

Dreyer in memoriam...

Alexandre Astruc

Alexandre Astruc



Alderdommens værker, siger Malraux et sted, er for en kunstner ofte dem, hvori hans egentlige begavelse, befriet fra den stadige tanke om at blive kendt eller prøve sig selv – som er både den modne alders og ungdommens besættelse – giver sig selv i sin både naturligste og rigeste form. Det er det øjeblik, hvor publikums eller selvransagelsens blik ved dødens nærhed erstattes af et andet og meget mere inkvisitorisk og tvingende spejl. »Er der endnu tid?« ... Tid til hvad? Til at gøre denne side færdig. Kun få sekunder, ikke mere nok til at definere sig selv eller hævde sin plads – ikke engang til at udtrykke sig: hvorfor skulle man? – men til endelig engang at lade sig føre derhen, hvor ens største tilbøjelighed fører en. Tid til at lade sig glide, hvor hånden fører en hen.

Herfra stammer ideen om dekadence og forfald, som man uvilkårligt knytter til dette livsafsnit, hvor tværtimod kunstneren kan give sit ubrugte overmål af energi frit løb; længsler som ikke blev stillet, undertrykt ligefremhed, uforløste fantasier om former osv. osv. Men helt i vildrede over denne pludselige rigdom og overflod, hvori de kun ser formalisme, eller – hvad der er et og det samme – overrasket over en nøgenhed og en given afkald på effekter, som de antager for ren akademisme, tror publikum, at det, de overværer, er en generalprøve, en slags begravelse før be-

gravelsen, hoster, keder sig og gider ikke engang af almindelig høflighed holde lidt igen på føddernes skrabben på gulvet.

Det var det, der skete med Dreyers *Gertrud*, dette mageløse værk af realistisk ægthed, som af næsten den samlede verdenskritik blev henvist til raritetskabinetet til fordel for *Vampyr*, som *Ordet* var blevet det til fordel for *Jeanne d'Arc*. Men det, som er beundringsværdigt netop ved disse Dreyers to sidste film, er, at de er skrevet, tænkt, optaget, filmet og instrueret med præcis den samme skabende kraft og med samme rolige blik for denne verdens fænomener, som man allerede kan læse ud af *Vampyr* og *Jeanne d'Arc*. Og hvad er der så kommet til? Erfaringen, et stadigt mere sikkert håndværk, en hånd som aldrig er tvivlrådig? – Ja, måske, men ikke kun det; det, der er mere her, er den tro, som er til stede i hele Dreyers værk, men som bliver til en vished, en absolut tro, et helt credo: at kunstneren lige så lidt har brug for at skaffe anerkendelse for det, som kritikerne hånlige kalder hans »univers«, som Gud overfor sine skabninger behøver at bevise den sanseverden, som han har skænket menneskene. Der er ikke andet univers end det, som er her og nu – på dette hvide lærred og bag det hvide lærred, før eller efter den skælvende lysstråle, der kommer fra projektørens øje – på samme måde som på den ene side Bachs kan-

tater og på den anden side fuglenes glade pippen i skoven er...

Den moderne følsomhed tenderer instinktmæssigt mod det, der lyver, tror den afviser, men slesker for og fabrikkerer på én gang falske referencesystemer og let-købte paradiser. Det, denne følsomhed ikke tåler, er, må man sige, livet, det vil sige sandheden. I manges øjne, både kritikeres og æsteters, står *Jeanne d'Arc* stadig som en pamflet imod intolerancen, som et ekspressionistisk manifest eller som en øvelse i montage. Jeg for mit vedkommende ser i filmen et af de første forsøg på at filme en historisk begivenhed, hvis forløb i sig selv er nok til at give en tårer i øjnene, og det ikke fordi det sigter imod det »følsomme«. Ideen ligger ikke i billedet, lige så lidt som det er Falconetti, der får os til at græde, men derimod en idé i fart, som kaster en grov bondepigeskikkelse, på én gang vilter og bange, ind i flammernes fortærende blæst. Som medlem af en jury – højst komisk for øvrigt – og med det hverv blandt filmhistoriens værker at udpege det bedste (ud fra hvilke kriterier, må himlen vide!) har jeg efter en forevisning af *Jeanne d'Arc*, da lyset blev tændt, set tårerne løbe nedover ansigterne på en halv snes instruktører fra alle lande – især den tykke Aldrich...

