

Den 3. februar fylder Carl Th. Dreyer 70 år. Det Danske Filmmuseum viser i den anledning Dreyers „Mikael“, der blev fundet og erhvervet af museet i 1958. Denne artikel om filmens tilblivelse er baseret på en samtale med instruktøren.

Den 26. september 1924 havde Carl Th. Dreyers „Mikael“ efter Herman Bangs roman premiere på „Ufa-Theater Kurfürstendamm“ i Berlin.

I 1921 havde Dreyer været i Berlin for at finde et selskab, der ville producere hans første tyske film, „Die Gezeichneten“ („Elsker hverandre“). Han henvendte sig også til den berømte *Erich Pommer* på „Ufa“ – eller rettere sagt han forsøgte at gøre det. Oppe på selskabets kontor ventede han i 1½ time for at komme til at tale med den store mand. Da denne ikke kom, gik Dreyer sin vej. Og det blev „Primusfilm“, der kom til at producere „Die Gezeichneten“.

Senere modtog Dreyer imidlertid et brev fra Pommer, i hvilket denne undskyldte det passerende og meddelte instruktøren, at han næste gang skulle komme til ham.

Foreløbig efterfulgtes „Die Gezeichneten“ af „Der var engang –“, der blev produceret af *Sophus Madsen*. Men derefter kom turen til Pommer. Det var tyskeren, der foreslog „Mikael“ – denne bog og i det hele taget Bang fængslede meget i Tyskland på det tidspunkt. Dreyer mener dog også, at valget havde nogen forbindelse med, at Pommer var meget frankofil (handlingen i „Mikael“ udspilles jo i et fransk kunstnermilieu). Og dertil kom naturligvis, at Dreyer var Bangs landsmand.

Skønt Dreyer havde tænkt at foreslå andre ideer (han husker ikke hvilke), slog han straks til. Dreyer havde ikke kendt Bang særlig godt, men havde dog besøgt ham i Berlin under en rejse ned gennem Europa sammen med redaktør *Einard Skov*, „Politiken“. Bang døde i 1912, og Dreyer besøgte ham vel nogle få år før hans død. Han levede i en slags eksil i Berlin. Filmhistorikerne skændes om, hvorvidt Bang iscenesatte filmen „Elskovsleg“ – som det vil være „Kosmorama“s læsere bekendt – men Dreyer kan ikke bidrage til gådens løsning. Han siger, at Bang kunne være blevet en god filminstruktør, så vidt man kan dømme efter hans artikler om iscenesættelse, og at mange af detaljerne i Bangs bøger er „filmiske“.

Dreyer gik da i gang med at skrive manuskriptet i København, og da han var færlig, rejste han ned til Pommer, som imidlertid på

# DREYER OG „MIKÆL“

VED ERIK ULRICHSEN

dette tidspunkt var stærkt knyttet til *Fritz Lang* og dennes hustru, *Thea von Harbou* (der jo skrev Langs manuskripter) – det var en uskreven lov, at Thea von Harbou skulle gennemse alle manuskripterne, og Dreyers manuskript blev da også overladt damen. Hun foretog forskellige ændringer og satte nogle „kruseduller“ på – f.eks. skulle fyrstinden lade tungen spille i munden efter en replik. Dette behagede ikke den danske instruktør, der meddelte Pommer, at han ikke fandt manuskriptet var blevet bedre. Pommer lod sig overbevise derom, og Dreyer lavede filmen helt efter det oprindelige manuskript. Thea von Harbou er da heller ikke nævnt i *Ebbe Neergaards* „Mikael“-credits i Dreyer-bogen.

Dreyer fremhæver, at han fulgte Bang nøje, og han bestræbte sig for hverken at gøre homoseksualiteten mere eller mindre tydelig, end den er i romanen. Man skal være lidt usikker – ligesom man er det i virkeligheden. „De homoseksuelle går jo ikke omkring med et skilt på sig“, og Dreyer ville undgå at blive plav ved at gøre homoseksualiteten alt for evident.

