



*I disse dage indleder Filmmus
hvor mere en 20 film vises. I
spændende analyse af skuespil
knytter livsanskuelse og kunsto
gennem de man*

af Ann

Men livet i Asta Nielsen var ikke forbi, og Jens Dreyers programmer fik et efterspil. I slutningen af april 1970 bragte radioen hans udsendelse "Det endte alligevel lykkeligt", og heri lyder følgende replikskifte:

– Kan De huske, da De for mindre end et år siden fortalte lytterne, at Deres liv ikke havde været noget eventyr?

"Ja, det var det heller ikke, fordi et eventyr, det skal jo helst ende godt – og nu er det blevet et eventyr. For det mærkelige er jo, at jeg i mit 88. år har truffet min eneste store og første kærlighed, og det er Chr. Theede, som sidder derovre og ler ad mig".

– Hvordan fornemmes det efter 88 at møde sin første store kærlighed?

"Ja, man kan vel ikke forklare, hvordan lykken fornemmes. Man kan kun sige, at man er lykkelig, ikke".

Kærligheden vakte Asta Nielsen til live igen fra en ensomhed så stor, at den lignede døden, og d. 21-1-1970 blev hun, under voldsomt pressevirak, gift med den 18 år yngre kunsthändler Christian Theede;

Kærligheden i livet

I juni 1969 udsendte Danmarks Radio 3 interviews med Asta Nielsen (1881-1972), som siden 1937 havde boet i næsten ubemærkethed i Danmark efter at have forladt det så forandrede Tyskland, hvor hun i 10'erne og 20'erne fejrede sine store film- og teatertriumfer og hylledes som filmens Duse. Tilrettelæggeren Jens Dreyer kaldte udsendelserne "Mit livs eventyr", og til sidst i det tredje program spørger han den gamle dame: "Har Deres liv, fru Asta Nielsen, været et eventyr?" Hun svarer værdigt: "Jeg synes, at eventyr skal ende godt, så derfor

kan jeg ikke se, at mit liv har været et eventyr".

På dét tidspunkt var det omtrent 15 år siden Asta Nielsen så smukt i et radioprogram havde sagt om at blive gammel, at "de fleste ønsker at leve længe, men skal lægernes anstrengelser for at lægge år til livet få nogen værdi, så må vi selv lægge liv til årene". Imidlertid havde Asta Nielsen i de mellemliggende år oplevet en stor tragedie; i 1969 var det 5 år siden, hun havde mistet først sin svigersøn og umiddelbart derefter sin datter, og hun betragtede, som det forlød i flere interviews, sit liv som et helvede.

**Asta Nielsen
kvindelig
de store**

et sin store Asta Nielsen serie, en anledning bringer vi her en erindens enestående udtryk, der fattelse sammen til en rød tråd ge brogede roller.

Jerslev

knap 2 år senere døde hun, d. 25-5-1972. Hun blev begravet i de ukendtes grav, hvor også hendes datter og svigersøn lå.

Det var dog ikke, fordi der ikke havde været mænd i Asta Nielsens liv; hun havde i årene i Tyskland levet sammen med 3 mænd, først filminstruktøren Peter Urban Gad fra 1912 til 1915 (de blev dog først skilt i 1918), så den svenske søofficer Freddy Wingårdh fra 1919 til 1923 og endelig den russiske skuespiller og sanger Grigori Chmara. Urban Gad, søn af forfatteren Emma Gad, skrev og instruerede næsten alle Asta Nielsens filmsuccesser frem til 1916, hvilket vil sige, at han fra gennembrudsfilmen *Afgrunden* (1911) iscenesatte mere end 30 film, Freddy Wingårdh, som hun allerede havde truffet på en rejse til Sydamerika under 1. verdenskrig, blev direktør for det produktionsselskab, Art Film, som hun stiftede i 1920, og Chmara spillede hun sammen med i en række film i 20'ernes første halvdel, lige som han satte hendes to store teatersuccesser i 20'erne, *Rita Cavallini* og *Kameliadamen*, i scene – Asta Niel-



Nielsen, heden og følelser

sen siger selv i "Mit livs eventyr III", at rollen som Marguerite i *Kameliadamen*, som hun spillede mere end 500 gange, var hendes yndlingsrolle, "fordi hun dør tilsidst".

Arbejdskammerater har de tre mænd været, men ægteskab og kærlighed, såvel som ægteskab og passion synes at have været inkommensurable størrelser for privatpersonen Asta Nielsen, der allerede, fra da hun som 17-årig blev gravid og nægtede at gifte sig med barnets far, synes at have insisteret på selv at ville bestemme over sit (privat)liv, lige så vel som hun i hele sin karriere insisterede på at havde fuld be-

stemmelse over sine rollers udformning; hun brugte kun "forfatterens manuskript som et kanvas til at brodere på", som hun udtrykker det i et interview med forfatteren og journalisten Adolf Langsted; hun ville spille rollerne, som *hun* opfattede dem, "som de står for min sjæls øre" (Langsted 1917:40).

Asta Nielsen synes at have været en stærk, uortodoks og selvrådig kvinde, der gik sine egne veje i alle livets forhold, hvilket, som jeg skal komme til, også afspejledes i hendes film, der knytter selvrådigheden til en insisteren på kærligheden som passion, på de store følelser der ikke

tager hensyn til noget andet end sig selv. Stærke og selvstændige kvinders historie er altid spændende. Men herudover fremstår Asta Nielsen filmene som interessante og medrivende bud på beskrivelser af kærlighedspassionen som den store følelsesmæssige grænseoverskridelse. Og så meget desto mere interessante er de, som at vi lever i en tid, hvor det synes næsten umuligt for filmen at give et bud på kærlighedspassionen (med mindre den da henlægges til fortiden – i film som Jane Campions *The Piano* eller Martin Scorseses *The Age of Innocence*), eller hvor passionen alene fremstilles udvendigt som seksualitet efter devisen: jo mere figurerne elsker, jo mere skal vi forstå, at de elsker hinanden (i film som Sharon Stone tilløbsstykkerne *Basic Instinct* og *Sliver* eller Madonna-filmen *Body of Evidence*).

“Hvad har Deres mænd betydet for Dem?”, spørger Jens Dreyer i den første af Mit livs eventyr-udsendelse. “Ud over at Urban Gad har skrevet rollerne til mig, har de intet betydet for mig”, svarer hun uden tøven – tilsvarende har hun også i flere interviews undret sig over, hvorfor hun egentlig giftede sig; i 1950 siger hun til den tyske avis *Welt am Sonntag*:

“Mit Gad war ich eineinhalb Jahr lang verheiratet, wir kannten uns aber sieben Jahren. Eigentlich sollte das die gesetzlich vorgeschriebene Höchstzeit für eine Ehe sein. Aber auch ich konnte diesem meinem theoretischen Standpunkt in Praxis nicht immer treu beleiben. Später war ich nämlich ein ganzes Jahrzehnt mit einem schwedischen Offizier verheiratet”.²

Mændene nævnes, men ingen af dem benævnes som hverken ægtemænd eller elskere i selvbiografien “Den tiende muse” (udkommet i 2 bind i efteråret 1945 og foråret 1946 på Gyldendal), mens storesøsteren Johanne fremstår som den elskede og forbundne, hvis dødsstund og ligfærd bogen slutter med:

“Nu ligger hun i sin kiste med en krans om det blonde hår, et svagt smil ligger om hendes mund, og hun ser ud, som da hun var ganske ung.

