

GERTRUD

Det er utroligt, at det kunne ske igen. *Carl Th. Dreyers* nye film „Gertrud“ fik sin verdenspremiere i Paris. De danske aviser havde næsten alle sendt deres *big shots*, de veletablerede, officielle skrivekugler, der med én prisværdig undtagelse fik lejlighed til endnu engang at afsløre deres uformuenhed og afmagt, når de møder det, de ikke venter. Ikke blot fejlbedømte man „Gertrud“ ud fra en bastant misforståelse af filmens intentioner, men man snød ikke sig selv for at anlægge katastrofestemmen. Man badede sig i dansk nederlagsstemning. Senere er konfusionen omkring „Gertrud“ ikke blevet mindre. Det er rørende, hvorledes man daglig citerede udenlandske anmeldere, der var pro et contra, men som ikke var meget mere kyndige end deres danske kolleger. Og siden har det sværmet med indlæg og læserbreve, der i første række har været interesseret i at stille skribenterne selv i forhold til filmen, at hakke på modstanderne etc. etc. Hele dette postyr har naturligvis sine interessante aspekter og siger sikkert ikke så lidt om danskerne, men selve filmen er blevet borte i de gensidige bekendelser. Og Dreyer hæver atter sig selv over sine konfuse landsmænd. Han vil ikke nægte, at han tidligere har lært af kritikken, men ikke denne gang. Hvordan skulle han dog også kunne det? Med „Gertrud“ har han skabt endnu et konsekvent værk, gennemført uden rysten, suverænt løftet sig over tid og sted, klart og fuldt af kontrolleret følelse, og paradoksalt nok er den mest moderne danske film i årevis skabt af en 75-årig.

Dreyers forlæg er *Hjalmar Söderbergs* skuespil fra 1906, der almindeligvis rubriceres som et ibsenske problemdrama. Dreyer har selv oversat dialogen (og et par enkelte oversætterfejl fryder pedanterne), men han har endvidere set i *Sten Reins* bog om *Maria v. Platen*, modellen

til „Gertrud“, og af hendes skæbne har Dreyer fået inspirationen til den af ham selv tildigtede epilog. Dreyer vil formentlig selv sætte størst pris på den, der roser ham for at have fulgt Söderberg nøje. Vi andre må have lov at sige, at „Gertrud“ er blevet et personligt visionært kunstværk, netop fordi filmen er mere Dreyer end Söderberg. Med sin kunstneriske blufærdighed er Dreyer ikke den, der analyserer det specielt dreyerske. Det turde dog være evident, men var det altså ikke, at selvom skuespillet kan kaldes et naturalistisk stykke (der sikkert kan spilles meget vedrørende og nærværende og hvad det nu hedder inden for den traditionelle moderne iscenesættelsesform for klassikere) har Dreyer ikke søgt at skabe og har ikke skabt en naturalistisk film. Der er ingen grund til at gå ind på en nøjere påvisning af filmens forhold til den oprindelige tekst. Lad os endnu engang fastholde, at en kunstner må tage sit stof, hvor han finder det, og behandle det, som han vil. Og lad os derefter se på Dreyers værk, der til syvende og sidst er præget i hver detalje af Dreyers egne kunstneriske visioner.

I et forsøg på en analyse af filmen „Gertrud“ vil dens særpræg forhåbentlig træde frem. Man har påpeget, og Dreyer har selv sagt, at denne film fra hans side til en vis grad måtte betragtes som et eksperiment, et forsøg på i højere grad end tidligere i hans film at koordinere dialog og billede, at give dem samme kvalitative kraft. Dreyer har ikke derfor bragt dialogen i forgrunden, men billedernes funktion er i mere udpræget grad at åbne for perspektivet i personerne, der fremlægger sig selv i dialogen og i den måde, de bevæger sig på. Det er klart, at dette eksperiment ligger i tydelig fortsættelse af Dreyers foretrukne brug af travelling'en som æstetisk hovedfaktor. I denne brug af panoreringerne, ikke blot som en kamerateknik,

