

MESTEREN

BENJAMIN CHRISTENSEN

af

VLADIMIR MATUSEVITCH

Den russiske filmhistoriker Vladimir Matusevitch, der vil være Kosmoramas læsere bekendt fra artiklen om „Elsker hverandre“ i nr. 53, arbejder på en bog om dansk film. Kosmorama har fået tilladelse til at bringe kapitlet om Benjamin Christensen.

I 1913 skrev en vis *Benjamin Christensen* et filmmanuskript og iscenesatte for egne midler filmen „Det hemmelighedsfulde X“ og spillede samtidig hovedrollen. De fremgangsrige kolleger ved „Nordisk“ og andre filmselskaber trak bare på skuldrene, når man kom ind på at tale om denne sindssyge person: havde man måske nogensinde set, at man arbejdede på én film i et halvt år! Desuden var denne film Gud ved hvor meget forskellig fra den sædvanlige produktion i disse år: en højst indviklet detektivroman om, hvorledes en spion stjæler vigtige dokumenter hos en officer og arrangerer alt på en sådan måde, at officeren bliver bekylt for forræderi og dømt til døden. Hans hustru og søn afslører sandheden, og det lykkes dem i sidste øjeblik at redde den dømte.

Christensens følgende film, „Hævnens Nat“, som kom tre år efter, var et af de få „sociale“ dramaer, hvorom ordet „social“ kan anvendes næsten betingelsesløst. Instruktøren selv havde skabt en stærk dramatisk, karakteristisk skikkelse som den fattige mand, der blev sat i fængsel, fordi han havde stjålet mælk til et barn, der sultede. Efter mange års forløb kom han ud fra fængslet som en halvvejs sindssyg gammel mand, der havde mistet sin familie og var besat af ønsket om at hævne sig på dem, der var skyld i hans lidelser. Men heller ikke i dette sujet var der noget særlig originalt.

De selvtilfredse samtidige kunne se dét, som senere *Dreyer* henlede opmærksomheden på i sin artikel „Nye ideer i filmen“: „... bag disse to films skintede man omridsene af en personlighed, som ikke er almindelig i films-folkenes rækker – eller i det mindste ikke var det den gang: en mand, der nøjagtig vidste,

hvad han ville, og forfulgte sit mål med stejl stædighed uden at lade sig afskrække af hindringer af nogen art.“

Christensen tog sine landsmænds resultater op og førte dem videre til en uangribelig fuldkommenhed. Men han gik videre, langt videre. Han blev ledet af to lige dominerende følelser: en aversion mod den kommercielle ånd, der herskede i de danske filmstudier, og den hellige tro på sin egen kunst. Den ophøjede kunst, de uendelige æstetiske muligheder, som skulle nås. Og de for en overfladisk betragtning tilsyneladende uskyldigt-traditionelle film af Christensen indebar i virkeligheden en nyskabende åbenbaring, gennemførte en revolution i filmens arsenal af midler. For første gang i Europa søgte Christensen bevidst og konsekvent tilflugt til det ekspressive, hvad der medførte en så stor idemæssig og meningsfyldt og emotionel belastning for montagen og nærbilledet, at det blev muligt mere dybtgående at åbenbare en persons psykologiske tilstand, at understrege detaljerne og derved opnå en maksimal udtrykfuldhed.

Bloms eller *Holger-Madsens* bedste arbejder forekommer gammeldags og tunge i sammenligning med „Det hemmelighedsfulde X“, hvor handlingen takket være de dristige montageovergange er koncentreret og dynamisk, hvor personernes indre oplevelser åbenbares ved rent afbildende midler, der supplerer skuespillernes spil og befrier instruktøren for trættende forklaringer om den ene eller den anden situation. *Ebbe Neergaard* anfører følgende eksempel på en dramatisk effekt, som er opnået udelukkende ved hurtig montage af nærbilleder: „I „Det hemmelighedsfulde X“