På et spørgsmål om, hvorvidt han havde set *Mauritz Stillers* „Vingarna“ (1916), der også er baseret på „Mikael“, svarer Dreyer nej. I samme åndredrag nævner han, at han havde set Stillers „Erotikon“, som han holdt meget af, og lidt tidligere har han sagt, at han i „Mikael“ stræbte efter antydningens kunst – måske kan man heraf slutte, at Dreyer nu og da har tænkt på det antydende i „Erotikon“, da han arbejdede med „Mikael“. Dreyer havde jo tidligere (i „Prästänkan“) ladet sig påvirke af de svenske instruktører, som han også på tryk hyldede i 1920.

Så kom valget af skuespillere. Dreyer diskuterede de forskellige muligheder med Pommer, men der var vist ikke tale om større uenighed, og Dreyer var meget glad for den stab, han fik samlet – han siger endda, at han var særdeles heldig. Til Mesterens rolle havde han ganske vist oprindeligt tænkt sig *Albert Bassermann*, men denne var ikke ledig på torvet. En dag kom Dreyer imidlertid til Pommer og meddelte, at nu havde han fundet den, han kunne bruge: *Benjamin Christensen*.



Fra optagelserne af „Mikaël“. I midten Grete Mosheim, til højre med ryggen til Dreyer.

Benjamin Christensen havde på dette tidspunkt en høj stjerne hos Pommer. Han var netop blevet færdig med den af Pommer producerede „Seine Frau, die Unbekannte“ („Hvem er hans kone?“) med *Willy Fritsch* og *Lil Dagover*. Christensen var den første, der blev engageret til „Mikaël“ – de andre skuespillere måtte jo stemmes af efter hovedrolleindehaveren. Disse andre kom „heldigt dumpende“, siger Dreyer med en *understatement*, for „Mikaël“ kan prale med flere deciderede fund.

Som naturligt og venteligt forløb samarbejdet mellem Dreyer og Benjamin Christensen ikke absolut gnidningsløst, det var dog vist kun i begyndelsen, det kneb. En dag havde Dreyer optaget en enkelt scene med Benjamin Christensen. Det var vanskeligt at finde det rette udtryk, så samme scene måtte tages om flere gange. Det viste sig, at Benjamin Christensen netop i de af Dreyer godkendte billeder havde følt noget, men i de andre havde været „uden for rollen“. Så i professionalismens sikre intuition kunne de to største danske filminstruktører finde hinanden. Men efter samarbejdet fortsatte de hver sin vej.

Til „Mikaël“'s rolle fandt Dreyer den purunge *Walter Slezak*, der var ganske ukendt og debuterede i filmen. Han var den store sanger *Leo Slezaks* søn. Dreyer valgte ham, fordi han besad wienercharme.

Størst vanskelighed havde Dreyer med at finde den, der skulle spille fru Adelsskjolds rolle. Først fandt instruktøren en meget aristokratisk og velbegavet dame, men da han præsenterede hende for Pommer, blev hun helt stum af betuttelse – Pommer sad som en anden diktator bag et kæmpeskrivebord i et kæmperum, og det var for meget for hende. Så sagde Pommer nej tak – mere skulle der ikke til.

Derefter opdagede Dreyer *Grete Mosheim*, der ligesom *Slezak* debuterede i „Mikaël“ og ligesom *Slezak* skulle blive en berømt stjerne. *Grete Mosheim* var netop kommet til „Deutsches Theater“ og havde endnu ikke gjort sig synderlig gældende. Hun var en lille ung pige, der ikke umiddelbart virkede særlig imponant, og da Dreyer trak hende op til Pommer, sagde denne (dog forhåbentlig efter at hun var gået igen), at han ikke forstod Dreyers smag.

Den *casting*, Dreyer imidlertid er allermost glad for i „Mikaël“ (og man har let ved at give ham ret) er *Robert Garrisons* som kritikeren – en tredje filmdebut. Trods navnet var *Garrison* tysker. Han var en provinsskuespiller, der lige var kommet til Berlin. *Garrisons* ansigt virker i filmen som en raffineret maske, men Dreyer ændrede ikke meget ved hans udseende – blot bad han ham stryge håret ned i panden. Jeg siger til Dreyer: „Han ligner . . .“, men kommer ikke videre før Dreyer supplerer med „ . . . P. A. Rosenberg“, idet han

dog benægter, at dennes ansigt bevidst var i hans tanker. Jeg ville have fortsat „... So-phus Michaëlis“.