De smukke, smalle Hænder saar ingen Kærlighedsblomster mere, nu slutter de stille og vegt om en Buket af Foraarets Violer.

Jeg suger Billedet af hendes Ansigt ind i mig for aldrig at slippe det,

saa længe jeg har Magt over mit Sind, og mine Læber kan kun mumle mod hendes elskede Træk: Tak! Tak!

Min vogn sætter sig i Bevægelse bag hendes Kiste.

Solen er gaaet ned” (Nielsen 1946, s. 210)

Ligeledes fremstiller Asta Nielsen ofte i sene interviews datteren Jesta som den store kærlighed i hendes liv, til trods for – eller måske netop fordi – hun ikke nævnes med ét ord i “Den tiende muse”.³

Så hvor de første ægteskaber i Asta Nielsens egen fortolkning betragtes som noget egentlig ubetydeligt, der bare tilfældigvis sker (hun giver i interviews ofte den historie til bedste, at hun giftede sig med Urban Gad, fordi de havde samme lysekroner), der fremstilles den egentlige kærlighed til søsteren og datteren som fyldt med en tragisk patos, uden hvilken den ikke ville være kærlighed. For den sene Asta Nielsen – eller for fremstillingerne af den sene Asta Nielsen⁴ – kommer døden og kærligheden til at være forbundne, eller det første kommer på en måde til at betinge det sidste. De lykkelige udtalelser om den sene kærlighed i “Det endte alligevel lykkeligt” kan måske også fortolkes i det lys.

Asta Nielsen taler i “Mit livs eventyr I” om en trang, der har gennemsyret hende hele livet, til at ødelægge alt, inden det var begyndt, om at hun “er født med døden i mig”. I udtalelserne i 1970-udsen-

delsen er døden ikke til stede som noget, der umuliggør kærlighed, den er slet ikke til stede. Men den er måske ikke desto mindre for den knap 90-årige det tyst realistiske memento, der gør det muligt at tale i så smukt frydefulde vendinger om at være forelsket, som om livet just var begyndt. I hendes livs sidste år bliver hendes tale om kærligheden fnuglet som en teenager.

Kærligheden som passion – de tragiske kvindeskæbner

Døden som kærlighedens højdepunkt eller kærligheden i døden er også det teatraliske højdepunkt i de roller, som allerførst betog den unge Asta Nielsen. Hun fortæller i “Den tiende muse”, at da hun som stor pige første gang var i teatret til en opførelse af Henrik Ibsens “Fru Inger til Østraat”, tænkte hun

“Ja, hvem der selv engang ... Halvt som i Drømme fulgte jeg Forestillingen, en sorgfuld Lykke fyldte mig, noget undrende i mig blev til et stort Spørgsmaal, som først fik sit Svar, da Fru Inger i sidste Akt kaster sig over sin døde Søns Baare: jeg vilde være Skuespillerinde” (Nielsen 1945, s. 71).

Og da hun senere søger om optagelse på Det kongelige Teaters elevskole og skal prøve for skuespilleren Peter Jerndorff, vælger hun den

Herunder: Den stakkels spillelærerinde føres bort efter drabet på elskeren i ‘Afgunden’.



passage hen mod slutningen af fjerde akt i Ibsens "Brand", hvor Agnes ligger foran kommoden og tager sit døde barns tøj frem. Hun vælger til Jerndorffs hovedrystende forundring at ville udtrykke sorgen stumt fremfor gennem Ibsens replikker; allerede her bliver det altså kroppens ikke-verbale sprog, der kommer til at udtrykke de store følelser i Asta Nielsens spil. Men først stumfilmen, som hun vendte sig mod, da Det ny Teater, som havde engageret hende i 1908, blev ved med at spille muntre operetter, gav hende mulighed for at bruge sin krop i de tragiske passionshistorier, som allerede fra *Afgrunden* i 1910 gjorde hende verdensberømt; biografpublikummet kunne herefter i et par årtier se det stumme sprog udfoldet i fremstillinger af kvinder, der desperat kæmper for at skabe rum til den store kærlighed. Hun fremstillede "the pursuit of happiness through the drama of the body", for at bruge en formulering om kroppens tale fra en helt anden sammenhæng (Mourlet i Gledhill 1991, s. 234).

Selv om Asta Nielsen også var en gudsbenådet komedienne og insisterede på at ville indspille lystspil (komedien *Engelein* fra 1913, hvori den da 32-årige skuespillerinde skal spille en syttenårig, der må give sig ud for en tolvårig, var en af hendes største publikumssuccesser), er hun

først og fremmest blevet berømt for sine roller i stumfilmsmelodramaer, i film om de store følelser eller den store kærlighed, hvor hendes spil især har drejet sig om at udvendigøre den fortærende lidenskab, der river hendes kvindefigurer i stykker.

Hun inkarnerer i sine film en lang række dramatiske og tragiske kvindeskæbner styret af grænseløs passion: Kvinder som vil gå i døden af kærlighed til en mand (*Den sorte drøm*, 1911 og *Dora Brandes*, 1916 f.eks.) eller til sit barn (*Im grossen Augenblick*, 1911), som går i døden, når de ikke får den elskede (*Die arme Jenny*, 1912, *Der Reigen*, 1920, *Dirnentragödie*, 1927 og Nielsens sidste film, tonefilmen *Unmögliche Liebe*, 1932, f.eks.) eller som dræber deres elskede i afmagt eller jalousi (*Afgrunden*, 1911, *Die freudlose Gasse*, 1925). Hun fremstiller den aldrende kvinde, der oplever kærligheden, men som på grund af alderen ikke får den elskede (*Der Absurz*, 1922 og *Dirnentragödie*, 1927). Men hun spiller f.eks. også en kvinde, der dræber i en stor sags tjeneste – hun dræber en nedrig ågerkarl for at skaffe penge til en lægevidenskabelig opdagelse, der kan hjælpe de fattige (*Nach dem Gesetz*, 1919). Endelig falder det i tråd med disse kvinderoller, at hun spiller Maria Magdalena i *INRI* (1923), en fremstilling af Jesus' sidste dage, sat i scene af *Das Kabinett des Dr. Calligaris* instruktør Robert Wiene. I *INRI* spiller Asta Nielsen for første og eneste gang sammen med Tysk-

lands anden store stumfilmsstjerne Henny Porten.⁵

Selv om Asta Nielsen også spiller den amoralske Lulu i *Erdegeist* (1923), en filmatisering af Frank Wedekinds drama, er hendes stjernepersona ikke vampen. Trods sin mørke og dramatiske fremtoning er det ganske fejlagtigt, at hun er blevet kaldt filmens første vamp (bl.a. i M.S. Fonseca opslag om Asta Nielsen i *International Dictionary of Film and Filmmakers*, vol. 3: *Actors and Actresses*). Hun har arbejdet sammen med instruktører, eller måske snarere fotografer, der, i samarbejde med hende, har været gode til at fremhæve hendes stolte og dramatiske skønhed, men pointen er, at:

