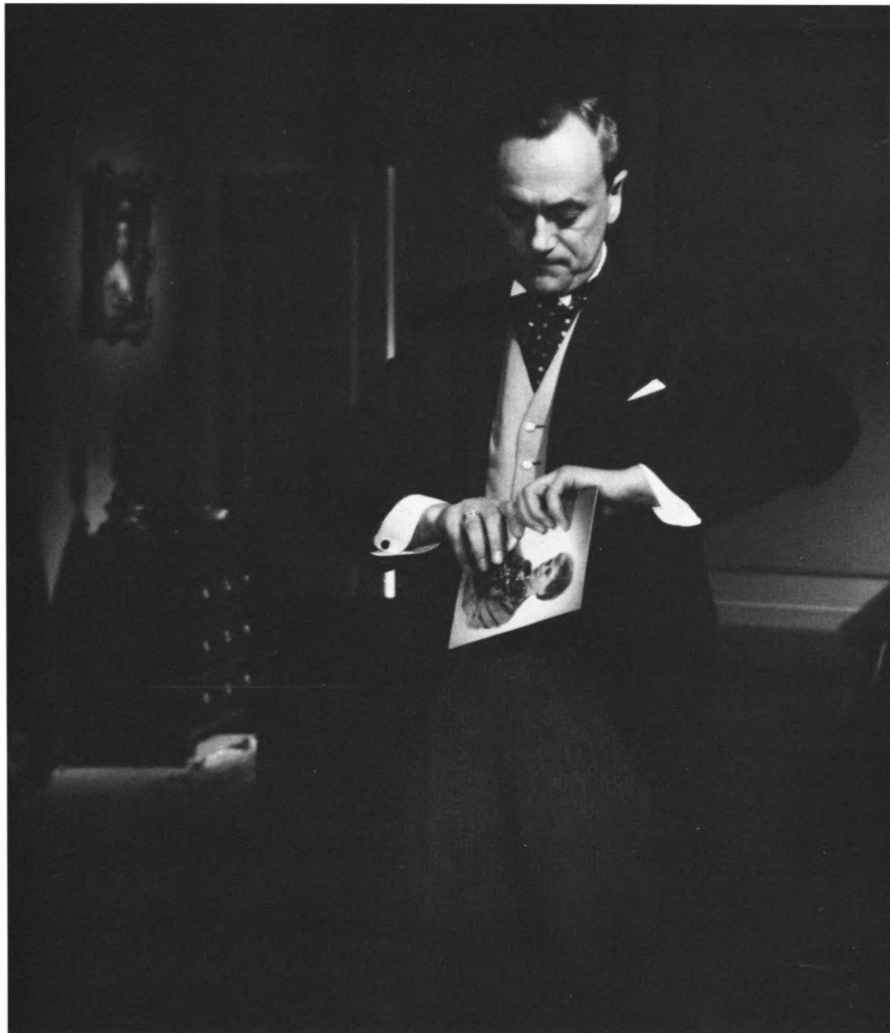
af Christian Braad Thomsen

Det er ingen kunst at stille sig kritisk an over for Carl Th. Dreyer. Hans talefilmsproduktion indbyder nærmest til det, endda i en grad så det vel er en større kunst at holde af hans film end at tage afstand fra dem.

Og afstand tog jeg i rigt mål i 'politisk revy', da *Gertrud* havde premiere for 25 år siden. Dreyers talefilmsproduktion bød mig dengang så voldsomt imod, at jeg ikke siden har haft lyst at genopfriske bekendtskabet med den – og kun modstræbende indvilger i det nu i anledning af hans 100 års dag.

Meget har forandret sig på de 25 år. Tiden er en anden, og i bedste fald er man selv blevet klogere. Dreyers film er vel strengt taget de samme, men oplevelsen af dem er en anden, så sandt som man oplever ud fra en konkret tid og en personlig situation. I begyndelsen af 60'erne var der endnu rimelig grund til at tro på, at verden kunne forandres, ikke blot fordi man selv var ung, men fordi den politiske situation også var det: over hele den vestlige verden fandt et brud sted med Moskva-kommunismen, ikke i reaktionens navn, men i socialismens, og det betød, at det politiske valg ikke længere var et valg mellem to onder, men for et tredje gode. Også filmkunsten var i rivende udvikling bort fra litterære og teatraliske konventioner – og man selv besat af forestillingen om, at det måtte være muligt i dansk film at indføre et mere 'naturligt' talesprog og en mere 'legende' kameraføring i opposition til de herskende konventioner.