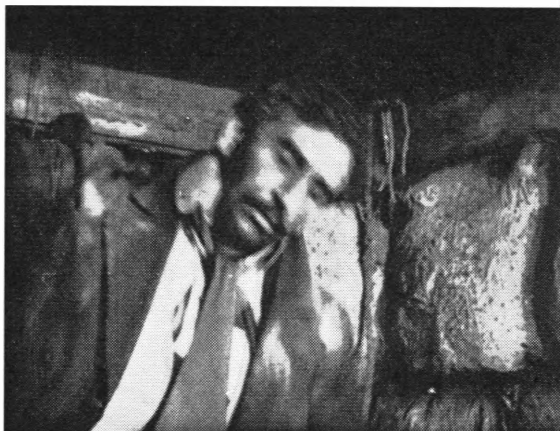
er der uforglemmeligt fortalte sekvenser, for eksempel i den gamle mølle, hvor spionskurken har skjult sig og spærres inde, fordi vinden blæser en dør hen over lemmen ned til den kælder, han har gemt sig i. Det er gjort i store nærbilleder af lemmen – døren, der svinger, spionens hånd, der kommer frem under lemmen og lirker – lemmen, der sidder – og til sidst mandens udmattede lidende ansigt i store nærbilleder, da rotterne kommer... det er helt moderne filmisk fortællekunst, længe før filmen blev moderne og moden.“

Som den første danske instruktør, der alvorligt tænkte over, hvad den ny form for filmkunst var, og over dens æstetiske love, forsøgte Christensen at løse det for ham selv meget vigtige problem om dramaturgiens og instruktionens rolle og plads i den proces at skabe en film. Han fremfører tanken om „Filmens digter“, instruktøren, der er filmens almægtige og eneste skaber, og dette synspunkt har forøvrigt også idag talrige tilhængere. Han skriver: „Instruktøren er forpligtet til at skabe sit eget filmmanuskript. En filmkunstner (d. v. s. instruktør) bør, ligesom en hvilken som helst anden kunstner, åbenbare sin egen individualitet i sit eget værk.“ Han opfordrer resolut til at bryde forbindelsen mellem film og litteratur, at afslå at filmatisere litterære værker, anerkender ikke filmatiseret dramaturgi som et nødvendigt element. En yderliggående subjektivismus i en sådan opfattelse af filmens natur er tydelig. Men for retfærdighedens skyld bør man tage de omstændigheder i betragtning, hvorunder Christensen hævdede instruktørens og hans individuelle verdensopfattelse primært som den eneste mulige vej for filmens opfattelse af virkeligheden. Han var jo imod den mekaniske rutine, der uundgåeligt knyttede sig til den løbende filmproduktion i de danske filmtelierer, imod de utallige filmatiseringer af tredjerangs boulevardromaner, hvori ophavsmandens, instruktørens forhold til det afbildede ikke kan mærkes. Og som Christensens følgende arbejder viste, havde han ikke til hensigt at omstyrte det dramatiske grundlag for filmen og omdanne det til en kaotisk, uorganiseret strøm af abstrakte følelser hos tilskuerne, således som senere de franske „avantgardister“ gjorde det. Nej, hans polemiske lidenskabelige heftighed var fra først til sidst kun rettet mod de standardiserede „historiers“ dramaturgi, mod den

kommercielle film. Den viste også, at en instruktørs søgen ikke har en snæver æstetisk karakter, men at denne søgen i sin grundvold bestemmes af bestræbelsen for at hævde filmkunstens samfundsmæssige og borgerlige forudsætning. „Heksen“, Christensens første og sidste film, hvori han har nedlagt hele sin lidenskab som nyskaber, var og forbliver et enestående fænomen, der aftvinger verdens filmhistorikeres begejstret-ærbødige undren.