"Sie spielte nicht mit dem Feuer, war kein Vamp, der die Männer verbrannte, sie war selbst das Feuer, brannte selbst und wurde Asche", som filmkritikeren Karina Niehoff uhyre præcist skrev i en hyldest til Asta Nielsen på hendes 75-årsdag (*Filmspiegel* 14-9-58).⁶

Filmvamp'en, som 10'ernes erotiske melodramaer kendte en del til, er kun ude på at destruere andre, ultimativt fremstillet af Theda Bara i *A Fool There Was* fra 1915. Bara er her "the Vampire", som hun kaldes i rollelisten, og som en anden Edvard Munch figur lader hun sine sorte slangelignende lokker falde ned over sine ofre, de svage mænd, hvis liv hun suger ud med sine kys og sin totale ligegyldighed. Asta Nielsens kvindefigurer, derimod, destruerer, i en form for storladen selvfortæring, ikke andre end sig selv. Når man f.eks. ser proletarpigen, den arme Jenny, vakle afsted i et hvidt sne-landskab som et sort spøgelse og til sidst falde om i slutningen af *Die arme Jenny*, efter at hun har læst, at den elskede, som hun ikke kan glemme, borgermanden der en kort overgang var interesseret i hende, er blevet forlovet med en anden af sin egen stand, så er det præcist som at se en livsflamme, der efter lange kampe har indstillet sig på at bukke under af mangel på ilt.

Asta Nielsens figurer insisterer på retten til at leve kærlighedspassionen, ofte – sådan som det er med passionen, hvis den skal folde sig ud – på tværs af sociale og aldersmæssige skel. Men filmene viser som regel, at en sådan gøren hævde på sine følelser ikke kan lade sig gøre. Hun fremstiller kvinder, hvis kærlighed benægter sociale og også kønlige

Herunder: Fra optagelserne til komedien 'Engelein'.





Forløberen for 'bodypainting' kan vist roligt siges at være denne dragt i filmen 'Erdgeist'.

den selvdestruktion, disse fører med sig, symboliserer kvindelighedens grænser i 10'erne og 20'erne. Eller man kan sige, at igennem det samlede filmværks utallige formforvandlinger, fra backfisch til aldrende luder, fra proletarpige til overklassefrue, fra spanier til eskimo og fra journalist til varietépige, afprøver hun grænserne for kvindelighedens rum.

Die Sünden der Väter og Hamlet

Die Sünden der Väter fra 1913 er interessant i forhold til diskussionen om kvindelighedens råderum, fordi den direkte handler om det kvindelige som iscenesættelse og som kulturel konstruktion. Og den er også interessant, fordi den adskiller sig fra mange af de andre melodramaer ved at portrættere en kvinde, der gør oprør mod at blive frataget blikket. *Die Sünden der Väter* kan således siges at handle om en (køns)-kamp om blikket.

Asta Nielsen spiller Hanna, en malers model. Hun forelsker sig i maleren, som også kurtiserer hende, men da han, hjulpet af sin professor og protegé, får et rejsestipendium, forlader han hende. Da han kommer hjem, forlover han sig med professorens datter, og Hanna proletariseres, hvilket i den Nielsen'ske ikonografi først og fremmest vil sige forgroves kropsligt. Under sin jagt på en model til et billede af "das Elend der Hoffnungslosen", det der skal være hans karrieres hovedværk, møder maleren Hanna på en bar, drikke, rygende og bøvsende som en mand, med hænderne trodsigt hvilende på hofterne, trodsigt hengivende sig til det liv, der nu er hendes. Endnu engang bliver hun hans model, men den lykke som såvel gensynet med maleren som hendes forlovelse med gartneren Hans afføder, passer ikke til det billede af elendigheden, maleren vil have frem – og som han i øvrigt har hentet inspiration fra i en bog, han viser Hanna ved arbejdets begyndelse.

En mellemtekst siger "Das Glücksverklärte Antlitz des Modells droht das Gelingen des Werkes in Frage zu stellen", og for at bringe

grænser; gennem passionen insisterer de på en seksuel og social bevægelighed – og filmene taler lige så insisterende om umuligheden af den, bl.a. fordi de mænd, kvinderne falder for, er anderledes beskaffet, fordi de i højere grad er bundet til de sociale konventioner, der ideologisk set definerer dem som mænd, som f.eks. i *Die arme Jenny* og *Dora Brandes*. Hendes kvinder bliver da ofte tabere og ofre, og dog besidder de på forskellige måder en integritet, der ikke gør dem til marionetter i et skæbnens eller patriarkatets spil, men peger på, at de selv har valgt at gå den vej, de går. Pointen er, at Asta Nielsen fremstiller kvinderne med en moralsk integritet, fordi de er bevidste om dette vilkår. Derfor bliver det Nielsen'ske kropssprog også, set med mine øjne, erotisk på en meget mere sensuel måde end den samtidige filmvamp; kroppen taler på baggrund af et blik, der lige

så meget kommer indefra som udefra.

Hvad den tyske filmteoretiker Siegfried Kracauer siger om hendes aldrende luderfigur Augusta med de bitre erfaringer og de romantiske og småborgerlige drømme i *Dirnentragödie* passer således for flere af filmene:

"Asta Nielsen [...] portrayed the prostitute incomparably: not a realistic one, but that imaginary figure of an outcast who has discarded social conventions because of her abundance of love, and now, through her mere existence, defies the questionable laws of a hypocritical society" (Kracauer 1947/1974, s. 158).

Men hvor Kracauer lægger vægt på den sociale overskridelse i kvindefigurerne, kan man også se det Nielsen'ske oeuvre som et værk, der netop i kraft af kvindefigurerens bestandige grænseoverskridelser og

uorden i hendes liv, forfører maleren hende endnu engang. Han fylder alkohol i hende, og Hanna kan ikke modstå ham trods sit ønske om det modsatte; sørgmodigt og opgivende giver hun sig hen til ham, hvorefter maleren går i gang med sit arbejde – på én gang, som det redskab hun alene er for ham, formende og aende hendes ansigt med sine hænder. Men Hans forlader hende – trods Hannas forsøg på at holde fast på ham – mellemteksten siger "Hans hat Hannas Rückfall bemerkt und verläst sie für immer". Hun tar sig lidende til hjertet, da han går – og umiddelbart efter følger mellemteksten "das Meisterwerk". Maleren har således kynisk manipuleret med Hannas verden, så hun blev omformet til at passe i hans billede af, hvordan hun skulle se ud, så at model og malerisk idé altså blev identiske. Og forestillingen om det (mandlige) skabende geni bliver skarpt og utvetydigt dementeret af filmen.

Forbløffende klart gør *Die Sünden der Väter* opmærksom på, at det kvindelige fungerer som billede og som abstraktion i vores kultur. Det kvindelige eksisterer alene som projektion af andres – her malerens – forestilling, som tegn for "det andet" – her en allegorisk fremstilling af proletariatet – og som den figur, der i kunstens verden, i starten af århundredet, var forudsætningen for, at maleren fremstår som viril kraft og geni. I mesterværket ses da også, bag Hanna, som et tegn for kønsarbejdsdelingen i kunsten, en herrehat og -frakke hængende på en knage, tegnet for det køn fra hvis blik kvinden formes.