men som et middel til visuelt at forløse de emotionelle helheder i personerne, er det netop, at Dreyer på forbløffende måde helt af sig selv er kommet frem til noget væsentligt i moderne filmkunst. Man forstår, at det netop er denne funktionalistiske brug af travellings, der har fængslet bl. a. *Godard*. Når man ser „Gertrud“, kommer man til at tænke på „Le mépris“, hvor *Godard* i den store midterscene arbejder med billedmæssige helheder på nøjagtig samme måde som Dreyer. En anden stor instruktør, der har arbejdet med travelling'en på samme måde, er *Kenji Mizoguchi*. I den af museet i januar viste „Saikaku ichidai onna“ kunne man opleve, hvorledes *Mizoguchi* opnåede den optimale følelsesvirkning ved at anvende denne balance mellem kameraets bevægelse og personernes bevægelse, således at panoreringen ikke blot bliver en ydre visuel bevægelse horisontalt eller ind i billedet, men også udtrykker bevægelsen inden i personen og ind i personen. Som *Mizoguchi* ved Dreyer, at billedet ikke blot afslører den ydre virkelighed, det beskriver ikke blot det, vi kan se, men det afslører den indre bevægelse i ydre bevægelighed. Men det er jo blandt andet det, der adskiller filmkunstneren fra andre kunstnere.

„Gertrud“ er derfor også uhyre konsekvent en film af travellings. Det er betegnende, at filmen ikke rummer nærbilleder. Nærbilledet er knyttet til det lidenskabeligt ekspressive. I „Gertrud“ er vi på afstand, og vi er blandt mennesker, der ikke udtrykker sig lidenskabeligt ekspressivt.

Dreyer arbejder i filmen med totaliteter; filmen udspiller sig i få dekorationer, og der er kun én eksteriøroptagelse. Vi har stuen hos Kannings, i de sidste scener med afstikkere til køkken og gang. Der er drosken, operaen, festsalen, sidegemakket, Erlands værelse, og i epilogen Gertruds stue og forstue samt som eneste eksteriør parken.

I første scene blændes der op på Kannings stue. Kanning præsenteres i en panorering fra døren til sit skrivebord. Siden kommer Gertrud tyst, næsten umærkeligt, og dialogen sætter i gang. Første gang, personerne taler, rystes man let af den stiliserede tydelighed. Ligesom ved første scene i „Pigen med paraplyerne“ tænker man: kan denne stilisering opretholdes? Men naturligvis skal man blot opgive sine egne forudfattede krav for hurtigt at acceptere formen,

der er nøje afstemt efter det, der skal udtrykkes. Vi er blandt kultiverede mennesker, i et akademisk-borgerligt milieu med affinitet til det kunstneriske. Gertrud har været operasangerinde før sit ægteskab med Kanning. Hun har haft et forhold til digteren *Gabriel Lidman*, der er kommet hjem fra sit kunstneriske eksil i Rom for dagen efter at lade sig fejre på sin 50 års fødselsdag. Kanning er en betydningsfuld person i samfundet. Advokat, der skal være minister. Gertruds sarkasme åbenbares i hendes replik om, at hun ikke synes, at ægtemanden tidligere har været en ven af regeringen. Hun vises straks som den overlegne i forholdet. Kanning er den usikre, hans konventionelle forhold til moderen demonstreres, da hun afbryder scenen med en kort visit. Scenen tjener ellers til klart at fremlægge situationen. Gertrud har truffet sit valg. Hun vil skilles fra Kanning, fordi hun ikke kan affinde sig med, at hendes kærlighed skal komme i anden række efter Kannings arbejde. I sin reaktion afslører Kanning selv, at Gertrud har ret.