I fem år – fra 1917 til 1922 – arbejdede han på manuskriptet og scenesættelsen af filmen. Han arbejdede i de første tre år som en videnskabsmand i sit arbejdsværelse, fordybet i studiet af historiske dokumenter og arkivmateriale (hans kolleger i professionen blev grebet af harme som dydige forretningsmænd, for hvis øjne der gennemførtes den alvorligste forbrydelse – et meningsløst spild af tid og penge – da de erfarede, at Christensen i løbet af denne periode havde købt antikvariske bøger, håndskrifter og gravurer for 70.000 kroner). Forberedelserne og optagelserne foregik samtidig i 4 studier og slugte den uhorste sum af 2 millioner kroner. Filmen blev optaget i København, men for penge fra „Svensk Filmindustri“, som var inde i en gylden periode, i kraft af hvilken det kunne tillade sig den luksus at støtte den meget lovende instruktørs „originale påfund“.

Den indespærrede spion i „Det hemmelighedsfulde X“.



Som resultat af disse „originale påfund“ fremkom et værk med en dyb idérig patos, en uadelig kunstnerisk helhed, med denne stærke emotionelle virkning, som, hvor paradoksalt det end lyder, opnås netop af kunstnere med en rationalistisk mentalitet. Alt i filmen er usædvanligt.

Det kunne se ud som en banal sandhed: kunst og videnskab er to forskellige former for erkendelse. Det, en videnskabsmand formår, er utilgængeligt for en kunstner, og omvendt. Men Christensen har ligesom sat sig for at få os til at tvivle på denne sandhed. „Heksen“ er et fremragende kunsværk, der giver os stor æstetisk nydelse, og samtidig ville filmen med held kunne erstatte en alvorlig akademisk forelæsning, viet historien om inkvisitionen og religiøs overtro eller middelalderens økonomiske liv.

Filmens tema er meget enkelt: det idiotiske i den almindelige borgers tro på hekse og andet djævelskab og fanatismen i de utallige hekseprocesser. Hvordan skal man definere filmens genre? Christensen selv har kaldt den „en kulturhistorisk forelæsning“. Og filmen er virkelig en strengt videnskabelig undersøgelse af de åndelige og sociologiske kilder til overtroen. Det egentlige kunstneriske væv af spilleepisoder veksler med billeder, der gengiver historiske dokumenter, gravurer og skemaer. Alt dette er sammenholdt af tekster, der læses som en lærers ord direkte henvendt til et auditorium af tilskuere. Med tør saglighed, med illusterende og oplysende indlæg, genskaber den usynlige lærer for os, uden hast, med en brutal dokumentation, frygtelige billeder af middelalderens obskurantisme.

Han fører os langt tilbage i tiden, vi kommer ind i smalle gader i gamle byer, kommer ind i huse, ser mennesker, der er kuede af rædsel og helt forvirrede af gammel overtro. Her ses en fattig gammel kone; hun har drukket rigeligt ved en dåb, hvor vinen var gratis, og hun får den tanke, at hun overværer en heksesabbat. Der er to frænker, som bagtaler en veninde, og en af dem udtaler ordet „heks“, og nu forekommer det dem begge, at de med egne øjne har set denne onde kvinde fare af sted på et kisteskaft. Her ses en kvinde, udtæret af faste, fortvivlet i sin kummerlige tilværelse som offer for indespærring i et kloster, hendes smerte og rædsel, hendes forstand er