Men Hanna nægter i sidste ende at finde sig i denne manipulation, denne utvetydige formning af sig selv i et mandligt billede og bliver gjort til middel for en andens mål. Så i filmens sidste scene ødelægger hun mesterværket med en kniv.⁷

Den visualisering af "Das Elend der Hoffnungslosen", man ser maleren i færd med at skabe, svarer ganske til de visuelle fremstillinger af stjernepersonaen Asta Nielsen, "die Asta", den tragiske Duse, den lidende kvinde, sådan som man har set hende i slutningen af *Afgrunden*, efter at hun har dræbt sin elskede. Så hvad vi får at se, da malerens portræt afsløres, er egentlig en ganske kompliceret kulturel konstruktion: En malerisk fortolkning – inspireret af et i forvejen eksisterende

værk – af en af fiktionens figurer, udformet som virkelighedens Asta Nielsens, skuespillerens stjernepersona.

Denne relativt tidlige Asta Nielsen film med manuskript af Urban Gad kan således også ses som en film, der tematiserer selve stjernefænomenet og stjernen som persona – et abstrakt billede, et konglomerat af rollens fællestræk og de udvalgte, fiktive eller sande træk ved privatpersonen, som passede ind i konstruktionen.⁸

Det er ikke den eneste gang, Asta Nielsen tematiserer sin stjernepersona. Fordi hun var blevet træt af de evige lovprisninger af hendes store, talende øjne, besluttede hun, i 1916, at indspille en film, hvori hun er blind, *Die ewige Nacht*, skrevet og instrueret af Urban Gad. Også i et af de kludeklip, hun lavede på sine ældre dage, et selvportræt, afbilder hun sig med lukkede øjne.

Asta Nielsens kontroversielle, omdiskuterede og af filmkritikken slet anmeldte produktion af *Hamlet* fra 1920 med hende selv i titelrollen bliver i dag ulig mere interessant, end den blev opfattet ved sin fremkomst, når den sættes i relation til diskussionen om konstruktionen af kvindeligheden. Da blev den i danske aviser kaldt en "Hulhed og Anmasselse" og "en smagløs Idé", og i Frankrig gjordes censuren opmærksom på, at det var dens pligt at sørge for, at verdenslitteraturens mesterværker ikke blev lemlæstet og forvansket. Men det er muligt at se filmen som en parabel på hele det spørgsmål om *Die neue Frau*, som optog uge- og månedspresen i Tyskland efter 1. verdenskrig. Det var spørgsmålet om kvindeligheden i moderniteten, der var på dagsordenen, om en definition af det kvindelige der tilsvarede nye sociale og samfundsmæssige omstændigheder, og *Die neue Frau* blev ofte – og ofte karikeret – fremstillet i androgyne eller biseksuelle gevandter. Asta Nielsen gennemspillede problematikken i melodramaets og de historiske gevandters form og ikke som moderne kvindehistorie, men også uden den moralsk forargede eller satiriske og misogyne tone, man finder, når "die Vermännlichung der Frau" bliver portrætteret f.eks. i tidens populærpresse – hun blev ofte tegnet som en aferotiseret, stramtandet replikant af borgermanden (jvf. Petro 1991).⁹

Baseret på en hypotese i en ame-

rikansk bog fra slutningen af forrige århundrede om, at Hamlet i virkeligheden var en kvinde, fremstiller filmen den tragiske historie om "prins" Hamlet, der, som der står i en af filmens mellemtekster, ikke er mand og ikke må være kvinde – og som derfor heller aldrig får mulighed for at opleve kærligheden, fordi denne i filmens univers både fordrer sandhed og kønsforskell.

Idet dronningen tror, at hendes mand, kongen, netop er faldet i kamp, meddeler hun løgnagtigt, for at bevare tronen, at hun har født en tronarving, en søn. Så den datter, hun faktisk fødte, bliver tvunget til at leve sit liv som mand. Hun bliver nær ven med og læse- og fægtekammerat med Horatio, som hun forelsker sig i, men kun kan nærme sig i høvisk kærlighed, og hun prøver at foregive kærlighed til Ophelia, alene fordi Horatio er tiltrukket af hende. Da hun spørger, om Horatios kærlighed til Ofelia er større end til ham, Hamlet, må hun smerteligt høre Horatio svare bekræftende, at det er en mands kærlighed til en kvinde (begge replikker angives naturligvis i mellemtekster), og når hun, alene i broderlig kærlighed, læner sig op ad Horatio, må hun, som en mellemtekst ligeledes angiver, bittert sukke "hvor længe skal jeg leve min moders løgn". Først i døden, da Horatio efter Hamlets kamp mod Laertes løsner den døende "prins" tøj og mærker kvindebrysterne, får Hamlet det kys til gengæld, som hun hele tiden har længtes efter. Filmens slutter emblematiske for en Asta Nielsen film med et nærbillede af den utilpassede prins(esse) Hamlets i døden stivnede ansigt, fyldt af en patos, der kommer af en viden om sig selv og ens kønsidentitet, som aldrig har kunnet tales ud.

Efterkrigstidens spørgsmål om kønnet bliver således i denne film, som de fleste anmeldere mente var et misbrug af Shakespeares værk, på den ene side fremstillet som en tragisk kønsforvirring. På den anden side er *Hamlet* også den af Asta Nielsens film, hvori den androgyne krop tydeligst fremhæves. Som prins Hamlet bærer den knap 40-årige Asta Nielsen under hele filmen et stramt trikot (hvilket mange anmeldere også konstaterede med en sarkastisk overtone), der både fremhæver kroppens drenghed og konstant peger på, at Hamlet er en kvinde. Dermed sætter filmen hele

tiden, paradoksalt nok, den kønsligt flertydige krop som blikfang og visuelt centrum, som den samtidig indholdsmæssigt gør til en tragedie.¹⁰

Kærlighed og patos

Filmforskeren Thomas Elsaesser mener i en artikel om melodramaet (i Gledhill 1987), at patos

“results from non-communication or silence made eloquent – people talking at cross purposes [...] a mother watching her daughter’s wedding from afar [...] or a mother returning unnoticed to her family, watching them through the window [...] – where highly emotional situations are underplayed to present an ironic discontinuity of feeling or a qualitative difference in intensity, usually visualised in terms of spatial distance and separation” (Elsaesser i Gledhill 1987, s. 66).

Patos er den ikke verbaliserede smerte, den der ikke kan kommunikeres fordi personerne ikke taler samme sprog, fordi der er en uoverstigelig mental – eller rumlig – afstand mellem dem. Følelserne er ikke de samme, og derfor bliver de ikke taget imod; patos er således udtryk for en grænseløs ensomhed. I *Hamlet* har Asta Nielsens titelfigur båret på en viden om sig selv, der ikke måtte komme frem, og det er den, der i slutindstillingen, som tabserfaring og smerte over den tomhed, der kommer af at blive forment spejling i den anden, så fornemt står prentet ind i skuespillerindens stivnede ansigt, i ligets forening af rumlig og tidslig distance.