Men det jeg gerne vil have frem, er, at det er præcis den samme systematiske udeladelsesteknik, den samme Dreyerske facon at tage folk i nakken og tvinge dem til at se livet og sandheden i øjnene, hvadenten man vil eller ej – som udvider sig og triumferer i *Ordet*, indtil den i *Gertrud* når en sådan grad af fuldkommenhed, at den smelter sammen med den rene og skære indbydelse til at se, hvad der sker på lærredet – mens iscenesættelsen har ophævet sin egen eksistens. Filmkunsten er ikke realistisk på den ene side og abstrakt på den anden. Undsagt, jaget og latterliggjort, som Dreyers værk er blevet det, for sin streghed, sin stivhed og sin kulde, fremstår det nu, befriet for det ekspressionistiske flitter, man en tid lang har kastet over det, som lige så »realistisk« som de største amerikanske instruktører: Ford, Walsh, Hawks, ja også Renoir, Mizoguchi, Rossellini, hvadenten de har filmet i Hollywood eller ej.

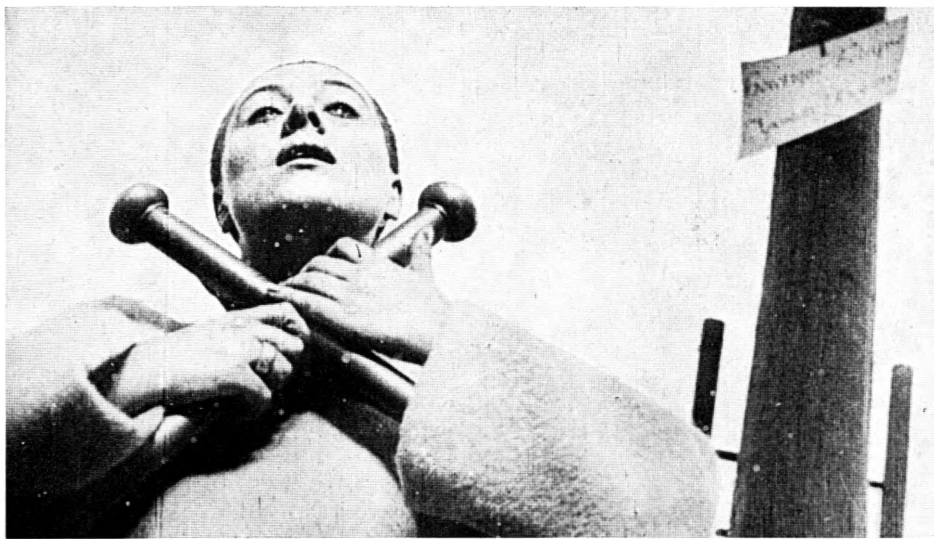
Dreyer er en dansker, som tror på Gud og laver sine film: han bor i København, en by, som alle hans film ligner. Grundtonen i Dreyers film har den blå-orange-sortagtige farve fra det 17. århundredes barok, Velasquez, Caravaggio. For resten kan man meget vel forestille sig alle Dreyers film i farver, uden undtagelse: man må være blind for ikke at se, at verden er i farver og følgelig også intolerancen, mistanken, arvesynden, ja også vores vægren-os ved at tage det bogstaveligt, som det hellige Ord siger os gennem denne verdens hæderkronede, bestikkelige og rådnende stof, gen-

nem den guddommelige mødding, hvor vi vælter os, som de svin vi er. Men måske er det ikke sådan, man skulle tale om Dreyer og hans arbejde. Måske var det bedre at indbyde kulturen og humanismen til at skændes ved hovedgården hos kunstneren, hvis lidelser endnu ikke er forbi. Jeg, som af ham og nogle andre har fået et sandhedsbevis på mig selv, der har tvunget mig til at arbejde med det, jeg arbejder med, og som er ham evigt taknemmelig for det, jeg foretrækker blot på hans sengebord som i en sum at lægge en blanding af nogle urtestumper, som vinden har revet løs af klitterne, nogle hønseskrig langs nettet, en hest, der i det fjerne slår bagud på stengulvet i en stald, nålens kradse mod lærredet i et gobelin, og også duften fra syltetøjskrukker, der ganske ligner dem, som fru Bach lod pakke ind i de partiturudkast til næste søndags kantate, som hendes mand ugen igennem uafbrudt pudsede og polerede på. Hun syntes endog – i parentes bemærket – at hendes mand lavede for mange af disse udkast, den gode fru Bach, han lagde for meget af sig selv og sin kostbare tid i dem, den tid der måles lige så vel i fuldvægtig mønt som i gode varmende aftentimers kærtegn; men hvad hun ikke vidste, den gode fru Bach, for nu at vende tilbage til Dreyer, som vi for øvrigt slet ikke har forladt, – det var, at for ham, Johan Sebastian, var tiden,



Dødens skikkelser. Øverst: »Vampyr« – Manden med leen ringer på færgeløjets klokke. Herunder: »Vredens dag« – heksen anbringes på bålet.