omtåget af religiøst tøjer, hendes forvirrede fantasi skaber skikkelsen af den djævel, som piner hende. Som ved en *laterna magica* materialiserer læreren disse mareridt, og skarer af uhyrer farer rundt i en vild dans. Nu kender vi alt: både oprindelsen til menneskenes tro på djævelens onde magt, og hvordan denne magt viste sig for de uheldige. Vi ikke alene ved det, men vi har forstået det i al dets ufattelige lidelse, har følt det, så det gjorde os ondt i hjertet, den uendelige nedværdigelse af den menneskelige forstand og værdighed. Dette er kun begyndelsen, og vi forstår endnu ikke helt, hvorfor Christensen – videnskabsmanden og kunstneren – således har styrtet os ind i overtroens mørke verden. Men så kommer den vigtigste „heltinde“ – kirken. Som et reaktionsens bolværk, en blasfemisk forhåndelse af millioner af menneskers ånd og legeme, et væsen, der er antihumant og barbarisk i sin idé og praksis – således fremstår kirken i Christensens film og undersøgelse. Kun fakta, fakta, fakta. Men forfatterens tanke er klar uden nogen indskrænkninger: den med tvang udbredte religiøse verdensopfattelse, overtroen, hjælper kirken til at gøre menneskene underdanige. Således fører Christensen os til den centrale episode i filmen, som åbenbarer tragedien i middelalderens Europa, belyst af flammerne fra inkvisitionens bål.

Først vises dokumenter. Der citeres bøger af vidner og samtidig, demonstreres gravurer og tegninger; lærerens pegepind henleder vor opmærksomhed på detaljer, orienterer tilskuerens følelser under filmen, understreger det vigtigste, det nødvendige. Men hvor udtryksfuldt det dokumentariske materiale end er i sig selv, hvor tydeligt det end åbenbarer „metodikken“ i masseudryddelsen af menneskene ved kirkens fædre, så virker det dog fortrinsvis på vor fornuft. Derefter viger videnskabsmanden pladsen for kunstneren. Der vises en tekst: „Nu vil jeg prøve på at vise en „hekseproces“ fra først til sidst. Den hører til den tid, da paven i Rom sendte en speciel gruppe inkvisitorer til Tyskland for at jage „hekse“.“ Og videre følger den mest udviklede af de „kunstneriske illustrationer“, der fører forskerens kølige beretning over på det emotionelle plan, på det kunstneriske plan.

Sujettet er udpræget enkelt. I en borgers hus er der uro. Ejeren er ramt af en svær syg-



„Heksen“ – den kunstneriske illustration.

dom. En „klog mand“ forkynder efter mystiske manipulationer, at grunden til sygdommen er en eller andens trolddom. En fattig kone kommer fra gaden ind i en smedie med sin vante tillid. Da hun har fået sin sædvanlige portion mad, lægger hun ikke mærke til, at værtinden og hendes datter holder øje med hende med en vis frygt og med had, overbeviste om, at netop hun er den troldkvinde, som har bragt ulykke over familiens overhoved. Datteren løber hen til klostret, hvor de tilrejsende inkvisitorer har taget ophold. Den gamle kone bliver forstyrreret i sit måltid af vagtmænd, som slæber hende hen til et fængsel. Forhør. Vanvittig af torturen tilstår den gamle kone, at hun øver trolddom, og hun navngiver sine medskyldige – deriblandt borgerens datter. Ny proces. Endnu et bål tændes i klostergården. Inkvisitorerne drager af sted til næste by. Og teksterne: „Bog-

stavelig talt som en epidemi, som en smitsom sygdom, bredte hekseforfølgerne sig og rasede overalt, hvor disse dommere kom frem.“

„I løbet af to århundreder blev over otte millioner kvinder, mænd og børn brændt efter at være blevet beskyldt for at øve trolddom.“

Denne episode er klassisk, man kan måske sige, det er det første tilfælde, hvor en filminstruktør har fået det i sin magt at skildre den højeste tragedie. Styrken ligger i hans påvirkning af den harmoniske sammenhæng mellem de i sig selv strålende præstationer af skuespillerne, den dramatiske bearbejdelse, hvis dominerende elementer blev montagen og kameraet, i billedskønheden og billedernes plasticitet; hans styrke ligger ikke i en samlet helhed af særlige udtryksmidler, men i deres „kemiske“ forening. De første billeder begejstrer ved deres maleriskhed, den plastiske ud-