Den amerikanske litteraturforsker Northrop Frye gør i *Anatomy of Criticism*, i en diskussion af tragedien, opmærksom på, at

“The root idea of pathos is the exclusion of an individual on our own level from a social group to which he is trying to belong. Hence the central tradition of sophisticated pathos is the study of the isolated mind, the story of how someone recognizably like ourselves is broken by a conflict between the inner and outer world, between imaginative reality and the sort of reality which is established by a social consensus” (Frye 1957/1971, s.39).

Frye beskæftiger sig med den følelse, den patos, der opstår ved mødet med den, der tvunget af en indre stemme, en personlig sandhed, stiller sig udenfor. Det er ikke Ham-



Horatio bøjer sig over den døende prinsesse Hamlet.

lets indre, men den mødrene arv, der byder “ham” at indtage den svære position udenfor, men det gælder for mange af Asta Nielsens andre figurer. Passionen er den indre sandhed, hvis bud de må følge.

Patos er således både et sprogligt udtryk knyttet til den filmiske udsigelse, der kan kolporteres såvel af kroppens tale som af mise-èn-scenen, en følelse, der viderebringes til tilskuerne og en fremstilling af det (al)ene-stående individ. Filmforskeren Christine Gledhill (1987) gør opmærksom på, at patos ikke bare er en følelsesmæssig men også en kognitiv konstruktion. I forhold til de stemninger, melodramaerne tilbyder publikum siger hun, at patos og medlidenhed – en af de centrale følelser tragedien vækker, i følge Aristoteles’ poetik – ikke er det samme, for medlidenhed er alene følelsesmæssig; præcis disse forskelligartede og dog beslægtede følelser aktiverer de Nielsen’ske kvindefigurer i disse melodramaer, eller man kunne kalde dem populærkulturens tragedier. Man kan føle medlidenhed ved synet af kvindefigurerens stivnede blikke og udslukte kroppe, når kærligheden ikke bliver gengældt, og bunden er nået.

Men filmene – og skuespillerinden Asta Nielsen – tillader ikke alene deres publikum denne indlevende position, fra hvilken man kan føle medlidenhed med og måske frygt for fiktionens stakkels aktører og deres ulykkelige skæbner. Kvindefigurerne er selv ophøjede, for de har i en vis forstand selv valgt deres plads. De ved godt, at de har indtaget en radikal position i forhold til

de dominerende sociale og kønslige koder, og det tildeler dem en patos, der stiller dem i en klasse for sig. De har taget deres skæbne på sig, og således er de i en vis forstand urørlige og i egentlig forstand tragiske figurer.

Derfor overskrider Asta Nielsens spil den filmenes selvforståelse, som kommer til udtryk i mellemteksterne. Disse betoner ofte den sociale deroute, som kærlighedens bud har bragt Nielsen-figuren ad, og dermed forsimples de på bekostning af det komplekse følelsesmæssige drama, som skuespillerindens kropssprog etablerer og fremhæver. “Et forspildt liv” lyder mellemteksten i *Afgrunden*, lige inden den afgørende næstsiste sekvens, hvor Magda dræber den elskede. Men dette passer kun, hvis præstegårdsidyllens sommersøvnighed ses som filmens ideal. Og vi har netop tidligere set Magda sidde alene på en bænk udenfor præstegården og gabe af kedsomhed, lige inden far, mor og barn – sønnen der inviterede hende – kommer ud for at tage hende med i kirke.

I slutningen af *Dora Brandes* erkender den tidligere så fejrede sangerinde Dora endelig, at alle de ofre for den store kærlighed, der har ført til hendes karrieremæssige og personlige ruin, ikke betyder andet for den mand, hun stadig elsker, end forbedrede karrieremuligheder. Hun har skaffet ham et kompromitterende brev, og da hun finder ud af, at hans interesse for hende forsvinder, lige så snart han har brevet i hænderne, begynder hun – igen – at drikke. En mellemtekst siger her-

efter "Dora er ikke mere til at redde – det indser Gustav". Alene i kraft af sit abrupte synsvinkelskift er mellemteksten ved siden af. Men også billederne viser, at den, der anerkender, er Dora. Skal patos opstå, er det, som også filmens titel siger, hendes figur, der er den vigtige; den egentlige værdige er den rest af et menneske, der er tilbage af den forhenværende store skuespillerinde, der har været dum nok til at kaste sin kærlighed på en, der ikke fortjente den. Efter at have konstateret, at Dora ikke mere er til at redde, forlader slapsvansen Gustav hende, og hun ifører sig sit pjaltproletar tøj igen. I filmens slutsekvens vandrer Dora langs havnekajen og kigger ud over vandet. Der klippes, og i sidste indstilling ses politiet bære den døde kvinde op i en ligvogn.

Denne kombination af smertelig viden om kærlighedens umulighed og en leven den på trods fremstiller Asta Nielsen særligt intenst i et par af sine tyverfilm, hvor hun spiller en aldrende falmet skønhed. I *Der Absturz* (1922) er hun i starten den fejrede og sofistikerede sangerinde Kaja. På et ophold på et landsted, som hun er flygtet til fra en tidligere ægtemand, der nu udnytter hende, forelsker hun sig i en fisker, Peter. Den sofistikerede bybo forfører den unge mand, og han forlader sin lyshårede fiskerpige og sin mor. Ved et tilfælde kommer han til at dræbe en mand, han tror gør tilnærmelser til Kaja, og han havner i fængsel. Herefter går det ned ad bakke for sangerinden. Hun mister sin stemme, og hun bliver grim; hun ser gammel ud, er forsimplet og forgrovet (som altid i Asta Niensens film fremstiller hun dette ved cigarrygning og et vulgariseret kropssprog), og hun bor nu på et usselt loftsværelse. Imidlertid venter hun trofast på sin elskede, som hun har lovet, og da han endelig løslades efter 10 års indespærring, stiller hun sig fyldt af kærlighed og angst forventning op ved fængselsporten. Men årenes fornedrelse har gjort Kaja ukendelig for ham. Med billedet af den unge, smukke kvinde i sig, går han forbi hende uden genkendelse og føler sig svigtet, hvorfor han vender tilbage til sin mor og fiskerpigen ved stranden. Kaja returnerer derefter resigneret til loftsværelset.

I *Dirnentragödie* (1927) spiller hun den slidte gadeluder Augusta med småborgerlige drømme om at

blive ejer af et konditori. Augusta forelsker sig i en ung, veg morsdrengh af borgerskabet, som hun samler op på gaden, men han er, da det kommer til stykket, mere interesseret i den yngre, smukkere "lulus" luder Clarissa med højere markedsverdi, der bor hos Augusta (Fornøj dig bare, siger Augusta med bitter erfaring i en mellemtekst til Clarissa, "bald kommt die Gasse"). Til trods for at Augusta har bedt Clarissa om at holde sig fra den unge mand, kaster hun sig i armene på ham, godt hjulpet af den plumpe Anton, der er Augustas madkæreste og alfons og ikke tolererer hverken kærester eller rivaler. Da Augusta opdager Clarissas forræderi, overtaler hun Anton til at dræbe den unge kvinde, hvorefter hun, da Anton er blevet pågrebet, tager sit eget liv. I filmens sidste indstilling ser man et Til leje skilt blive sat op i vinduet til det, der før var Augustas værelse.