Falconetti i »Jeanne d'Arc«. Billede taget direkte fra filmen.

så optaget han nu kunne være af at variere sine orkestrationer med held, bestemt ikke en vare, der kunne tælles, måles, tabes og genvindes. Han havde allerede længe opgivet at holde regnskab med den, han fattede ganske enkelt sin lid til at hans skaber ville lade ham tjene mest muligt til at forstørre Hans hæder, og han var i den grad stadig forbavset over, at han havde fået den enestående, men frygtelige evne, som tillod ham at blive på den post, han nu var. Kunstnerens post, hvorfra han på en og samme gang kunne betragte og få andre til at betragte, lytte og henrykkes. At se og få andre til at se: det er Dreyer jeg nu tænker på.

Et ejendommeligt privilegium, man ønsker ingen mennesker sådanne kald: en kunstners skæbne er ikke at genopfinde verden eller bære den på sine skuldre,

fordi han alene har set den, som den er, før alle andre – som herefter kun vil kunne se den gennem ham. Verdens tragiske skæbne føler kunstneren i sig selv og gennemlever den der: dens rædsel skrives først ved den frygt og bæven som er i dem, hvis øjne er bristet, fordi de har set.

Han føler ingen smerte nu, Dreyer, og skal aldrig lide mere, han sover, dette menneske, der var for hård ved sig selv til at påtage sig Don Juans hykleriske maske. Man ler tit af de mørke og dystre ord, som Baudelaire har sagt om folk som Edgar Allan Poe f. eks.: tilsvinede digtere, miskendte genier osv. osv. Men man gør forkert i at le: disse dystre udsagn bærer sandheden i sig. Men hvad skal man så sige om den dæmoniske magt, der frarøver en filminstruktør, hvis

geni er alment anerkendt, retten til at arbejde og udføre sig? Jeg kan let forestille mig Dreyers følelser, da han kom til optagelserne den første dag på *Gertrud*, hans sidste film. Denne lejlighed ville han ikke gå glip af: han ville udtrykke mest muligt, han ville vise *nøjagtig*, hvad han havde lyst til. Derfor introducerede han en kvinde på scenen, hendes mand og hendes elsker, og gav sig til at vise tingene, som de var, som de er *nøjagtig*.

Med megen alvor og præcision rapporterede han, hvad han så: deres bevægelser, deres ord. Af og til standsede han en optagelse, fordi man respektfuldt var kommet og havde fortalt ham, at kameraets magasin var tomt, fordi scenen var blevet indspillet i sin helhed. Han følte sig ikke træt. Han var lykkelig, fordi han arbejdede. Men af og til følte han i sit indre en smule utilpashed – lidt angst – og mærkeligt nok, forekom det ham, netop når hans skuespilleres arbejde gjorde ham særlig tilfreds. En anden dag fik han også pludselig en fornemmelse af, at alle – undtagen skuespillerne, naturligvis – skulle forlade studiet. Og en anden dag følte han en stærk og uforklarlig indskydelse til ligesom at rejse sig og også selv gå. Så godt gik det hele.

Det var først nogle få dage før han døde, sådan forestiller jeg mig det i hvert fald, at Dreyer forstod betydningen af det, – det er stadig noget jeg forestiller mig, – der var hændt mens han optog sin sidste film. Han kom i tanker om en novelle af Edgar Allan Poe: en kvinde, som skulle være død i samme øjeblik, som maleren satte sidste streg på hendes portræt. Men denne gang, hvor ligheden med livet, med »livet selv«, var lige så smuk, lige så fuldendt, lige så fuldkommen – jeg taler naturligvis om *Gertrud* – var det det omvendte, som måtte og skulle ske: det var den ansvarlige, skaberen, kunstneren, der måtte dø: manden med kameraet. Så døde Dreyer, hans tid var ude, hans arbejde gjort, ved enden af et ufuldstændigt livsværk.

På samme tid, tillader jeg mig at forestille mig, brød en uvejrregn løs over en landsbykirke, som fik nogle kvikke hoveder til at sige, at verden i ærbødighed i en brøkdelt af et sekund havde besluttet sig til at ligne Dreyers film. Sandheden er meget enklere. Dette uvejr, som så mange andre, havde Dreyer med sit ørneblik set komme voluimodt imod sig fra himlen, den første gang han satte sit øje bag kameraets søger, en halvtreds år tidligere. Han så det bryde løs, på *nøjagtig* det sted og fra den retning, han havde forudset, nogle få grader til venstre for kirkedøren, et lille græsstrå, to trediedel himmel, neutralt gråfilter, objektiv 28. Og han døde, Dreyer, han døde.

Oversat af Henrik Stangerup og Hans Chr. Ægidius.

© KOSMORAMA – Eftertryk forbudt.



»Gertrud«s ansigter: Ebbe Rode, Nina Pens Rode, Bendt Rothe.