I næste scene i parken bringes Gertrud sammen med den unge *Erland Jansson*, en lidt zerrissen komponist, med hvem Gertrud tror, at hun kan realisere det ideale kærlighedskrav. I filmens første tilbageblik (som det andet og som epilogen holdt i en lys, soft focus tone) ser vi hendes første møde med *Erland* i dennes værelse. Parkscenen (kontrasten mellem den foregående scenes borgerlige lukkethed og denne scenes luftighed angiver stemningsskiftet) fører over i den aftenblide scene hos *Erland*, stemningsmæssigt underbygget af den blødt melodiose nocturne, hvor Gertrud for første gang giver sig hen til sin unge elsker. Gertrud er en kvinde med en stor lidenskab i sig, hun vil leve sit liv, realisere sine egne følelser, hun er intelligent, i kraft af sin herskende egenskab mændene overlegen, fordi hun forbinder følelse og intelligens, men ensomheden lurer allerede fra de første billeder i hende, fordi hun som Dreyers andre store kvindelige hovedpersoner stiller krav til livet, som ikke kan realiseres. Vi kan beundre hende for hendes ubønhørlige konsekvens, men som de andre, som *Jeanne* og som *Anne*, hvem hun måske ligner mest, er hun et menneske *bigger than life*, og derfor må hun til sidst gå til grunde i det menneskelige fællesskab. *Jeanne* og *Anne* valgte døden. Gertrud vælger den ubodelige ensomhed i en kærlighed,



„Gertrud“: *Ebbe Rode* som Gabriel Lidman og *Nina Pens Rode* som Gertrud i Lidmans store „forsent og forgæves“ erkendelse.

der er større og derfor mere umenneskelig end livet kan tilbyde.

Allerede efter de første scener står hun klart for os. De næste scener uddyber mændene. Kanning foruroligelse ved at se noget sikkert slippe ham af hænderne møder vi i drosken og i operaen, og Erland forbliver den passive, efter at Gertrud har været hans.

Derefter følger filmens kulmination, begyndende i festsalen, hvor Lidman skal fejres. Dreyers skildring af studenternes fakkeltog og Lidmans reaktion er mesterlig i sin blide ironi. Den unge students velmente hyldelse til Lidman som fortaler for den erotiske frihed får netop den tone af ungdommelig teoretiseringen uden oplevet forbindelse med virkeligheden, som stilles i kontrast af hele filmens øvrige præg af indlevethed i vanskeligheden ved at efterleve de smukke ideer, som Lidman har digtet om, men som han selv ikke har kunnet virkeliggøre. Dreyers præcise brug af ansigter beundrer man

atter. *Edouard Mielches* stumme spil som rektor magnificus er forbløffende.

I sidegemakket udspiller sig derefter filmens længste scene, hvor Gertrud konfronteres med de tre hovedpersoner. *Ebbe Rode* spiller Lidmans tragiske personlighed smerteligt fint igenem og meddeler den dræbende selvironi uden overbetoning. Man forstår, at Gertrud har måttet forlade denne smægtende digter, der lever videre på en svunden følelsesintensitet.

I Lidman ser vi den uendelige træthed ved at møde den absolutte kærlighed, som hans egen digtning er baseret på, men som er digt, ikke liv. Hvor Kanning reagerer på Gertruds afvisning af ham i en attitude af trods og såret stolthed, bryder Lidman sammen i smægtende melankoli, i en stemning af passiv elegi, „forsent og forgæves“, en „kunstnerisk“ følelse, som måske kan udmøntes i smuk poesi. Og i sit udbrud af selvmedlidende gråd er det Lidman, der ene af alle bryder den strenge form, følel-

serne er mejslet i. Efter det lidmanske klimaks får vi atter Erland ind i billedet. Efter Lidmans fortælling om Erlands optræden aftenen før ses han nu i et formindsket perspektiv, en holdningsløs ung livsnyder, der er godt på vej til at forsumpe i sin principløse fastholden ved sin egen kunstneregoisme.

I næste scene, i parken næste dag, bliver vi færdig med Erland, fordi Gertrud gør sig endelig fri af ham. I sin helhedskomposition er scenen måske filmens smukkeste. Lysreflekserne over dammen bag de to personer, der sidder på stensættningen, og himlens hvidhed over træerne, spiller forunderligt smukt med i forløbet. Der er allerede nu samme distance mellem Gertrud og Erland som mellem Gertrud og de to andre mænd. Heller ikke Erland passer ind i Gertruds billede af verden som en drøm for de elskende. Heller ikke Erland kan frigøre sig for de reelle krav, som Gertrud finder så små. Og som den sidste forsvinder han ud af Gertruds liv.