Begge for så vidt banale melodramaer kan ses som historier om et vilkår for kvindeligheden i en moderne kultur, nemlig at alderen formindsker bytteværdien, og at gamle kvinder ikke er elsk-værdige, samtidig med at filmene fremstiller dette som en skæbnens uafvendelighed. Men i nogle markante – og gribende – spejlsener, hvor vi ser Augusta og Kaja se på sig selv i et spejl, synes de at tage dette vilkår på sig, samtidig med at de vedvarende insisterer på kærlighedens mulighed på tværs af – og på trods af – alder. De bliver naturligvis tabere men forlenes med en moralsk integritet, der samtidig kommer til at pege på de kulturelle mønstre, der umuliggør den aldrende kvindes kærlighed.

I begge film bruger kvinderne spejlet til at se på sig selv med den andens øjne, og de gør sig i stand for den elskede foran spejlet. Hvor filmsproget i *Dirnentragödie* afslører Augustas selvbedrag, før hun selv bliver klar over det (vi ser Augusta sminke sig i et spejl, der gengiver hendes ansigt svagt forvredet), udfolder Asta Nielsen i *Der Absturz* i en sekvens, lige inden Kaja skal hente den elskede Peter ved fængselsporten, hele sin fænomenele kontrolleret følelsesfulde mimik. Først forsøger hun at smykke sig ved at sminke sig, men så kigger hun med et opgivende resigneret blik på sit afdankede udseende og tager herligheden af igen.¹¹

"Eine Frau in diesem Alter hat zu resignieren", siger en mandlig be-

kendt som kommentar til enken Vera Holgks interesse for en kunstprofessor i Asta Niensens sidste tyske film, tonefilmen *Unmögliche Liebe* fra 1932, og det er det, de Nielsen'ske figurer ikke umiddelbart er indstillet på.¹² Heller ikke professorfruen Elsie i Karin Michaëlis filmatiseringen *Das gefährliche Alter* fra 1928, selv om hun hen imod slutningen af filmen siger til sin mand, at "ich bin tot, denn ich bin alt". Forinden har hun dog i sin dagbog skrevet om ikke at frygte alderen og om, at de ældre kvinder, der stadig forlanger noget af livet, bliver lagt for had.

Das Gefährliche Alter er nok en film, hvis morale er, at lige børn leger bedst, men et sådant lige møde kan for Elsie først finde sted, da professoren har erkendt, at "ich war blind für die innere Welt meiner Frau". Elsie klandres altså ikke af filmen, fordi hun, trods sin uvilje mod utroskab, har forelsket sig i og indleder et forhold til en af sin mands elever – og omvendt. Men hun kommer til at opleve, at den unge mand alligevel til sidst falder for en af sine jævnaldrende medstuderende. I en scene, hvor Elsie trodser sin ønskede ensomhed, på afstand af både mand og elsker, og er kommet for at besøge studenten, opdager hun ham sammen med den unge pige. På den ene side romantiseres de unges kærlighed med en soft indstilling. Men på den anden side viser nærbilledet af Asta Niensens Elsie iført tætsluttende pelsfrakke og hat, i det øjeblik hun opdager de to, en filmdiva i stand til at udtrykke fortvivlelsen og forstenetheden, da hun erkender, at hendes kærlighedsforhold er forbi. Og selv om Elsie vakler væk fra de unge elskende som en gammel kone, har nærbilledet af hendes tragiske maske også talt om, at den afgrundsdybe ulykke vil blive forvandlet til menneskelig dybde. Filmen har satiriseret over de skønhedssaloner, hvor borgerskabets kvinder forsøger at købe sig evig ungdom, og den sluttelige morale er, som mellemteksten siger, at "Es gibt kein Gespenst des Alters" – når man vil blive gamle sammen.

Stumhedens tekst: En sitrende krop

"hun går til dommeren og befrier den anklagede ved at angive sig selv, og han, som hun har elsket og hadet i elskovs fortærende had, rækker

hende hånden for at sige tak, og hun trykker den mod sin kind og mundvigen ... Det er bare tre-fire linjer i et ansigt som forskyder sig uskelneligt lidt, men sublim og evig kunst, det er den helt store kunst: bliv liv! i et blændende nu kastes lys tilbage og ind i hver bevægelse og trækning, man næppe har bemærket dengang, de blev gjort, der skriger sig ud i dette fuldkomneste kunstværk al livets dybeste ve og ufattelige rigdom. I dette ansigts skælven er så ufattelig rigdom [...] at sjælen dukker under og blir borte i det for at hæve sig renere, stærkere, skønnere, uendeligere end før" (Broby Johansen 1926, citeret efter Lauritzen 1971, s. 14).

Denne eksalterede udtalelse om Asta Nielsens spil i *Die freudlose Gasse* (1925) er for det første typisk for den hyldest, som en række store mænd har tildelt hende, f.eks. Apollinaire, Herman Bang, Georg Brandes og G. W. Pabst. For det andet angiver den præcist kunsten i Asta Nielsens spil, den kunst der skulle ophøje filmen fra markedsunderholdning til filmkunst. Men for det tredje er det lige præcist også denne spillestil, der forlener hendes figurer med den integritet og stolthed, hvormed de kommer til at vibrere mellem melodrama og tragedie. De store følelser bliver holdt inde eller holdt i ave i "en sitrende krop", som Herman Bang har sagt; den patos, som bærer på en tragisk viden om kærlighedens umulighed kommer frem i et ansigt og en krop, der i sorg og lidelse er fuldstændig stivnet, og den tabte livsmulighed udtrykkes kontrolleret i et maskelignende hvidt ansigt med øjne så følelsesløse, så at de netop bliver fulde af følelser.

Patos'en udtrykkes som et stumt skrig, og Asta Nielsens krop kan ses som kvintessensen af en stumhedens tekst, en "text of muteness". Med dette begreb har litteraturforskeren Peter Brooks benævnt melodramaet som udtryksform (Brooks 1976, s. 56) og hermed gjort opmærksom på, at melodramaet ofte, i erkendelse af at sproget ikke slår til, når de store følelser skal formidles, må ty til andre, non-verbale, udtryksformer. I den forstand har stumfilmen per se affinitet til melodramaet, som medieforskeren Kirsten Drotner gør opmærksom på (Drotner 1992), men Asta Nielsen bruger i særlig grad sit kontrollerede kropssprog til at tale med, til at tale

hjertegribende tydeligt om det, der ikke kan ud-ales, til at yderliggøre følelser, der er så dybe, så at de netop må og heller ikke kan andet end at holdes inde. "She embodies interiority", som Janet Bergstrom (1990) siger. Følelserne kommer netop frem som de små krusninger på overfladen, der taler om den ulmende vulkan underenden.