I en tid fuld af politisk optimisme måtte Dreyers produktion tage sig mere defaitistisk og lidelsesdyrkende ud end den vel gør i dag, hvor vi ikke har så meget at have nogen form for optimisme i, hverken politisk eller på filmkunstens vegne. Og i en tid hvor man drømte om at vriste filmkunsten ud af teaterskuespillernes greb og ud af filmstudiernes papverden, ud på kontorer og fabrikker, hvor de politiske kampe udkæmpedes, og ind i køkkener og soveværelser, hvor de private slag stod, dér tog Dreyers teatraliske kulisser verden sig nemt ud som et rent filmmuseum. I dag hvor den tjekede og overfladiske film- og videoforening er så omfattende, at filmkunsten nok ville få bedre tider under miljøend under kulturministeriet, kan der være større grund til at længes efter de



*Bendt Rothe med portræt af Gertrud.*

lange reflekterende dialoger og de rolige kameraindstillinger, som det er Dreyers ambition at forløse kunstnerisk.

Ud over egne bemærkninger kunne der altså være andre og, om jeg så må sige, mere objektive grunde til, at jeg dengang var blind for værdien af Dreyers intentioner og for de håndgribelige kvaliteter, der i hvert fald er til stede i *Vredens dag*, en film, som jeg dengang afskrev på grund af dens patetiske stemmeleje og skæbnetunge mytespil på kanten til defaitisme, og som jeg i dag af præcis de samme grunde er tæt på at regne for et mesterværk.

Hvad der i tider med gryende frigørelsesdrømme må virke provokerende til det uantagelige er, at Dreyer i *Vredens*

*dag* ikke blot lader præstefruen Annes svigermor angive hende som heks, men endda viser, at hun er en heks, i hvert fald i den forstand at hun, lad det så være tankekraft eller et skæbnens tilfælde, er i stand til at kalde sin elskede til sig og forvolde sin mands død. Og hvad værre er: Dreyer lader hende i filmens sidste scene indrømme, at hun rent faktisk er en heks, som 'ved den ondes hjælp' har myrdet sin mand og lokket hans søn i sin favn. I filmens manuskript anfører Dreyer da også, at Annes møde med kærligheden 'fremdrager karakteranlæg og sjælelige evner, der hidtil har været skjult' og at hun 'frembringer det fænomen, heksene i det 16. århundrede benævnedes 'at kalde', og som vor tid kalder hypnotisk fjernvirkning.'

I tider, der bæres af optimistiske revolutionsdrømme og troen på menneskers

evne til at ændre deres egen tilværelse, kan man være tilbøjelig til at mene, at jo mere 'mystisk' Anne-figuren fremstilles, jo svagere bliver den sociale og menneskelige indignation i filmen, og jo mere tager filmen karakter af æstetisk lidelsesdyrkelse og døds længsel i stedet for social anklage. Men man kan også mene, at menneskelig undertrykkelse vanskeligt kan skildres mere infamt end ved at lade de undertrykte og forfulgte antage undertrykkernes værdinormer og vrangforestillinger, sådan som Dreyer lader Anne gøre det i filmens sidste scene. Dens fortælle-mæssige struktur er faktisk genial.

Men trods kvaliteter ved *Vredens dag* må man stadig mene, at den har sine svagheder i dialogen. Her skal ingen kritik rettes mod, at Dreyer med så megen strength og konsekvens tillader sine film at være 'litterære' i deres sprogføring. Det er en banal fordom, at lange dialogscener nødvendigvis er ufilmiske. Der kan tværtimod være grunde nok til at filme sprog. Afgørende er, *hvordan* man filmer sproget.

Og der synes jeg ikke, *Vredens dag* måler sig med f.eks. Rainer Werner Fassbinders *Effi Briest*, som den har forbavsende mange lighedspunkter med, ikke blot i filmenes socialt uantagelige trekantplot, som i begge film ender med, at den kvindelige hovedperson giver sine undertrykkere ret, men også i deres æstetiske ambition, som er at filme sprog. Der synes jeg nok, at den litterære kvalitet forvaltes bedre af Fassbinder end af Dreyer, hvilket ikke blot skyldes, at Fassbinder i Theodor Fontane har en forfatter, som er en langt mere sikker sprogbehandler end Dreyer har i den norske dramatiker H. Wiers-Jensen, men også at Fassbinder instruerer sine skuespillere med en sproglig rytme og musikalitet, som Dreyer savner. Dreyer accepterer et sprogligt niveau i teksten, som man normalt kun finder i danske folkekomedier. Specielt i kærlighedsscenerne er klicheophobningen massiv med replikker a la 'Martin, tag mig fast ind til dig – tag mig og gør mig lykkelig.'