tryksfuldhed i hver af personernes bevægelse, i hver detalje, og ved det gennemtænkte og raffinerede i kompositionen. Den indelukkede, mørke atmosfære i borgerens soveværelse virker som et kontrapunkt til den saftige kolorit i smedien, og allerede her hersker en urolig stemning – ikke alene på grund af det, der foregår, men også på grund af den nervøse, ekspressive rytme. Denne rytme, der understreger det dramatiske i hændelserne og en indre rystelse, opnås ved et stærkt partitur i de forskellige billeder og kameravinkler, der stadig afløser hinanden, gentages og varieres. Og jo mere den dramatiske spænding i det afbildede stiger, jo mere ekspressiv, kompliceret og heftig bliver den beskrivende opbygning.

Vi vil anføre et mindre fragment af en af os foretaget optegning af montagen i en iagttaget episode. På lærredet varer dette fragment (lad os kalde det „pågribelsen af heksen“) halvt et minut, men hvilken skala af følelser og

oplevelser, raseri, skræk, medynk, brutalitet, fortvivlelse og skadefryd er der ikke nedfældet på disse ganske få meter film.

1. Total. Et køkken. En gammel kone sidder med ryggen til døren og spiser grådigt.

2. Halvnær. Værtinden åbner døren.

3. Halvnær. Værtinden lader vagtmændene komme ind.

4. Total. Den gamle kone fortsætter med at spise. Bag hendes ryg står værtinden og diskuterer med vagtmændene.

5. Halvnær. Vagtmændene sniger sig hen til den gamle kone og kaster en sæk over hovedet på hende.

6. Nær. Værtinden ser med skadefro interesse på optrinet.

7. Nær. Et soveværelse. En ung pige ser med øjne opspilede af skræk på det, der foregår i køkkenet, gennem en halvåben dør.

„Heksen“ – den gamle kone i buret.





„Heksen“ – forhøret.

8. Halvnær. Vagtmændene stopper den gamle kone, som kun gør svag modstand, ned i sækken.

9. Nær . . . Derefter ind i et bur, som står på en lille vogn, og de tager, tilfredse med den heldigt gennemførte operation, sækken af hende.

10. Nær. Værtinden truer rasende ad den gamle kone med knyttet næve.

11. Ultranær. Den unge pige bider sig i fingeren, som om hun prøver på at kvæle et skrig af rædsel.

12. Nær. Man ser fødderne af vagtmændene, der har travlt omkring buret.

13. Nær. Den gamle kone ses gennem gitteret, skrigende af rædsel.

14. Nær. Værtinden med knyttet næve.

15. Ultranær. Den gamle kones ansigt.

16. Total. Vagtmændene fører vognen med „heksen“ bort. Køkkenet er tomt, kun to kvinder står ved døren.

En kaskade af billeder, vildt, men rytmisk

og strengt underkastet den idémæssige og æstetiske helheds krav. I denne symfoni af billeder, hvoraf hvert enkelt er et mesterværk, er intet af dem nok i sig selv, men alle tjener den opgave at afsløre rædslen og tragedien i den situation, hvor religionen helliggør en forbrydelse, hvor kirken, idet den ophidser til hekseforfølgelse, drager menneskene ind i en hvirvelstorm af menneskehad og moralsk forfald.

De bedste skuespillere i Danmark og Sverige optrådte i „Heksen“, og hver eneste tredjerangs rolle blev også spillet godt. Men vi har ikke uden grund kaldt denne film et fænomen. De skikkelser, der blev skabt af de berømte skuespillere *Clara Pontoppidan*, *Tora Teje* eller *Poul Reumert*, blegner i sammenligning med den grænseløst brutale, uafrystelige pinefulde sandhed i den gamle kones skikkelse, inkvisitorernes offer. Christensen havde overtalt en ukendt kvinde, som han havde fundet på et alderdomshjem, til at påtage sig