Endelig nævner Dreyer skuespillerne *Murski* (en russer) og *Aslan* (ud af en berømt familie af wienerskuespillere) – de medvirker i baggrunden som et par af aristokraterne og er ikke nævnt hos Neergaard. Yderligere medvirker i „Mikaël“ *Nora Gregor* som fyrstinden Lucia Zamikof – 15 år senere skulle hun spille en anden aristokratisk dame i en anden stor instruktørs *Kammerspiel* om overklasse-forlorenhed: *Jean Renoirs* „La Règle du Jeu“.



Dekorationerne og kostumerne spiller en meget stor rolle i „Mikaël“. Smilende erindrer Dreyer, at Pommer med nervøsitet så tjenernes fantasikostumer. Men instruktøren ville netop understrege, at perioden elskede simili. Mesteren er lidt af en *poseur*, lidt ekstravagant. Nogle har hævdet, at figuren var et portræt af *Monet*, men dette er efter Dreyers mening forkert. *Monet* levede fattigt. Snarere har Bang tænkt på *Rodin* – mener Dreyer; denne kunstner levede mere grandseigneuragtigt. Hos *Jean Cocteau* kan man læse om det kloster, *Rodin* indrettede til sig selv (*Cocteau* boede en overgang i nærheden) – Dreyer gav særdeles bevidst dektionerne en vis forloren klosteratmosfære. Samtidig mener Dreyer, at Bang har lånt træk fra *Delacroix* i skildringen af Mesteren.

Det var Dreyer magtpåliggende at skabe en baggrund af snobberi og forlorenhed, og for at belyse den „stil“, han forsøgte at gengive, nævner han, at *Charlotte Wiehe-Berény* anbragte en prædikestol i sit hjem. Det er nærliggende at sætte periodeironien i „Mikaël“ i forbindelse med disse ord om Dreyers ungdom i Neergaards bog: „Men han var og blev aldrig „Bohème“, tværtimod fortæller han selv, hvordan han i den tid „opdroges til selv at arbejde og til at se det latterlige ved alle de forfattere, journalister, skuespillere, malere og billedhuggere, der hang og drev rundt på vore litterære kafeer og tillagde sig selv en uhyre betydning.“ Som et af disse „centre“ nævner Dreyer *Dagmar-Caféen* (nu jo remplaceret af hans eget „Dagmar Teatret“), hvor en klike af mere eller mindre store kunstnere holdt til.

Interiørerne afspejler altid hos Dreyer deres indehavere. Mesteren er eller er ikke en betydelig kunstner – hvem ved? Måske har moden hjulpet ham frem. Givet er det, at der er forlorenhed i ham. Det er Bangs lidt forlorne kunstnerideal, Dreyer har visualiseret. Man kan også sige, at det snarere er Bang end den store kunstner, Bang har portrætteret. (Bang siges at

have haft sorte silkelagner i sin seng). Med Dreyer kommer der ironi med i spillet. „Mikaël“ bliver da en kompliceret film, ikke en nem.

Scenearkitekten *Hugo Häring* var en arkitekt af høj klasse, der gerne ville til teatret. Dreyer mindes, hvorledes han sammen med Häring tog rundt for at finde møbler, der både var fornemme og hængelige. Det har nu måske ikke været så svært i 1924's Berlin.

Mesterens kunstværker – eller hvad man nu skal kalde dem – blev fremstillet af en kendt tysk maler, som Dreyer desværre ikke længere husker navnet på. Det hele blev anbragt i en kæmpedekoration i „Tempelhof“-studierne. På illustrationen side 27 i Neergaards bog ser man kun ca. halvdel af dektionerne – der var lige så meget foran buen. Dreyer nød tydeligvis festen. Her passede det overlæsedede. Der er ikke – som den naive tilskuer kunne tro – nogen uoverensstemmelse mellem Dreyers dekorationsæstetik i denne film og dekorationsæstetikken i f. eks. „Ordet“. I begge film er dektionerne i overensstemmelse med emnet og menneskene.