I den næste scene følger da afviklingen. Kanning forsøger at retablere det ægteskabelige forhold, og Lidman stiller for tredje gang sit fortvivlet-misforståede „Gertrud, hvorfor har du forladt mig?“ I filmens andet tilbageblik, til Lidmans lejlighed, får vi præsenteret den fatale sandhed, som Gertrud har kredset om siden. Lidmans notat om, at fra begyndelsen er kvindens kærlighed og mandens arbejde fjender, er blevet det absolut, der nu definitivt fører Gertrud ud i isolationen. Hele filmens korte tidsforløb er blot den sidste etape på Gertruds vej ud af livet. Lidman rejser tilbage til sit Rom, Gertrud forsvinder ud af Kannings tilværelse. Stadig uden helt at have opfattet endsiges følt Gertruds situation, råber Kanning sit håbløse „Gertrud-Gertrud“. Her faldt tæppet for Söderbergs stykke, men Dreyer har ikke villet slippe Gertrud. Hvad blev der af hende?

I epilogen er vi oppe i vor tid, og det har været den sværeste at gøre acceptabel for Dreyer, de hvide parykker og de pudrede kinder harmonerer ikke med Dreyers ægthedskrav, og *Axel Strøbye* spiller her som i en tidligere scene uden for stilen. Strøbye er tydeligvis for moderne i sammenhængen, og hans lidt desorienterede ironi bringer scenen farligt ud af balance. Men epilogen kan ikke undværes. Her præsenteres vi for en Gertrud, der har levet sit liv igennem i konsekvens, som har lukket sig

ude fra livet i selvfølgelig, men som er tilfreds alene fordi hun har levet uden at gå på kompromis med det livssyn, som hun allerede udtrykte som 16-årig: „Se på mig/ er jeg smuk – nej/ men jeg har elsket“.

I „Gertrud“ følger Dreyer et nyt portræt ind i sin række af kvindeskildringer. Det er ofte sagt, at Dreyers kvinder er lidende kvinder, sjældnere, at det er kvinder, der selv forvolder sig lidelsen. Jeanne led for sin tro og sin kærlighed til sandheden, Anne i „Vredens Dag“ led for sin lidenskabelige kærlighed til Martin, og Gertrud lider for sine egne ubønhørlige og uopnåelige krav til kærligheden. Det ville være naivt at tro, at Dreyer er enig med Gertrud, Gertrud selv er klar over, at hendes livskrav ikke kan realiseres i den verden, der er blevet os udleveret, men hun kan kun leve i overensstemmelse med sine indre krav. Og Dreyer finder i Gertrud den storhed, som også fængslede ham hos Jeanne og Anne, storheden hos mennesker, der følger en kompromisløs indre følelses logik. Det er ikke meget realistisk, hvis man bruger ordet i den gængse betydning. Det er tragisk, og heller ikke Medea eller Phèdre er realistiske kvindefigurer. Det synes derfor ikke at være nogen særlig gyldig indvending at påstå, at Gertrud ikke har meget med virkeligheden at gøre og fri og bevare os for sådant et kvindemenneske, og hvad andet rationalistiske kritikere af filmen har kunnet finde på med bevarelsen af deres humoristiske *common sense*. I Gertrud råder én herskende egenskab for at tale *tainesk*, og med sit ideale krav til kærligheden, „Amor omnia“, er hun dømt til at lide nederlag. Men vi føler med hende i nederlaget. Og både hun og mændene står i et foruroligende dobbeltlys. At problemstillingen er evig og aktual turde være indlysende. For at tage meget håndfast på det, handler mange moderne film, af *Antonioni*, af *Godard*, af *Truffaut* om kvinder, der med deres krav til kærligheden over alt, stiller fordringer til mændene, som de ikke kan og ikke vil indløse. Dreyer har ikke lagt denne problematik ind i et nutidigt stof, og unge mennesker vil muligvis føle sig frastødt af filmens stilisering, der ikke giver plads for det pulserende liv, som man finder i de unge instruktørs film. Men det synes vanskeligt ikke at beundre Dreyer for den måde, hvorpå han går helt sin egen vej. Som sædvanlig har Dreyer ikke gjort sig op-