Ingenting måtte forstyrre dette på én gang sitrende og kontrollerede kropsudtryk, og Asta Nielsen var en uhyre bevidst skuespillerinde, der også udvalgte sine rober med omhu; en chik hat passer ikke til et sønderbrudt hjerte, har hun sagt, og

"Jeder fluchtigen hellen oder dunklen Stimmung wird Ausdruck verliehen, nicht nur in der Sprache des Gesichts und der Hände, sondern auch in Stellung und Bewegung. Und falls man ein modernes Modellkleid mit Ueberkleid anzieht, oder falls man die Schneiderin grosse Stoffmengen auf den Hüften anhäufen lässt – ja dann schweigt ein Teil der Sprache des Körpers, weil die Linien gebrochen wird" (Asta Nielsen i *Moden Spiegel*, udateret men formodentlig trykt o. 1913).

Denne kontrollerede udtryksform stod i skærende kontrast til de teatraliske gebærder, man ellers var vant til i stumfilmen, fordi de fleste skuespillere brugte teatret som målestok for spillestilen – hvadenten det nu var i en 12 minutters filmatisering af *Kameliadamen* eller i succesfilmen *Den hvide slavehandel*, der havde haft premiere et halvt år før *Afgrunden*. Derfor virkede hendes spil i samtiden sensationelt stærkt – og derfor er det i dag en hel anden oplevelse at se Asta Nielsen film end de fleste andre samtidige filmmelodramaer.

Hendes figurer bliver kødelige og besjælede på én gang, og dét er Asta Nielsens store kunst og filmhistoriske betydning: På én gang med sin krop at skabe sublim tragedie og hverdags(melo)drama i og omkring en kvinde af kød og blod, der elsker og derfor lider, og som bevæges til selvdestruktive yderligheder for sin kærlighed. Slutscenen i *Afgrunden*, hvor Asta Nielsens Magda efter drabet på kæresten, den troløse cirkusartist, i sin sorte, simple kjole føres ned ad trappen af politiet, er det første og berømteste eksempel på denne sigende og sitrende krop: Oprejst og dog fuldstændig slap, forstenet og blødende, med et blik

der fra nu af kun vil se indad og derfor ikke ænses en udstrakt hånd fra det pæne borgerbarn, der står nedenfor trappen, manden hvis kedelige liv i præstegården hun i sin tid valgte fra. Magda er flyttet til en anden verden, hvor intet ydre mere kan røre hende.

Asta Nielsen har ikke kunnet spille den kærlighedens patos, hvis hun ikke også havde næret kærlighed til og troet den kunst, hun ydede. I modsætning til flere af sine kolleger fra teatrene var hun fra starten ikke flov over at hengive sig til den mindreværdige kunst filmen, og hun var klar over, at den krævede et andet udtryk end teatrets. I interviews talte hun ofte om, at hun oplevede et næsten erotisk forhold mellem sig selv og kameraet, som var der kun hende og det til stede i en gensidig, harmonisk kærlighed. Dette er også, hvad følgende passage i "Den tiende muse", der beskriver indspilningen af slutscenen i *Afgrunden*, udtrykker:

"Jeg førtes ned ad Trappen forbi Filmbaandets Snurren, en Lyd, der fra første Øjeblik virkede sælsomt inciterende paa mig, og stod attemellem Kollegerne ligesom opvaagende. Det stod mig klart, at for virkelig at kunne fremstille et afgørende Afsnit i en dramatisk Film, maa man eje Evnen til ganske at kunne rykke sig løs fra Omgivelserne. Den Mulighed, Filmskuespilleren mangler til efterhaanden at udvikle Figurens Karakter og Stemning, kan kun erstattes ved en Art Autosuggestion. Her nytter ingen Kunnen, ingen Teknik, her gælder kun den absolutte Begavelse til Indlevelse i Brudstykke, der paa Forhaand er lagt til Rette i Fantasi, og som kræver Udtrykkets Sandfærdighed over for den alt afslørende Linse" (Nielsen 1945, s. 129).

Stumfilmens verdensstjerne fandt måske først sit livs store kærlighed kort før sin død. Men hun havde været en mester i at fremstille den i hele sin filmkarriere.

Ovenstående har i en kortere og også på andre punkter anderledes form været trykt i tidsskriftet *Tendens*, 6. årg., nr. 1, 1994.

Noter

1. I de store mængder avismateriale om Asta Nielsen, som Det danske Filmmuseum opbevarer, er der delte meninger om, hvor mange gange Asta Nielsen har været gift. Uenighederne kan skyldes – udover at være resultat af almindelig journalistsjuk (og det er der umådeligt meget af i artiklernes faktuelle op-

lsyninger) – at Asta Nielsen ikke var gift med Chmara.

2. Avisudklippet er uden anden tidsangivelse end årstal. Asta Nielsens egne angivelser af, hvor længe hun har været gift, er i øvrigt noget lemfældige, jvf. mine oplysninger ovenfor om tidsrummet for giftermålene.

3. Asta Nielsen tegner sin datter 2. udgaven af "Den tiende muse", der udkom i ét bind i 1966. Og i en afsluttende notits, "Til mine læsere", gør hun rede for, hvorfor datteren ikke optræder i bogen:

"Jeg havde to grunde til at lade være: for det første måtte jeg forbeholde mig retten til at bevare det allervigtigste helt for mig selv – så egoistisk kan man være. For det andet: var jeg blot én gang begyndt at fortælle om min datter, frygter jeg der ikke var blevet den ringeste plads tilovers for noget som helst andet. Hvis jeg skulle skildre bare den mindste del af den lykke og de glæder, hun har skænket mig lige fra det øjeblik, hun var i stand til at føle og tænke, så ville min bog blive omfangsrig som Bibelen"

2. udgaven er udvidet, bl.a. med historien, som man i avisartikler og interviews så ofte har kunnet læse, om hvordan Asta Nielsen var i selskab med Hitler og blev uvenner med ham, fordi hun sarkastisk-elegant afviste hans tilbud om at indspille nazistiske film. "Den tiende muse" udkom på det østtyske Henschel Verlag i 1977 med titlen "Die schwiegende Muse", optrykt efter 2. udgaven, med en lidt længere notits til læseren af Asta Nielsen selv og et efterskrift af Asta Nielsen kenderen Allan Hagedorff. Dog mangler de sidste linjer af den danske udgave, som jeg har citeret her. "Den tiende muse" er også oversat til en række andre sprog.

4. De selvbiografiske udsagn, jeg trækker på i denne artikel, stammer udelukkende fra interviews i dags- og ugepressen og fra Asta Nielsens selvbiografi.

Asta Nielsen vidste nok at beskytte sit privatliv; hun var, mens hun var stjerne, berygtet for at nægte at give interviews og i hvert fald for aldrig at udtale sig om sit privatliv, når hun endelig gav interviews. Hvad hun siger om sit tidlige liv, efter at hun er kommet til Danmark, svarer ofte helt ned i formuleringerne til, hvad man kan læse i selvbiografien. Så den private Asta Nielsen, jeg kan tale om, er netop kun den, stjernen selv tillader at vise frem, når hun er offentlig.