denne rolle. Her drejer det sig ikke om en simpelthen heldig valgt type – et fænomen, der er meget udbredt i stumfilmen. Her er heller ikke tale om et tilfældigt opdaget skjult talent hos den firsårige gamle kone som tragisk skuespillerinde. Her er en uopløselig syntese af et gammelt menneskes personlige drama, projekteret i givne dramatiske omstændigheder, med takt forstået og følt af en stor kunstner; et mesterskab hos den fremragende danske fotograf *Johan Ankerstjerne*, som hæver næsten enhver af de store scener til et højdepunkt i et uforglemmeligt og rigt psykologisk portræt; den dominans af vrede og smerte, som gennemtrænger episodens hele billedlige opbygning.

Den gamle kones sammenbøjede lille skikkelse forekommer særlig lille og hjælpeløs, da bødlernes kraftige næver ryster hende som en dukke og stiller hende foran den forhøjning, hvor de fede inkvisitorer præsiderer, sikre på sig selv og deres mission. Deres hvide kutter og genskæret fra ilden, hvor torturens våben glødes, er de eneste lyse pletter i det tætte tussmørke under jorden. I et kraftigt tragisk crescendo vokser strømmen af enkeltbilleder: det fortvivlede og uforstående udtryk i den gamle kones øjne, de udeltagende og onde ansigter hos præsterne – mere rædselsindgydende end hos noget uhyre – pergamentstrimmelen, hvorpå skriveren prenter protokollens kunstfærdige linier, og atter stærke mandshænder, der slår, slår, ryster, hiver pjalterne af det indtørrede gamle legeme – nej, nu er det nok! Men først nu kommer den højeste, mest gennemtrængende tone, der får sjælen til at isne: et langt, langt nærbillede af den gamle kones ansigt, hendes hals er presset sammen af en gabelstok og hovedet krampagtigt kastet tilbage, de rynkede træk stivner, den fremfaldende mund fortrækker sig, dette ansigt med de lukkede øjne – er i sin stumhed en skræmmende legemliggørelse af moralsk og fysisk pine, – nej, nu må det være nok! Og det er virkelig nok. – Det hænder os jo nok, at vi i tankerne går tilbage til torturkamrene i Dreyers „Blade af Satans Bog“, „Jeanne d'Arc“, „Vredens Dag“, – „Heksen“ ligger bestandig i baghovedet.

Men foreløbig er det nødvendigt at understrege følgende. Hvor grusomme og nedtrykkende torturscenerne i „Heksen“ end er, er de dog betinget af en alvorlig, ædel og humani-

stisk idemæssig plan, og de støder derfor ikke an mod de æstetiske og etiske normer i den højere kunst. Her er de lige så velmotiverede som f. eks. torturscenerne i „Rom – åben by“ eller i „Den unge garde“. En række kendsgerninger tillader at forudsætte, at Christensen, samtidig med sin hovedopgave, forfulgte det mål polemisk at opstille sin egen dybtgående materialistiske forklaring og afbildning af overtroiske forestillinger om trolddom, djævelens rænker og hekseabbater *overfor* denne apologi for det mystiske, mod den sygelige interesse for mareridt, skabt af en fordærvet fantasi, som alle dannede kernen i de tyske førekspressionistiske film af typen som „Golem“, og som foldede sig ud i fuld blomst i filmekspressionismens berømte manifest „Doktor Caligaris Kabinet“. Disse to forhold må man tage i betragtning for at forstå, hvor fejlagtigt det er, at visse kritikere hævder, at „Heksen“ skulle være et inspirerende forbillede for den senere strøm af „Rædselsfilm“, denne den mest modbydelige del af den kommercielle filmproduktion, hvis hensigt det er at kildre nerverne hos den blaserede tilskuer med en vellystig sadisme, med rædselsindgydende billeder af mord, tortur og mystiske uhyrer.