Og med *Ordet* bevæger Dreyer sig definitivt ind på folkekomediens mest forløjede territorium. Hvor energisk han end forsøger at tilsætte sit stof et element af græsk drama, så er og bliver det et monstrum af en film, aldeles blændende instrueret, perfekt realiseret i personinstruktion og billedføring – og i bund og grund frastødende!

Det forunderlige ved *Ordet* er, at den fungerer så djævelsk i sine følelsesmanipulationer, at jeg de 5-6 gange, jeg har set den, hver eneste gang har været ved at tudbrøle under filmens højdepunkt,



Henrik Malberg i *Ordet*.

hvor Dreyer lader de to unge få hinanden i Inger's dødsværelse, efter at deres stridbare fædre har forsonet sig ved hendes død. Man ser klart, at det langt udspundne sceneri omkring Ingers død og opstandelse er baseret på et fuldstændigt uanstændigt og gennemskueligt effektjageri fra Dreyers side, og *alligevel* fungerer effekterne og nedbryder alle de nøgterne forsvarsmekanismer, man forsøger at bygge op. Man kan ikke fratage Dreyer hans dygtighed som forførelseskunstner, hvad der i sig selv er en tvivlsom egenskab at have, og specielt da når man nærmere overvejer, hvad han bruger sine forførelsesevner til.

I et lille jysk sogn sætter han sig for at lade en offermyte materialisere sig, som han her giver kristent fortegn, men som vel ret beset er en gammel hedensk skik, nemlig at en udvalgt person ofres, hans blod drikkes og hans knogler spredes på markerne for at formidle guderne, udglatte fejder mellem mennesker og frugtbar gøre jorden.

Dette blodoffer bringes i rigt mål i *Ordet*: Ingers barn klippes i stykker, mens det endnu ligger i hendes skød, og Inger

selv dør kort efter. Dette offer viser sig at være godt for mange ting: den gale Johannes får sin forstand tilbage, den grundtvigianske storbonde og den indremissionske skrædder bilægger deres livslange trosfejde om petitesser, og de to unge og ulykkeligt elskende kan endelig få hinanden i Ingers dødsværelse.

Kun et problem er tilbage: Ingers gode, men gudløse mand er knust af sorg. Ingers og barnets offer har ikke bragt ham endnu nærmere til Gud, men tværtimod givet ham en hidtil ukendt bitterhed mod de gudelige. For at klare det problem, må der intet mindre end en opstandelse til. På selve sin begravelsesdag genopstår Inger da fra de døde, og så overgiver også hendes mand sig til tårerne og til Gud.

*Ordet* er en temmelig bostavtro filmatisering af Kaj Munks teaterstykke, dog med udeladelse af den munkske sikkerhedsventil, en antydning af, at det nok bare er ligsynsmanden, der har kludret med sit job. Men samtidig er filmen så dreyersk i sin problematik, at den ligefrem kan opleves som den tilsyneladende 'kristne' parallel til hans 'hedenske' film *Vampyr*.

Allan Gray, der studerer vampyrer,

svarer nøje til Johannes, der har studeret Kristus. Begge er blevet lidt underlige, lidt 'mystiske', af deres religiøse studier, og derfor er de Dreyers helte. Som heksen Anne står de reelt i forbindelse med magter hinsides vor fornuft, og de optræder begge som 'frelser' i miljøer, der er mere eller mindre jordbundne, og som derfor har behov for frelsen. Gennem en troshandling vækker de begge en død kvinde til live. Ved at gennemføre vampyrens hjerte med en pæl frelser Allan Gray den smukke Leone, der allerede er døde, og hvis sjæl ellers ville være fortabt – og ved et tilsvarende kristent ritual genopliver Johannes den døde Inger. Den besynderlige og vel egentlig ret ukristelige mirakeltro i *Ordet* er beslægtet med den okkulte og hedske mysticisme i *Vampyr*.

I en arbejdsnote har Dreyer noteret, at formålet med *Ordet* er at vise, at 'den som er stærk nok i troen, også ejer magten til at gøre underet'. Han taler om, at tilskuerne skal 'suggeres eller om man vil hypnotiseres'; vi skal 'indspindes i en stemning af religiøs mystik', idet han mener, at 'er den en gang hensat i denne tilstand af andagt og indadvendthed, lader de sig lettere gradvist suggeres til at tro på underet'.

Hvis jeg var kristen, ville jeg sikkert føle mig endnu mere forulempet af *Ordet*, end jeg gør som hedning. Hvis der skal først et blodoffer og derpå en konkret opstandelse til, før man kan tro på Gud, er det vist på tide, at slå korsets tegn for sig over dette djævelskab, som næppe har alverden med kristendom at gøre, selv om det er ikklædt en kristelig sprogdragt.