Henimod slutningen af den film, Asta Nielsen lavede om sig selv i 1968 siger hun vældigt patetisk, mens hun ikke mindre patetisk går rundt og slukker de tændte stearinlys i sin lejlighed, at "alt det strålende og glansfulde, som omverdenen tror er lykke, det er jo kun en ydre skal om den egentlige kerne, og dér er der, ligegyldigt hvilken hæder jeg har fået, aldrig nogen, der er nået ind". At tale om den private Asta Nielsen er således at fortolke på de spor, hun selv har lagt ud, udenom sin inderste kerne; der kan, så længe andet materiale ikke inddrages, breve f.eks., aldrig blive tale om at tale om andet end den offentlige private Asta Nielsen.

5. Selv om Asta Nielsen tilsyneladende ikke brugte instruktion og aldrig prøvede scener igennem før optagelserne, har hun arbejdet med flere store filminstruktører udover Robert Wiene, bl.a. G.W. Pabst (*Die freudlose Gasse*, 1925), Ernst Lubitsch (*Rausch*, 1919 – efter Strindbergs *Brot och Brott*), og Leopold Jessner (som synes at have været den eneste, hun respekterede) i *Erdgeist* (1923).

6. Det samme er den tyske filmhistoriker

Lotte Eisner inde på i en hyldest til Asta Nielsen trykt i *Kosmorama* vol 7, nr. 50.

7. Her slutter filmen i den kopi, jeg har set på Kinemathek i Berlin. I Seydel og Hagedorffs (1981) billedbiografi om Asta Nielsen viser de imidlertid, i opslaget om *Die Sünden der Väter*, et billede af Hanna liggende lig og citerer en anderledes slutning fra et samtidigt programhæfte: "Der nächste Morgen zeigt Hannas Leiche auf dem Platze in der Morgue, auf dem ihres Vaters Leiche lag". Dette passer så også på filmens titel, der referer til en alkoholproblematik knyttet til Hannas far, som har gået igennem den oprindelige film.

8. Frank Kessler (1992) er også inde på, at i spillet mellem malerens portræt og modelens/skuespillerinden Asta Nielsens mimik fortæller filmen ikke blot en historie, men den viser også en skuespillerinde i arbejde, den henviser, på metafilmisk vis, til en skuespillerindes formidable mimiske evner.

Endelig har Heide Schlüppmann (1990) beskæftiget sig med forholdet mellem person og maleri, billede og blik i *Die Sünden der Väter*.

9. I lystspillene *Jugend und Tollheit* (1913) *Das Liebes-ABC* optræder Asta Nielsen direkte forklædt som mand. Alt ordner sig dog i de rette roller tilsidst, omend det i *Das Liebes-ABC* kun sker med besvær, fordi Asta Nielsens figur, Lis, er en fandenivoldsk og livsbegærlig pige. Både Lis' far og hendes forlovede må rotte sig sammen, før den viltrøje pige indordner sig hustrurollen.

Asta Nielsen blev både på og udenfor scenen knyttet til diskussionen om den nye kvinde. At hun også selv anså sig for en del af kvindespørgsmålet, kan måske læses ud af, at hendes *Engelien* på et tidspunkt flyder i en stol med et eksemplar af det toneangivende kvindeblad *Die Dame* i hænderne.

10. Den store danske litteraturkritiker Georg Brandes, som var ven med Asta Nielsen, havde også fornemmelse for det kønsligt tvetydige, som han knytter til hendes stemme: "Det tiltrækkende for mig var navnlig hendes dybe stemme. Hendes alt, hvor det dragende ved manden forenes med det særligt dragende hos kvinden. Hun ejer en hermafroditisk skønhed. Skikkelsen er Julies, men stemmen er Romeos. Romeo og Julie synger i denne stemme duet. Denne stemme er en klokke, i hvis toner klangen af kobber smelter sammen med klang af sølv. Sådan er Asta!" (her citeret efter *Familie Journalen* 2-6-1953).

11. Også filmteoretikeren Bela Balázs er betaget af denne scene, om hvilken han i *Der sichtbare Mensch* (1924) skriver: "Dann mustert sie das Resultat und zuckt die Achseln. Dieses Achselzucken sagt: jetzt bin ich tot. Dann nimmt sie einen schmutzigen Fetzen und wischt die Schminke weg. Diese kurze Bewegung ist, wie wenn sich einer vor unseren Augen aufhängen würde. Es wird einem unwohl". Balázs slutter passagen med de berømte hyldestord til Asta Nielsen: "Senkt die Fahnen vor ihr, denn sie ist unvergleichlich und unerreichbar" (Balázs 1924, trykt i Belach o.a. 1973).

12. Asta Nielsen syntes selv, at filmen var forfærdelig og udtaler i et interview til *Politiken* 25-8-1937, at "det var den eneste film, hvor der burde have været en lykkelig slutning. Men for min Skyld skulde det ende med Taarer, hvorved hele Filmens Moral blev ødelagt".

Det kan hun have ret i. Den tragiske slutning kan fortolkes som et udtryk for, at Vera Holck skulle have holdt sig til sin enke- og alenestand. Men *Unmögliche Liebe* er ikke nogen dårlig film.

Litteratur

Belach, Helga o.a. (1973): *Asta Nielsen 1881-1972*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek

Bergstrom, Janet (1990): "Asta Nielsen's Early German Films". I *Prima di Caligari. Cinema Tedesco, 1895-1920*. Edizione Biblioteca dell'immagine 1990. Le Gionate del Cinema Muto

Brooks, Peter (1985): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New York: Columbia University Press

Drotner, Kirsten (1992): "Asta Nielsen: Modern Woman Before her Time?", *Paper presented to Melodrama: An Interdisciplinary Conference*, British Film Institute, July

Eisner, Lotte (1951): "Zu Ehren von Asta Nielsen", *Kosmorama* vol. 7, no 50

Elsaesser, Thomas (1987): "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama". I Christine Gledhill (red.) *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* s.43-70, London: British Film Institute

Gledhill, Christine (1987): "The Melodramatic Field: An Investigation". I Christine Gledhill (red.) *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* s.5-43, London: British Film Institute

Johansen, R. Broby (1926): "Filmkritik". I Philip Lauritzen (red.) *1971 Om film* s.11-14, København: Rhodos

Kessler, Frank (1992): Le Portrait-repère: l'actrice et le modèle, *Iris* no. 14-15

Kracauer, Siegfried (1974): *From Caligari to Hitler. A Psychological history of the German Film*, Princeton: Princeton University press

Langsted, Adolf (1917): *Sceniske kunstnere: Asta Nielsen*, København: Nyt Nordisk Forlag

Mourlet, Michel (1991): "In defence of violence". I Christine Gledhill (red.) *Stardom. Industry of Desire* s.233-237, London & New York: Routledge

Nielsen, Asta (1945 og 1946): *Den tiende muse*, København: Gyldendal

Petro, Patrice (1989): *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton: Princeton University Press

Schlüppmann, Heide (1990): *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern

Seydel, Renate og Allan Hagedorff (1981): *Asta Nielsen. Eine Bildbiographie*, Berlin, DDR: Henschelverlag

Desuden diverse avis- og bladudklip om Asta Nielsen fra Det danske Filmmuseums samling.