En sådan påstand kan motiveres med henvisninger til Christensens senere skæbne. Den har ikke noget som helst til fælles med „Heksen“; ydermere kan det siges: den modsiger, udslætter alt, hvad Christensen tidligere har gjort.

Da det blev klart, at hverken svenske, tyske eller danske filmindustrifolk havde til hensigt at yde subsidier til Christensens nye planer om at skabe film, overgav han sig, tiltrådte et tilbagetog fra sig selv, fra sin kunst. I dette øjeblik dukkede en af Hollywoods agenter op, som i de år hvervede de største instruktører og skuespillere i Europa. Han havde set „Heksen“. Han blæste på alle ide-mæssige og filmiske fortrin i filmen, der var blevet skabt af en lidt skør dansker; men til gengæld lagde han straks mærke til, hvor dygtigt denne fyr forstod at skildre djævl, heks og lignende lidenskaber – en gangbar vare. Man gav hinanden håndslag på samarbejdet. Christensen blev ført til det solrige Californien. Han begyndte nu hvert år at udsende flere omhyggeligt udarbejdede og i sin art virtuose „gyserfilm“: „Ghosts“, „Rædselernes Hus“, „Syv Fodtrin til Helvede“. I slutningen af

trediverne vendte Christensen hjem, presset som en citron. Syv trin til helvede – skulle det være en dårlig titel på en biografi om en fremragende kunstner, som ved objektive, lov-mæssige omstændigheder er ført ned til en sjælløs håndværkers niveau?

Men lad os vende tilbage til Christensens mesterværk. Vi bør ikke lade os forvirre af, at skildringen ligger så langt tilbage i tiden, og af den ved første blik så ringe aktualitet i de sociale og moralske problemer i forbindelse med middelalderens tragedie. Selvfølgelig er denne film ikke skabt af en videnskabsmand og historiker i hans arbejdsværelse, men af en lidenskabelig kunstner, der hader vold og ob-skurantisme i alle dens former og hævder det humanistiske princip. Filmen er en protest – lad den så være indirekte eller naiv i sin forklaring af årsagerne – mod det hav af vold, ondskab og had, forhånet menneskelighed og triumferende forbrydelse, som overskyllede Europa under den første verdenskrig. Vi vil videre forsøge at forklare, hvorfor både Christensen og Dreyer så ihærdigt tog deres tilflugt til emnet middelalderens inkquisition, når de talte om de mest alvorlige og pinlige konflikter i den moderne borgerlige virkelighed. Forøvrigt ikke de alene ...

Christensen fortalte sine samtidige om for-tiden på denne måde, for at den nutidige ver-dens bitre løgne skulle fremtræde mere tyde-ligt gennem hans prizme. Og det interessante er, at det eneste svage sted i filmen, der lige-som er specielt beregnet til udgydelse af en galde af kritik, blev epilogen, hvor forfatteren har forsøgt at vise de moderne modifikationer af middelalderlig overtro. Han indleder en fingeret betydningsfuld samtale om årsagerne til kvindehysteri, og viser de mest tåbelige analogier som f.eks. en parallel mellem det bål, hvorpå heksen blev brændt og Charkos harmløse douche, hvormed man kurerer samti-dens psykopatiske kvinder. Her viste sig tyde-ligt instruktørens håbløse mangel på forståelse af hele det indviklede kompleks af politiske, sociale og åndelige problemer, som efterkrigs-tidens borgerlige verden stod overfor.

Men de uheldige sidste film er ikke i stand til at formindske betydningen af „Heksen“ – den film, som ved siden af Dreyers bedste ar-bejder er blevet et af højdepunkterne i udvik-lingen i dansk film og i verdens filmkunst. Disse højdepunkter hævdede sig helt alene også i tyvernes danske filmkunsts håbløst iso-lerede fjernen sig fra de almindelige strøm-ninger.

„Heksen“ – bødlerne og inkvisitorerne.