Men jeg nøjes med at være forulempet på filmkunstens vegne. Hvad Dreyer byder os er kunstnerisk manipulation af en uanstændighed, som jeg ikke synes overgås af selv den mest kynisk-sentimentale Hollywoodfilm. *Ordet* byder på den særeste blanding af hjernevask og nekrofilii – det tætteste filmkunsten endnu er kommet på regulær dødsporno.

Derpå følger alderdomsværket *Gertrud*, en lige så tilbødt som udgrinet film: jeg holder usvækket med dem, der griner, og det til trods for, at jeg har den største respekt for, hvad der tilsyneladende er Dreyers æstetiske ambitioner med den film, nemlig at filme en litterær dialog i statuarisk rolige billeder og med hovedvægten lagt på skuespillernes respektfuldt patetiske diktion. Det er der principielt ikke noget i vejen med, men det kræver unægtelig, at man har en litterær tekst på et niveau, der kan leve op til denne iscenesættelse, for ellers bliver resultatet præcist så hult og gungrende pompøst som *Gertrud*.



*Nina Pens Rode og Axel Strøbye i Gertrud.*

På det indholdsmæssige plan kan det da godt være, Gertrud har ret i, at mændene omkring hende er nogle fæhoveder, der bruger deres arbejde som påskud til at flygte fra kærligheden, men hvem ville på den anden side ikke være taknemlig for et påskud til bare engang imellem at få fred for en kone med Gertruds absolutistiske forhold til kærligheden: intet over og intet ved siden af kærligheden døgnet rundt! Når hun sidder der, gammel, ensom og patetisk og beder om, at der på hendes gravsten må komme til at stå 'kærlighed er alt', imens hun hiver et ungdomsdigt frem med omkvædet 'jeg har elsket', så spørger man uvægerligt: Jamen, hvem – ? Er Gertrud egentlig spor bedre end de mænd, hun hudfletter? Som de bruger deres arbejde som værn mod et dybere følelsesmæssigt engagement, bruger hun sit idealistiske kærlighedssyn som værm mod kærligheden. Derved bliver hendes martyrium så selvskabt, at det vanskeligt kan bære den hyldest, Dreyer vil yde det. Hvad filmen savner katastrofalt er ordentlig afstand til sin hovedpersonens selvoptagne tirader.

På det æstetiske plan må man nok mene, at Hjalmar Söderbergs forlæg ikke har litterært format til at tåle Dreyers pompøse opblæsning af teksten fra dagligstuedrama til græsk komedie. Og at Dreyers litterære fornemmelse er usikker, fremgår desuden af de detaljer, han selv har ladet tildigte. Som skilletekster anbringer han nogle stumper rædsomt patineret damepoesi, som man kan være tilbøjelig til at tilskrive Söderberg, indtil man opdager, de er af Grethe Risbjerg Thomsen. Og da Gertruds mand er på vej hen i teatret for at konstatere, at hans kone ikke har været i operaen den

aften, lægger Dreyer en lang, indre monolog på hans billede, som endda holdes i datid, som om manden tænker tilbage på begivenhederne mange år senere. Det lader sig kun gøre, hvis Gertruds mand vitteligt er filmens fortæller, hvad han indlysende ikke er: filmen er fortalt fra titelpersonens point of view, og at gøre en anden til explicit fortæller i en scene, der ikke engang har en fortæller behov, vidner om en temmelig vaklende litterær dømmekraft.

Dreyer betegnes ofte som en enegænger i filmhistorien og vil med sin sans for martyriet næppe være utilfreds med en sådan position. Men betegnelsen er faktisk ikke rigtig. Blandt hans åndsbeslægtede findes den herhjemme helt ukendte, men i andre lande højt skattede portugisiske instruktør Manuel de Oliveira. Man kan også mene, at Andrej Tarkovskij specielt i sine to vesteuropæiske film er Dreyerinflueret eller -beslægtet, ikke blot i de patetiske dialoger, men måske specielt i sin optagethed af offertemaet og martyriet. Dreyers ekko høres også i Wim Wenders' ubærligt selvhøjtidelige grædekonefilm og måske ikke mindst hos avantgardisten Jean-Marie Straub, hvis monstrøse litteraturfilm har gjort det klart for de fleste af de få, der har set dem, at dette er en blindgyde. Men det er en vej, som Dreyer selv slog an og foer mere eftertrykkeligt vild i, end det nok vil være muligt for de fleste andre at gøre.

Det bedste, man derfor kan få sig selv til at sige i anledning af hans 100 års dag er, at også i sine vildfarelser havde Dreyer et monstrøst format.