gaven let. Den anti-naturalistiske, stiliserede virkelighedsbeskrivelse, som støder mange, ville næppe forekomme så fremmed, hvis Dreyer f. eks. havde valgt „Medea“ som forlæg. I klassisk klædebon hører patos og den høje stil hjemme. At Dreyer har valgt et naturalistisk sørgespil, som datidens kritikere i øvrigt karakteriserede som et forsøg på at overføre den græske tragedies form på et samtidigt emne, har stillet sig i vejen for manges oplevelse af filmen. Man anerkender ligesom kun én mulighed for bearbejdelse af Söderbergs tekst. Dreyer har betragtet den historisk på samme måde, som han i „Jeanne d'Arc“ opfattede middelalderen historisk. Han kalder sin film „et tidsbillede fra århundredets begyndelse“, men han har ikke lavet en dokumentarfilm om tiden. Han har forstærket periodens og miljøets typiske præg over i det stiliserede, i grunden på samme måde som *John Ford* stiliserer pionertiden. I „Gertrud“ har Dreyer ligesom i „Jeanne d'Arc“ med *Kracauers* ord forsøgt at forvandle „the whole of past reality into camera-reality“. De rensede

dekorationer, personernes omhyggelige placering i forhold til hinanden, billedernes rolige, insisterende indtrængen i personerne, dette er *camera-reality*. At Dreyers krav til skuespillerne ikke har været små er indlysende, og når filmen af og til mister fodfæstet er det hver gang, fordi skuespillerne falder fra det højtsvungne til det parodiske, der ligger lige ved siden af. At skuespillerne ikke spiller normalt kan enhver se; som i andre af Dreyers film er de „ført“, de er elementer, der glider ind blandt andre elementer i iscenesættelsen. De taler ikke naturalistisk, fordi filmen ikke er naturalistisk, de taler bogstaveligt forbi hinanden. Deres tale er som lange indre monologer, i mindre grad rettet mod de andre, først og fremmest forsøg på at erkende sig selv ved at formulere sig selv i ord. Men bag det maskeagtige er følelsen. Mest bevægende i *Nina Pens Rodes* Gertrud, som hun virkelig i hårfin nuancering får levende-gjort for os i mangetydighed. Vanskeligst har det været for *Bendt Rothe*, der ikke altid får Kanning fri af det udvendigt stive. Derimod er Ebbe Rode hele tiden indforstået med stilen, og også *Baard Owe* viser fin fornemmelse for sin kunstnertype.

„Gertrud“ behøver ikke blot at anskues som et interessant eksperiment, og det er bestemt ikke en film, der røber kunstnerisk afmagt. Den fængsler ved den måde, hvorpå et indhold er lagt ud i formen, den holder én fast ved den kraft, hvormed en stor følelse er projiceret ud i visuel stilisering, og det er en film, der i overrumplende grad er på linie med de nyeste tendenser. Dreyer har ikke søgt det moderne, men hans film er dog forbløffende moderne.

„Gertrud“: Afskedsscenen mellem Gabriel Lidman, Gertrud og Gustav Kanning (*Bendt Rothe*).



GERTRUD, Danmark 1964. Prod.: Palladium. Instr. og manus.: Carl Th. Dreyer efter Hjalmar Söderbergs skuespil. Foto: Henning Bendtsen. Dekor.: Kai Rasch. Klipping: Edith Schlüssel. Musik: Jørgen Jersild. Vers og sangtekster: Grethe Risbjerg Thomsen. Sang: Gurli Plesner. Medv.: Nina Pens Rode (Gertrud Kanning), Bendt Rothe (Gustav Kanning), Ebbe Rode (Gabriel Lidman), Baard Owe (Erland Jansson), Axel Strøbye (Axel Nygren), Anna Malberg (fru Kanning), Edouard Mielche (rektor magnificus), Vera Gebuhr (stuepigen hos Kannings), Karl Gustav Ahlefeldt, William Knoblauch, Lars Knutzon. Dansk distrib.: Film-Centralen-Palladium. Dansk prem.: 1.1 1965, Dagmar. Længde: 3240 m (118 min.).