Til at bevæge kameraet omkring i kunstner-atelieret eller klosteret eller lejligheden havde Dreyer selveste *Karl Freund*, og instruktøren siger, at han lærte en masse af ham. Han besad en velgørende ro. Dreyer ville gerne have haft flere „kørebilleder“, *travellings* – det var noget nyt dengang – men *Freund* ønskede at gemme køreoverraskelsen til *Murnaus* „Der letzte Mann“, som han skulle fotografere bag-efter – ja, som han allerede var begyndt at planlægge, før „Mikaël“ var færdig. Dette var grunden til, at udebillederne i „Mikaël“ blev fotograferet af *Rudolf Maté* – Dreyers første kontakt med „Jeanne d'Arc's“ og „Vampyr's“ fotograf. Dreyer ville gerne have haft *Maté* med til Norge for at lade ham fotografere „Glomsdalsbruden“, men *Maté* var *anderswo engagiert*, og i den store stil kom de først til at samarbejde under optagelserne af „Jeanne d'Arc“. Så vidt Dreyer kan huske, mødte han også allerede under optagelserne af „Mikaël“ *Sybil Schmitz* – hun så fattig ud og spillede kun småroller. Eksperten i ansigter huskede hendes.

Ca. et halvt år var Dreyer i Berlin i denne omgang. Han var ikke til stede ved premieren. Filmen imponerede. Det første „Film-Kammerspiel“ – sagde kritikerne. Og det var just præcis, hvad Dreyer havde håbet, de ville sige. Og publikum? „Jeg tror ikke, den blev en kommerciel succes. Tiden var ikke moden til den slags.“

„Mikaël“ er en af de film, Dreyer sætter højest blandt sine værker. Selv i dag kunne han

ikke tænke sig at lave den anderledes. Han siger, at den meget vel kunne optages som en talefilm, men at han ikke ville bryde sig om at gøre det – den blev til under særdeles gunstige omstændigheder, og just disse omstændigheder ville det være meget vanskeligt at fremtrylle i dag (Dreyer tænker bl. a. på „heldet“ med skuespillerne). En gang blev det tilbudt Dreyer at genoptage „Jeanne d'Arc“ som talefilm, men heller ikke dette ville han bryde sig om at gøre. „Når man en gang har lagt mere end 100 % af sig selv i en film, kan man ikke håbe at kunne gøre det en gang til.“

\*

Det ulmede i 1924's Berlin. Hvis man tror, at Dreyer ikke så andet end sit forlorne kloster, tager man fejl.

Der var stillet biler til rådighed for „Ufa“s instruktører – Dreyer, der holdt sig tilbage i det store slagsmål om de mest komfortable, havde en gammel skrammelkasse af en taxabil til sin rådighed. I den kørte han ud til „Tem-

pelhof“. Det var en fordel, at hans bil ikke var så flot. Proletariatet kastede sten efter de luksuøse vogne, som blev standset af arbejderne – Dreyers sjofle vogn var de ligeglade med.

Også på en anden måde ulmede det. Dreyer mener, at der må have fundet antisemitiske aktioner sted. Han mindes, at Robert Garrison („et strålende menneske at arbejde sammen med“) var meget nervøs og uheldig – han var jøde. Også Karl Freund var jøde, men han tog lettere på tingene. Han kunne altid levere et stort godt smil, som de færreste kunne stå for, og det mente han vel, at han kunne klare sig med i en farlig situation.

Disse oplevelser forlener følgende linier fra Dreyers anmeldelse af „Professor Traumulus“ i „B. T.“ (24. 3. 1936) med et særligt perspektiv: „Da det nuværende regimente kom til magten i Tyskland, bestod en af dets første handlinger i at rense tysk film og tysk teater for ikke-arisk blod. Da udrensningen var endt, var der ikke andet en savsmuld tilbage. De films, som siden har været udsendt, har været uden blod, uden nerve, sække med savsmuld!“

„Mikaël“. Fra venstre Robert Garrison, Walter Slezak og Benjamin Christensen. Slezak priser som Mikaël livets dejlighed.

